

Le cinéma marocain
au féminin

Titre : Le cinéma marocain au féminin

Auteur : Ouvrage collectif. LIMPACT (Langue Identité Médias Patrimoine Culture et Tourisme)

Edition : 1^{ère} édition 2021

Collection : *Iris (N° 2)*

Directeur de la collection : Ayoub BOUHOUHOU

Dépôt légal : 2021MO4690

ISBN : 978-9920-9675-4-9

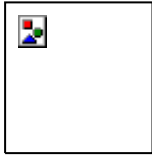
Conception-Réalisation : El Qassir Sabah

Impression :



Avertissement

Les avis et les points de vues exprimés dans ce livre sont ceux des auteurs.



Le cinéma marocain au féminin

Sous la direction de
Ayoub Bouhouhou
Mouad Adham
Abdelaziz Amraoui

Ouvrage publié dans le cadre du projet
Ibnou Khaldoun « Cinéma, télévision et genre : évolution de la représentation de la femme à travers les
médias marocains ». CNRST. MAROC.
Laboratoire LIMPACT. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech

Comité de lecture

- Fatima-Zohra Iflahen, Professeur de l'Enseignement Supérieur, Vice-Présidente Chargée de l'Innovation, de la Recherche et de la Coopération. Université Cadi Ayyad. Marrakech.
- Ayoub Bouhouhou, Professeur de l'Enseignement Supérieur, Directeur du Laboratoire « Langue Identité Médias Patrimoine Culture et Tourisme ». LIMPACT. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Marrakech.
- Abdelaziz Amraoui, Professeur de l'Enseignement Supérieur. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Marrakech.
- Adham Mouad, Professeur Habilité, responsable pédagogique de la filière « Etudes Françaises ». Faculté des Lettres et des Sciences Humaines. Marrakech.

Remerciement

Nous tenons à remercier Monsieur le Président de l'Université Cadi Ayyad, Moulay Lhassan Hbid, pour son soutien indéfectible à la recherche, au cinéma et à l'audiovisuel, Madame la Vice-Présidente, Fatima-Zohra Iflahen pour son aide précieuse, et enfin Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Abderrahim Benali, pour son appui constant et continu.

Table des matières

Préface	11
Première partie : Femmes devant et derrière la caméra	17
La participation de la femme dans l'industrie cinématographique au Maroc	19
<i>Alaoui Yousfi Khadija</i>	
Variation sans images sur l'Image et la Femme à travers <i>Ça coule de source</i> <i>L'Image, l'Eau, la Femme</i> de R. Debray	27
<i>Abdelhaï Sadiq</i>	
Bouanani bouananiennes	35
<i>Roland Carrée</i>	
Secrets et mensonges autour <i>Sofia</i> de Meryem Benmbarek.....	57
<i>Ayoub Bouhouhou</i>	
Figures féminines écrasées dans le cinéma et la littérature de langue française au Maroc	69
<i>Abdelaadim Tahiri</i>	
« Ma mère me disait : ne fais pas pleurer une femme, parce que Dieu compte ses larmes », ainsi parlait Laïla Marrakchi.....	87
<i>Mouad Adham</i>	
Figures de la femme mythique dans les films marocains.....	107
<i>Abdellatif Fdil</i>	

Deuxième partie : Analyse et lectures de films	123
Corps et genre dans <i>Les jardins de Samira</i> de Latif Lahlou	125
<i>Karima Benelbida</i>	
Désir d'émancipation dans <i>Amours voilées</i> d'Aziz Salmi	139
<i>Youssef Abouali</i>	
La femme dans la trilogie casanegraise de Noureddine Lakhmari.....	149
<i>Abdelaziz Amraoui</i>	
La symbolique de la chevelure féminine dans le cinéma marocain.....	163
<i>Latifa Okhaya</i>	
Le paradigme de la domination dans le film <i>Itto Titrit</i> de Mohammed Oumouloud Abbazi	173
<i>Tijani Saadani</i>	
Représentations de la femme dans le cinéma marocain : entre la présence et l'absence. Cas de <i>La Prière de l'Absent</i> de Hamid Bennani et <i>Les Yeux Secs</i> de Narjiss Najjar.....	187
<i>Khadija El Mouwahidi</i>	
« Image de la femme dans le cinéma marocain : Quelle médiation pour quelle image ? Cas de <i>Much Loved</i> de N. Ayouch »	197
<i>Mohamed Martah</i>	
Moroccan Women: A Cinematic Textual Agency	209
<i>Hanane El Aissi</i>	
Annexe	219

Préface

Au Maroc, être une femme, c'est accepter de porter un poids lourd : adapter son paraître, ne pas dévoiler son corps pour ne pas subir le regard masculin, source de soucis, pour la femme, pour la famille, pour les frères et même pour le mari. Voiler son corps est une issue et une alternative. Cette solution, bien que simpliste, risque d'encourager un autre fléau, de nous faire basculer vers l'autre extrême.

Dans le cinéma marocain, la femme est considérée comme un être « incomplet » et « inférieur ». Mieux encore : quand on parle de corps et de sacré, c'est celui de la femme que l'on désigne et non celui de l'homme. Source de mal, elle est un corps objet que l'on désire dans *Miroir de femmes* de S. Chraïbi, que l'on exploite *Les yeux secs* de N. Nejjar.

Pour sortir de ce conflit, certains cinéastes, ont tenté d'effacer cette différence par l'identification à l'homme en voulant rompre avec les modèles générationnels traditionnels transmis. Ce féminisme est devenu alors une sorte de misogynie, de rejet de soi et de son identité sexuelle. Un piège dans lequel sont tombés, à mon avis, certains réalisateurs marocains.

En choisissant le rejet de l'autre, comme *L'amante du Rif*, de N. Nejjar qui se déroule dans un univers carcéral féminin, et l'autonomie économique comme *Femmes et femmes* de S. Chraïbi, les cinéastes veulent reproduire un schéma qui correspond à un rêve « féminin » : vivre sans l'autre.

Dans d'autres films, la femme doit se battre pour obtenir son divorce, difficile à obtenir dans le Maroc des années 90 (*Destin de femme, Histoire d'une rose*). Ce thème est traité par la suite, en 2000, par H. Benjelloun dans *Jugement d'une femme*, où l'on juge une

femme poussée, par un sentiment d'injustice sociale, à commettre le pire, c'est-à-dire le meurtre pour se débarrasser de l'homme qui lui refuse l'accès à la liberté, à la vie.

Le viol, acte abject, moralement et socialement punissable, n'a pas échappé à la littérature cinématographique. C'est le cas dans *Hadda*, cette jeune fille victime de l'irréparable. De même dans *Mektoub* de N. Ayouch où l'homme doit laver l'honneur de sa femme violée, ou pis encore, dans *Jawhara* de S. Chraïbi où il s'agit d'une fille, fruit du viol. Et plus récemment *Sofia*, réalisé par la jeune réalisatrice Meryem Benmbarek qui utilise le déni de grossesse comme élément moteur et dramaturgique dans le film.

La femme passive, la femme victime, la femme au service d'une autre personne tel est le thème abordé aussi dans les films où l'on parle du calvaire des femmes de ménages ou « bonnes » exploitées par d'autres femmes. Le spectateur s'apitoie surtout sur le sort de la jeune fille Rkia frustrée de son enfance, une enfance difficile à rattraper dans une vie comme dans *L'enfance volée* de H. Noury.

L'histoire de Rkia est semblable à celle de toutes les filles de son âge, obligée par la pauvreté et les hasards de la vie à travailler, à trimer chez autrui pour se nourrir d'abord, ensuite pour survenir aux minimes besoins de sa famille.

Si elle n'est pas exploitée en travaillant durement dans les champs, elle est prostituée. Ce thème est traité dans *Histoire d'amour* de H. Noury, dans *Tenja* de H. Legzouli, dans *La Symphonie marocaine* de K. Kamal, dans *Youm ou Lila* de Naoufel Berraoui (*Une journée et une nuit*). On a essayé de parler de la femme-prostituée, mais humaine et généreuse, de la femme tombée dans le piège de l'argent facile.

C'est le cas aussi du film de F. Bensaïdi *Mort à vendre*, où un homme est tombé amoureux d'une femme qui va lui voler son argent et s'enfuir, sans laisser de traces. Le film se termine par un plan du personnage, la tête à l'envers. Ce plan final reste gravé dans notre

tête, car on quitte la salle, nous aussi, la tête à l'envers. La femme, à l'origine de ce « mal de tête », de ce vertige est-elle digne de la confiance et de l'amour portés par les hommes ?

Dans *Les yeux secs* de N. Nejjar, le thème de la prostitution est abordé de manière directe et frontale et sous un angle plus virulent et plus grave. Le regard porté par la réalisatrice est clair : l'environnement social, culturel et économique pousse une femme à « offrir » son corps à des hommes, venus pour assouvir un besoin naturel. L'histoire du film se déroule dans un village berbère touché par la pauvreté et la sécheresse.

La réalisatrice ne porte pas de regard moralisateur : les filles, si elles sont conscientes du danger qu'elles courent et des difficultés liées au métier embrassé par nécessité, par besoin, en revanche, elles ne tentent pas de s'en sortir.

En plus de la prostitution, la superstition, en tant que rite, est souvent associée à la femme. Tel est le cas du film de M. Smihi *Chergui ou le silence violent*, qui aborde le sujet de la sorcellerie dans les relations conjugales, sujet intéressant par son importance et sa gravité, car il assujettit la personne à des croyances d'ordre parapsychologique, au croire dans l'invisible pour résoudre les problèmes du quotidien. Ces pratiques associées souvent aux femmes sont présentes dans les films de nos réalisateurs dont le talent est prometteur. Plus récemment, en 2018, le film *La Guérisseuse (Mbarka)* de M. Zineddaine.

C'est le cas aussi du Film de Y. Kassari *L'enfant endormi* qui narre de manière esthétique, avec de très beaux plans, l'histoire de Zeinab à la campagne, obligée après le départ de son mari en Europe, d'attendre son retour avec un fœtus endormi dans le ventre, avec un seul et unique espoir : le réveiller dès le retour du père. Ce film raconte à travers le personnage de Zeinab, l'histoire des femmes qui vivent à la campagne, éloignées de la civilisation et de l'ère de la modernité. Il donne une image de l'épouse obligée de subir son destin, d'y croire et de s'y soumettre.

La femme n'est pas souvent représentée uniquement sous un angle négatif et péjoratif, elle est aussi une personne responsable et réfléchie. Elle décide pour son avenir et pour celui des autres. Elle est travailleuse et dynamique. Elle prend les décisions nécessaires. Dans *Femmes et femmes* par exemple, les héroïnes sont responsables de leur vie qu'elles prennent consciemment en main. L'image véhiculée par ce film est positive. Ce n'est plus l'épouse soumise aux vicissitudes du quotidien ni l'épouse passive mais l'épouse moderne, épanouie, jouissant de chaque instant de sa vie.

Dans le film *Marock* de L. Marrakchi, c'est la même problématique qui est abordée mais avec un angle d'attaque différent. En effet, l'héroïne assume une relation amoureuse avec un homme de confession religieuse différente de la sienne. Elle transgresse ainsi les préjugés, les tabous et les interdits instaurés par la société. Elle impose son modèle aux autres. Cette attitude courageuse semble heurter les sensibilités et les habitudes culturelles. La réalisatrice de *Marock* a tenté de peindre une classe sociale et un mode de vie dominant. Des jeunes, insouciantes, s'amuse entre eux, nouant ainsi des liens d'amitiés.

Dans le film de A. Lagtaa *Un amour à Casablanca*, il s'agit d'une jeune fille qui tombe amoureuse des hommes, assouvissant ainsi ses désirs. Certaines relations frôlent parfois l'adultère. C'est le cas du film de N. Lahlou *La Nuit du crime* où la femme trompe son mari. Dans *Caftan d'amour* de M. Smihi, on nous raconte l'histoire d'une femme narcissique, d'une épouse aimée par son mari qu'elle a tendance à délaisser et à négliger.

En somme, la littérature cinématographique marocaine est riche de références faites à la femme marocaine. Elle est moderne et entreprenante comme elle est passive et soumise. Elle est jeune et pleine d'espoir comme elle est âgée et pleine de désillusion et de désespoir. Elle est rêveuse et romantique comme elle est réaliste...

Entre ces deux alternatives, comment les jeunes cinéastes parviennent-ils à se libérer des préjugés, à se former et à travailler dans un secteur professionnel préférentiellement

exercé et dominé par un imaginaire masculin ? Quelle est leur marge de manœuvre face aux stéréotypes et aux lois du patriarcat ?

Nous souhaitons faire entendre leurs voix, sensibiliser les jeunes générations qui souhaiteraient s'orienter dans ce domaine afin de faciliter la vie des femmes au quotidien, dans l'exercice de leurs fonctions...

Ce livre traite de la question de la femme au cinéma, devant et derrière la caméra. Il fait suite au colloque organisé, dans le cadre du programme Ibnou Khaldoun, par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Marrakech.

Ayoub Bouhouhou, Professeur de l'Enseignement Supérieur

Coordonnateur du projet Ibnou Khaldoun « Cinéma, télévision et genre : évolution de la représentation de la femme à travers les médias marocains ». CNRST. MAROC.

Directeur du Laboratoire LIMPACT (Langue Identité Médias Patrimoine Culture et Tourisme). FLSH M.

Première partie
Femmes devant et derrière la caméra

La participation de la femme dans l'industrie cinématographique au Maroc

Alaoui Yousfi Khadija

Professeur de l'Enseignement Supérieur

FLSH, Marrakech.

LIMPACT

Après cinquante ans de production massive, le cinéma marocain est considéré comme un cinéma typiquement masculin sur tous les plans que ça soit au niveau de la représentation, les grands rôles sont surtout masculins ou au niveau technique, c'est-à-dire la réalisation, la production et même l'écriture du scénario qui sont considérées comme des métiers d'hommes par excellence. La vraie participation de la femme marocaine dans l'industrie du cinéma n'a commencé que tardivement vers les années quatre-vingt. En effet Farida Bourquia est la première femme à y faire carrière comme réalisatrice, avec son long métrage de fiction *La Braïse – Al jamra* . Or la présence de la femme en tant qu'actrice a commencé un peu plutôt, vers 1968 avec l'actrice Laila Chenna dans le film *Al Hayato kifah* de Mohamed Tazi et d'Ahmed Al Mesnaoui. La première scénariste n'est autre que Hafida EL Asri avec le scénario du film *Ayna toukhabiouna chams ?* réalisé par le cinéaste marocain Abdellah Al Mesbahi. La cinématographie, elle, a toujours été un domaine exclusivement masculin, la première cinéaste marocaine, Laila Said, a pris ses élans en 1980, dans le film *Amina* de Mohamed Tazi. Le montage, lui aussi va devenir un métier auquel la femme peut adhérer ; Atiqua Tahiri fera le montage du film *Al Hal* d'Ahmed Maanouni en 1981. La jeune Imane Mesbahi était la première réalisatrice à faire la distribution des films marocains.

Ainsi, depuis les années soixante, la femme marocaine a marqué ses débuts dans l'industrie cinématographique, non pas uniquement en tant qu'actrice, domaine où elle est la plus active, mais également comme réalisatrice, cinéaste chargée du montage, de la production, de la distribution, etc. Progressivement le milieu change, les femmes prennent un peu plus de place et mettent en relief l'aspect créatif et artistique du métier qu'elles ont choisi, malgré la domination masculine dans le secteur du cinéma. Alors comment la femme devant et derrière la caméra arrive-t-elle à s'imposer ? Quel discours propose-t-elle ? Quelle est la

vision du monde qu'elle voudrait diffuser ? Et quelle approche artistique et esthétique cherche-t-elle à faire valoir ?

1. La femme et la représentation cinématographique

Le premier rôle féminin au cinéma, celui de Laila Chenna dans le film *Al Hayat Kifah* a été fortement applaudi parce qu'il a fait preuve d'un grand professionnalisme et surtout d'un esthétisme cinématographique louable. Depuis, un grand nombre d'actrices apparaissent dans les films marocains, cherchant à donner le meilleur d'elles-mêmes dans des rôles principaux, secondaires ou même en tant que de simples comparses. L'actrice marocaine n'est plus une amatrice qui se base uniquement sur ses compétences personnelles et les directives du réalisateur, mais elle est devenue une actrice consciente et professionnelle dans le domaine du septième art, ayant une formation académique et une culture du cinéma qu'elle a acquises à travers son expérience par la pratique théâtrale ou par sa participation aux différents ateliers et formations conçus dans le domaine. Si la première génération des actrices marocaines a accumulé des expériences artistiques dans le domaine de la représentation grâce à la pratique du théâtre, la nouvelle génération a suivi une formation académique, soit dans des instituts nationaux ou dans des établissements étrangers spécialisés.

Parmi les actrices de la première génération, citons Fatima Chikh, Habiba Al Madkouri, Fatima Afzar, Fatima Regragui, Nezha Regragui, Aicha Sajid, Amina Rachid, Rachida Mechnouaa, Souad Sabir, Malika Omari, Touria Jebrane, Naima El Mcharqui, Souad Alaoui, Fatima Ouchay, Aicha Mahmah, Naima Ilyas... D'autres plus jeunes, mais non moins compétentes, comme Sanae Aakroud, Hanane Nezar, Kaoutar El Wazzani, Jihane Kamal, Merjana Alaoui, Fatima Ayyachi, Mouna Fetou, Fatima Khair, Amal Ayouch, Samia Aquriou, Nezha Skali, Salima Ben Moussa, Nadia EL Alami, Meryem Zaimi...

Les rôles interprétés par ces actrices sont divers, le plus marquant reste celui de la mère qui protège, guide et prend soin de ses enfants. C'est un rôle qui incarne la réalité sociale et culturelle des mères marocaines. Nombre de ces actrices ont interprété des rôles qui ont pour visée de critiquer la situation de la femme/épouse, enfermée dans un espace clos, la maison. Soumise à l'autorité d'un mari despote, elle est représentée le plus souvent, malheureuse et son statut est réduit à la satisfaction du mari, à l'éducation des enfants et à l'accomplissement des tâches domestiques.

Les actrices de la nouvelle génération représentent plutôt, la situation de la femme libre et moderne, enseignante, médecin, artiste... qui loin d'être épanouie, relate sa souffrance de femme indépendante dont la liberté est menacée par la présence ou/et l'absence d'un homme. Elles ont présenté sur scène, l'image de la femme insoumise, incarnée par le rôle de Atika par exemple dans le film *Nuit d'enfer* de Faouzi Ben Said en 2017 et de Rita dans le film *Marock* de Laila Marrakchi en 2012 ; l'image de la femme violée incarnée par le rôle de Nadia dans le film *L'amante du Rif* de Narjiss Nejjar en 2011 ; l'image de la femme prostituée présentée par le personnage de Nadia dans le film *Zéro* de Nour Eddine Lakhmari en 2012 et de Ayda dans le film *Burn out* de Nourine Lakhmari en 2017 ; l'image de la femme infidèle, avec le personnage de Samira, dans *Les jardins de Samira* de Latif Lahlou en 2007 ; l'image de la femme esclave véhiculée par le film *Oud Lward* de Lahcen Zinoun en 2006... Ces films et tant d'autres présentent des thématiques choquantes qui traitent de la violence, des viols, du sida, de la prostitution... Les cinéastes, tous sexes confondus, ont oublié de créer un équilibre en produisant des rôles proches de la réalité de la majorité des femmes marocaines. En effet, la scénariste française Catherine Touzet, débattant des stéréotypes et clichés entourant les femmes, stipule : « Malgré l'évolution de la condition féminine au Maghreb, il y a encore un gap entre ce qu'on observe dans les fictions et la réalité de la femme qui se modernise et s'autonomise... On y voit rarement des femmes qui prennent leur destin en main... »

2. La femme réalisatrice

Dans le secteur du cinéma, nous trouvons une quinzaine de femmes réalisatrices, Farida Bourquia, Farida Ben Lyazid, Izza Génini, Narjiss Najjar, Laila Marrakechi, Yasmine Kassari, Zakia Tahiri, Souad El Bouhati, Fatima Jebli Ouazzani, Imane Messbahi, Maryam Touzani, Laila Kilani... Ayant chacune son style, ces femmes du cinéma s'imposent artistiquement et culturellement par leur savoir dans le domaine et leur vision artistique qui s'ouvre sur les problèmes de la femme marocaine et son devenir.

À travers son film *La Braise*, sorti en 1982, Farida Bourquia analyse le phénomène de la vengeance à la manière Boolyoudienne où l'intrigue vire vers une situation mélodramatique. Les autres films de Bourquia sont destinés surtout à la télévision.

Farida Ben Lyazid est la réalisatrice la plus productive. Sa filmographie atteste quantitativement et qualitativement de la participation de cette réalisatrice dans l'industrie

cinématographique marocaine. Ses films les plus connus sont : *Ruses de femmes* en 1999, *Casablanca* en 2002, *Juanita deTanger* en 2005 etc. Par la diversité de ses films, Farida Ben Lyazid traite des thèmes sociaux en procédant par une remise en question des traditions et des mœurs de la société marocaine qui regorge de contradictions. En prenant la mémoire collective comme une toile de fond, elle a toujours cherché à soutenir la femme marocaine dans son combat en défendant ses droits naturels et juridiques.

La réalisatrice, Izza Génini compte parmi les figures féminines du cinéma marocain. Elle a d'abord été productrice et a créé en 1973 la société « SOGEAV » pour la distribution des films en Afrique francophone. Elle a construit sa filmographie surtout documentaire, sur la culture marocaine en général et l'apport de la dimension juive en particulier. Elle a réalisé toute une série de films documentaires sur les musiques du Maroc qui va de *Rythmes de Marrakech* en 1989 à *Nuba d'or et de la lumière* en 2007, en passant par *Retrouver Oulad Moumen* en 1994 et *Voix du Maroc* en 1995.

Narjiss Najjar a été trop controversée lors de la sortie de son premier film *Les yeux secs* en 2002 qui traite du problème de la prostitution au moyen Atlas. Sujet qu'elle a analysé en usant d'un esprit critique qui refuse les conditions de vie de ces femmes mises à la marge de la société. Son film patriotique *Wake up Morocco*, sorti en 2006, traduit le rêve de la réalisatrice de retrouver un Maroc meilleur qui a juste besoin de la bonne volonté de ses concitoyens. Bref la filmographie de Narjiss Najjar œuvre par le biais d'un esprit avant-gardiste et progressiste, pour libérer les femmes marocaines, victimes de l'analphabétisme et du manque des droits les plus élémentaires.

La contribution de Fatima Jebli Ouazzani dans le cinéma marocain est très restreinte ; elle est la réalisatrice du film *La maison de mon père* en 1997, film qui aborde la question de la virginité dans la société, dans son rapport avec les traditions et les interdits religieux.

Imane Messbahi dans son film « Le paradis des pauvres », sorti en 2002, a choisi de traiter la question du racisme dont sont victimes les immigrés. Son approche critique ne pouvant être parfaitement objective a su au moins être intelligemment subjective.

Le premier long métrage de Yasmine Kassari, *L'enfant endormi*, réalisé en 2004 fait revivre un mythe millénaire, celui de l'enfant qu'on endort dans le ventre de sa mère, par des

pratiques de sorcellerie. Ce mythe est déjà évoqué dans la littérature maghrébine d'expression française, par l'écrivaine et sociologue Fatima Mernissi dans son œuvre *L'enfant endormi*. Attirée par son contenu métaphorique, Yasmine Kassari l'exploite pour parler de la destinée d'une femme séparée de son mari le lendemain de ses noces. Si l'époux part à l'étranger à la recherche du travail, l'épouse confronte le joug des traditions auxquelles elle est obligée de se soumettre.

Laila Marrakchi, elle, a essayé d'analyser dans son film, *Marock* sorti en 2005, l'histoire d'une adolescente qui découvre l'amour et se heurte à un surmoi qu'elle ne connaissait pas auparavant et qui se concrétise dans le pouvoir paternel, le poids de la famille et les exigences d'une société conservatrice.

Laila Kilani, dans son film *Sur la planche*, apparu en 2011 dénonce les conditions de vie d'une jeunesse féminine face à l'injustice sociale ; jeunesse qui souffre de la pauvreté et qui cherche à améliorer son quotidien contre vent et marais. La cinéaste a essayé de mettre en scène le combat éloquent d'une jeunesse en détresse.

La carrière de Maryam Touzani en tant que scénariste et réalisatrice a commencé en 2011, avec son premier court-métrage *Quand ils dorment*. En 2019, elle a réalisé deux films, *Aya va à la plage* et *Adam*, dans la première présentation a été célébrée, le mardi 3 décembre à la 18^{ème} édition du festival du cinéma à Marrakech. Dans ce film, Maryam Touzani traite encore une fois le thème de la mère célibataire, les souffrances qu'elle endure et la condition des enfants illégitimes.

La critique sociale n'est pas des moindres dans le film *Française* de Souad El Bouhati, sorti en 2008. Dans ce film, la caméra est braquée sur les problèmes des ressortissants marocains à l'étranger, problèmes de drogue, d'instabilité familiale, de discrimination... et les difficultés que rencontre la deuxième génération pour s'intégrer dans son pays d'origine.

Dans la même année, nous assistons à la sortie d'un autre film, *Number One* de Zakia Tahiri qui traite de la relation homme/femme sous l'angle de la nouvelle « Moudawana ». La cinéaste, à travers une comédie sociale, tout en mettant l'homme devant ses contradictions, tire un signal d'alarme sur l'injustice que subit la femme au sein du couple.

La visualisation de ces films réalisés par des femmes nous permet de dire qu'ils ont presque tous un aspect social, et s'inscrivent dans la réalité marocaine. Ils ont tous pour visée de défendre, en filigrane ou d'une manière déclarée, la condition féminine. La victimisation de la femme se fait fortement sentir : dans une société déprimée, déprimante et où maintes valeurs humaines sont entrées en désuétude, la femme souffre.

3. La femme scénariste

Le métier de scénariste au Maroc a toujours été un métier d'homme, mais depuis la venue de Farida Bourquia et des autres femmes réalisatrices, le secteur a changé. En effet ces cinéastes ont pris le soin d'écrire leurs propres scénarios. Ce sont elles qui créent leurs séquences filmiques, montent leurs intrigues, inventent leurs personnages, participent aux castings, décident du décor, etc. Alors toutes ces réalisatrices que nous avons citées, sont les scénaristes de leurs propres films à l'exception de certaines comme Hafida Asri, Rachida Bdoujdra, Fatima Chebchoub... qui ont choisi de se spécialiser uniquement dans l'écriture du scénario.

4. La femme et le montage cinématographique

Les filières de l'industrie cinématographique sont multiples et diffèrent selon les spécialités. Dans ce domaine purement technique, la femme contribue à cette étape principale de la poste production du film. Parmi ces femmes qui choisissent les plans obtenus lors des prises de vues, les assemblent, les raccordent, accélèrent ou ralentissent le rythme pour créer un effet artistique et esthétique, nous trouvons Saadia Nassif, Meryem Amrioui, Fatima Moussaid, Ghizlane Assif, Laila Dinar, Kahina Atiya, Moufida Tlatli, Naima Saoudi...

5. La femme : les techniques du son et la musique cinématographique

Dans le secteur du septième art, la femme est présente en tant que technicienne du son. Elle les raccorde, et arrive même à les manier esthétiquement. Elle s'occupe de la musique pendant le mixage et a pour mission de débarrasser le champ sonore de tous les bruits ou parasites compromettant la bonne compréhension des dialogues. Son travail consiste également à reproduire musiques et bruitages avec le plus de qualité et de réalisme possible. Les femmes les plus connues dans ce secteur sont : Aicha Hosni et Najat Omari

6. La femme cinématographe

Partout dans le monde, les techniques de la cinématographie ou du tournage d'un film est un métier qui est toujours lié aux hommes. Le cas au Maroc n'est pas tout à fait différent malgré la présence timide de la gente féminine qui a une approche artistique bien à elle. Parmi les femmes marocaines qui ont contribué à l'industrie du cinéma à ce niveau c'est-à-dire en filmant, en enregistrant et en photographiant, nous trouvons Nadia Said, Fatima Rouass, Mayada Sisman...

7. La femme et la critique filmique

La critique filmique est une discipline qui a donné à la femme une tribune pour pouvoir dire son point de vue concernant tel ou tel autre film. Certes, le domaine est masculin, mais de nombreux articles écrits par des femmes ont émergé depuis les années deux mille. Faisant partie des clubs de critique cinématographique en tant que membres, responsables, de simples critiques, ou journalistes, elles sont actives et au courant des moindres détails. Les plus connues dans le domaine sont Amina Barakat, et Sabah Ben Daoud qui, toutes les deux, anciennes conseillères de « L'union des critiques du cinéma au Maroc », ont écrit plusieurs articles critiques sur le cinéma marocain. Fatiha Zriai, l'auteure du livre *La signification du laboratoire cinématographique au Maroc*, paru en 2004, est parmi ces journalistes qui ont plusieurs casquettes ; elle est à la fois poète, peintre, et critique d'art en général. Néanmoins, il faut reconnaître le manque considérable des femmes dans le domaine de la critique du film.

Cette présentation générale de la participation de la femme dans le secteur du septième art en tant qu'actrice, réalisatrice, scénariste..., est seule susceptible de nous donner une vision claire sur sa contribution dans l'industrie cinématographique. Quantitativement et qualitativement, le cinéma marocain reste jeune et a tout un avenir prometteur devant lui. Certes la femme y est présente et a fait preuve de grandes compétences esthétiques, artistiques et techniques, mais la parité est loin d'être atteinte, le secteur est largement masculin.

La filière où il y a le plus de présence féminine est le domaine de la représentation ; le cinéma marocain accueille chaque jour de nouvelles actrices, seulement les personnages qu'elles représentent ont parfois des rôles très osés et ébranlent la pudeur publique. Certains cinéastes utilisent le corps féminin comme un moyen de tentation et optent pour la

provocation sexuelle pour attirer le plus de publics possibles. Ils essaient de maintenir le spectateur par des scènes provocantes qui portent atteinte aux valeurs morales et culturelles de la société marocaine. Ainsi ils exploitent la femme et la chosifient car une fois passé 45ans, la majorité des actrices sont pénalisées à cause de leur âge sous prétexte qu'elles ne sont plus attirantes. En tant que quinquagénaires, elles sont soi-disant exclues de la sphère du désir masculin. Les actrices américaines et françaises souffrent de cette situation d'ingratitude et tirent la sonnette d'alarme ; l'association des « Actrices et Acteurs de France Associés » AAFA, a soulevé à maintes reprises cette exclusion qui réduit le rôle de l'actrice. (Le cas de Maggie Gyllenhall qui, par exemple a joué dans plus de 30 films, mais cela ne l'a pas empêché d'être jugée trop vieille pour le rôle de l'amante d'un acteur de 55ans. C'était en 2015, elle avait 39 ans.)

Signalons en outre que les films réalisés par les cinéastes marocaines ont, la plupart des fois, un aspect social et comique où elles soulignent cette relation dialectique entre l'homme et la femme. Elles cultivent presque toutes, cette victimisation de la femme ; elles la poussent pour ainsi dire, à extérioriser un ensemble de refoulés à défendre ses droits et à se dresser contre l'homme et son autorité machiste. Elles ont raison de soulever ces points noirs qui entachent la dignité de la femme, mais il ne faut pas oublier non plus qu'elles ont, malheureusement dressé une image négative de la femme marocaine et continuent, même aujourd'hui, à travers l'imaginaire cinématographique, à pérenniser l'image d'une réalité féminine malheureuse et sans possibilités d'issue. Certes au Maroc, il y a des prostitués, il y a des mères célibataires, des viols, de la pédophilie, de l'homosexualité... mais une telle approche de la condition de la femme devient redondante et de plus en plus simpliste. Elle perd de sa notoriété créative et artistique ; le spectateur marocain commence à soupçonner qu'on use de la souffrance de la femme pour en faire un produit de consommation dans les salles de cinéma.

Leur production qui est sans doute intéressante par bien des égards se trouve actuellement devant une problématique importante à savoir la question du renouvellement thématique et le défi de la diversité. En effet les sujets, les idées et le discours cinématographique de ces femmes, qui sont devant et derrière la caméra, doivent forger dans l'avenir, une réflexion d'envergure sur la condition des femmes au Maroc et prévoir d'inscrire leur production dans la perspective de son développement durable. Repenser les espaces, innover les techniques, proposer d'autres thèmes, s'ouvrir sur l'universel serait peut-être un moyen de perpétuer cette participation de la femme dans l'industrie du cinéma.

Variation sans images sur l'Image et la Femme
à travers
Ça coule de source L'Image, l'Eau, la Femme
de R. Debray¹

Abdelhaï Sadiq

Professeur de l'Enseignement Supérieur,

FLSH. Marrakech. UCA

LIMPACT

*« Est-ce ainsi que les hommes vivent ?
Est-ce ainsi que les hommes regardent ?
Est-ce ainsi que fut la lumière de l'ombre ? »
S'interroge le poète*

*Pour fabriquer un mythe,
Il faut un moment fondateur
et une géographie fondatrice
que l'on se remémore avec émerveillement...*

Alex S.

Partant de la réflexion du médiologue R. Debray sur le rapport image/femme, je propose à travers mon article une brève présentation sans frontières du texte de l'auteur afin de montrer les rapports intrinsèques qui unissent l'image et la femme par ce lien multidimensionnel qu'est l'eau et l'ambivalence sacré/profane qui régit cette relation qui ne coule pas de source aussi clairement...

¹ Ina Edition, Collège iconique, Paris, 2014.

(La collection Collège iconique propose la transcription des interventions de penseurs et praticiens de l'image que se sont retrouvés, avec une liberté absolue de pensée, au sein du Collège iconique, instance d'étude analytique, réflexive et critique de l'image sous toutes ses formes, créée en 1993 à l'initiative de Marie José Mondzain, Régis Debray et de François Denel.)

Rencontre avec l'auteur. R. Debray, écrivain et philosophe, politiquement engagé. Compagnon de Che Guevara dans les années soixante, militant pour la libération des peuples d'Amérique du Sud, il a été emprisonné et torturé à plusieurs reprises. Dans les années soixante-dix, de retour en France, il publie plusieurs ouvrages et se consacre au champ disciplinaire émergent que sont les sciences de l'information, proposant une approche philosophique du domaine qu'il créa et développa qu'est la Médiologie, néologisme certes, mais plus à mon avis, s'agit-il d'une éthique qui se fonde sur l'étude des moyens et des postures de transmission des messages, lesquels influent sur trois éléments fondamentaux pour ce qui est des comportements humains dans leurs référents, le sacré et le profane, sans oublier le rapport à soi : les mœurs, le pouvoir et le savoir. Et ça coule de source..., certes, mais les matériaux qui régissent ces rapports, ne sont rien d'autres que, comme l'avance R. Debray, le Codex (invention chrétienne par le biais de la Bible, qui va restructurer et transformer les rapports et l'ordre social). Vient ensuite, l'invention de l'imprimerie qui va permettre la diffusion du savoir par l'intermédiaire du livre imprimé, lequel créera indirectement l'institution écolière, l'égalité républicaine et *in fine* la laïcité (comme nouveau dogme). La dernière révolution n'est autre que celle instituée par l'informatique, la toile, les réseaux sociaux, le planétaire, le sans frontière, en un mot de nouvelles modalités sacrales. Et *Ça coule de source...*

On me dira, ça ne coule pas de source, car où est le rapport image/femme ? Depuis l'aube des temps, le pouvoir de l'image et celui de la femme existent et suscitent des polémiques, le sacré de par son oralité originelle a nourri l'imaginaire autant des païens que des croyants pour représenter l'inconnu et le rationaliser afin d'admettre une certaine idée et image manichéenne du monde visible et du monde invisible. La femme se trouvait au centre de ces représentations de par son ambiguïté à la fois salutaire et damnatrice. Par la suite, le sacré s'est trouvé transmissible par le codex, mais le scripturaire ne suffisait pas seul pour faire sens, il a fallu le recours aux enluminures pour créer des représentations agissantes sur l'imaginaire entre ciel et terre, sorte de coloriations naïfs, mais oh combien symboliques de par la complexité des nuances des couleurs, nous sommes ainsi passé des représentations non imagées de l'oralité du noir et blanc vers les représentations imagées en couleurs, mais fixatrices du sens croit-on, car la liberté se trouve encadrée par l'esthétique illusoire d'une vérité en quadri, donc l'air du faux, n'est-ce pas là les prémices des caricatures qui font débats de nos jours et font couler non plus de l'eau ou de l'ancre, mais du sang... Dans ces

représentations colorées, seules quelques femmes tiennent le haut du pavé, sorte d'idoles annonciatrices de nos actuelles divas, pinup, stars aux voix arrangées, je fais référence ici aux premières stars du sacré, Marie, Marie Madeleine et j'en passe. Enfin, et de nos jour, on ne jura que par l'image, le beau devient laid, le laid devient beau, ni beau ni laid, rien que le simulacre, l'esthétique de l'éphémère, au point où il n'y a de différence entre homme et femme, jeune et vieux, d'antan et de maintenant, d'ici et de là-bas, en un mot il n'y a plus de différence dans la différence, il n'y a que l'indifférence grâce à la vitesse avec laquelle tout passe, dépasse, surpasse et trépasse dans de gigantesques machines à conserve de données les plus intimes. Ainsi, le fil d'eau verse dans le ruisseau, lequel verse dans la rivière, laquelle verse dans le fleuve qui finit par s'écouler dans l'océan, métaphore de la démesure où le profane et le sacré se confondent, car il n'y a plus de frontières, plus de géographie, plus d'histoire, plus d'humains, que des hybrides fantomatiques nostalgiques d'un passé et d'un avenir révolus par temps de pandémie. Aragon l'avait bien dit, la femme est l'avenir de l'homme, référence faite à la Bible, si ce n'est au Coran « *O Les humains, craignez votre Seigneur, qui vous a créés d'une seule personne, et a créé de celle-ci son conjoint, et a disséminé d'eux beaucoup d'hommes et de femmes* »¹

Rencontre avec le livre. C'est en travaillant depuis quelques années sur les notions de Traces et d'Archives, et rejoignant R. Debray qui avance « *Il faut stocker pour penser, et conserver pour réfléchir* », essentiellement en partant des travaux de J. Derrida, notamment son écrit *Trace et archive, image et art*, réédité en 2014, que le hasard des lectures m'a amené à découvrir ce court texte de R. Debray. Les deux penseurs montrent combien il ne se peut de réflexion construite ou déconstruite sur l'archive principalement, sans image, le corps et le décor, en d'autres termes sans l'iconique, le médium (le corps) et la spatialité dans toutes ses dimensions (horizontalités, verticalités, limites, frontières), imaginées ou réelles, lesquelles fondent à mon avis toute spiritualité ou sacralité, car il ne se peut de sacralité sans représentation réelle ou virtuelle de la spatialité mesurée par la nomadité humaine dans sa quête du divin.

Le titre : *Ça coule de source, l'image, l'eau, la femme.*

¹ Coran, 4/1. (mettre le titre de la Sora pour l'unifier avec la référence qui suit : Coran. An-Nissae, v.1)

Debray est passé de l'intitulé d'une communication (donnée au Collège iconique en 1995) au titre d'un livre (2013), ceci a une signification imagologique, c'est-à-dire, de mon point de vue, du verbal ou oral (avec ce que ça implique comme mise en scène face à un public hétérogène composé sûrement d'érudits et de novices, ou si vous voulez, en d'autres termes, un public composé de religieux au sens large (sachant fabriquer l'image — cette idole fourre-tout comme la qualifie R. Debray — et ce qui en découle ; au livre dans sa dimension duelle (caché/montré, visible/invisible, tactile physiquement et cérébralement ; en fait le livre est le résultat d'un montage dont la première de couverture est l'affiche et la 4e de couverture serait le pitch ou le résumé.

De quoi s'agit-il en profondeur ? Le titre : l'ordre des termes : Image, Eau, Femme

Je suis tenté de qualifier cet ordre de sainte trinité dans le désordre, le Père serait l'eau : « À partir de l'eau, Nous avons constitué toute chose vivante »¹ ; le Fils serait l'image, la Femme le Saint-Esprit.

Au risque de choquer, la femme en la personne de Marie (la mère) ou Marie-Madeleine (la lapidée sauvée) ou encore Véronique (celle qui a accueilli le visage du Christ), toutes les trois d'une manière ou d'une autre ont généré un fils qu'on ne cesse de représenter, toutes formes d'images aidants, soit en noir et blanc, soit en couleurs. Cette trinité matricielle, Marie, Marie-Madeleine et Véronique représentent les trois fonctions féminines, la mère, l'épouse et la sœur, la génitrice, l'aimante et protectrice supplétive. La construction réelle ou imagée du Christ se trouve être le fruit d'un travail exclusivement féminin qui parfois relègue le père (souffleur) car il n'est que souffle et n'a pas de réelle existence à dimension humaine, mais est et demeure l'Absolu-Souffle, souvent représenté par l'Archange Gabriel ou plus encore à travers le texte coranique par Jésus désigné au moins à trente reprises le plus souvent sous la désignation « Jésus, fils de Marie » ou encore de « Messie », encore comme « verbe de Dieu », « esprit ou souffle de Dieu ». Il est aussi « parole de vérité ».

Un souffle qui ne peut être dans sa matérialité existentielle que l'eau, sans laquelle aucune représentation ne peut se développer puis tirée sur toute sorte de support allant de la miniature à l'alignement alphabétique hollywoodien qui surplombe la cité des anges, Mecque de l'image, du film, de la femme, tous les trois élevés au rang de nouvelles idoles auxquelles

¹ Coran. Les Prophètes, v. 30.

sont consacrés des pèlerinages annuels (Cannes, Venise, Berlin, Marrakech et j'en passe pour ne citer que ceux qui offrent des statuettes humaines, animales ou végétales) en guise de Prix, Récompense, Reconnaissance, Hommages parfois posthumes, qui ne s'éloignent guère du protocole messianique et du cérémonial religieux catholique.

Aussi, profondeur oblige, l'ordre apparent du titre est le résultat du désordre qui préside à toute forme d'œuvre d'art et en premier lieu toute forme filmique si on m'autorise cette généralité.

Avant d'aller encore plus loin dans les profondeurs imagologiques, aquatique et féminine suggérées par le titre, lequel ne coule pas de source de manière si évidente que cela, donnons la parole à R. Debray :

Qu'est-ce qui peut donc raccrocher trois choses apparemment hétérogènes : un sexe, un élément, une vidéo ? A priori, rien de scientifique. Rien de plus qu'une résonance littéraire et onirique, quelques audaces prémonitoires et poétiques.

De l'eau naît toute vie possible sur n'importe quelle planète. De la femme naît tout vivant humain sur cette terre. Cela fait comme une entente prédestinée. Et de la femme, tout naturellement, une naïade, une Sirène, une Anita Ekeberg sous la fontaine de Trévise. Vénus naît de l'écume, elle est dite en grec anadyomène. Épithète de nature. L'image également. Aphrodisiaque, elle aussi, mariée avec l'eau dès son origine. Que l'être humain advienne à son ego via le stade du miroir ou non, le plan d'eau fut notre première surface réfléchissante. Notre premier miroir, notre premier écran ; l'image fut d'abord reflet. Le reflet mère de toutes les images, mais image précaire qui disparaît la nuit, et qu'un nuage éteint en plein jour.

Ce qui m'intéresse dans ce passage est la notion de reflet, lequel serait à l'origine de l'image, et comme vous le savez (chez Ovide, Narcisse ne se reconnaît pas lui-même, au début, dans la fontaine, il se prend pour quelqu'un d'autre). Il a eu le grand tort de mépriser l'amour d'Aphrodite, déesse aquatique, qui va pour se venger, le noyer en elle, dans son élément. À mon avis, tout ceci est mythologique, virtuel dans un sens. C'est que nous vivons actuellement face au flot des images, même celles qui se prétendent filmiques car édulcorées

par des yeux féminins ou des corps féminins nous inscrivant dans ce qu'on appelle actuellement « Biocéan » (monde virtuel). Devant ce flot, fut-il scénarisé, hautement mis en scène et royalement monté (montage) nous devons tenir le cap devant le défilement de plans qui n'excèdent pas 3 ou 4 secondes sauf quand il s'agit du corps féminin seul ou non.

Marie-José Mondzin, citée par R. Debray, disait que

l'image remet en scène la question de l'origine. Elle prête un visage aux ténèbres. Parce que l'image a un corps, elle nous donne accès à l'animalité. Pas le fruit de la déesse-mère, mais l'inverse : nous pouvons supposer qu'il y a eu de la déesse-mère parce qu'il y a l'image.

Ce lien entre image et femme est à mon avis, tout comme chez Debray, est de l'ordre du sacré, du théologique, en un mot de l'ordre de la croyance. Et Debray de rappeler de manière schématique les cinq étapes historiques marquantes de cette relation presque intrinsèque entre les deux. Mais avant de les citer en guise de rappel, je finirai mon propos, en indiquant qu'il ne se peut de reflet, d'image, de film, de femme dans toute sa splendeur, mais également sa satanéité magnifiée sans la lumière, aussi lorsque nous pensons aux représentations diverses et variées de l'iconique liturgique la présence du père (Dieu) est toujours symbolisée par un Soleil, la lumière éternelle, et donc il ne peut y avoir d'esthétique de l'image sans le mariage créatif des ombres et lumières. Éternel manichéisme...

Les cinq étapes historiques de la relation femme/image :

- 1- *Les premières formes sculptées du paléolithique (-20 000) — pendeloque, amulettes, figurines, statuettes — son féminines. Ces statuettes sont minuscules (comme les pièces de l'art cycladique, à l'âge de bronze, femmes violons, femme-écusson.)*
- 2- *Les déesses-mères du néolithique ont largement précédé le dieu-père biblique. Isis, Cybèle, Maïa se distinguent d'un Yahvé aride, invisible, masculin et linguistique, qui ne s'adresse au demeurant qu'aux mâles. La déesse-mère est en amont du Dieu patriarcal, comme l'image est en amont de l'écrit.*
- 3- *Dans le christianisme (où c'est Véronique et non un apôtre qui recueille l'image du Christ, empreinte de son visage sur un linge), on décèle un synchronisme entre deux événements : la promotion liturgique de la Theotokos, la mère de Dieu et la légitimation doctrinale des icônes. La notion de l'incarnation se trouve posée ici.*

- 4- Pour « la voie occidentale des images » ce sont les vierges à l'enfant, à caractère frontal, tenant le Fils sur leurs genoux. C'est même par l'image de dévotion « que la vierge a pu accéder au rang de quatrième personne de la trinité ». La dynamique de l'Incarnation commence avec le Christ, mais se prolonge et culmine avec les Madones, les Vierges de la miséricorde, voire les saintes de la Contre-Réforme.
- 5- Du XIXe au XXe, « les apparitions » surnaturelles sont mariales, non christiques, avec les sanctuaires, grottes, statues et médailles miraculeuses. Les lieux de pèlerinage qui en découlent, que ce soit Lourdes ou Fatima, Catherine Labouré ou la chapelle de la rue du Bac, sont tournés vers la mère de Dieu, et non vers Dieu le Père. Les visionnaires en spiritualité, comme les « voyantes » en spiritisme, composent un club féminin.

Mais, nous ne pouvons pas passer sous silence la posture islamique à l'égard de l'image, de la femme et de l'image de la femme. Selon Debray,

L'islam confirme cruellement le rapport constant entre le statut des images dans une culture et la place des femmes dans la société. La Jahiliyya, à savoir l'ignorance antéislamique, est un monde coupé de Dieu, animalisé, en proie à la fois au désir et aux idoles. Sans doute l'Islam est-il plus aniconique qu'iconoclaste. Il était inutile d'interdire ce qui ne se pratiquait pas. Décoratives, les images n'ont pas de place dans la mosquée, non plus que l'esthétique comme domaine de réflexion dans la culture musulmane traditionnelle. Image et femme dans la culture sunnite et a fortiori wahhabite, portent une même marque de séduction démoniaque, occupent une même place, l'« impureté corruptrice ». D'où l'injonction d'avoir à baisser les yeux dans les deux cas : voiler de noir le corps féminin et les idoles archaïques. Les deux font écran entre nous et Dieu, entre le visible et l'invisible, empêchant le passage jusqu'à nous de la vérité, consignée par écrit, qui passe par la voix plutôt que par la rétine.

Il n'est donc pas étonnant que l'image (déesse-mère) qui fonde le clip, le documentaire, le court métrage, le feuilleton, le film, l'œuvre cinématographique soit à l'origine de toutes ces masculinités (idole-père), c'en est là une évidence tant au niveau de l'esthétique qu'au

niveau de la spiritualité... Car ça coule de source, ne laissant plus de place aux particularismes religieux, culturels, voire ethnicolinguistiques...

L'image est ainsi le nouveau médium qui pour le moment met la femme en première ligne, sujette alors à tous les types de regards, mais seuls quelques élus savent décrypter toutes les nuances d'une image-représentation, laquelle sans eau ni air ne peut être autre chose qu'**imaginaire**, voire inerte...

Bouanani bouananiennes

Roland Carrée

ÉSAV Marrakech

En exergue de son ouvrage *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, l'artiste polyvalent marocain Ahmed Bouanani (1938-2011) adresse des dédicaces à plusieurs personnes ayant d'une façon ou d'une autre compté dans sa vie, en premier lieu son épouse : « Je dédie ce travail à ma femme, Naïma Saoudi, qui m'a tant aidé.¹ » De son côté, Nour-Eddine Saoudi évoque également cette même personne : « Mais, si les Arabes disent : “Derrière tout grand homme, il y a une femme” ; je dirais plutôt “à côté” de A. Bouanani, il y avait Naïma, son épouse.² » Enfin, en épilogue de son éditorial du numéro de la revue *Nejma* consacré à Bouanani, Simon-Pierre Hamelin se permet une dédicace plus exhaustive : « Je dédie ce numéro aux femmes Bouanani : Naïma, Batoul, Touda et Ito. Sans elles, la mémoire de cet artiste que l'on ne pourra désormais plus ignorer, nous serait bien mal parvenue.³ »

Cette série de dédicaces fait office de premier indice au fait qu'entre Ahmed Bouanani et les femmes, l'histoire se tisse au fil de multiples et solides étoffes. Son épouse Naïma, ses deux filles Touda et Batoul et sa petite-fille Ito ne constituent pas uniquement des satellites de

¹ Ahmed Bouanani, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, ouvrage terminé en 1987 puis dirigé et édité à titre posthume par Touda Bouanani et Omar Berrada, Rabat, Kulte Éditions, 2020, p. 2.

² Nour-Eddine Saoudi, « Ahmed Bouanani : l'homme et l'artiste multidimensionnel », dans collectif, *Cinéma Ahmed Bouanani : poétique d'un parcours*, Errachidia, Association Al Kabass pour le cinéma et la culture, 2012, p. 67.

³ Simon-Pierre Hamelin, « Éditorial », *Nejma*, n°9 – « Ahmed Bouanani, comme la terre sous la pluie » (dir. Touda Bouanani), printemps 2014, p. 6. Il existe d'autres versions de cette page de dédicaces qui n'ont pas été retenues dans le manuscrit final. Parmi celles-ci, l'une mentionne Naïma Saoudi en ces termes : « à ma femme, Naïma, qui m'a démontré, pendant 20 ans, que la femme marocaine n'a besoin de personne pour se faire une place dans notre société malgré les horribles discriminations... » Document manuscrit gracieusement mis à disposition par Touda Bouanani.

son œuvre mais en sont partie intégrante, ce qui ne les empêche pas d'évoluer par elles-mêmes dans d'autres sphères cinématographiques, audiovisuelles et artistiques pouvant parfois se relier à l'œuvre d'Ahmed mais à même également d'avoir leur individualité propre. Mais si Ahmed travaille plus ou moins régulièrement et à divers titres avec son épouse et ses deux filles, la question des femmes et de la féminité en général occupe une place non moins essentielle dans l'ensemble de son œuvre ainsi que dans celles de ces dernières.

Les artistes marocaines vues par Ahmed Bouanani

Il est à noter qu'Ahmed Bouanani, lorsqu'il étudie les œuvres d'autres artistes ainsi que la culture et les arts marocains de façon plus générale, met régulièrement le doigt sur le rôle considérable que les femmes, d'une manière ou une autre, ont pu y jouer et y jouent encore. Ainsi par exemple, lorsqu'il évoque une certaine désagrégation de la tradition orale littéraire marocaine, l'auteur cite la poétesse Mririda N'Aït Attik, plaçant ainsi son nom au même degré d'importance que pour celui de son congénère masculin Sidi Hammou¹

De même, lorsqu'il parle de cinéma et plus précisément du cinéma marocain, Ahmed Bouanani prend soin d'accorder une importance égale aux femmes et aux hommes qui ont participé à sa construction et à son développement, qu'ils y occupent des postes-clefs ou plus secondaires, artistiques ou techniques. À ce titre, lorsqu'il évoque *Amina ou le Mal d'amour* (Amina, Mohamed Tazi Ben Abdelouahed, 1980), il précise que « le chef opérateur est Nadia Bensaïd [...] et que Amina restera le premier film marocain dont l'image est signée par une femme² ». Dans son journal de tournage d'*Une porte sur le ciel* (Bâb Al-Sama'Maftûh, 1987) pour lequel il s'occupe de la direction artistique et joue un petit rôle, lorsqu'il évoque la réalisatrice Farida Benlyazid ou la comédienne principale Zakia Tahiri, c'est pour les complimenter et les encourager sans pour autant adopter une attitude paternaliste envers elles, conservant en effet la distance nécessaire pour leur laisser la liberté d'affirmer leur propre

¹ Ahmed Bouanani, « Introduction à la poésie populaire marocaine », *Souffles*, n°3, 3^e trimestre 1966, p. 4.

² Ahmed Bouanani, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, op. cit., p. 160. Léa Morin et Marie Pierre-Bouthier (avec la collaboration de Krimou Derkaoui) précisent en note : « Nadia Bensaïd est une chef opératrice polonaise qui a pour véritable nom Ewa Strzalka. »

créativité¹. Partant de *Poupées de roseau* (Araïss min qasab, Jillali Ferhati, 1981), dont le scénario est écrit par Farida Benlyazid, Bouanani affirme ses convictions relatives à la place des femmes dans la cinématographie nationale :

En parcourant la presse de l'époque, on s'aperçoit que la plupart des articles, pour ne pas dire tous, axent leurs éloges, sincères pourtant et justifiés, sur le fait que Poupées de roseau, traitant de « la condition de la femme maghrébine », est écrit par une femme. Inconsciemment, on établit la « différence ». La différence même et surtout dans la création. Attirer l'attention sur la participation de la Marocaine à des postes-clefs dans n'importe quel domaine, est sans doute chose louable, ne fusse que pour secouer un peu le conformisme à la peau dure. Mais il serait erroné d'affirmer qu'un problème de femme ne peut être valablement traité que par une autre femme. Des exemples nombreux dans le cinéma mondial sont là pour démontrer l'énormité d'une telle croyance. Quant à la littérature, n'en parlons pas.²

De façon plus générale, son « Dictionnaire des cinéastes marocains » annexant *La Septième Porte* comporte beaucoup de noms de femmes – même si moins nombreux que pour les hommes – officiant dans toutes les catégories de métiers relatifs au 7^e art : Chaïbia Adraoui (comédienne), Leïla Atouna (comédienne), Ghita Benabdeslam (chanteuse), Farida Benlyazid (réalisatrice et scénariste), Nadia Bensaïd (chef opératrice), Farida Bourquia

¹ Ahmed Bouanani, journal de tournage d'*Une porte sur le ciel*, document manuscrit gracieusement mis à disposition par Touda Bouanani, 1987, pages non numérotées.

² *Ibid.*, p. 167. Farida Benlyazid elle-même souscrit à cette assertion : « Il est vrai que les personnages de mes films sont davantage féminins que masculins, mais c'est simplement parce que c'est ce que je connais le mieux. Mes films sont féministes, mais pas engagés. Ils sont féministes dans le sens où ils mettent les femmes en valeur, mais pas dans le sens où ils se dressent contre les hommes. Tout film pourrait être fait par une femme, et tout film pourrait être fait par un homme. Il n'y a pas un cinéma de femmes et un cinéma d'hommes. *Thelma et Louise* [*Thelma & Louise*, 1991] est réalisé par un homme, – Ridley Scott –, mais c'est un superbe portrait de femmes. Il n'y a que des films réalisés par des auteurs. » Farida Benlyazid dans « Se tourner vers le ciel », entretien avec Roland Carrée, *Répliques*, n°12, 1^{er} semestre 2019, p. 137. Naïma Saoudi évoque quant à elle « les techniciennes qui travaillent au complexe, notamment dans le département du montage-négatif. Ce sont des ouvrières du cinéma que l'on oublie trop souvent au nom de la sacro-sainte création ». Naïma Saoudi dans « Le film national est victime d'un égoïsme maladif », entretien avec Mohamed Boualem, *Le Message de la Nation*, 18-25 juillet 1984, p. 50.

(réalisatrice), Khadija Nour Derkaoui (maquilleuse et costumière), Leïla Farida (comédienne), Touria Jabrane (comédienne), Naïma Lemcherki (comédienne), Habiba Medkouri (comédienne), Malika Omari (comédienne), Badia Rayane (comédienne), Fatima Reagraoui (comédienne), Naïma Saoudi (nous y reviendrons), Leïla Shenna (comédienne), Latifa Souihli (monteuse). Ahmed Bouanani n'hésite pas non plus à citer le travail de femmes critiques, parmi lesquelles Zakya Daoud qui a notamment beaucoup officié pour la revue *Lamalif*. La plupart de ces personnes n'ayant pas toujours obtenu la reconnaissance et/ou la pérennité qu'elles auraient visiblement méritées, la présence de leurs noms dans ce dictionnaire rend celui-ci sensiblement important et, du fait qu'il s'agit de les conserver dans la mémoire collective et de ne pas les (faire) oublier, proprement bouananien.

Mémoire de(s) femmes

Car la mémoire, ainsi que cela a été relevé et analysé dans d'autres travaux portant sur l'œuvre de Bouanani, s'avère en effet être par excellence un thème très régulièrement traité par ce dernier, et ce, souvent par l'intermédiaire de figures féminines. Dans son poème « Au pays de la mémoire », il évoque sa grand-mère Yamna, qui lui racontait un grand nombre d'histoires, ainsi que ses premiers émois et désillusions sentimentaux liés au sexe opposé¹. Ces sujets et thèmes reviennent régulièrement dans les poèmes qui composent ses recueils *Les Persiennes* (Rabat, Stouky, 1980) et *Photogrammes* (Tourouzelle, Avant-Quart, 1988). Les femmes n'y sont pas toujours représentées sous un angle positif, étant parfois évoquées sous les traits de mégères, vieilles sorcières, filles faciles, prostituées et autres idéaux érotiques (notamment pour les Occidentales : « Avec la mort / nous jouions à cache-cache tous les soirs / d'hiver dans l'insupportable froid de nos ruelles / malades de belles filles d'Europe² »), mais cela est également le cas des hommes.

Dans *Les Persiennes* sont maintes fois mentionnées diverses figures féminines telles que sa mère, sa tante, une certaine « femme-cheval » évoquée de façon érotique et faisant penser au bouraq (animal mythique apparaissant dans l'œuvre visuelle de Bouanani et qui revient également dans *Photogrammes*), mais encore et surtout cette grand-mère Yamna qui,

¹ Ahmed Bouanani, « Au pays de la mémoire », *Souffles*, n°4, 4^e trimestre 1966, p. 19-24.

² Ahmed Bouanani, *Photogrammes*, Tourouzelle, Avant-Quart, 1988, p. 13.

du fait qu'elle lui racontait un nombre considérable d'histoires liées à leur famille et à leur pays lorsqu'il était enfant (« C'était bien avant que tu sois né, bien loin dans le temps », dit-elle, renvoyant par là même à la célèbre formule « Il était une fois » ouvrant un grand nombre de contes¹), fut à l'origine de son intérêt pour la culture et l'art populaires marocains : « C'était ma bibliothèque. Elle m'a enseigné nos traditions, nos mythes, nos croyances, nos superstitions... Bref, tout ce qui fait le Maroc.² » Dans l'histoire « L'Analphabète » est mentionnée une femme âgée qui, similairement, « raconte aux enfants des histoires de miel et de lait où il est question de sept têtes et de la moitié d'un royaume³ ». Que cela soit dans ses récits personnels ou dans ses fictions, les personnages d'hommes d'Ahmed Bouanani se relient souvent au passé par l'intermédiaire de femmes qui y occupent la place d'une lumière mnémonique. Ainsi, dans une bande dessinée publiée en 1983 dans un supplément « Culture dominicale » du journal *Al Maghrib*, le héros se souvient de sa mère (« C'était quelqu'un maman ! ») et interroge celle-ci au sujet d'un père qu'il n'a jamais connu et qu'il entreprend de retrouver⁴. Dans son roman *L'Hôpital*, à propos d'un personnage de « petit vieux » venant de décéder :

En trois mois il n'a reçu qu'une seule visite, celle d'une vieille paysanne du Sud. Sa mère ou sa femme. Ils ont campé sous cet arbre, là-bas, pour boire du thé. Depuis, on ne l'a plus jamais revue. Mais le vieux, tous les vendredis, a pris l'habitude d'aller boire un thé au pied de l'arbre.⁵

De même, dans sa nouvelle inédite *La Maison des Mokrane* :

En se mettant au lit, Mokrane Abdelmalek poursuit ses réflexions. Son esprit d'homme pratique prit le dessus. Il dressa mentalement la

¹ Ahmed Bouanani, « Au pays de la mémoire », *op. cit.*, p. 23.

² Ahmed Bouanani dans Touda Bouanani, « Ahmed Bouanani, le sang d'un poète, *TelQuel*, 31 juillet-3 septembre 2010, consulté le 20 décembre 2020 sur https://telquel.ma/2018/01/13/portrait-ahmed-bouanani-sang-dun-poete_1576304

³ Ahmed Bouanani, « L'Analphabète », *Souffles*, n°6, 2^e trimestre 1967, p. 25.

⁴ Planches postées par Jean-François Chanson le 11 décembre 2013 et consultées le 28 novembre 2020 sur <http://leblogdejchanson.blogspot.com/2013/12/ahmed-bouanani-lauteur-de-bd-1.html>. Cette recherche d'un père disparu n'est pas sans faire écho à l'histoire personnelle de Bouanani, dont le père est décédé brutalement et prématurément alors qu'il était adolescent.

⁵ Ahmed Bouanani, *L'Hôpital : récit en noir et blanc*, Londres, DK Éditions, coll. « Dar al-Ma'mûn », 2012 (1^e éd. Rabat, Al Kalam, 1990), p. 14.

liste des choses nécessaires à régler : réinstaller l'électricité, acheter une cuisinière et un frigidaire, chercher aussi à engager une femme de ménage... Curieusement, il ne rêva que de sa mère. Il se leva très tôt le lendemain. Il avait rêvé des trois pénibles jours sans feu après l'enterrement de sa mère. Il se réveilla avec un goût amer dans la bouche.¹

Dans deux films réalisés par Daoud Aoulad-Syad sur des scénarios de Bouanani, *Adieu forain* (*Bye-bye souirty*, 1998) et *Le Cheval de vent* (*Aoud rih*, 2002), des personnages d'hommes âgés et veufs ont une relation plus ou moins forte avec le souvenir de leurs épouses disparues. Kacem (Hassan Essakali), dans *Adieu forain*, en est devenu amer. Tahar (Mohammed Majd), dans *Le Cheval de vent*, effectue un voyage pour retrouver la tombe de son épouse auprès de qui il a passé les meilleurs moments de sa vie. Dans ce même film, le jeune Driss (Faouzi Bensaïdi) est à la recherche de sa mère qui a disparu lorsqu'il était enfant. Tous ces personnages masculins se souviennent consciemment ou non des femmes de leur passé et nouent leur situation présente avec ces souvenirs teintés de mélancolie. Les femmes bouananiennes construisent les hommes et, lorsqu'elles disparaissent, constituent les seuls vestiges d'une mémoire qui, tout aussi défaillante puisse-t-elle être, n'en reste pas moins reliée à leur image.

Au-delà de grand-mère Yamna, la figure de la femme âgée apparaît régulièrement dans l'œuvre de Bouanani. Certes, la question de la vieillesse est souvent synonyme pour l'auteur d'une mort annoncée et d'une mémoire en passe d'être égarée : « Je ne sais plus rien de cette ville / qui pourtant m'habite avec ses saisons d'hiver / et ses grands-mères perdues qui sans cesse filent / des temps et des nuages en laine d'enfer² ». Se constate cependant le fait que, et à l'instar encore une fois de grand-mère Yamna, les femmes âgées ont chez Bouanani une aura plus positive que les hommes âgés, ainsi que le suggère notamment le poème « Miniatures sauvages » dans lequel « Les vieux agonisant appelaient les orages » tandis que « Les vieilles chantaient de possibles lendemains »³. Bouanani se permet dans son étude sur les chants populaires marocains de noter que, à l'issue des tournois littéraires pouvant

¹ Ahmed Bouanani, *La Maison des Mokrane*, nouvelle inédite, *Nejma*, op. cit., p. 128.

² Ahmed Bouanani, « Le soleil des paroles », dans Daoud Aoulad-Syad et Ahmed Bouanani, *Territoires de l'instant*, Casablanca/Montreuil, La Croisée des Chemins/ Éditions de l'Œil, 2000, p. 68.

³ Ahmed Bouanani, « Miniatures sauvages », dans Daoud Aoulad-Syad et Ahmed Bouanani, op. cit., p. 27.

composer le *amarg* (terme berbère désignant toute poésie chantée en général), « chacun fait assaut d'esprit et de verve dans ces joutes où souvent il semble bien que les femmes triomphent¹ », suggérant par là même une aisance à manier le verbe plus prégnante chez les femmes que chez les hommes. Bouanani met également en lumière le fait que ce sont souvent les femmes qui chantent au rythme de leurs tâches quotidiennes : « chants des fileuses et des cardeuses de laine, chants du hinna qu'entonnent les femmes en parant la jeune mariée [...], berceuses, etc.² » Dans *Les Persiennes*, grand-mère Yamna, quand elle ne raconte pas des histoires, peut également chanter. Dans le poème « Longtemps l'oubli » sont mentionnés « les chants de nos mères³ ». Le chant féminin devient alors le chantre de la possibilité d'un avenir. Mais en faisant régulièrement part, dans ses écrits comme dans ses films, de sa crainte de voir disparaître les traditions ancestrales marocaines, Bouanani semble implicitement mettre au jour une crainte similaire de voir le Maroc, les Marocains et donc lui-même perdre toutes ces femmes qui, au sens propre comme au figuré, en sont des représentantes très significativement conséquentes.

Les personnages de femmes au cinéma selon Bouanani

Ahmed Bouanani a une vision très affirmée de la place des personnages de femmes au cinéma. Lorsque ce sujet ne fait pas oublier la mise en scène et ne fait pas du film un simple film à thèse, il ne manque pas de le relever avec force compliments, comme il le fait par exemple au sujet de *Poupées de roseau* :

L'univers cloîtré de la femme (nous préférons dire de tout être privé de ses droits dans un système social où la violence est loi, où le racisme – la différence ! – est institutionnalisé) a inspiré des œuvres exceptionnelles comme Poupées de roseau [...].⁴

Si l'auteur loue le traitement accordé dans ce film par le réalisateur Jillali Ferhati et la scénariste Farida Benlyazid à la question de la situation des femmes au Maroc, il rappelle, en parlant de *Lalla Chafia* (Mohamed Tazi Ben Abdelouahed, 1982), que ce sujet n'est pour

¹ Ahmed Bouanani, « Introduction à la poésie populaire marocaine », *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Ahmed Bouanani, « Longtemps l'oubli », dans Daoud Aoulad-Syad et Ahmed Bouanani, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Ahmed Bouanani, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, *op. cit.*, p. 185.

autant pas automatiquement garant de qualité : « Il est facile de coller une étiquette à un film dans le style “essai sur la condition féminine”. Quant à nous, nous nous gardons bien de confondre les intentions d’un auteur avec un film réalisé.¹ »

Il relève un problème encore plus préoccupant au sujet du personnage de Mahjouba (Khadija Khamouli) dans *Le Coiffeur du quartier des pauvres (Hallaq derb al-Fouqara, Mohamed Reggab, 1982)*, film qui semble plus significativement faire fi de ce type d’intention louable :

C’est l’archétype de toutes celles qui vivent dans l’exiguïté, reléguées toute la journée à la cuisine. Seuls les hommes « vivent ». La trahison de Mahjouba est présentée comme quelque chose d’ordinaire, d’inhérent à la « race féminine »... La femme est un être impur, immoral.²

Si le film de Reggab n’est pas exempt de qualités d’ordres différents, Bouanani regrette ainsi, comme cela est le cas pour beaucoup d’autres films, que la figure de la femme n’y soit pas considérée par-delà la situation peu valorisante qu’elle peut déjà vivre souvent dans le monde réel³.

Bouanani ne se montre guère tendre envers certains films marocains, mais il ne l’est pas davantage envers les siens propres. Au regard de cette seule question de la représentation des femmes, il apparaît néanmoins que son écriture et sa mise en scène évitent les poncifs qu’il

¹ *Ibid.*, p. 189. Ce point de vue est partagé par Daoud Aoulad-Syad qui a beaucoup appris du cinéma à ses côtés : « Le cinéma marocain est souvent traversé de modes : quelques films sur les Années de plomb, puis quelques-uns sur les juifs marocains, puis quelques-uns sur l’immigration... Il y a également une tendance, notamment à travers les films de Saâd Chaïbi, à filmer les femmes, à les mettre en valeur. Je n’ai rien contre tous ces films dont certains sont absolument superbes, mais je ne souhaite pas précisément faire dans le social. C’est quelque chose qui peut apparaître en filigrane, car mes personnages sont souvent des marginaux qui disent tout de même des choses sur la société marocaine, mais je me refuse, comme Hicham Lasri d’ailleurs, à donner au public ce qu’il souhaite recevoir. » Daoud Aoulad-Syad dans « Capter l’instant », entretien avec Roland Carrée, *Répliques*, n°6, 1^{er} semestre 2016, p. 73.

² *Ibid.*, p. 191-192.

³ Touda Bouanani fera montre d’un point de vue similaire sur la question de la littérature : « C’est toujours un problème cette histoire d’histoires racontées par des hommes qui décrivent les femmes comme entité négligeable ou comme un tout qui se ressemble. J’avais toujours à cet instant-là une pause. Alors que j’étais entrée dans le récit et que je suivais pas à pas l’auteur, que s’il disait “je” j’étais lui, il suffisait qu’il parle de femmes pour être éjectée du récit. » Touda Bouanani, risographie monochrome sur papier issu des archives Bouanani, *RE-monter le temps*, objet éditorial, Rabat, Kulte Éditions, 2016, p. 2 du feuillet concerné.

fustige ailleurs. Dans le court métrage expérimental *Six et douze* (coréal. Majid Rechich et Mohammed Abderrahman Tazi, 1968) qui scrute du regard la ville de Casablanca ainsi que ses habitants entre six heures du matin et midi, les femmes apparaissent vêtues, tantôt d'habits traditionnels couvrant une grande partie de leur corps, tantôt d'habits légers, notamment des jupes laissant apparaître leurs jambes dénudées, mais sans qu'aucune mise en scène ni effet de montage direct¹ ne fasse tomber ces images dans quelque regard ou comparaison relevant du manichéisme. Dans les premières minutes du film situées en médina alors que le soleil est encore à peine levé, les nombreux plans de fenêtres et volets sur les façades de maisons encore endormies, ainsi que sur des enfants en route pour l'école, peuvent renvoyer aux persiennes de ses poèmes derrière lesquelles s'affairent les femmes pour continuer à faire tourner le monde, ainsi qu'à leurs enfants dont elles s'occupent toujours avec soin. Dans les premières minutes du court métrage d'archive *Mémoire 14* (1971), qui présentent un « âge d'or précolonial » d'après les termes de Marie Pierre-Bouthier², des plans montrant une femme berbère en train d'allaiter un nouveau-né associent cette figure à la maternité et à la vie³ [fig. 01]. Dans l'unique long métrage de Bouanani, *Mirage (Assarab)*, 1980, Hachmia (Fatima Regragui), l'épouse du héros Mohamed Ben Mohamed (Mohamed Abachi), partage les mêmes rêves et illusions que son mari, qu'elle tente de concrétiser par des moyens relatifs à une certaine superstition empreinte de naïveté. Abdellah Ziou Ziou relève cependant que les moyens thérapeutiques opérés (égorger un bouc noir pour solliciter l'aide de djinns...) sont moins « traditionnels », donc non modernes, que plus spécifiquement marocains. La dernière séquence de *Mirage* le montre bien, le héros s'enfonçant dans sa folie existentielle tandis que son épouse, qui prend soin de le couvrir d'une veste, garde les pieds sur terre du fait qu'elle a pu exorciser son angoisse par la transe : « Ce tableau réalisé par Bouanani montre que malgré

¹ Si la paternité véritable du film suscite encore des débats, il est cependant acquis, ainsi que cela est revendiqué dans le générique inaugural, que son montage est bien effectué par Bouanani.

² Marie Pierre-Bouthier, « Un unique "film de montage" pour le Maroc Indépendant : archives, histoire et mémoire dans *Mémoire 14* de Ahmed Bouanani (1971) », *Les Carnets du BAL*, n°10, à paraître en mars 2021.

³ Dans un autre texte, Bouanani associe cependant la vieillesse et l'allaitement, suggérant ainsi que les femmes peuvent jusqu'à leurs derniers retranchements conserver et transmettre l'amour et la vie qu'elles portent au plus profond d'elles : « Sur un feu de crottins bouillonnaient des marmites vides et, tout au loin, au pied d'un arbre, vagissait un gosse qui voulait qu'on l'emmenât aux fleuves de miel et de lait. Pour le faire taire, une vieille femme lui tendait un sein décharné et pourri. » Ahmed Bouanani, « Textus », *Souffles*, n°2, 2^e trimestre 1966, p. 12.

sa double exclusion la femme marocaine a bien résisté par son silence et par son attachement aux sources.¹ » Un cas de figure similaire se constate dans l’histoire « L’Analphabète » à la fin de laquelle la mère du narrateur, pour sauver son mari atteint de folie, « lui fit faire un talisman coûteux qui le rendit à la raison² ». Dans une même optique, la jeune enseignante d’*Adieu forain* (Nezha Rahil) est vue comme le symbole d’une continuité de la vie et d’une transmission des savoirs dans un monde essentiellement masculin – dans le cas présent celui des forains – où les traditions sont en déperdition. Elle-même mise au ban de la société, elle tend vers l’ouverture et l’espoir en éprouvant pour l’un des personnages principaux un sentiment de solidarité qui augure quelque chose d’encore plus fort. Ces quelques exemples témoignent du fait que Bouanani, sans se situer pour autant dans un militantisme frontal, octroie régulièrement aux femmes des rôles positifs et à même de garantir d’apaisants lendemains.

Le cinéma de Naïma, Touda et Batoul

« *Toute ma famille travaillait dans le cinéma* », indique la voix *off* de Touda Bouanani au début de son court métrage vidéo *Fragments de mémoire* (2014). Ali Essafi, notamment, rend compte de cela dans son film documentaire *En quête de la Septième Porte* (2017) dans lequel, entre deux séries d’archives, il filme Ahmed dans son environnement quotidien « secondé de plusieurs adjuvants féminins³ » et dans lequel il reprend une séquence de *Fragments de mémoire* pour y surimpressionner des images des différents membres de la famille Bouanani. À l’image de Magdalena Osfour qui fut l’épouse et la collaboratrice du pionnier du cinéma marocain Mohamed Osfour⁴, Naïma Saoudi (1947-2012), parfois nommée Naïma Saoudi Bouanani ou Naïma Bouanani⁵, a découvert le cinéma dès sa jeunesse, a

¹ Abdellah Ziou Ziou, « La femme, la folie et la double exclusion », *Lamalif*, n°153, février-mars 1984, p. 32.

² Ahmed Bouanani, « L’Analphabète », *op. cit.*, p. 27.

³ Marie Pierre-Bouthier, « Le montage en héritage : Ali Essafi, une autre histoire du cinéma maghrébin », *Entre-Temps*, rubrique « Façonner », 13 novembre 2019, consulté le 26 novembre 2020 sur <https://entre-temps.net/le-montage-en-heritage-ali-essafi-une-autre-histoire-du-cinema-maghrebin/>.

⁴ Consulter la petite biographie que lui consacre Ahmed Fertat et qui lui permet par là même une légitime réhabilitation dans la mémoire du cinéma marocain : « Magdalena Osfour, la femme-orchestre des premiers films marocains », *Libération*, octobre 2016, repris dans Ahmed Fertat, *À propos de cinéma, au Maroc et en Méditerranée entre hier et aujourd’hui*, Marrakech, Sarrazines & Co, coll. « Universitaires », 2020, p. 177-182.

⁵ Nous la nommons dans cette étude Naïma Saoudi, conformément à ce que procède Ahmed Bouanani dans *La Septième Porte*, ce choix ayant probablement été guidé par son souhait d’affirmer davantage l’identité et la singularité propres de l’intéressée et de ne pas la réduire à un statut d’« épouse de ».

participé à la création du collectif de cinéastes Sigma 3 (en dépit du fait que son nom n'est pas mentionné dans les statuts officiels de la société¹) et a beaucoup travaillé avec Ahmed sur des films réalisés par ce dernier ou par d'autres cinéastes, ainsi que l'explique Touda :

*Mon père et ma mère nourrissaient l'un pour l'autre un grand amour. Ils étaient inséparables, travaillaient souvent ensemble et dans mes souvenirs, je les ai toujours vus discuter longuement des choses de la vie, d'un film ou d'un roman. Ma mère a travaillé sur les films de mon père. Elle y était à la fois comédienne, décoratrice, maquilleuse... Mon père a dessiné Ahmed et Naïma [sérigraphie, 1976] tel une déclaration d'amour à ma mère.*²

Si Naïma Saoudi, « actrice essentielle de l'œuvre de son mari et du cinéma marocain en général » d'après les termes de Marie Pierre-Bouthier³, est notamment reconnue dans le milieu professionnel par l'attribution du Prix du décor pour *Mirage* à l'issue de la première édition du Festival National du Film (Rabat, 1982) ou encore par un hommage qui lui est rendu lors de l'édition 2009 du Festival International du Film de Femmes de Salé, elle a également réalisé un court film documentaire pour la télévision, *Une lettre d'Imilchil*, depuis disparu mais dont Ahmed (qui tenait à ce que ce soit elle qui le réalise) et elle parlent avec forte précision⁴. Elle a par ailleurs officié pour nombre d'autres réalisateurs, marocains et internationaux, dans un premier temps sur des postes liés notamment au décor, aux costumes ou encore au maquillage, puis, l'expérience aidant, en tant qu'assistante réalisatrice ou déléguée de production. Pêle-mêle, elle a ainsi pu travailler pour, du côté marocain, Mohammed Reggab, Mohammed Abbazi, Mohammed Abderrahman Tazi, Jillali Ferhati,

¹ Comme le dit Ahmed lui-même : « Il y avait Tazi, Sekkat et moi... et ma femme, bien sûr ! Parce qu'on oublie tout le temps ma femme. Or, ma femme faisait tout. Elle faisait les costumes, les décors, la régie... » Sélection d'entretiens inédits menés en 2009 et 2011 par Ali Essafi et Touda Bouanani (rushes d'*En quête de la Septième Porte*), dans Marie Pierre-Bouthier, « *Pour un nouveau regard* » : *gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat en Histoire du cinéma (dir. Sylvie Lindeperg), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, soutenue le 27 juin 2018, p. 821.

² Touda Bouanani dans « Au nom du père », propos recueillis par Maria Daïf, *Illi*, n°27, mars 2014, p. 26.

³ Marie Pierre-Bouthier, « *Pour un nouveau regard* » : *gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours*, *op. cit.*, p. 415.

⁴ Sélection d'entretiens inédits menés en 2009 et 2011 par Ali Essafi et Touda Bouanani (rushes d'*En quête de la Septième Porte*), *op. cit.*, p. 808-809.

Souheil Ben Barka, Daoud Aoulad-Syad ou encore Laila Marrakchi ; et du côté international, Terry Gilliam, Jean-Paul Cathala, John Landis, Martin Scorsese, Nicolas Klotz, Lamberto Bava ou encore Claude Lelouch. Faisant montre, sur la question de la place des femmes devant et derrière la caméra et dans les arts et la culture en général, des mêmes positions idéologiques que celles de son époux – « La création n’a pas de sexe¹ » dit-elle –, Naïma Saoudi réfléchit également son travail de décoratrice, de costumière et de maquilleuse selon les mêmes préoccupations liées à la culture ancestrale et à la mémoire :

Il est, pour moi, normal d'emprunter des matériaux aux divers secteurs de notre culture, aux arts populaires, à l'architecture pour en composer une unité esthétique intégrée à celle d'un film. Je conçois toujours mes décors à partir de ce qui existe déjà pour aboutir à ce qui n'existe pas ; c'est-à-dire une création nouvelle... du moins je le souhaite toujours. [...] Ce ne sont pas nos traditions décoratives qui ont évolué. Je crois malheureusement, que c'est nous qui avons perdu nos valeurs réalistes. Nous faisons figure de touristes chez nous... nous parlons toujours de folklore avec mépris.²

Naïma est également à l'origine de la rencontre entre Ahmed et le jeune Daoud Aoulad-Syad, qui collaboreront à de nombreuses reprises³. Les filles d'Ahmed et Naïma, Touda (née en 1966) et Batoul (1969-2003), ont également pu, durant leur enfance et leur adolescence et en parallèle de leurs études, assister leurs parents sur des tournages, occuper certains postes ou même y jouer de petits rôles. Touda donne par ailleurs quelques précisions sur le parcours de sa sœur :

Elle avait d'abord intégré une école de stylisme de Rabat – le secteur où elle voulait se lancer au départ. Elle voulait créer des tissus avec des motifs particuliers, qu'elle dessinait. Elle aimait également imaginer des bijoux qu'elle dessinait et fabriquait, et collectionner de véritables bijoux de tradition berbère. [...] Elle n'a pas trouvé de financements pour concrétiser ses projets. Je dois rappeler que Batoul

¹ Naïma Saoudi dans « Le film national est victime d'un égoïsme maladif », *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 49-50.

³ « Naïma Bouanani, la femme d'Ahmed, avait vu une série de cartes postales en noir et blanc que j'avais faites sur le Maroc. Elle l'avait montrée à son mari, qui l'avait aimée. Driss El Khouri a alors organisé notre rencontre. Ce fut le coup de foudre ! » Daoud Aoulad-Syad dans « Capter l'instant », *op. cit.*, p. 62.

était épileptique, et qu'elle aurait sans doute travaillé davantage sans ce problème qui la contraignait à être sur les tournages où travaillait notre mère. La vie n'était pas facile pour elle, mais elle était très déterminée, très méticuleuse, et elle prenait son travail très à cœur.¹

En parfaites autodidactes, Naïma et Batoul ont usé de mille astuces – relevant parfois du pur artisanat – pour coller aux intentions des cinéastes avec lesquels elles travaillaient, tout en affirmant et développant leur touche artistique personnelle. À propos de son travail sur *Mirage*, Naïma confie : « la chambre de la voyante est une simple gargote de Salé. Il a suffi pour la transformer, que je mette du henné sur ma main et de l'appliquer sur les murs.² » Ou encore, à propos de sa collaboration avec Faouzi Bensaïdi pour le premier court métrage de ce dernier, *La Falaise (Al Hafa)*, 1998) :

Faouzi, avait besoin d'un immense et infini champ de blé. Or, il n'y en n'avait pas à cette saison au nord du pays. Au cours de la nuit qui a précédé le tournage de cette séquence, j'ai récupéré le blé en très grande quantité depuis une autre ville et l'équipe l'a planté durant la nuit. Le lendemain, en voyant ce blé illuminé dans la nuit, Faouzi, stupéfait a dit, "Bismillah arrahman arrahim !"³

Ahmed ne manque pas de mentionner le travail de sa famille en détail dans sa *Septième Porte*, prenant soin de complimenter Naïma pour son travail sur *Les Quatre Sources (Al Manabii al Arbaâ)*, 1977) – elle « a réussi pour le film des costumes somptueux et un générique sculpté comme des miniatures persanes sur peaux de moutons⁴ » – et allant jusqu'à inclure cette dernière dans son « Dictionnaire des cinéastes marocains » (il y cite notamment des passages de son entretien pour *Le Message de la Nation* mentionné précédemment). Les autres témoignages au sujet de Naïma et Batoul sont aussi nombreux qu'élogieux⁵.

¹ Touda Bouanani dans « Dialoguer avec la mémoire », entretien avec Roland Carrée, *Répliques*, n°8, 1^{er} semestre 2017, p. 124.

² Naïma Saoudi, *op. cit.*, p. 49.

³ Naïma Saoudi dans « Naïma Bouanani, femme lumière », auteur inconnu, *Le Soir Échos*, 3 janvier 2013, consulté le 12 novembre 2020 sur <https://www.maghress.com/fr/lesoir/64344>.

⁴ Ahmed Bouanani, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, *op. cit.*, p. 110-111.

⁵ Entre autres, Hamid Bénani à propos de *Traces (Wechma)*, 1970) où elle était chargée notamment des décors, des costumes et du maquillage (ayant par exemple confectionné le masque de chouette dessiné par Ahmed) :

Peut-être est-ce cependant en tant que comédiennes que le travail de Naïma, Touda et Batoul est symboliquement le plus notable. Si elles ont toutes trois figuré dans nombre de films où leurs silhouettes sont parfois à peine identifiables, elles ont également pu tenir, çà et là, des rôles plus significatifs et représentatifs de leurs préoccupations idéologiques et artistiques qui étaient également celles d’Ahmed. Naïma joue dans *Les Quatre Sources*, unique film en couleur de ce dernier, le rôle d’une magicienne bienveillante par laquelle

« C’était sa toute première expérience sur un plateau de cinéma. Elle débutait totalement. Mais elle était vraiment très dévouée. Il n’y avait à l’époque aucune formation au Maroc pour les décors, les costumes et les maquillages de cinéma, si bien qu’elle a tout appris sur le tas, à force d’expériences. » Hamid Bénani dans « Marquer le corps », entretien avec Roland Carrée, *Répliques*, n°11, 2nd semestre 2018, p. 125 ; Farida Benlyazid : « Je suis devenue amie avec tous les Bouanani. Sur le tournage d’*Une porte sur le ciel*, ils étaient effectivement quasiment au complet. Naïma était une femme extraordinaire, d’un grand dévouement et d’une grande exigence professionnelle, et qui ne se mettait jamais en avant. D’autres réalisateurs qui ont travaillé avec elle, comme Tazi ou Ferhati, peuvent en témoigner. Il faudrait faire un jour un film sur elle. Batoul était d’une grande culture cinématographique. Même si ses crises d’épilepsie la handicapaient, elle essayait de vivre normalement et dédiait tout son temps à la lecture et à la musique. C’était une famille très attachante, qui se nourrissait de culture et qui a beaucoup donné au cinéma marocain. » Farida Benlyazid, *op. cit.*, p. 128 ; Izza Génini, évoquant son film *Aïta* (1988) dont les époux Bouanani sont crédités au montage : « Il y avait une grande sympathie réciproque entre nous trois. » Izza Génini dans « Retrouver le Maroc », *Répliques*, n°13, 2nd semestre 2019, p. 124 ; Faouzi Bensaïdi : « J’ai également beaucoup travaillé avec l’épouse de Bouanani, Naïma, qui s’est occupée des décors, des maquillages et des costumes sur *La Falaise* et *Le Mur* [*Al Hit*, 2000], et qui était chef décoratrice sur *Trajets* [*Khat Cheta*, 2000] et *Mille Mois* [*Alf Shahr*, 2003]. J’avais une vraie tendresse pour eux deux. » Faouzi Bensaïdi dans « Changer de visage », entretien avec Roland Carrée (co. Nicolas Thévenin et Erwan Floch’lay), *Répliques*, n°10, 1^{er} semestre 2018, p. 129 ; Narjiss Nejjar : « Naïma Bouanani n’est pas une femme que l’on croise et que l’on oublie. Elle est de celles qui entrent dans votre vie sur la pointe des pieds et qui n’en sortent jamais. Je l’ai rencontrée il y a treize ans sur le tournage de Souheil Ben Barka, elle s’occupait de la décoration. À l’époque, je préparais mon premier moyen métrage *Le Miroir du fou* [*Marat al-majnoun*, 2002] et je cherchais désespérément une femme qui soit à la fois gracieuse, évanescence, intemporelle. J’ai vu Naïma, et c’était elle... Ce fut un tournant dans ma vie, parce qu’il y a des êtres qui vous remplissent sans un mot, juste par une présence et qui vous grandisse d’un coup, d’un seul. Elle était humilité sans faux-semblants. Elle était pétrie aussi d’une incroyable force de caractère. Quand son regard se posait sur moi, je n’avais le droit qu’à une seule chose : ne jamais me tromper ! Pourtant, à chaque fin de séquence, c’est elle qui me chuchotait à l’oreille qu’il me fallait y croire, parce qu’elle croyait en moi, sans réserve. Quand j’ai présenté mon film au théâtre Mohammed V, feu Ahmed Bouanani, son mari, m’a dit : “Merci de m’avoir permis de tomber amoureux de ma femme une deuxième fois.” » Narjiss Nejjar dans « Naïma Bouanani, femme lumière », *op. cit.*

surviennent d'enchanteresses péripéties [fig. 02]. Batoul apparaît dans *Al Kanfoudi* (Nabyl Lahlou, 1978) ou encore dans *Adieu forain*, et participe par son personnage – elle joue la grande sœur du petit héros – au lancement du récit de *De l'autre côté du fleuve (Mel el oued lhih)*, Mohammed Abbazi, 1982) [fig. 03]. C'est dans ce même film que Touda joue son unique rôle de jeunesse, en l'occurrence celui d'une adolescente libre et occidentalisée. Elle y porte des cheveux longs et bouclés, sa robe laisse apparaître ses jambes, et l'attitude de son personnage – elle mâche du chewing-gum, se rend à une boum et danse avec d'autres jeunes sur une chanson populaire occidentale – relève d'une certaine idée de d'émancipation, de révolte. Le regard amoureux de Saïd (Hicham Dahmane), le petit garçon héros du film qui l'espionne, accentue cette idée d'érotisation de son corps¹.

Contrairement à sa mère et à sa sœur, Touda Bouanani, du fait qu'elle étudiait beaucoup, s'est avérée un peu moins présente durant sa jeunesse sur les plateaux de son père et des autres réalisateurs. Aujourd'hui artiste et vidéaste, elle occupe une place essentielle sur les scènes artistiques marocaines et internationales.

Touda, fille et sœur d'artistes et femme artiste

Touda Bouanani entre en 1988 aux Beaux-Arts de Bordeaux, d'où elle sort diplômée en 1994. En 1995, elle obtient une maîtrise en Arts plastiques à l'Université Bordeaux 3. Elle réalise entretemps, en 1993 aux Beaux-Arts, sa première vidéo, *Conte de la énième nuit*, dans lequel sa voix *off*, sur le principe du *Je me souviens* de Georges Pérec (1978), raconte plusieurs anecdotes de sa jeunesse liées à la question du cinéma, de la langue, de la mémoire, de la passation et de l'individualité. Sa grand-mère maternelle – la mère de Naïma – ainsi que Naïma elle-même y sont évoquées dans un esprit similaire à la manière dont Ahmed évoquait grand-mère Yamna, ces deux femmes ayant en effet raconté moult histoires à Touda lorsqu'elle était enfant, parmi lesquelles celle de Shéhérazade, « *cette femme belle, maline, qui raconte des histoires à son sultan de mari qui tuait toutes ses femmes* ». La figure féminine et maternelle est, comme chez Ahmed, l'agent de passation d'une certaine culture et

¹ Un personnage en lequel Touda se reconnaît assez : « Je n'ai jamais eu à me cacher ou à m'habiller autrement » Touda Bouanani dans « Dialoguer avec la mémoire », *op. cit.*, p. 127. Elle ajoute à propos de son père : « Il ne tenait pas à marier ses filles, et il se fichait de leur virginité ou non ! » *Ibid.*, p. 135.

d'une certaine mémoire, Touda mettant l'accent sur la célèbre héroïne des *Mille et Une Nuits* dont elle souligne l'intelligence et l'esprit d'initiative. *Les Mille et Une Nuits* raconte entre autres l'histoire de Shéhérazade qui raconte elle-même des histoires à son mari dont certains personnages vont à leur tour raconter quelque chose. En évoquant Shéhérazade et ses qualités qui lui permettent de ne pas fléchir devant l'oppression masculine, Touda propose une nouvelle vision de ce personnage, assez éloignée de celle qu'en donne Ahmed dans *Les Persiennes* et *Photogrammes* où elle est davantage érotisée¹, et s'inscrivant par là même dans l'essence même du genre du conte et de ses passeurs tel que le définissait Ahmed : « Car raconter n'est pas seulement rapporter le conte tel qu'il a été conçu par les anciens, c'est surtout l'enrichir d'éléments nouveaux. C'est pourquoi le conteur est aussi poète.² » En racontant un souvenir d'enfance dans lequel un religieux islamique la martyrise du fait qu'elle ne veut pas réciter une sourate du Coran, Touda se dresse en nouvelle Shéhérazade se rebiffant contre l'autorité patriarcale. Tandis que la vidéo se termine sur un fondu au blanc ouvrant la porte à toutes les possibilités, la voix *off* de Touda indique qu'elle a pu, au moyen d'une ruse, « franchir la porte ». Elle devient alors la « super héroïne » qu'elle rêvait d'être lorsqu'elle était enfant³.

Dans *Conte de la énième nuit*, la caméra, positionnée à l'intérieur d'une bâtisse, montre en plan fixe une fenêtre. Dans la fiction 1 de la vidéo *Fictions* (1997) est également visible une fenêtre où l'on distingue un chemin de fer, une mystérieuse femme, ou encore l'océan. Une voix *off* – toujours celle de Touda – invite à franchir les persiennes pour s'évader dans l'infinité du monde. Cette fiction 1 est dédiée à Ahmed, dont *Les Persiennes* est directement cité par le texte et l'image. À propos de la maison aux persiennes qui fut celle de son enfance à Casablanca et qu'il évoque dans son recueil, ce dernier confie : « Les persiennes empêchaient les femmes de voir la rue. C'était un symbole de prison pour moi.⁴ » Touda lui répond de façon plus positive en racontant l'histoire de Yasmine qui vit derrière des persiennes avec ses enfants mais qui trouve dans cette prison à ciel ouvert une certaine joie et

¹ Par exemple dans le poème « Génération » de *Photogrammes* : « Je grandis à mon insu comme une herbe folle / dans le lit des nuits vénériennes de Baghdad / je grappillais insatiable de nouveaux rôles / et mordais les fesses à la Shéhérazad » (p. 21). Ou bien dans ce poème sans titre : « l'amarante Shéhérazad papillonne » (p. 32).

² Ahmed Bouanani, « Introduction à la poésie populaire marocaine », *op. cit.*, p. 4.

³ Touda Bouanani, risographie monochrome sur papier issu des archives Bouanani, *op. cit.*

⁴ Ahmed Bouanani dans Touda Bouanani, « Ahmed Bouanani, le sang d'un poète », *op. cit.*

une certaine liberté, rêvant en effet de voir la mer dont elle a entendu parler dans des contes, contes qui lui permettent symboliquement de s'ouvrir au monde. Comme le développe Madeleine de Colnet :

Les persiennes sont cette frontière entre le monde extérieur et celui intérieur, contextuellement féminin. Derrière les persiennes, les histoires transmises de génération en génération invitent les femmes à l'évasion et à la connaissance du monde par la parole.¹

La fiction 2, intitulée « La Voyante », est un montage de plans montrant des cartes qui font penser à celles utilisées par les voyantes. Cette fiction 2 renvoie une nouvelle fois à la grand-mère de Touda, qui lui avait appris à lire dans les cartes et qui prenait plaisir à raconter des histoires aux gens en évoquant leur avenir. Dans la fiction 3, qui a pour titre « Réflexions dans une cour », on voit des jambes féminines en train de déambuler sur une plage, espace ouvert contrastant avec ceux, fermés, mentionnés précédemment. Tandis que défilent ces images se fait entendre, *off*, le récit d'un passage d'*Un voyage oriental* d'Isabelle Eberhardt qui fut une grande voyageuse. *Fictions* part ainsi d'une situation de statisme pour se terminer sur une idée de mouvement, le tout par l'intermédiaire de personnages féminins qui, d'une façon ou d'une autre, parviennent à « s'évader ».

En 2005, Touda réalise *Des bénévoles pour une école*, vidéo-reportage par laquelle elle rend compte de tentatives associatives pour réparer et redonner vie à une école primaire située dans le village amazigh où ses parents ont élu domicile. Naïma participe à la fabrication du film, fournissant en effet plusieurs photographies insérées dans le montage et collaborant également à la prise de vue et de son. Ce travail constitue la dernière collaboration notable entre Touda et Naïma. Ahmed décède en 2011 et Naïma en 2012, ces disparitions quasi successives faisant suite à celle, prématurée, de Batoul que les suites d'un accident domestique avaient emportée en 2003.

À partir de 2013, l'œuvre de Touda, constituée de photographies (en collaboration avec Francesco Apruzzi), vidéos, installations, expositions et performances scéniques où sont palpables ses profondes affinités avec le cinéma, l'oralité et la littérature, invoque la mémoire

¹ Madeleine de Colnet, « *RE-monter le temps* : la narratrice, l'archiveuse et la monteuse », dans Touda Bouanani, *RE-monter le temps*, *op. cit.*, p. 2 du feuillet concerné.

comme rappel identitaire, ou plutôt une double mémoire : familiale d'une part (films, écrits et dessins d'Ahmed, costumes et décors de Naïma, dessins et bijoux de Batoul), qu'elle recycle dans ses propres travaux ; historique et culturelle d'autre part, celle d'un certain Maroc amnésique de ses propres images et qu'elle cherche à restituer dans un contexte contemporain. Touda se détache d'une certaine manière de l'œuvre familiale – et de son père en particulier – en l'incorporant dans son propre travail pour lui octroyer une autre dimension, ainsi que l'explique Salma Belefkih : « Touda n'est toutefois pas emprisonnée par le spectre brillant de son géniteur. C'est plutôt ce dernier qui fait partie d'elle et de ce qu'elle est.¹ » Touda devient alors une « archirêveuse », néologisme proposé par Léa Morin, commissaire de l'exposition *Il était une fois*, présentée en 2014 à la galerie Fatma Jellal à Casablanca, qui s'explique en ces termes : « contraction de l'archiveuse qu'elle se dit être, se refusant d'être une simple archiviste dans le travail de mémoire qu'elle mène autour de l'œuvre de ses parents, et de la rêveuse radicale qu'elle est dans ses œuvres.² »

Dans cette exposition, Touda exhume certains objets sauvés d'un incendie qui avait presque ravagé l'appartement familial de Rabat en 2006 et qu'elle dévoile pour la première fois au public. Elle y incorpore son propre travail artistique constitué notamment de vidéos, installations et œuvres sur papier. Elle y a très souvent recours à des histoires, symboles et images liés au conte. Partant des *Quatre Sources* dont elle a conçu l'affiche et le sous-titrage après le décès de son père, elle explique : « Comme dans tout conte, il y a une histoire d'amour. Je raconte à mon tour l'histoire d'un homme et d'une femme qui se sont aimés.³ » Elle reprend par exemple une sérigraphie de son père, *Al Bouraq amoureux* (1982), pour dessiner à l'encre de Chine *Les Amoureux* dans lequel le bouraq et son amoureuse sont remplacés par ses parents. Elle affirme également son identité, reprenant un portrait d'elle fait par son père, *Touda en oiseau* (1976), pour, sur la base également d'une reprise de ce dessin par sa propre fille Ito, en constituer un autoportrait la présentant parée de bijoux – référence au travail de Batoul – et faisant office de « chaînon qui fait le lien entre les deux⁴ ».

¹ Salma Belefkih, « Voyage à travers le temps », *La Dépêche du Maroc*, n°9, 4-10 février 2016, p. 23.

² Léa Morin, guide de l'exposition *Il était une fois*, 2014, p. 2.

³ Touda Bouanani dans « Esprit, es-tu là ? », propos recueillis par Léa Morin, *Diptyk*, n°22, février-mars 2014, p. 30.

⁴ Touda Bouanani dans « Au nom du père », *op. cit.*, p. 27.

Touda présente par ailleurs une vidéo intitulée *Une personne*, réalisée en 2013 et dans laquelle elle se met en scène dans le rôle de Fernanda, un hétéronyme inspiré du travail de Fernando Pessoa. Si Touda est présente physiquement dans *De l'autre côté du fleuve* et par sa voix dans plusieurs de ses vidéos, *Une personne* marque un tournant car elle y incarne une femme qui est à la fois elle et pas elle, d'où le fait notamment qu'elle se dissimule derrière un masque d'argile. Elle s'habille à la garçonne – pantalon, chemise, nœud papillon, chapeau...-, ses cheveux très courts participant de son allure déféminisée (au regard des conventions du genre) qui accentue son intention de ne plus être Touda, de ne plus être une Bouanani : « m'éloigner de l'œuvre de mon père », dit-elle, ajoutant « C'est la première fois que je me mets en scène, sans qu'il s'agisse de mon père ni de moi »¹ et précisant, à propos de l'avis de son père sur Fernando Pessoa : « Il n'a pas aimé ! Il n'aime pas l'idée qu'il puisse se cacher derrière ses hétéronymes. Et moi, j'aime Alberto Caeiro, le personnage zen de Fernando.² » Touda n'est plus totalement une femme et, à travers cette déconstruction, se positionne dans une certaine intermédialité d'identité et de genre à même de lui permettre une seconde naissance [fig. 04].

En 2016, son exposition *RE-monter le temps* propose au visiteur un véritable voyage temporel. Touda dévoile des fragments de sa vie visibles sous la forme de photos, de dessins ou encore de réappropriations de travaux d'Ahmed, Naïma et Batoul, que le visiteur peut assembler selon sa propre vision. Elle y accentue son intention sur la question du temps, entre mémoire, présent et avenir. Après le décès de ses deux parents, Touda hérite concrètement et symboliquement du patrimoine familial, constitué notamment d'un coffre qui apparaissait dans *Les Quatre Sources* et d'une malle qui appartenait à Naïma. Dans *Les Quatre Sources*, la fée protectrice incarnée par Naïma remettait au héros Othman (Kébir Ben Bich) des attributs permettant de rendre honneur à sa famille et de prolonger son histoire. Touda récupère à son tour cet héritage. Dans *RE-monter le temps* figurent également des dessins de sa fille, Ito, encore enfant à l'époque. Ito apparaît auparavant dans *Une personne* dans le rôle de Pessoa enfant, soit, comme pour sa mère, dans un rôle masculin visant à cacher le visage tout en manifestant une identité nouvelle [fig. 05]. Par l'intermédiaire d'Ito, Touda prolonge ainsi son travail de déconstruction tout en permettant à la prochaine génération de se saisir à son tour de l'héritage familial.

¹ Touda Bouanani dans « Au nom du père », *op. cit.*

² Touda Bouanani dans Salma Belefkih, « Voyage à travers le temps », *op. cit.*

Conclusion

Les femmes Bouanani et bouananiennes sont Amour. Ahmed fait régulièrement montre de son amour pour les femmes de sa vie, notamment dans ses écrits personnels comme, par exemple, « Lettre à Naïma, de l'hôpital » :

Je me sens bien. Téléphone à ma mère et dis-le-lui. Je t'embrasse très fort et très fort aussi la grande Touda. Toutes mes pensées à vous deux. Écris-moi, dis-moi ce que tu fais dans la journée, raconte-moi le monde de Touda. Prends du temps pour m'écrire.¹

Dans son journal de tournage d'*Une porte sur le ciel*, il se félicite d'avoir pu souhaiter son vingt-et-unième anniversaire à Touda, au moyen d'un télégramme envoyé par Batoul, en dépit du fait que ce tournage accapare tout le temps de Naïma et lui. Il fait également part de son inquiétude au sujet de l'état de santé de Naïma et de Batoul qui sont tombées malades pendant le tournage. Il s'inquiète aussi au sujet de Batoul et de son épilepsie, ce qui ne l'empêche pas de penser à lui souhaiter son dix-huitième anniversaire². Mais son amour pour elles peut aussi être évoqué dans ses travaux professionnels. Ainsi conclut-il sa *Septième Porte* en évoquant une anecdote par laquelle il assimile Batoul et lui, alors qu'ils voyagent tous deux en train dans des conditions rudimentaires, à des « Indiens »³, manière ironique de signifier que dans le paysage populaire marocain ils sont ceux par lesquels la mémoire ancestrale respire encore, et manière également de signifier que dans le paysage cinématographique marocain ils sont ceux qui, de par leur profonde attache à leur pays et à sa culture dans des organismes qui pourtant les ignorent poliment, ils font office de joyeux trouble-fêtes. Si les Indiens, Ahmed, Naïma et Batoul, ont aujourd'hui disparu, demeure Shéhérazade, Touda, toujours présente pour entretenir la mémoire cinématographique tout en l'ouvrant par l'intermédiaire d'Ito aux lendemains les plus positifs.

Dans *Les Persiennes*, Ahmed dévoile « Poème d'amour à Naïma » qui, comme son titre l'indique, est adressé à son épouse. Dans un exemplaire du livre conservé par Touda, Batoul a

¹ Ahmed Bouanani, « Lettre à Naïma, de l'hôpital », texte inédit, *Nejma, op. cit.*, p. 40.

² Ahmed Bouanani, journal de tournage d'*Une porte sur le ciel*, *op. cit.*

³ Ahmed Bouanani, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986, op. cit.*, p. 215.

colorié les deux pages consacrées à ce poème, la couleur dominante étant le rouge qui lui sert notamment à dessiner de nombreux cœurs qui recouvrent tous les mots du poème appartenant au champ lexical concerné : « amour », « aimé », « amoureuse ». En 2013, peu de temps après le décès de Naïma, Touda réalise la vidéo *Poème d'amour à Naïma*, qui reprend le poème d'Ahmed qu'elle récite *off* tandis que défilent diverses images issues des *Quatre Sources* ou présentant des dessins érotiques d'Ahmed. Cette vidéo-deuil constitue peut-être la fusion suprême des arts bouananiens par lesquels femmes, féminité et amour auront gouverné toute une succession de vies encore à mille lieues de pouvoir s'éteindre.

BIBLIOGRAPHIE

- AOULAD-SYAD Daoud et BOUANANI Ahmed, *Territoires de l'instant*, Casablanca/Montreuil, La Croisée des Chemins/Éditions de l'Œil, 2000, 94 p.
- AUTEUR INCONNU, « Naïma Bouanani, femme lumière », *Le Soir Échos*, 03/01/2013, <https://www.maghress.com/fr/lesoir/64344>.
- BOUALEM Mohamed, « Le film national est victime d'un égoïsme maladif », entretien avec Naïma Saoudi, *Le Message de la Nation*, 18-25 juillet 1984, p. 48-50.
- BOUANANI Ahmed, « Textus », *Souffles*, n°2, 2^e trimestre 1966, p. 11-12.
- BOUANANI Ahmed, « Introduction à la poésie populaire marocaine », *Souffles*, n°3, 3^e trimestre 1966, p. 3-9.
- BOUANANI Ahmed, « Au pays de la mémoire », *Souffles*, n°4, 4^e trimestre 1966, p. 19-24.
- BOUANANI Ahmed, « L'Analphabète », *Souffles*, n°6, 2^e trimestre 1967, p. 23-27.
- BOUANANI Ahmed, *La Septième Porte : une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, ouvrage terminé en 1987 puis dirigé et édité à titre posthume par Touda Bouanani et Omar Berrada, Rabat, Kulte Éditions, 2020, 336 p.
- BOUANANI Ahmed, *Photogrammes*, Tourouzelle, Avant-Quart, 1988, 54 p.
- BOUANANI Ahmed, *L'Hôpital : récit en noir et blanc*, Londres, DK Éditions, coll. « Dar al-Ma'mûn », 2012 (1^e éd. Rabat, Al Kalam, 1990), 124 p.
- BOUANANI Touda, « Le sang d'un poète », *TelQuel*, 31 juillet-3 septembre 2010, https://telquel.ma/2018/01/13/portrait-ahmed-bouanani-sang-dun-poete_1576304.
- BOUANANI Touda (dir.), *Nejma*, n°9 – « Ahmed Bouanani, comme la terre sous la pluie » (dir. Touda Bouanani), printemps 2014, 105 p.
- CARRÉE Roland, « Capter l'instant », entretien avec Daoud Aoulad-Syad, *Répliques*, n°6, 1^{er} semestre 2016, p. 60-89.
- CARRÉE Roland, « Dialoguer avec la mémoire », entretien avec Touda Bouanani, *Répliques*, n°8, 1^{er} semestre 2017, p. 114-141.
- CARRÉE Roland, « Changer de visage », entretien avec Faouzi Bensaidi (co. Nicolas Thévenin et Erwan Floch'lay), *Répliques*, n°10, 1^{er} semestre 2018, p. 112-143.
- CARRÉE Roland, « Marquer le corps », entretien avec Hamid Bénani, *Répliques*, n°11, 2nd semestre 2018, p. 116-143.
- CARRÉE Roland, « Se tourner vers le ciel », entretien avec Farida Benlyazid, *Répliques*, n°12, 1^{er} semestre 2019, p. 120-145.
- CARRÉE Roland, « Retrouver le Maroc », entretien avec Izza Génini, *Répliques*, n°13, 2nd semestre 2019, p. 114-143.
- COLLECTIF, *Cinéma Ahmed Bouanani : poétique d'un parcours*, Errachidia, Association Al Kabass pour le cinéma et la culture, 2012, 152 p.
- DAÏF Maria, « Au nom du père », entretien avec Touda Bouanani, *Illi*, n°27, mars 2014, P. 26-27.
- FERTAT Ahmed, *À propos de cinéma, au Maroc et en Méditerranée entre hier et aujourd'hui*, Marrakech, Sarrazines & Co, coll. « Universitaires », 2020, 342 p.
- PIERRE-BOUTHIER Marie, « Pour un nouveau regard » : *gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat en Histoire du cinéma (dir. Sylvie Lindeperg), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, soutenue le 27 juin 2018, 952 p.
- PIERRE-BOUTHIER Marie, « Le montage en héritage : Ali Essafi, une autre histoire du cinéma maghrébin », *Entre-Temps*, rubrique « Façonner », 13 novembre 2019, <https://entre-temps.net/le-montage-en-heritage-ali-essafi-une-autre-histoire-du-cinema-maghrebin/>.
- PIERRE-BOUTHIER Marie, « Un unique "film de montage" pour le Maroc Indépendant : archives, histoire et mémoire dans *Mémoire 14* de Ahmed Bouanani (1971) », *Les Carnets du BAL*, n°10, à paraître en mars 2021.
- ZIOU ZIOU Abdellah, « La femme, la folie et la double exclusion », *Lamalif*, n°153, février-mars 1984, p. 32.

Secrets et mensonges autour de *Sofia* de Meryem Benmbarek

Ayoub Bouhouhou

*Professeur de l'Enseignement Supérieur,
FLSH Marrakech. UCA
LIMPACT*

Choix de *Sofia*

Le choix du film *Sofia*¹ de la réalisatrice franco-marocaine, Meryem Benmbarek², se justifie par sa thématique, ses qualités esthétiques et artistiques. Le film de la scénariste et réalisatrice franco-marocaine s'inscrit dans la thématique de la femme devant et derrière la caméra. C'est une femme qui a écrit le scénario puis l'a réalisé.

Souvent le scénariste ne réalise pas son film. Ici, Meryem Benmbarek, a écrit l'histoire puis l'a porté à l'écran. Mieux encore, notre intérêt porté pour le film s'explique par son histoire. Une jeune fille, prénommée Sofia, un rôle joué par l'actrice Maha Alemi³, est victime d'une agression sexuelle, d'un viol. En tant que spectateurs, nous avons le point de vue d'une femme, à la fois scénariste et réalisatrice, sur le monde des femmes, leurs secrets et mensonges.

Sur le plan socio-sémiotique, le film raconte l'histoire de Sofia, née dans une famille modeste dont les parents cherchent, à tout prix, à atteindre un rang social supérieur, celui de la bourgeoisie à l'instar de la tante Leila (rôle joué par l'actrice Loubna Azabal⁴), mariée à un riche Français, Jean-Luc, qui possède, entre autres, une usine à Casablanca.

¹ Sorti en 2018 et primé dans la section « Un certain regard » au Festival de Cannes : prix du jury et de la mise en scène.

² Agée de 38 ans, cette scénariste est née à Rabat.

³ Cette actrice a joué également le rôle d'une femme enceinte dans le film très polémique de Nabil Ayouch « Much loved ».

⁴ De parents marocains, Loubna Azabal est une grande actrice belge. Elle a joué dans plusieurs films marocains et internationaux.

Le père de Sofia, Faouzi (joué par l'acteur Faouzi Bensaidi¹), cherche à monter un projet agricole avec Jean-Luc, un personnage que l'on ne voit pas dans le film, et Ahmed, comme associé (rôle joué par l'acteur marocain Mohammed Bousbaa²), un homme d'affaires richissime, devenu ami de la famille.

Sur le plan cinématographique et esthétique, le film est caractérisé par des plans fixes qui se confondent avec la réalité, les traditions et les croyances. Les plans en mouvement expriment, quant à eux, l'inquiétude et le désarroi des personnages. Nous y reviendrons.

Secrets et mensonges autour de Sofia

Nous avons choisi comme titre de notre article « Secrets et mensonges autour de Sofia de Meryem Benmbarek », car durant tout le long du film, Sofia a mené en bateau toute sa famille. Elle a menti sur son histoire personnelle avec Omar Saadou (joué par l'acteur Hamza Khafif³), qu'elle accusait d'être le père de son bébé. Elle a menti pour sauver les projets familiaux avec l'homme d'affaires, Ahmed, le vrai père du bébé.

Quant à Omar Saadou, il est issu d'un milieu très modeste. À la mort du père, la famille vit au jour le jour. Omar travaille de temps en temps pour aider la famille à subvenir à ses besoins quotidiens. Sa rencontre avec Sofia est le fruit du hasard. Il l'a invitée à boire un café dans le simple but de la consoler. Mais, il ne savait pas que cet entretien aussi court soit il va s'amplifier davantage en prenant de graves conséquences que lui-même n'arrivera pas à comprendre. Son mariage forcé avec Sofia lui permet, quoiqu'il en soit, de trouver du travail pour nourrir sa famille. C'est son destin (Saadou).

De même pour Sofia. De peur de nuire aux projets de la famille en dénonçant le vrai coupable, Ahmed, un homme marié et riche, et pour sauvegarder le projet en cours entre son père et le mari de sa tante Jean-Luc, elle s'enferme dans le déni total de grossesse tout au long du film. Le spectateur croyait en l'histoire de Sofia et à sa relation cachée avec Omar. Ce n'est qu'à la veille de leur mariage arrangé et ce pendant les préparatifs festifs familiaux que

¹ Acteur et réalisateur marocain installé en France.

² Il vit à Marrakech.

³ Connu grâce au film *Sofia*, ce jeune acteur marocain âgé de 29 ans est également poète et musicien.

Sofia avouera à sa cousine Lena, jouée par l'actrice Sarah Perles¹, qui l'a accompagné pendant tout le processus d'accouchement clandestin, qu'elle dénoncera l'identité de son violeur, Ahmed, l'homme d'affaires et ami de la famille.

Depuis le début du film, Sofia est traitée comme une bonne, une femme de ménage. Dès les premiers plans, elle fait le va-et-vient entre la cuisine et le salon, pour servir les invités assis tous autour de la table : Ahmed, sa femme et leur fille (Fig. 1). Le père biologique du bébé Amal, se trouve au milieu, entre Sofia et sa cousine Lena.

Ce plan, qui n'est pas le fruit du hasard, prépare le spectateur pour la suite des événements. Il sert d'implant² et justifie la vérité qui sera dévoilée plus tard par Sofia.

L'image parle, dénonce le vrai coupable. Ce dispositif cinématographique mis en place au début du film expose pour ainsi dire le spectateur aux événements du récit. On voit la valeur dramaturgique d'un tel plan : installation et exposition. Nous y reviendrons.

Sofia cachera sa grossesse à toute sa famille, même à sa propre mère, Zineb (joué par l'actrice Nadia Niazi³) qui ne s'en rendra pas compte. Or, on sait pertinemment que la mère est attirée par l'argent, la réussite sociale et l'aboutissement du projet de son mari avec Ahmed, l'ami de la famille, et de son beau-frère, Jean-Luc.

Dans le film, la proximité voire la complicité mère/fille est quasi absente. Aucun contact physique : une mère froide, fuyante, insensible et prête, pour ainsi dire, à sacrifier sa propre fille, à offrir sa propre chair pour la réussite du projet familial (Fig. 2).

Dans cette image, la mère tourne totalement le dos à sa fille, refuse de la voir en face. Sofia, en attente, a le dos semi-tourné vers elle. Le visage est pris de profil. Elle a besoin de cet amour maternel pour surmonter cet obstacle, pour survivre après un viol et assumer, tout de même, son rôle de mère. Elle semble attendre un peu de chaleur et d'affection de la part de sa mère. Cette dernière la dénigre. Silencieuse, elle ne communique guère avec sa fille sur sa

¹ Révélée dans le film *Sofia*, Sarah est une actrice maroco-portugaise.

² C'est un indice qui est introduit de manière subtile et indirecte, par le réalisateur, pour préparer le spectateur aux événements qui adviendront par la suite.

³ Une grande actrice marocaine qui a joué dans plusieurs films marocains et étrangers.

relation avec Omar. Froide comme le marbre, elle semble ignorer cette relation à laquelle elle n'y croit pas peut-être.

Malgré elle, Sofia est aussi une mère maintenant. Elle doit assumer sa maternité. Elle doit, à son tour, offrir l'amour à son bébé, un amour qu'elle n'a pas reçu. Avait-elle envie, à un moment donné, de l'abandonner auprès d'une poubelle, dans les ruelles de la médina ? Cette idée qui a traversé son esprit et qu'elle a formulée directement pendant ces moments de doute lorsqu'elle était en compagnie de sa cousine, son bébé dans les bras, à la recherche de la maison d'Omar Saadou.

Lena, une « mère » pour Sofia

Lena, la cousine est proche de Sofia. Elle est la fille de Jean-Luc et de Leila. Elle est le fruit d'un mariage mixte, d'un métissage culturel. C'est elle qui l'accompagne dans les hôpitaux quand elle a perdu ses eaux, et non sa mère. C'est elle qui cherchera, pour l'aider à accoucher clandestinement, un ami médecin. Elle se substitue pour ainsi dire à sa mère absente. Dans de telles circonstances, c'est elle qui assiste utilement sa fille pour surmonter ces épreuves. Lena est le modèle de la fille libérée du poids du passé et des traditions. Elle a réussi à poursuivre ses études supérieures en médecine. Elle partage les moments de doute et de désarroi vécus par Sofia, sa cousine.

Sofia doit accoucher dans le secret total. On doit cacher le bébé, en attente du mariage. Les premiers plans du film sont sombres. On a l'impression qu'il fait nuit. Les rideaux et les volets sont fermés. On va mentir aux amis et voisins pour éviter le déshonneur et le scandale. On vit dans la clandestinité. Au noir de la salle obscure s'ajoute le noir de l'atmosphère du film. La peur est installée cinématographiquement.

En tant que spectateur marocain qui connaît l'interdit et les risques juridiques que l'on court dans ce genre de situations, on est figé, collé à nos sièges. On attend la délivrance finale : l'accouchement de Sofia. On a peur du scandale et du qu'en-dira-t-on.

Pour avoir des enfants, la société encourage fermement le mariage, un passage rituellement sacralisé par les familles de plus en plus traditionalistes et conservatrices. Le déni de grossesse de Sofia en est le résultat. De peur du scandale et du déshonneur, elle se confie dans le silence et le mutisme pendant plusieurs mois.

Lena représente une génération de femmes libres qui assument leur responsabilité en prenant leur destin en main. Elle est contre le mensonge. Il s’y oppose farouchement. D’un père français, absent dans le film, mais présent dans les répliques et dialogues des personnages, et d’une mère marocaine, comme la réalisatrice du film d’ailleurs, Lena reste fidèle à sa cousine Sofia.

Lena s’est occupée en personne de l’accouchement de Sofia, a fait appel à son réseau d’amis, a porté le bébé après la naissance et a dénoncé le vrai père d’Amal — quand Sofia le lui avoue —, auprès de toute la famille, mettant ainsi en péril le projet agricole de la famille

Lena se met du côté de Sofia, la réchauffe en posant une couverture sur elle, lui pose des questions que jamais sa mère n’a posées. Elle est une source de chaleur et d’amour pour elle. Lena met la pression sur sa propre mère qui subvient aux besoins quotidiens de la famille de Zineb, sa sœur puisque son mari, Faouzi, est sans activité et est en attente du démarrage de son propre projet avec Ahmed et Jean-Luc. Lena aidera Sofia à sortir de prison, à rencontrer depuis le début du film la famille d’Omar en faisant pression sur elle afin de reconnaître le bébé, né hors mariage. Elle croyait sa cousine, lui faisait confiance.

La caméra bouge dans les ruelles de la médina de Casablanca. Les plans sont mouvementés. La caméra bouge. On se faufile. On est pressé de connaître la maison d’Omar. Les mouvements de la caméra sont en parfaite harmonie avec le rythme de l’histoire et les sentiments de peur, d’angoisse et de colère.

À l’intérieur de la maison d’Omar, le duel entre les deux familles est bien mis en scène par le cadrage. À la manière des films de western, c’est la mère d’Omar qui dégaine la première pour lancer les hostilités. Lena et Sofia avec son bébé sont assises au milieu de l’image. (Fig. 3.)

Une table ronde et traditionnelle, pour servir le thé, occupe le centre de l’image. Elle rappelle le décor traditionnel de la réunion de crise (voir Fig. 5). Les deux mères sont installées l’une en face de l’autre. Sofia porte le bébé, objet de discussion. Ce dernier occupe le centre de l’image. Il est enroulé dans un drap bleu, couleur de la djellaba portée par la mère. Celle-ci est assise proche de la future belle famille. L’ambiance dans laquelle baigne cette scène est à l’image du conflit qui lie les deux familles. La mère d’Omar, sa sœur et son frère

sont assis à gauche de l'image, la mère de Sofia, son père et sa tante sont, quant à eux, installés à droite de l'écran. Les habits portés par la famille d'Omar témoignent du rang social occupé. Le décor renforce le manque de moyens nécessaires pour orner, avec goût, son habitat.

Le problème est posé, de manière cinématographique, lors de cette mise en scène et de cette rencontre entre les deux familles, par la jeune réalisatrice, celui d'un conflit sur la légitimité d'un enfant né hors mariage. On doit sauver l'honneur familial et trouver, sans tarder, une issue qui arrange les deux clans, de droite et de gauche.

En fait, Amal est le fruit d'un viol. Ahmed, un ami proche de la famille, a profité du voyage des parents, pour abuser, pour la première fois, de leur fille unique. La mère, Zineb, a personnellement organisé ce voyage, laissant ainsi leur fille Sofia entre les mains du futur associé du père Faouzi, son mari. Était-ce un voyage préparé ? Avait-elle des intentions cachées derrière ce voyage ? On ne le saura jamais durant le film.

L'absence de sa vraie mère se justifie par le fait qu'elle a tout ignoré de la grossesse de sa fille. Durant neuf mois, elle ne s'est rendue compte de rien. Prise en otage par sa sœur qui finance et nourrit sa famille, et le projet qui verra le jour entre son mari, Faouzi et son associé Ahmed, le violeur de leur fille, la mère se réfugie dans le silence, dans le mutisme et la soumission. Sa sœur est un modèle à suivre. Elle doit l'écouter en suivant ses conseils à la lettre.

Seule Lena s'opposera au mariage de Sofia quand elle apprendra la vérité de la bouche de sa cousine sur l'innocence d'Omar, accusé à tort. Seule Lena sera contre ce mariage arrangé, basé sur le mensonge et l'amour de l'argent.

La mère, quant à elle, se rangera du côté de sa sœur, la mère de Lena, pour qui il est difficile de revenir en arrière en annulant le mariage et punir le vrai coupable.

Le déni de grossesse dans *Sofia*

Depuis le début du film, la réalisatrice nous donne des signes sur l'identité du vrai violeur. C'est le seul que l'on voit au début du film parler et ouvrir la première scène. C'est le seul personnage qui sera mis en valeur par le cadrage.

Faouzi, le père, demande à sa fille, assise à table avec eux, un peu à l'écart, d'éplucher les figues de Barbaries apportées par Ahmed. C'est à Sofia d'éplucher « les figues de Barbarie » pleines d'épines. Bien plus. Quand Sofia perdra ses eaux avant l'accouchement, son pantalon était mouillé. Son père l'a remarqué. Sofia a menti en disant que c'était à cause du robinet d'eau qui est tombé en panne. Tous ces éléments dénoncent, de manière subtile et fine, la relation sexuelle forcée, douloureuse, voire épineuse (épines des figues) imposée par Ahmed à la jeune fille Sofia.

Bien plus : quand Sofia a entendu la voix d'Ahmed qui parlait à son père Faouzi, elle a serré son bébé Amal, de manière forte, contre elle comme si elle voulait le protéger contre son agresseur, son père. Ces éléments cinématographiques, présents dans le film, préparent le spectateur à la vérité qui sera dévoilée ultérieurement.

Si Sofia peut représenter la tradition et les habitudes parfois rétrogrades dans notre société, Lena, quant à elle, représente la modernité et la solidarité féminine. Habillée toujours en pantalons et en veste de cuir, elle a étudié la médecine. Contrairement à Sofia qui est habillée souvent de manière négligée, en djellaba bleue, et traitée comme une femme de ménage par ses propres parents. Ces derniers la destinent aux travaux ménagers.

Quand elle accouche d'Amal, le bébé sera caché dans la médina, chez Fatma, dans une maison traditionnelle. Cet espace représente la tradition dans ce qu'elle a de majestueux. Le décor « beldi » réfère aux traditions et aux coutumes ancestrales. Assise et couverte d'un drap en forme d'arc, elle attend le verdict familial. Atterré, le père est accoudé au mur du salon traditionnel marocain meublé de canapés, d'une petite table ronde marocaine. L'espace est orné de Zellige beldi... Ce décor crée une ambiance familiale intime.

L'honneur de la famille a été gravement atteint. La virginité est sacrée. Personne n'est au courant du viol. Mieux encore : la grossesse est interdite pour une femme non mariée. On doit trouver un mari à la jeune fille pour sauver l'honneur de la famille en trouvant un père. Tout concourt à créer et à mettre en valeur cet imaginaire ancestral ancré dans les traditions, les us et coutumes. (Voir Fig. 4 et 5).

D'un espace moderne (voir Fig. 1) où l'on est assis à table, à l'européenne, dans un décor quasi moderne, on bascule dans un décor où les valeurs du conservatisme et de la

tradition sont mises en valeur. Le Maroc est le pays des paradoxes : tradition et modernité cohabitent. La modernité est une façade. Le paraître est privilégié. La tradition et le retour aux valeurs ancestrales coïncident avec une situation de crise : l'espace et le décor en témoignent.

La crise est à son paroxysme : une réunion familiale urgente s'impose. L'objet de la réunion est entre les bras de Sofia, au premier plan, à l'extrême droite. Toutes les femmes sont assises : Sofia et sa cousine d'un côté, la mère et sa sœur en face, de l'autre côté, au fond de la chambre. La tante Leila, proche de sa sœur Zineb, assiste la famille financièrement. Elle a son mot à dire puisqu'elle subvient, à la place du père, debout à gauche de l'écran, aux besoins de la famille.

Le père n'est pas souvent mis en valeur. Dans cette image, il a le dos courbé, en attente des décisions qui seront prises par les femmes et surtout par la tante Leila, la mère de Lena. Ce sont ces deux dernières qui volent toujours au secours de la famille. La première pour aider sa sœur dans le besoin, la seconde pour assister sa cousine à traverser cette pénible épreuve.

Les liens familiaux sont ainsi fortement décrits et valorisés. La solidarité féminine et familiale est ouvertement soulignée. Le lien familial est une valeur approuvée et bien appréciée dans une société traditionnelle et conservatrice. Le patriarcat est mis à rude épreuve. Le père reste impuissant face à une tante dominatrice qui prend la place de père, décide pour l'avenir de la famille. Soumise, la mère Zineb demeure souvent loin de sa fille.

Sofia porte une couverture jaune, formant ainsi avec son corps une forme traditionnelle (arc) épousant pour ainsi dire le décor « beldi » de la médina. La table marocaine est circulaire. Faouzi, le père est accoudé, à l'extrême gauche, debout, sur le mur, tel un « hittiste »¹. Il attend. Il est habité par la honte et le désir ardent de trouver une issue favorable : sauver la dignité et l'honneur familial mis à rude épreuve. Meurtri, il est en plus le seul homme. Accablé, pour ne pas être assis, il est debout face à sa fille qui, rongée par la honte et la culpabilité, baisse la tête, signe de soumission.

¹ Se dit des personnes désœuvrées qui restent debout appuyées sur le mur (hit en dialecte marocain) tout au long de la journée.

L'heure est grave : aux yeux de la famille, c'est un enfant illégitime, né hors mariage, pour Sofia, il est le fruit d'une relation sexuelle non désirée. Il sera sacrifié pour le bien-être familial et leur confort financier. Il est l'enfant illégitime de l'associé du père, mais le garant légitime de leur projet.

Pour saisir le réel, la caméra reste fixe. Comme dans un documentaire, elle est là pour saisir le réel tel qu'il est sans le modifier ni le transformer.

Les deux personnages féminins, Sofia et Lena, représentent à elles seules, les deux facettes de la culture marocaine oscillant entre tradition et modernité. Deux cousines inséparables, mais qui incarnent des valeurs opposées et contradictoires vivant parfois sous le même toit au sein d'une famille et en toute harmonie.

Sofia refuse de dénoncer Ahmed de peur de sa famille et de la réaction des parents. Sofia ment, refuse de reconnaître sa grossesse. Le déni de grossesse est expliqué par la réalisatrice qui joue elle-même, le rôle de la pédiatre dans le film.

L'amour dans *Sofia*

Le film Sofia pose également des questions sur l'amour. Les femmes marocaines se marient-t-elles par amour ? L'amour, confie un jour Sofia à Lena, vient après le mariage et non avant. La mère de Lena, Leila, s'est mariée, non par amour, mais par intérêt. Ce film pose la question du mariage basé souvent sur l'argent, le profit et le matérialisme. La jeune fille marocaine cherche-t-elle un homme qui lui garantit une situation financière stable, un mode de vie décent, voire luxueux, ou un homme qui va l'aimer ?

Le film Sofia est aussi l'histoire de l'espoir d'un enfant né, hors mariage. Amal est le fruit d'une relation sans amour. Elle est peut-être le fruit d'un arrangement implicite entre mères, Leila et Zineb, deux femmes matérialistes et ambitieuses.

Sofia et Amal sauveront le projet parental. Elles se sacrifieront pour le « bien-être » familial et l'amélioration de la condition sociale de sa famille. Si les femmes sont au courant, les hommes, excepté Ahmed bien sûr, ignorent toute l'histoire.

Omar Saadou est le premier homme que Sofia accusera d'une relation sexuelle non consommée. Issu d'une famille pauvre, il est contraint de se marier, sans amour, avec Sofia.

Gênée, Lena lui offre de l'argent et lui trouve en contrepartie un travail dans l'usine de son père, Jean-Luc. Omar est à son tour sacrifié par sa famille. Il se substituera au père pour nourrir sa famille qui habite à Derb Seltan, quartier populaire de Casablanca. Il accepte son destin avec résignation. Lui aussi est victime, tout comme Sofia, d'un système qui oblige le faible à se soumettre, voire à se sacrifier pour servir sa famille. L'amour est un devoir et non une conséquence d'un mariage.

Sofia est l'exemple de femmes qui se marie non par amour, mais parce qu'elle doit trouver un père à tout prix pour son bébé. N'ayant pas connu ni l'attention paternelle nécessaire à l'équilibre personnel ni l'amour maternel et conjugal, elle va se contenter de trouver en Omar Saadou, un garçon aimable et serviable, l'homme qui devrait sauver le projet familial de ses parents en la comblant, peut-être, de ce manque affectif dont elle aurait souffert. Malheureusement pour elle, Omar va lui confier, après leur mariage arrangé, qu'il ne l'aimera jamais.

L'amour, indispensable dans une relation conjugale normale, est absent. Omar l'a annoncé directement à Sofia. En se mariant avec elle, il lui promet de ne jamais l'aimer. Acceptera-t-il d'élever un enfant qui n'est pas le sien ? L'aimera-t-il ? Jusqu'à quand va-t-on cacher la vérité à Faouzi, le père de Sofia, sur la vérité de son associé Ahmed ?

Bien plus. Amal, une fois grande, sera-t-elle aimée par son père « Omar » ? Sera-t-elle aimée puisque c'est elle qui portera en réalité tout le poids du secret et du mensonge familial ? Elle perpétuera la mémoire du viol en rappelant à toute la famille, à chaque instant, son silence, son mutisme et son opportunisme. L'honneur de la famille a été acheté. Quant à Ahmed, quelle relation va-t-il développer avec sa fille illégitime ? Aura-t-il assez de courage pour avouer cette vérité, amère et dure à avaler, qui restera comme une épine dans son pied ?

La transformation de Sofia

La mère d'Omar accepte le mariage de son fils avec Sofia. Cette relation va leur permettre d'accéder à un rang social supérieur. Leila, la femme de Jean-Luc, est la garante de cette ascension sociale. Elle décide de l'avenir de la famille. Elle est aussi la mère de Lena. Elle ne leur laisse pas le loisir de réfléchir. Elle est toujours là pour les aider en cas de besoin.

Elle est un soutien moral et financier pour sa sœur Zineb et son mari. Elle accepte l'association avec Ahmed.

Depuis le début du film, Sofia parle peu. Elle garde le silence presque tout le long du film. Elle ne parlera de manière sûre et confiante que pour défendre le projet de son père et encourager son mariage avec Omar.

La scène se déroule au bord d'une mer orageuse. On est comme sur un bateau (Voir Fig. 6). Le duel entre les quatre femmes est intense. Lena défend Sofia en inculpant Ahmed, mettant ainsi le projet agricole en cours. Sofia s'y oppose. Elle préfère se marier avec Omar. Les mères sont hésitantes. La mère de Sofia se résigne, se range du côté de Leila, sa sœur. Cette dernière quitte le duel après avoir tranché : le mariage doit être maintenu. On responsabilise Sofia en lui laissant la liberté de choisir.

Le décor est marin : la mer. Dans cette scène maritime, la caméra bouge, cadre les visages qui expriment des émotions. Les vagues scandant les répliques des personnages. Le bruit de la mer enragé épouse le moment intense du film. C'est le climax. Que vont-elles décider ? Les trois mères/mer accepteront ou s'opposeront au mariage ? On réfléchit, on débat.

Mais Sofia, pour une fois, parle et essaye de convaincre sa cousine Lena. Elle se désolidarise d'elle. La mère attend la décision de la tante à qui revient le dernier mot.

Sofia qui, jusqu'ici les a menées en bateau, s'est métamorphosée. Habillée en femme moderne avec des habits multicolores décide pour toute la famille (Fig. 7). Elle accepte de se marier avec Omar pour devenir, à son tour, une dame de la haute société.

Car tout en acceptant d'être mariée avec Omar, elle est aussi la mère du bébé d'Ahmed, leur associé. À l'instar de Zineb, sa mère, de Lena, sa tante, Sofia a aussi finalement une part dans le projet et ce, même s'il est non déclaré. Elle est devenue aussi une mère comme les autres. La décision finale lui revient.

La réalisatrice dresse, dans ce film, un tableau documenté et réaliste du statut de la femme dans la société marocaine. Gardiennes des traditions et des secrets familiaux, elle est

capable de cacher la vérité pour sauver l'honneur de la famille et paraître socialement aux normes sans nuire ni aux règles de bienséances en vigueur ni à l'équilibre sociétal et familial.

Le film est basé sur le mensonge et le secret. Peut-on cacher un secret à jamais ? Est-ce que la vérité, même blessante et dure à raconter parfois, peut-elle soulager les esprits ?

Faouzi est une victime. Il est soumis au dictat de la société et du matérialisme. C'est un homme que le destin oblige à s'associer avec le violeur de sa fille pour s'enrichir et paraître heureux. Les quatre femmes, Sofia et sa maman Zineb, Lena et sa mère Leila, pourront-elles continuer à cacher ce secret en dénigrant la vérité au profit du mensonge ?

Bibliographie

BOUHOUHOU, A., "Langage spatial et morphologie sociale dans le cinéma marocain » in Représentations de l'Espace et Transdisciplinarité, Marrakech, El Wataniya, 2016.
GREIMAS, A. J., Du sens II, Paris, Seuil, 1983

Figures féminines écrasées dans le cinéma et la littérature de langue française au Maroc.

Abdelaadim Tahiri

*Professeur Assistant
F.P.D Safi.
UCA.*

Introduction

La condition de la femme est l'une des thématiques centrales présentes en permanence dans la littérature et le cinéma marocains. En effet, depuis la naissance de ces deux sphères de la production artistique, au cours des années cinquante, le personnage féminin semblait déjà trouver une place de choix au cœur des films et des romans marocains d'expression française toutes générations confondues.

La place de la femme dans ces deux formes d'art serait, dans certaines mesures, tributaire de son rôle, son statut et sa condition au sein de la société. Elle est coextensive à des normes familiales et sociales et intervient même dans l'organisation de la vie de la société. Le statut social de la femme est révélateur de degrés de certitude et/ou d'ambivalence des relations de dépendance et/ou d'indépendance entre les membres et les groupements familiaux et sociaux en général. En conséquence, la qualité de vie de la femme et l'importance de son statut social renseignent fortement sur la cohésion ou le déchirement des cellules familiales et des structures sociales.

Ces observations impliquent une question d'approche théorique sociocritique mettant en rapport la production artistique, en l'occurrence la littérature et le cinéma, d'un côté et la société de l'autre. L'ambition qui motive notre réflexion dans l'analyse du corpus est de répondre aux questions suivantes : dans quelles mesures pourrait-on considérer les romans et les films, objet de l'étude, comme une substance renseignant sur certains conflits sociaux ? Comment et pourquoi la question de la condition humaine difficile est-elle représentée dans

les romans et les films étudiés à travers la mise en scène du personnage de la femme souffrante ? Comment l'écrivain et le réalisateur ont-ils traité la question de la figure féminine écrasée en étroite relation avec la réalité sociale au Maroc ?

Dans le but de traiter ces questions, nous essaierons, d'abord, de montrer dans quelles mesures les œuvres de l'écrivain Mahi Binebine et du réalisateur Nabil Ayouch renseignent sur leur engagement social. Il s'en suivra une typologie de figures féminines ; la mère-femme et la mère hostile et agressive, pour mieux appréhender la problématique de la représentation de la femme dans le cinéma et la littérature.

Nabil Ayouch et Mahi Binebine entre l'engagement et le réalisme social

L'écrivain Mahi Binebine compte à son actif plus d'une dizaine de romans dont la majorité est traduite dans plusieurs langues. En plus de ses productions artistiques en peinture et en sculpture, ses romans l'érigent comme l'un des écrivains marocains de langue française les plus engagés puisant dans la matière sociale pour construire les trames de ses créations. Dans le paysage littéraire au Maroc, Mahi Binebine s'inscrit parmi cette nouvelle génération d'écrivains qui, depuis les années 90, il a contribué, entre autres, à :

L'émergence de cette mouvance littéraire inventant sa propre particularité, avec de nouvelles modalités, qui a conditionné l'apparition et la mise en œuvre d'une dynamique de relève ou de renouveau, mais dans une optique de dépassement. (...) son style et ses thématiques innovantes positionnent la littérature comme une action dans l'actualité, une prise en charge du présent dans sa dimension évolutive¹

L'œuvre romanesque de l'écrivain dresse, à partir de la peinture d'une panoplie de personnages dans les détails du quotidien, un portrait de la société marocaine dans laquelle il a vécu enfant. Depuis son premier texte, comme le pense, Jean Déjeux (1994), il peint avec humour, et drôlerie des scènes mettant en relief la cruauté de la vie et les souffrances des êtres.

L'auteur dénonce, comme d'autres romanciers, des situations qui intériorisent les laissés-pour-compte. Ce qui frappe dans ce récit c'est

¹ Redouan Najib *Mouvance, littérature marocaine*. Najib Redouan (s.la dir.de). Vitalité littéraire au Maroc, Paris, l'harmattan, collection autour des textes maghrébins, 2009, p. 45

l'écriture souple et poétique et la tendresse pour l'esclave. Le narrateur opère ainsi sur sa propre mémoire comme une catharsis, une rêverie où les sentiments nobles et simples transcendent les comportements dégradants de certains adultes. Un premier roman d'intérêt soutenu.¹

Dans le septième et le huitième roman, respectivement *les étoiles de Sidi Moumen* et *Le seigneur vous le rendra*, l'écrivain met, encore, en scène des familles sous la responsabilité de mères pauvres et opprimées. Il les inscrit dans des contextes familiaux et sociaux marqués par le désespoir, la misère, la mendicité et la mort.

En somme, on pourrait dire que ces romans, inspirés de la réalité marocaine, sont l'occasion, pour l'auteur, pour interroger le réalisme cru et le misérabilisme brut. L'écrivain suscite l'intérêt à la réflexion et à l'esprit critique. Son écriture subtile à la lisière du réalisme engagé invite à correspondre réalité et fiction, sans jamais tomber dans l'équivalence photographique.

Dans le même sens d'engagement artistique, le cinéma de Nabil Ayouch est marqué par une tendance réaliste et humaine en résonance néoréalisme italien. La représentation des multiples figures des petites gens qui vivent dans le silence et l'indifférence de la société constitue le socle même de sa production cinématographique. Nous pensons aussi que son cinéma est un lieu fertile aux débats sociaux, culturels, politiques, lequel invite à la réflexion critique sur les images cinématographiques symboliques. Dans ce sens, le cinéma de Nabil Ayouch est considéré « *en tant qu'écriture et lecture du langage filmique, un phénomène culturel. Il comporte un travail d'interprétation et de signification* »². Le traitement des conditions humaines difficiles dans ses films montre à quel point on pourrait dire que Nabil Ayouch est l'un des réalisateurs marocains engagés dans la mise en scène des dysfonctionnements familiaux et sociaux au Maroc. La production cinématographique, de ce point de vue, est une ouverture sur les failles de la société. Il s'agit, pour ainsi dire, d'un monde qui interroge le spectateur et l'univers qui l'entoure.

¹Jean Dejeux, *Le sommeil de l'esclave par Mahi Binebine*, Arabie, 1994, p. 21

²Toni Maraini, *Ecrits sur l'art, choix de textes, Maroc 1967-1989*, Rabat, Al kalam, 1990, p. 136

C'est sonder le monde qui nous entoure, écouter ses vibrations et révéler ses fissures, tout en plaçant le cinéma du côté de la vie et de l'ouverture, c'est-à-dire de l'interrogation et du travail de réflexion permanent entrepris par le spectateur.¹

Le réalisateur, lui-même, confirme tout l'intérêt qu'il accorde aux problématiques sociales lors d'une conférence de presse. À la question suivante, posée par le journaliste Tourabi Abdellah : « Est-ce que vous vous définiriez comme un réalisateur militant engagé ? » Il répond : « Militant je sais pas, engagé certainement, parce que je fais du cinéma pour parler du monde ».

Les personnages qu'il met en scène dans ses films sont inspirés des multiples vies qu'il ne cesse d'observer dans son contact véridique avec la réalité sociale crue. Le reflet de ses observations du réel se manifeste dans des scènes artistiquement créées. Des trames cinématographiques construisant ou reconstruisant tous les conflits sociaux suivant des exigences de la production fictionnelle. Il s'agit de mondes imaginaires qui atténuent la complexité de la vie sociale en vue de trouver et donner un sens à la production artistique. Les films de Nabil Ayouch véhiculent, implicitement ou explicitement ses critiques et ses opinions.

Le cinéma de Nabil Ayouch (...) participe à la construction de la question politique et de l'engagement de l'auteur face à la réalité qui l'interpelle ; position tout à son honneur qui dénote son écoute et sa réactivité face au monde qui l'entoure et qu'il interroge grâce à sa caméra.²

Le réalisme de cet auteur se dégage des thématiques qu'il traite et des personnages qu'il déniche de la réalité, comme le cas dans *Ali Zaoua, prince de la rue* et aussi son film *Les chevaux de Dieu*. En ce sens, comme le précise Morin (1956) : « Le film représente et en

¹ Rochdi El Manera, « *Choix figuratif dans « c'est eux les chiens » de Hicham Elasri* », revue Marocaine des recherches cinématographiques périodique pour la culture de l'image, n°3, 2014, pp. 69-80.

² Rochdi El Manera, *Réalisme social et engagement politique dans le cinéma de nabil Ayouch*, in Nabil Ayouch à la recherche d'une expression, publication de l'association Marocaine des Critiques de Cinématanger Slaiki Akhawayne, 2016, pp. 32-52

même temps signifie. Il rebrasse le réel, l'irréel, le présent, le vécu, le souvenir, le rêve au même niveau mental commun »¹.

Nous traiterons de la typologie du personnage féminin mis en scène, surtout du cas de la mère, de la référentialité onomastique et spatiale et de la structure de la diégèse par rapport à la thématique étudiée. Deux figures maternelles seront étudiées minutieusement : la mère-femme et la mère hostile et agressive et ce à travers elles les autres figures féminines opprimées.

La mère-femme

Il s'agit de femmes belles, coquettes et mondaines. Ces femmes sont, dans le corpus étudié, toutes des prostituées. Tamou la mère de Nabil, en est un exemple dans le film *Les Chevaux de Dieu* comme dans le roman adapté *Les étoiles de Sidi Moumen*. C'est une jeune belle femme grasseuse et élégante qui fait rêver tous les hommes du quartier Sidi Moumen et des bidonvilles environnantes. Certes elle est prostituée, mais elle est danseuse et chanteuse aussi. Elle anime les fêtes et les événements heureux ; circoncision, baptême, mariage, etc. Tamou est, pour cela, respectée par tout le monde :

*Tamou, une putain ayant décidé de vouer ses charmes aux désœuvrés de Sidi Moumen : une passionaria du sexe bon marché, investi, pour ainsi dire, d'une mission de service public, pratiquant des tarifs quasi communistes. Tamou jouissait d'un respect particulier autant chez nous que dans les bidonvilles voisins.*²

Cette femme est décrite dans cet extrait comme un être social, remplissant des fonctions primordiales et rendant des services essentiels aux hommes. Toutefois, si elle est source de joie et de bonheur pour les adultes de son entourage, Tamou l'est moins pour son fils unique, Nabil. Pour lui permettre de recevoir ses clients à la maison familiale, Nabil est en permanence obligé de rester dehors, généralement au milieu des décharges fouillant quelque pièce à revendre en vue de gagner un peu d'argent. L'enfant a, de ce fait, passé la fleur de son enfance à l'extérieur de la maison loin de l'amour et de la protection de sa mère :

¹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 206

² Mahi Binebine, *Les étoiles de sidi Moumen*, Paris, Flammarion, Casablanca, Le Fenne, 2010, p. 17-18

Nabil vivait seul avec sa mère dans un gourbi isolé, du côté de la fontaine publique. Il passait la journée dehors parce que sa mère recevait ses clients à la maison. C'est pourquoi il était le premier à se pointer à la décharge et n'en repartait qu'à la nuit tombée.¹

Nabil travaille pour le compte de Hamid en tant que fouineur dans les décharges. Cet enfant manque certainement d'affection de la maman idéale, comme il manque de protection de son père absent. C'est un enfant abandonné à son sort qui apprend la vie dans la violence à laquelle il est exposé en permanence à l'extérieur. Que sa mère soit une prostituée est un fait qui pèse lourd sur sa psychologie, son amour propre, sa confiance en soi et sur son humeur d'enfant. De plus, il le déshonore et l'expose aux multiples formes d'humiliations que lui infligent les adultes autant que les enfants de son âge. Pourtant, sa mère n'est pas violente, à son égard, par ses comportements ou par ses mots. Au contraire, elle est douce et fait de son mieux pour subvenir à ses besoins vitaux. Nabil éprouve toujours un sentiment d'infériorité à cause de sa mère :

Nabil était heureux d'avoir quitté le foyer familial bien que sa mère continuât à lui rendre visite plusieurs fois par semaine. Elle lui portait un panier bondé de nourriture dont on se délectait. Elle restait peu de temps, car elle savait que sa présence le gênait, surtout si nous étions présents.²

L'impact négatif de la prostitution de Tamou sur la vie psychologique de Nabil est incontestablement d'une grande ampleur. Elle engendre un sentiment de honte empoisonnant sa vie d'enfance devant l'indifférence de tous les adultes. Cette situation familiale offre l'occasion aux enfants de son âge pour le dénigrer et le maudire. En effet, la scène 4 (6' 24s), alternant des plans d'ensemble et des gros plans, du film *Les Chevaux de Dieu*³ résume toute l'humiliation à laquelle cet enfant est exposé en permanence. Cette séquence se déroule au milieu d'un décor de portée métaphorique donnant à voir toute la saleté du monde. Une montagne de décombres faits d'une infinité de sacs d'ordures excitant l'olfaction même du

¹ Ibid., Mahi Binebine, (2010), p. 18

² Ibid., Mahi Binebine, 2010, pp. 26-27

³ Adaptation du roman de l'écrivain Mahi Binebine intitulé *Les étoiles de sidi Moumen*.

spectateur, le tout couvert d'un nuage de poussière noirâtre faisant échos à sa condition de vie. Nabil et son ami Yachin, le narrateur, creusent, ouvrent les sacs de plastique, ils fouinent n'importe quelle pièce à pouvoir vendre. Tout à coup, deux enfants antithétiques arrivèrent. Ces derniers, pour éloigner Nabil, l'insultent, le traitent d'homosexuel et de fils de pute.

« L'un des deux enfants : Oui, c'est Nabil qui est là, Nabil le pédé, le fils de Tamou la pute. »

Nabil : C'est toi le pédé, alors foutez nous la paix, allez-vous faire foutre !

L'enfant : Ta gueule enculé. Tu sais ce que tu aimes bien, c'est qu'on te la mette et qu'on aille à fond, je peux te le faire si tu veux. »¹

L'accumulation des humiliations subies par Nabil crée chez lui un sentiment de haine extrême à l'égard de sa mère. Dans la scène 10 (13'23 s), Nabil et son ami Yachine sont cachés dans le noir sous un arbre. Ils observent Tamou sortir de chez elle avec l'un de ses clients. Nabil, blessé profondément dans son orgueil, dit à son ami : « *Un jour je lui ferai la peau* ».

Ces séquences nous rappellent la scène 17 (32'30s), du film *Ali Zaoua, prince de la rue* lorsqu'Omar rend visite à Madame Zaoua. Celle-ci lui confie que son fils Ali souffre des humiliations que lui infligent les garçons de son âge : « *Quand on passait, avec Ali, les gosses nous insultaient. On faisait semblant de ne rien entendre. Ali avait honte, mais il ne disait rien.* »²

Dès la deuxième scène du même film, le spectateur sait bien pourquoi Ali a décidé de quitter la maison familiale. Sa mère est une prostituée qui reçoit ses clients chez elle : « *Quand j'étais petit, je me souviens d'une grosse voiture noire. [...] Ça je l'ai vraiment entendu. Je me suis dit pourquoi rester avec une mère pareille?* »³

Il est à noter que ces mères, contrairement à ce qu'on pourrait penser, sont très affectueuses et protectrices envers leurs enfants. Elles sont animées, malgré leur situation difficile, de bonnes intentions et font de leur mieux pour tenter de gérer les aléas de leur vie.

¹ Nabil Ayouch, *Les chevaux de Dieu*, Film 1h15, Maroc-France-Belgique Production Nabil Ayouch, 2012.

² Nabil Ayouch, *Ali Zaoua, prince de la rue*, Film 1h15, Maroc-France-Belgique Production Nabil Ayouch, 2012.

³ Op.cit (2012).

Par exemple, la scène où Madame Zaoua accueille Omar est révélatrice. Elle présente à Omar la chambre de son fils Ali, les décors, les tableaux soigneusement accrochés aux murs, surtout celui montrant le rêve d'Ali : le voyage vers l'île aux deux soleils. Elle lui montre le magnétophone qu'elle a acheté à son fils. Ali pouvait, dit-elle, écouter de la bonne musique et simultanément ne pas écouter les ébats amoureux des clients, venant de la chambre d'à côté. Il semblerait que brouiller les sons et soigner la chambre d'Ali est un acte non seulement émanant d'une conscience profonde de l'importance de l'affection maternelle pour un enfant, mais aussi d'un respect inconditionnel à un être aussi fragile.

La narration filmique cède la place à d'autres formes de discours. Elle développe ses médiations sur la condition humaine en s'interrogeant sur le devenir de l'homme dans une société qui continue d'oublier ses enfants. Le réalisateur combine habilement la médiocrité de l'être décrit et celle de l'environnement spatial sale dans lequel se déroulent les scènes. Il nous invite, nous semble-t-il, à méditer sur les dangers pouvant émerger de la situation précaire des mamans vivant sans mari ni emploi dans une société où les droits humains laissent encore à désirer.

En somme, ces mères prostituées, paraissant joyeuses, sont mises en scène dans les romans et les films étudiés, pour que le discours des auteurs mette en lumière les conditions humaines difficiles au Maroc. Lorsque la femme souffre, toutes les relations se déchainent. Toutes les relations familiales ou sociales s'affectent et l'on peut constater tout l'impact négatif sur la société.

Par ailleurs, nous avons pu dégager une deuxième figure maternelle du corpus étudié. Il s'agit des mères autoritaires et cruelles à l'égard de leurs enfants, mais ayant un sens de protection.

La mère hostile et agressive

Certaines des mères représentées dans les textes et les romans, sans être de mauvaises mères dans le sens où elles abandonnent leurs enfants sont autoritaires, voire cruelles.

Dans *Le seigneur vous le rendra*, Mahi Binebine, à la manière d'exposition de ses toiles dans une galerie, représente, dans ce roman une panoplie de corps enraidis et de visages pâles et ridés. Une foule de femmes souffrantes remplissant les lieux où se déroulent les péripéties et

enrichissent la narration. L'écrivain se penche sur la question du conflit social et le malheur des petites gens à travers la figure féminine. Il exploite la narration pour décrire la misère de femmes-laisser-pour compte, appartenant toutes à une communauté marginale ou marginalisée.

La maman du personnage principal Mimoun, le narrateur, ne porte pas de nom propre, comme pour généraliser ou pour dire que ce modèle est fréquent. Elle est toujours appelée Mère avec « m » majuscule. Elle considère son bébé Mimoun, appelé aussi p'tit pain, comme le sauveur de la famille, car elle le loue, contre quelques dirhams par jour, à différentes femmes mendiantes :

J'appartenais à la race des élus, et je le savais. Mère aussi le savait ; mieux, elle en était si persuadée qu'elle finit par en convaincre la tribu entière : frères, sœurs, cousins, oncles, tantes, et jusqu'aux parents éloignés qui vivaient dans leur montagne. Tout ce beau monde se mit à attendre de moi le miracle d'une arche de Noé familiale.¹

On voit bien comment se construisent la douleur et la souffrance dans ce genre de foyer où la mère n'est qu'une génitrice sans emploi ni culture. Après la mort de son mari, elle est tout de suite mise au bord de la faillite. La responsabilité des enfants devient pour elle un fardeau insurmontable. De plus, sa sœur Zineb et ses trois filles, qui vont travailler comme des petites bonnes, viennent s'installer chez elle. Zineb, une autre pauvre femme sans travail, ni revenu, ni culture, laissée tomber par son mari puisqu'il s'est remarié « à une jeune diablesse pétulante » :

... l'arrivée chez nous, un mois plus tard, de tante Zineb avec ses trois filles, son cher et tendre époux étant parti convoler avec une jeune sorcière. Habités à nous serrer comme des sardines dans la même pièce...².

Dans ce roman, tous les personnages féminins sont écrasés : les filles et les mamans, les mariées, les divorcées et aussi les veuves. S'agit-il d'un stéréotype de femmes marocaines ou bien d'une manière de dénoncer la situation calamiteuse de celles-ci ?

Dans ce sens, l'on constate la forte concurrence entre les femmes mendiantes. Chacune souhaite s'emparer du bébé-outil de mendicité. Mimoun est loué contre quelques dirhams.

¹ Mahi Binebine, *Le seigneur vous le rendra*, Paris, Fayard, Casablanca, Le Fennec, 2013, p. 7

² Op.cit (2013)

Ces femmes sont décrites comme de nouvelles mamans, c'est-à-dire de fausses mères, non porteuses d'affection et de tendresse, mais de dégoût tel des ordures puantes :

La nouvelle maman qui allait m'asphyxier la journée durant contre sa lourde poitrine, avec l'odeur piquante de ses aisselles et celle, nauséabonde, de ses hardes. C'est que j'en ai vu passer, des panses, le long de ma carrière de nourrissant.¹

La description montre la vie difficile de ces mendiantes. Une peinture sombre de la condition humaine de ces femmes victimes de l'injustice sociale et l'inégalité des chances.

Dans le même sens d'idée, ce destin est celui, aussi, d'un autre personnage appelé Hadda. Elle fut une belle danseuse dans sa jeunesse. Elle faisait rêver tous les hommes par l'harmonie du mouvement de son corps, la beauté de sa couleur mielleuse et la musique des palais des Caïds d'antan :

Cette femme était l'une des plus belles créatures que cette ville ait connues, tu ne me croirais sans doute pas... son seul nom suffisait à provoquer des émeutes, tant elle était admirée, adorée... Hadda, une Bédouine aux longs cheveux noirs... yeux noisettes, seize ans à peine, danseuse de moyen atlas. Son corps agile ne paraissait obéir qu'aux roulements des tambourins, aux plaintes aiguës des violons, aux chants vibrants des artistes. Je ne voyais que la houle de ses hanches et n'aspirais qu'à m'y noyer... Elle dansait pour tous, mais donnait à chacun l'impression de bouger exclusivement pour lui.²

Cependant, elle est réduite, aujourd'hui, à un fantôme enragé buvant, la journée durant, de l'alcool à bruler et fumant le kif. Elle ne cesse de créer une ambiance confuse où elle mélange habilement humour, insultes des agents d'autorités et du mauvais sort, dans le dessein de mendier :

La place était déjà occupée par une vieille éthylique qui dispensait une joyeuse ambiance alentour. On l'appelait Hadda. Ce petit bout de

¹ Op.cit., (2013)

² Ibid., Mahi Binebine, p. 80

*femme sortait sa longue pipette et fumait le kif comme les hommes...
L'humeur mêlée aux insultes était un de ses atouts majeurs pour
mendier... Si un malheureux (un policier) pointait le nez dans les
parages, la diablesse se lâchait : Gros porc, bâtard, tu viens encore
sucrer le sang des petits ? Va donc lécher les bottes des supérieurs !
Dégage ! Va promener tes morpions ailleurs.¹*

Hadda remplit l'atmosphère de la grande place de Jamaa Lfna par ses propos grivois, qui tantôt amusaient énormément les artisans voisins, tantôt irritaient les forces de l'ordre par ses insultes acerbes. Ce discours, à bâton rompu avec des idées errantes et rampantes et parfois des mots rompus, est intrigant. On dirait à certains égards qu'il émane des illusions d'une folle. Ne dit-on pas que la vérité sort de la bouche des fous ? L'écrivain serait résolu de manipuler ce personnage pour véhiculer ses critiques. Il éclaire les recoins de la vie sombre de ses femmes oubliées. Des femmes, qui du fond de leur misère délirent la réalité de ce Maroc à double vitesse.

On dit aussi que la vérité sort de la bouche des enfants. En effet, Tachfine, un enfant de dix ans accompagne, en permanence, son frère Mimoun à la grande place où il a fréquenté différentes mendiants y compris la fameuse Hadda. Tachfine, malgré la pauvreté et l'ignorance, a un cœur battant d'humanisme et éprouve le grand mal, tel un géant et profond tourbillon, emportant Hadda :

*J'éprouve une tendresse particulière pour cette femme, en dépit de sa
puanteur et de sa tignasse crasseuse, investie d'une colonie de poux qui
me pleuvaient sur le visage. Entre ses haillons apparaissaient des seins
tombants et un nombril niché dans un entrelacs de plis jaunâtres.²*

Le narrateur omet son malheur un instant pour compatir avec Hadda. Un nourrisson éprouvant de la tendresse à l'égard d'un adulte écrasé n'est pas un comportement normal à cet âge. Ainsi, l'on est en droit de croire que ce discours relève d'une instance narrative supérieure. L'écrivain met en valeur le malheur accueillant hostilement Hadda par une pirouette narrative. Le lecteur passe subitement des scènes de fête féerique, au confluent du

¹ Op.cit., (2013)

² Ibid., Mahi Binebine, p. 51

fantastique, alors que Hadda était une jeune belle danseuse, aux scènes de souffrances de celle-ci au crépuscule de son âge. Ce jeu narratif et stylistique permet, sans doute, à l'écrivain de ne pas renforcer un stéréotype de femmes marocaines souffrantes, mais de remettre en question la vie difficile de celles-ci, car elles vivent dans l'indifférence à la fois de la société en général et de l'État en particulier. Ce balancement furtif éveille l'esprit critique du lecteur, stimule sa conscience et l'engage dans la méditation de ces conditions inhumaines et injustes dans un pays plein de richesses de toutes sortes.

L'hostilité de la vie de ses femmes se manifeste à travers leurs comportements et leurs expressions. La mère de Mimoun dans le roman *Le seigneur vous le rendra*, est une femme qui fait peur à ses enfants par sa grande taille, son sérieux exagéré et par son regard impitoyable : « *Quand ma corpulente mère portait sur vous ses gros yeux surchargés de khôl, son regard sévère vous donnait la chair de poule* »¹. Elle exerce ses pouvoirs despotiques sur ses six enfants, et sur sa sœur Zineb et ses deux nièces Hind et Nawal. Elle est le symbole même de l'autorité absolue. Après la mort de son mari au Sahara, sa responsabilité à élever et à nourrir ses enfants est énorme. Compte tenu de la pauvreté excessive et les besoins indispensables de survie de ses enfants, auxquels il faut subvenir, cette femme est appelée à joindre le rôle de la mère et du père simultanément, mais sans expérience préalable. Le veuvage l'a transformée en monstre redoutable devant le gagne-pain. Elle va jusqu'à sacrifier son enfant pour l'argent. « *Mais dès qu'il s'agissait d'argent, mère redevenait une redoutable femme d'affaires* », clame Mimoun.

De plus, la dureté de cette mère s'exprime, de manière terrible et inhumaine, par son acharnement, sans pitié, à tenter de conserver le corps minuscule de son bébé. Elle l'empêche de grandir pour continuer à le louer aux mendiants. Elle est aveuglée par la faim et la survie de ses enfants et est, donc, motivée par le peu d'argent qu'elle gagne :

*Afin de m'aider à rester compétitif, mère se mit à contrôler de près mon alimentation, réduite à du lait écrémé, des infusions de verveine et de légères soupes de légumes que je prenais au biberon.*²

¹ Ibid., Mahi Binebine, p. 12

² Ibid., Mahi Binebine, p. 25

De surcroît, non seulement elle recourt aux carences alimentaires et nutritives pour empêcher le bébé de grandir, mais aussi elle l'emmitoufle violemment en vue de le priver aussi de la motricité et de l'agitation, combien naturelles et nécessaires pour le développement d'un nouveau-né.

Mère promet de régler au plus vite la question de mon agitation. Ce qui fut fait dès la semaine suivante : elle me livra emmaillotté de pied en cap dans des bandelettes élastiques qu'elle avait payées une petite fortune.¹

L'indifférence de cette mère à la souffrance de son enfant continue sans relâche. Son unique souci est de pouvoir déjouer les lois de la nature. Elle contrecarre, impitoyablement la croissance normale du corps de son bébé :

Mais un jour que mère enserrait plus fort que d'habitude mon torse de ses bandelettes assassines, j'ai protesté : « tu me fais mal maman ». Ma plainte était clairement articulée et sur un ton si naturel, si limpide qu'elle en fut toute secouée, mais se garda bien de le montrer. Moi-même, je n'en revenais pas. Et j'enchaînais : « desserre un peu, je n'arrive plus à respirer ! » elle m'ignora encore, esquiva mon regard et continua à chantonner tout en me langeant comme si de rien n'était.²

La violence de la mère n'épargne aucun de ses enfants d'ailleurs. Il suffit de ne pas lui obéir pour être corrigé hardiment. Tachfine chargé de surveiller Mimoun dans la grande place se déplace de temps en temps pour jouer, il s'agit d'un enfant et c'est normal que les enfants aiment jouer. Mais si « *Mère vient le croiser par hasard, elle lui fera la peau* », précise amèrement Mimoun.

Ces scènes montrent la violence des conditions de vie de ces personnages étant dans le besoin de manger, de vivre, mais également de grandir, de s'amuser et de se mouvoir librement. Le caractère insensible de cette mère ne va pas de pair avec l'idée reçue de ce que devrait être une maman par nature. En conséquence, le fait de représenter la Mère (avec « m »

¹ Ibid., Mahi Binebine, p. 25

² Ibid., Mahi Binebine. p. 28

majuscule) sous cette figure maternelle hors normes, l'écrivain a, sans doute, voulu passer vers un stade supérieur de symbolisation. En effet, l'œuvre artistique de Mahi Binebine, en littérature comme en peinture d'ailleurs, explore les tréfonds de la condition humaine à savoir la cruauté, la fragilité et le désarroi. Ses romans, comme ceux d'autres romanciers marocains, racontent moins une fiction que la réalité de la vie.

La dénonciation se fait aussi à travers *Le silence blanc*, de l'écrivain Mokhtar Chaoui (2015). Celui-ci n'hésite pas à remettre en question le malaise régnant dans le nord du Maroc. Dans ce texte, il met en scène la petite Choumicha manquant d'amour et d'attention maternelle. Et à travers elle, tout un univers d'êtres survivants dans l'indifférence et l'oubli, en particulier les personnages féminins. Le contexte dans lequel évolue hardiment la mère de Choumicha transparait à travers son désamour, à contrecœur, à l'endroit de son enfant.

Mama diali, elle aime pas Choumicha. Elle la déteste. Choumicha, elle sait même pas que mama existe. Mama, elle m'appelle jamais par mon nom. Tous les jours d'Allah, elle me crie dessus : « Al-3awjea, la tordue » ; « À l-meskhouta, la maudite » ; « À l lihoudiya, la juive » ; « Abent lehram, la batarde ». Jamais elle m'appelle Choumicha. ...]. Mes sœurs et mes frères, c'est juste des noms dans la bouche de Mama-Baba. J'ai beaucoup de sœurs et beaucoup de frères et je suis orpheline. Mama me dit que mes sœurs travaillent chez les dames de la grande ville et nous envoient l'argent. Baba me dit que mes frères travaillent dans le chômage et ils n'envoient rien. Mes sœurs et mes frères, ils sont jamais chez nous. J'ai jamais joué, parlé, ri avec mes frères et sœurs. Je me souviens même pas de leur visage.¹

On voit très bien l'écrasement exercé par les conditions sociales extrêmement difficiles sur cette famille campagnarde. Comme notre intérêt est particulièrement porté sur la situation de la femme, nous soulignons à ce niveau son insoutenable vie dans le contexte rural. Mokhtar Chaoui a, non seulement, réussi dans la peinture de ces conditions sociales invivables, mais surtout il a excellé dans l'expression et le langage enfantin. Choumicha construit la trame narrative par des mots allant droit au cœur et créant de la confusion dans les esprits insouciantes à l'égard de ces problématiques humaines.

¹ Moukhtar Chaoui, *Le silence Blanc*, Tanger, Salina, 2015, p. 13.

De même, Yemma, dans le film *Les Chevaux de Dieu*, est la représentation d'une mère sévère à l'égard de ses enfants. Paradoxalement, elle n'épargne aucun effort pour les protéger. Avec le langage et l'esthétique cinématographiques alternant plans d'ensemble et gros plans, contre-plongées et plongées, lumière sombre et lumière claire, le réalisateur Nabil Ayouch met en relief la cruauté de la vie de Yemma à travers sa conduite dure à l'égard de ses enfants.

La scène 33 (5' 06s) présente Yemma engueulant Yachine et Hamid parce qu'ils sont rentrés tard le soir. On voit Yemma en gros plan, les traits naturels de son visage de maman douce et affectueuse sont transformés et devint l'expression de toutes formes de rage et de souffrance. Dans ce même plan, le spectateur voit en arrière-plan une photographie floue du père. Ce tableau accroché au mur, signifiant l'absence du père, laisse entendre les charges et les responsabilités imposées à Yemma en l'absence de l'aide patriarcal, sur tous les plans, psychologiquement, financièrement et socialement. La position hégémonique de Yemma engueulant ses enfants écrasés au milieu de la lumière sombre de la baraque exprime la noirceur de leur vie :

Yemma : Ah ! Vous voilà, ce n'est pas trop tôt. Où vous êtes passés ? Et c'est quoi cette odeur ? Hamid c'est toi, hein... Tu l'as ramené jouer dans cette saleté. Vous êtes des salles mômes. J'en ai plus que marre de toi et de tes bêtises. Tais-toi, j'ai entendu assez de mensonges aujourd'hui, hein.¹

Toutefois, nous constatons que dès que son fils lui apporte un peu d'argent, elle se calme et le sourire reconfigure les traits de son visage sculpté par les malheurs qui l'habitent et l'entourent. En témoigne la scène 8 (11' 54s), lorsque Hamid rentre trop tard la nuit. Yemma l'engueulait sévèrement, mais dès qu'il lui a offert un cadeau (un parfum) et un peu d'argent, son ton change et tient un discours élogieux :

« — Yemma : Enfin tu es là, où est ce que tu étais ? Tu veux me rendre folle, tu veux me tuer c'est ça ?

— Hamid : Pourquoi tu cries ? J'étais avec mes copains.

¹ Op.cit., Nabil Ayouch, (2012), 1h15.

— *Yemma : Tes copains sont des clochards, des criminels, des bons à rien, tu passes toute la journée dans la rue je ne veux pas que tu les fréquentes. Tu as vu l'heure qu'il est, ton frère vient juste de rentrer. Younes le fils de Khadija il s'est fait agresser hier.*

— *Hamid : et ce que je tiens dans mes mains il te plait ?*

— *Yemma : C'est quoi ?*

Hamid lui offre un cadeau.

— *Yemma : Ah, un parfum. Je suis heureuse d'avoir un homme à mes côtés. Va manger mon fils !*

— *Hamid : Prends cet argent pour nous acheter de la viande, je ne t'ai pas oublié maman.*

— *Yemma : que Dieu te bénisse. »¹*

Il convient de remarquer à ce niveau que la violence de Yemma à l'égard de ses enfants est en particulier dictée par la violence de sa réalité difficile.

Conclusion

Interroger quelques films du réalisateur Nabil Ayouch et quelques romans de l'écrivain Mahi Binebine nous aura permis de comprendre la relation de la mise en scène de la femme opprimée par les conditions humaines difficiles dans la société marocaine.

D'emblée, l'on peut constater à la lecture des données recueillies que la plupart des personnages principaux (les enfants) vivent avec leur mère. Autrement dit, sur les 25 personnages mis en scène, sept sont orphelins de mère. En termes de pourcentage 72 % des personnages (les enfants) vivent avec leur maman. Ces données montrent que la figure de la mère est fortement représentée physiquement dans le corpus de notre étude comparativement à celle du père.

¹ Op.cit

Nous pouvons, compte tenu de l'analyse du corpus, préciser que la mère, en tant qu'être en symbiose avec l'enfant, douce et protectrice, n'est pas représentée. Cependant, de mauvaises mères écrasées ou hostiles et agressives offrent une gamme d'images de rôles et de figures symboliques. L'analyse du corpus nous offre au moins deux figures majeures : la mère-femme et la mère hostile et agressive. Pourtant, ces deux catégories se croisent dans une caractéristique paradoxale : c'est que ces mères sont protectrices.

Toutes les femmes, personnages du corpus étudié, sont loin d'être des modèles. Elles sont faibles et aucune d'elles n'est présentée comme autonome, intrépide et franche. Elles s'émancipent par leur nature protectrice et affectueuse. En conséquence, l'on supposerait que les écrivains et les réalisateurs renforceraient un stéréotype de femmes soumises aux atrocités de la vie quotidienne et que ces mêmes femmes auraient beaucoup à envier à leurs homologues masculins.

Toutefois, les données de l'analyse des textes montrent que l'entourage immédiat de ces femmes est marqué par le déchirement et la misère. Les hommes et les garçons ne sont pas épargnés. Ils sont représentés dans le même schéma de misère construit au sein de la diégèse de bout en bout. Il va sans dire que l'écrasement des femmes par les conditions de vie en société ne pourrait conduire qu'au déchirement de celle-ci.

Ainsi, il nous est permis de déduire que les messages sous-jacents à la mise en scène des femmes écrasées pourraient être considérés comme une forme de dénonciation des situations humaines difficiles dans la société marocaine en particulier. Cette représentation négative des femmes n'est en fait, qu'un prétexte d'écriture et de filmage.

Bibliographie

Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956p.206

Huet-Brichard, M-C. *Littérature et mythe*, Paris.Hachette, 2001.p20.

Déjeux Jean, *Le sommeil de l'esclave par Mahi Binebine*, Arabie, (1994), p.21

Binebine Mahi. *Les étoiles de sidi Moumen*. Paris. Flammarion. Casablanca. Le Fennec. 2010. p.17-18

Binebine Mahi, *Le seigneur vous le rendra*, Paris., Fayard, Casablanca, Le Fennec, 2013, P.7.

Chaoui Moukhtar, *Le silence Blanc*, Tanger, Salina, 2015, p.13.

Ayouch Nabil, *Les chevaux de Dieu*. Film 1 h 15. Maroc-France-Belgique Production Nabil Ayouch, 2012.

Ayouch Nabil. *Ali Zawa le prince de la rue*, Film, 105mn. Marco : Ali N'production. 2000.

Najib Redouan, *Mouvance littéraire marocaine*. Najib Redouan (s.la dir.de). Vitalité littéraire au Maroc, Paris, l'harmattan, collection autour des textes maghrébins. 2009, p45

El Manera Rochdi, « *Choix figuratif dans « c'est eux les chiens » de Hicham Elasri* », revue Marocaine des recherches cinématographiques périodique pour la culture de l'image, n° 3, 2014, pp.69-80.

El Manera Rochdi, *Réalisme social et engagement politique dans le cinéma de nabil Ayouch*, , in Nabil Ayouch à la recherche d'une expression, publication de l'association mMarocaine des Critiques de Cinématanger Slaiki Akhawayne. 2016, pp32-52.

Maraini Toni, *Ecrits sur l'art, choix de textes*, Maroc 1967-1989, Rabat, Al kalam, 1990, p.136.

« Ma mère me disait : “ne fais pas pleurer une femme, parce que Dieu compte ses larmes” », ainsi parlait Laila Marrakchi

Mouad Adham

*Enseignant-Chercheur
FLSH Marrakech. UCA*

Introduction

Peut-on parler des cinéastes marocains sans penser à Laila Marrakchi ? Oui, il se peut ; mais avec l'absence de cette cinéaste, il sera difficile de sentir sur le grand écran le drame drolatique avec laquelle se présente la condition féminine marocaine. Dévoiler les tabous et les injustices n'est pas la qualité qui manque aux cinéastes hommes, mais l'optique humoristique et poétique de Marrakchi est loin d'être perçue comme une façon de tourner en dérision la cause féminine, mais révèle plutôt un engagement profond et intelligent qui suscite l'adhésion systématique de son public.

Cette « sympathie » des spectateurs à l'égard des travaux de la cinéaste semble être au rendez-vous avec son dernier film *Rock the Casbah* où les actions et les propos des femmes après la mort du père Moulay Hassan, figure patriarcale par excellence, sont perçus comme des droits et des réactions légitimes plutôt que des révolutions et des volontés de semer le désordre. En effet, devant le savoir-faire de Laila Marrakchi, le spectateur, homme ou femme, ne peut que se rallier à la cause des filles (Sofia, Miriam et Kenza) de Moulay Hassan qui devient la cause de toute personne refusant l'injustice et l'intolérance.

Gagner l'adhésion des spectateurs pour mieux défendre les femmes opprimées, telle est la stratégie qui se lit en filigrane des réalisations filmiques de Laila Marrakchi. Pour mieux illustrer cette stratégie, nous allons essayer de présenter comment cette cinéaste combine son savoir-faire en matière du scénario, du choix des actrices/acteurs et de la réalisation pour faire éclater un féminisme à la fois virulent et humoristique. Ses longs métrages (*Marock* et *Rock*

the Casbah), son court métrage (*Momo mambo*) formeront le corpus de notre article qui se veut un moment d'analyse des techniques explicitant un engagement féminin (scénario, choix des actrices/acteurs et des espaces) et les moyens déployés (codes sociaux et religieux) permettant l'engagement inconditionné des spectateurs en faveur de la cause féminine.

Des films sur les écrans, mais un seul « film/engagement » dans les esprits.

La chronologie de la filmographie de Marrakchi montre bien que la maturité de son dernier film, *Rock the Casbah*, est le résultat d'un cumul au niveau de la compréhension des conditions de la réception d'une fiction en général, et d'un film parlant du monde arabo-musulman en particulier. En fait, cette cinéaste a en son compte deux longs métrages, le premier en 2005 et le deuxième en 2013, ce qui veut dire que chaque projet est réalisé après une bonne réflexion sur les moyens et les techniques à déployer afin de transmettre un contenu muri.

La situation presque confortable dans la production distanciée de cette cinéaste est à comprendre dans la double casquette qu'elle porte. Elle est à la fois la réalisatrice et la scénariste de ses propres films. Réaliser un film quand on est la scénariste réduit les écarts entre l'idée et le produit final. Imaginer un rôle ou un personnage et connaître l'acteur qui va l'incarner facilite à la fois l'écriture et le jeu devant la caméra, une situation qu'exploite Marrakchi brillamment.

Dans ces deux longs métrages, le rôle féminin principal est joué par la même actrice, Morjana Alaoui¹ ; ce processus qui apparaît anodin invite le spectateur à faire plusieurs déductions. La présence de la même actrice dans les deux films montre que la réalisatrice trouve en Morjana l'incarnation parfaite de ce qu'elle a imaginé en tant que scénariste. Pour cette dernière, le modèle de la femme libre et rebelle se concrétise avec Morjana. Une telle focalisation est forgée probablement par le corps et le langage de cette jeune actrice avec ses traits méditerranéens et sa maîtrise des langues arabe, française et anglaise. Le rôle de Morjana dans *Rock the Casbah* comme jeune mère montre bien que la scénariste pense à l'actrice qui va jouer ce personnage et à l'âge que prendra Morjana depuis la réalisation de

¹ Morjana Alaoui est aussi la cousine de Laïla Marrakchi.

Marock. Il suffit de comparer la dernière apparition de cette actrice dans *Marock* avec sa première apparition dans *Rock the Casbah* pour comprendre la relation étroite entre la personne de Morjana et ses rôles joués dans ces deux films. En fait, ses rôles étaient préconstruits au niveau du scénario pour l'actrice puisqu'elle quitte son pays dans le premier film dans un aéroport de Casablanca (Fig. 1), et elle revient au même pays, précisément à Tanger (Fig. 2), dans l'aéroport de cette ville dans le deuxième film pour suggérer le retour du même personnage. Nous reviendrons à la symbolique de ces deux scènes par la suite.

Le choix des actrices et des acteurs pour Marrakchi est d'une importance capitale. En effet, c'est un des éléments qui garantissent la transmission de sa vision au niveau de son scénario et la non-déformation du contenu, à tel point que le spectateur a l'impression qu'il regarde un fragment authentique et que les acteurs ne jouent pas, mais ils vivent leur propre destin. Le cas de Morjana assimile les fictions de Marrakchi aux grands films qui se composent de plusieurs volumes même si l'actrice change de nom d'un long métrage à un autre. Mais cela garantit à la réalisatrice/scénariste une identité auprès de son public et l'appartenance à une vision bien particulière, celle de décrire une femme arabo-musulmane qui se révolte contre une condition socioculturelle inconfortable pour elle. Ainsi, garder la même actrice dans ses deux films est une façon de décrire les souffrances de la même femme (adolescente au début et jeune mère par la suite) dans une société conservatrice et patriarcale, et décrire peut-être aussi le même combat idéologique pour la réalisatrice/scénariste.

Des femmes qui se rebellent contre leur situation passent d'abord par la présence de ces femmes sur les plateaux de tournage et sur les écrans. Dans les films de Marrakchi, les femmes sont bien présentes et dominent la scène par leurs actions et leur langage. En effet, regarder les films de cette réalisatrice/scénariste, c'est assister à des dialogues authentiques et « à de vraies conversations¹ » de femmes pour découvrir de près leurs préoccupations et leurs problèmes avec les conditions socioculturelles.

Mais la pire erreur sur les dialogues est l'extrême inverse : plutôt qu'en demander trop aux dialogues, penser qu'ils doivent ressembler à de vraies conversations.²

¹ John Troby, *L'anatomie du scénario*, Editions Michel Lafon, 2016, p. 507.

² Ibidem.

Les conversations entre hommes sont rares¹ et le spectateur devant cette domination féminine accède facilement à un univers jusqu'ici inconnu et méconnu. Donner une place prépondérante aux discussions des et de femmes révèle une volonté derrière la caméra et dans le scénario afin d'imposer dans l'espace artistique, et par la suite dans l'espace public, l'envers d'une société qui ne s'exprimait jadis que par le silence que la société patriarcale interprète à sa guise. Ainsi ce changement de situations ne peut être conçu que par une réalisation féminine engagée, celle de Marrakchi.

Parler des deux films de Marrakchi comme un seul film n'est pas une impression sans fondements. Multiples sont les arguments. Commençons d'abord par deux scènes : la dernière dans *Marock* et l'une des premières dans *Rock the Casbah*. Dans le premier film, Rita jouant le rôle principal quitte le Maroc pour faire ses études supérieures à l'étranger après l'obtention de son baccalauréat ; l'aéroport de Casablanca est l'espace témoin de ce départ qui cause le chagrin de ses amis Asmaa², Sofia³ et Driss⁴. Dans le deuxième film, Sofia incarnant le premier rôle retourne au Maroc avec son fils Noah⁵ pour assister aux obsèques de son père Moulay Hassan, cette fois c'est l'aéroport de Tanger qui accueille cette scène de retour au pays natal. Pour un spectateur regardant les deux longs métrages de Marrakchi, c'est le retour du même personnage après avoir fait des études à l'étranger et y avoir fait sa vie en amenant avec lui son enfant : c'est Morjana qui joue les rôles de Rita et Sofia. Choisir la même actrice pour les deux personnages donne l'idée d'une continuité et d'une « véritable unité⁶ » à travers les volumes cinématographiques séparés ; ce prolongement est ressenti d'abord par l'âge de l'actrice qui était adolescente et devenue jeune femme, et ensuite par le caractère rebelle de Sofia qui rappelle celui de Rita.

À chaque fois, l'unité ne provient pas seulement de l'existence d'une intrigue centrale, et d'un ou deux personnages principaux—, mais aussi du fait que tout ce qui arrive dans le film se rattache de plus ou

¹ Prenant l'exemple de *Rock the Casbah*, la seule conversation entre hommes est la scène de la toilette mortuaire de Moulay Hassan au début du film.

² Rôle joué par Razika Simozrag.

³ Rôle joué par Fatym Layachi.

⁴ Rôle joué par Rachid Benhaissan.

⁵ Rôle joué par Jad Mhidi Senhaji.

⁶ Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma/I.N.A, 1985, p. 75.

moins près à un motif central. Cela veut dire qu'on peut avoir à la limite une histoire parfaitement centrée (sur un personnage, sur une période de temps), mais sans avoir ce thème ou motif central, donc sans une véritable unité¹.

Un seul esprit, un seul « thème ou motif central », qui gère les deux films est à saisir même sans les regarder : leur titre est assez suffisant. En effet, dans les deux longs métrages le mot « rock » est présent et ouvre une voie interprétative de la connotation de ce mot qui renvoie de prime à bord à un genre musical plutôt secouant et révolté. Dans le titre *Marock*, « constitué d'un mot-valise² », la lettre « k » ajoutée au nom du pays Maroc renvoie aussi à la musique rock qui est dominante d'ailleurs dans le film³ ; l'esprit de la révolte n'est pas ce qui manque dans ce film puisque tous les jeunes personnages, à leur tête Rita, ne cachent pas leur mépris envers les valeurs de la famille, de la société et de la religion. Dans le second film, le titre est en anglais, ce qui donne au mot « rock » le statut du verbe « secouer », *Secouer la Casbah*. Même avec l'absence de l'acception musicale au niveau du titre et de la bande sonore du film, la signification de la révolte et de l'agitation reste assez palpable : la mort de Moulay Hassan libère ses filles de leur censure et conduit à une agitation au sein de la maison paternelle. Une liberté amorcée encore une fois par le double de Rita, c'est-à-dire Sofia. Ainsi, choisir Morjana Alaoui comme actrice principale dans les deux films de Marrakchi conduit à un constat qui n'a pas besoin d'éclaircissement : Morjana, comme actrice⁴, est la figure de la révolte qui secoue le système conservateur et patriarcal.

Le spectateur peut aussi déduire d'autres indices de la continuité entre les deux films à travers la figure de la gouvernante et celle du père autoritaire. Ce dernier, même s'il est peu

¹ Ibidem.

² Abdelaziz Amraoui, *Expressions musicales dans Marock de Leila Marrakchi*, Revue Marocaine des Recherches Cinématographiques, Numéro 7, Février 2018, p. 110 (disponible sur le lien https://www.academia.edu/36173536/Expressions_musicales_dans_Marock_de_leila_Marrakchi)

³ La bande sonore du film n'est pas originale.

⁴ Dans son rôle au *Rock the Casbah*, Sofia est une actrice hollywoodienne qui a un énorme succès grâce à son rôle du terroriste d'Al Quaida, l'organisme terroriste responsable des attentats du 11 septembre 2001 à New York. La sortie même du film *Rock the Casbah* était le 11 septembre 2013. Le choix d'une telle date montre bien que la réalisatrice a la volonté de marquer les esprits du public en considérant le film comme un fait marquant et bouleversant ; ou cette date ne reflète qu'une simple coïncidence !

présent dans *Marock* (presque deux scènes), mais son opposition — due à des raisons religieuses — contre l’attachement de Rita à Youri¹, un jeune de confession juive, révèle que ce père² incarne le système patriarcal par excellence. La même figure est concrétisée par Moulay Hassan qui s’oppose lui aussi au mariage de Sofia avec Jason³, un producteur américain de profession non musulmane, et qui refuse d’aller voir sa fille aux États-Unis d’Amérique pour montrer son mécontentement du choix de sa fille. En plus de la figure du père, la gouvernante dans les deux films est celle qui garde les secrets de la fille révoltée et qui n’hésite pas à donner des conseils pour tempérer le caractère de la rebelle. Mi Fatma⁴ dans *Marock* (Fig. 3) et Yacout⁵ (Fig. 4) dans *Rock the Casbah* sont presque la même femme qui répondent présentes quand la vraie mère ne donne pas l’appui nécessaire à une « personnalité histrionique⁶ », à une fille déchirée par l’envie de mener sa vie comme bon lui semble et par le poids de la société conservatrice.

Engagement inconditionné de Marrakchi et la continuité de la même optique rendant justice à la femme arabo-musulmane sont à sentir aussi dans d’autres genres de ses réalisations. Son court métrage *Momo mambo*⁷ illustre parfaitement l’injustice qui affecte et défigure l’univers gai de la femme et la beauté qui s’éclipse derrière les préjugés de la société patriarcale. Pris dans un embouteillage dans une rue de la ville de Casablanca⁸, un chauffeur⁹ de petit taxi est mal à l’aise à la fois par le bruit des klaxons et la lenteur de la circulation, et aussi par les plaintes d’un client¹⁰, un homme âgé, qui souffre des demandes et des besoins incessants de sa femme. Dégouté par ce discours misogyne, le chauffeur est surpris par l’apparition d’une jeune femme¹¹ traversant la route. Enspellé par sa beauté et sa grâce, le chauffeur quitte son taxi et poursuit cette dame qui entre dans un salon de coiffure pour

¹ Rôle joué par Matthieu Boujenah

² Rôle joué par Mohammed Kamal Toufik

³ Rôle joué par Sean Gullette

⁴ Rôle joué par Aicha Mahmah

⁵ Rôle joué par Fatima Harrandi connue par le nom Raouya/Raouia et aussi Fatima Harani

⁶ Howard M. Gluss Ph. D, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages*, Editions DIXIT, 2006, p. 19

⁷ Réalisé en 2003.

⁸ La couleur rouge du petit taxi suggère le nom de la ville.

⁹ Rôle joué par Mohamed Fellag

¹⁰ Rôle joué par Mohammed Atik

¹¹ Rôle joué par Noor Talbi

dames. Surprises par l'entrée du chauffeur qui ne cache pas son émerveillement, les femmes du salon prennent en charge ce « client » qui apparemment ne prête pas beaucoup d'attention à sa toilette. Après avoir bénéficié de plusieurs services (moustache rasée à la manière de Salvador Dali¹, cheveux lavés et coiffés, ongles limés), le chauffeur profite du spectacle de danse orientale de ces mêmes dames où figure celle qui a traversé la route. Au milieu de sa jubilation et de son bonheur d'être entouré et bien entretenu par ces femmes bienveillantes, le chauffeur est interpellé par le client du taxi qui lui demande de le faire descendre à cause de l'embouteillage interminable. Le chauffeur, et le spectateur aussi, découvrent que la séance de coiffure et de danse n'était qu'une belle rêverie et un espace de « défoulement² » ; le chauffeur perd rapidement l'état de quiétude et de joie et ne retrouve son sourire qu'après la montée d'une cliente³ au taxi qui demande de l'amener au célèbre boulevard casablancais, Hassan II. Les femmes offrent un univers idyllique dans un monde chaotique, telle est la morale de ce court métrage de sept minutes. À l'opposé d'une vision misogyne qui condamne à tort la femme et la rend responsable des malheurs de l'homme⁴, le chauffeur vit une expérience différente : c'est la femme, et seule la femme, qui peut consoler et adoucir la dureté de la vie, sans elle le monde est un brouhaha et sans issue. Montrer l'engagement féminin de ce court métrage sera un enfoncement de portes ouvertes. Fidèle à son engagement féministe, Marrakchi recourt à un nombre important d'actrices (onze femmes) et à deux acteurs seulement.

Ce court métrage peut refléter une critique de l'origine même de la figure soi-disant satanique de la femme, à savoir la religion et l'ensemble des comportements, des traditions et des mœurs qui réitèrent et déclinent la même idéologie et qui concrétisent « les forces antagonistes⁵ ». Mais la poésie et l'humour avec lesquels le court métrage est présenté

¹ Nous pensons que la référence à Dali est une façon de dire que l'homme dans les mains d'une femme devient artiste.

² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p. 36

³ Rôle joué par Zhor Berrada.

⁴ Le mythe du péché originel est palpable via la figure du client du taxi : ce personnage porte une barbe et une djellaba blanches et dit -pour montrer le sommet de son malheur et son exacerbation- que la femme l'a humilié, l'a rendu « comme un chiffon ». La position du client derrière le chauffeur (Fig. 5) résonne comme l'arrière-plan religieux-historique qui forge l'image d'une femme pécheresse responsable de la chute d'Adam et la perte du paradis.

⁵ Robert McKEE, *Story*, Editions DIXIT, 2000, p. 297.

adouciennent le sérieux du message transmis et le choc qu'il pourrait engendrer chez un spectateur non averti ou chez ceux qui sont contre une nouvelle façon de voir la femme : comme un être humain, comme un homme, un être à définir sans le cliché qu'impose la mauvaise interprétation du péché originel. Donner à la femme sa vraie identité, ou plutôt lui enlever sa fausse identité ne peut plaire à tous les spectateurs, surtout à ceux du monde arabomusulman, puisque Marrakchi s'adresse principalement à une communauté qu'elle connaît très bien. L'exemple de *Momo mambo* montre clairement qu'on peut tout dire si on arrive à le dire d'une manière poétique et humoristique pour adoucir « l'atterrissage » d'un contenu fort et peu apprécié.

Le résultat que peut donner le travail sur la réception est saisissable quand la comparaison se fait entre l'accueil de *Marock* et celui de *Rock the Casbah*. Si la continuité scénaristique entre les deux films est assurée, la réception diffère entre les deux ; en effet, le deuxième film était beaucoup apprécié par rapport au premier qui a suscité une grande polémique, comme il le confirme Marrakchi :

En France, c'était très soft, il n'y avait rien de subversif. Dans les pays arabes, par contre, le film [Marock] a posé problème. Il a été considéré comme ultra subversif, car il touchait à la religion, à la judéité, et à la liberté des mœurs¹.

La réception de *Marock* peut être justifiée par le premier contact de cette réalisatrice/scénariste avec son public et que ce dernier n'est pas habitué aux travaux de la « nouvelle » cinéaste. Une hypothèse sans grande résonance puisque même des cinéastes expérimentés peuvent créer une forte polémique devant un public qui les connaît très bien. L'accueil positif de *Rock the Casbah* est à comprendre dans la maturité de la réalisatrice/scénariste qui a su comment donner à un film parlant d'une affaire locale les traits de l'universel afin de gagner l'adhésion du spectateur à sa thèse.

¹ Paroles de Laïla Marrakchi tirées du lien <https://www.formatcourt.com/2010/02/laila-marrakchi-le-cinema-les-traditions-et-les-super-nanas/> consulté le 8/11/2019

Un engagement « adouci » pour « ne pas faire pleurer le spectateur ».

Rock the Casbah critiquant une société patriarcale et conservatrice avait tous les ingrédients d'être approuvé et apprécié par cette même société. En effet, le film reprend une autre facette de l'engagement de Marrakchi, et presque la même ferveur contestataire et rebelle de *Marock*, mais avec un savoir-faire qui tend vers l'adhésion et l'empathie du spectateur plutôt que son désintérêt et son éloignement. Multiples étaient les stratégies pour une telle « sympathie » du spectateur.

La première stratégie était le choix des actrices. Contrairement à leur présence dans *Marock*, les femmes sont nombreuses dans *Rock the Casbah*. Une présence qui donne par la force des choses des dialogues à contenu sérieux et nombreux entre femmes et par conséquent, l'occasion de découvrir de près les moments de bonheurs, de malheurs et de souffrances de ces femmes. Le casting de ce film était exceptionnel par le profil de chaque actrice. Morjana Alaoui dans le rôle de Sofia qui représente, comme nous l'avons démontré précédemment, le « label » de la continuité et la signature sur écran de Marrakchi ; le rôle de Meriem, la sœur de Sofia, était joué par la réalisatrice et l'actrice libanaise Nadine Labaki ; la fille professeuse, Kenza, était incarnée par l'actrice belge Lubna Azabal ; Lala Aïcha, la femme de Moulay Hassan et la mère des quatre¹ filles était jouée par la réalisatrice et actrice israélienne Hiam Abbass. La présence de ces stars donne l'impression que le tournage de ce film était compliqué ; une impression démentit par Marrakchi qui n'a trouvé avec ces réalisatrices que de l'aide et de la collaboration totale².

Le recours à ces actrices demi-marocaines ou non marocaines avait plutôt un autre objectif qui participe à l'universalité et à l'objectivité de l'histoire du film. En fait, l'histoire se déroule au Maroc et relate la vie d'une famille marocaine, mais voir Meriem, Kenza ou Lala Zaza³ — la grand-mère — consommer de l'alcool avant et après l'enterrement de

¹ La quatrième fille Leila est l'aînée qui s'est suicidée en Angleterre après avoir découvert que Zakaria, le fils de Yacout est son frère ; un frère avec qui elle est tombée enceinte...

² Marrakchi évoque dans un entretien avec le journaliste de l'émission *L'Invité*, sur TV5MONDE, sa grande admiration pour les actrices de ce film qu'elle qualifie « [d'] assez incroyables ». Pour plus de détails, il est important de consulter l'intégralité de l'entretien (8min 24s) sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=CYJ5UzJOfQo>.

³ Rôle joué par Assia Bentría

Moulay Hassan et considérer ces actions comme des comportements normaux de la part d'un spectateur marocain nécessitent une réflexion. L'acceptation d'un tel sacrilège est à comprendre dans la vision du spectateur qui tolère à Meriem¹ (Fig. 6) ce qui ne peut faire passer à Rita² (ou à Noha³) : même si les deux actrices jouent les rôles de deux femmes marocaines, le spectateur est conscient que Meriem est libanaise, mais Rita est casablancaise ; tant que celle qui joue le rôle de la consommatrice de bières n'est pas marocaine, le spectateur ne se trouve pas dans une position de garant des traditions et des normes socioreligieuses. Cette position d'attaque, et par conséquent de refus, est le résultat de la capacité de ce spectateur à s'identifier à ce qu'il regarde ; par le biais d'une actrice non marocaine, le processus de l'identification est désamorcé et l'outrage désormais n'est plus une production marocaine, mais émane de l'étranger.

La présence des actrices et des acteurs portant des nationalités différentes donne au long métrage la possibilité d'être plus transparent. Cette modalité semble être un processus bien employé par Marrakchi qui l'utilise même avec le rôle d'un homme quand ce dernier est responsable d'un comportement outrageux qui causera le désagrément du spectateur. En fait, Moulay Hassan est un patriarche décédé suite à une crise cardiaque, et c'est lui-même qui informe le spectateur de cela dès le début du film : sa présence tout au long du long métrage est perçue comme un fantôme qui n'est visible que pour le spectateur et le petit Noah. Dire que ce mort pourrait se balader avec son verre de whisky (Fig. 8) est peu acceptable, mais dire que c'est Omar Cherif qui se comporte de telle manière est tolérable puisque cet acteur est une figure étrangère et connue par son mode de vie occidental.

Si cette modalité permet au spectateur marocain de se dire que les sacrilèges n'émanent pas d'une personne qui partage avec lui le même contexte socioreligieux, le même processus lui permet aussi de déduire par la suite que toute l'histoire du film ne concerne pas sa culture et son pays. En effet, la présence de ce nombre considérable d'actrices et d'acteurs non marocains donne l'illusion que *Rock the Casbah* est l'histoire d'une famille non marocaine qui se passe dans un pays loin du Maroc. Même le titre en langue anglaise incite à cette illusion ; les actrices et acteurs parlent souvent français ou anglais pour insinuer qu'ils ne sont

¹ Dans *Rock the Casbah*

² Dans *Marock*

³ Rôle joué par Loubna Abidar dans *Much love* de Nabil Ayouch, sortie en 2015

pas marocains. La déterritorialisation de l'histoire est appuyée aussi par le choix d'un cadre spatial exceptionnel : la ville de Tanger. Cette ville du Maroc considérée comme une zone internationale jusqu'à l'indépendance, est dans l'imaginaire collectif est un *no man's land*.

Le dernier élément donnant l'impression que l'histoire se passe ailleurs est l'appartenance sociale de cette famille. Dans ses deux films, Marrakchi utilise comme berceau de ses personnages principaux un milieu social aisé et à l'abri du besoin. La famille de Rita est parmi les familles aisées de la ville de Casablanca et Moulay Hassan est présenté au début du film par un agent à l'aéroport de Tanger lors du retour de Sofia comme le propriétaire d'une très grande entreprise marocaine. Le positionnement de la casbah de ce riche patriarche, c'est-à-dire son éloignement de la ville de Tanger où habitent les gens ordinaires et moins riches, invite le spectateur à se décaler par rapport au mode de vie de la famille de Moulay Hassan et de ses filles. En fait, l'absence de liens solides entre l'univers du spectateur et celui de Sofia et ses sœurs ne permet pas au même spectateur de s'identifier dans le comportement des individus de cette famille et par conséquent d'évaluer leurs valeurs. Pour le spectateur, l'univers socioreligieux de ces familles riches n'est pas le sien et ne produit ni frustration ni dérangement qui activeraient son rôle de garant ou protecteur des traditions et des codes socioreligieux. Ainsi, à la neutralité que semblent jouer les nationalités différentes des actrices/acteurs et le cadre spatial de l'histoire, s'ajoute un troisième facteur qui court-circuite l'identification du spectateur à l'histoire du film et aux outrages qu'elle englobe.

À vrai dire, le sentiment de neutralité que ressent le spectateur n'est qu'un leurre qui lui permet d'établir une distance par rapport au film et de revoir et de comprendre autrement les valeurs et les fondements de sa propre société et culture. Si ce processus permet d'éviter le choc et les « pleurs » pour le spectateur, il ne lui permet pas d'éviter de faire des déductions et de comprendre que le film parle quand même de son mode de vie et de sa condition socioculturelle. Si Rita et ses amies vivent sans grand respect des traditions arabomusulmanes, le même mode de vie est aussi pratiqué par une grande partie de la jeunesse marocaine qui pense et pratique la culture, la religion, les mœurs et les habitudes autrement et d'une manière différente de leurs ancêtres et leurs parents. De la neutralité et de l'objectivité, Rita devient la représentative d'une partie des spectateurs et de la société marocaine ; les problèmes de cette fille considérée par le spectateur en décalage de la vraie société deviennent les préoccupations de ce spectateur qui voit dans le film sa subjectivité.

Si l'exemple de Rita semble peu représentatif de ce tournant d'identification, le cas de Sofia et de ses sœurs est plus illustratif. En fait, la mort de Moulay Hassan et le rassemblement de ses filles et de toute sa famille durant trois jours pour les funérailles permettent de présenter un contexte propre à n'importe quelle famille, sans considération de son rang social, de sa nationalité et de sa culture. Les problèmes qui surgissent après la disparition de père rappellent le spectateur à sa vérité puisqu'ils sont similaires à ceux de n'importe quelle famille arabo-musulmane : la question de l'héritage, les secrets dévoilés du défunt, la volonté des enfants de se détacher de la censure imposée par le paternel, etc. Ainsi, Sofia et sa famille deviennent les représentants d'une grande majorité de spectateurs, et le leur de la distance qui sépare la fiction filmique et la réalité de la société arabo-musulmane se dissipe.

Les Héros ont en effet des traits de caractère que nous pouvons identifier et que nous pouvons retrouver en nous-mêmes. Ils sont mus par des motivations universelles que nous comprenons pour les avoir ressenties un jour : le désir d'être aimé et compris, de réussir et de survivre, l'envie d'être libre, de nous venger, de déjouer les redresseurs de torts ou de nous réaliser.

Nous sommes ainsi invités à investir une partie de notre propre personnalité dans le Héros pour la durée de l'expérience. D'une certaine façon, nous devenons un moment le Héros. Nous nous projetons dans sa psyché et percevons le monde par ses yeux¹.

Même si les interrogations et les problématiques soulevées par les dialogues des membres de la famille de Moulay Hassan ne font pas l'unanimité au sein d'une société conservatrice et patriarcale, le spectateur est loin de les rejeter catégoriquement et il est « invité » à vivre « pour la durée de l'expérience » les souffrances des « Héroïnes » et de percevoir le monde par leurs yeux.

En fait, la présence de nombreux dialogues entre femmes permet au spectateur d'être tout près des souffrances des filles et des épouses de Moulay Hassan qui ne leur rendait pas la vie facile : Leila s'est suicidée quand elle a découvert qu'elle est enceinte de son frère

¹ Christopher Vogler, *Le guide du scénario*, Editions DIXIT, 2013, p. 58.

Zakaria¹, Sofia a quitté le Maroc et s'est mariée avec un étranger malgré l'opposition de Moulay Hassan, Kenza est devenue professeur juste pour faire plaisir à son père, Lala Aicha contrainte d'accepter de vivre avec Yacout, l'amante secrète de Moulay Hassan, qui a donné naissance à Zakaria. La contrainte de Lala Aicha est dictée par sa volonté de garder sa famille à l'abri de l'éclatement, une volonté qui a coûté la vie à sa fille Leila. Le drame, ou les drames, de cette famille ne laisse pas le spectateur indifférent, et au lieu de soutenir et d'apprécier les comportements de Moulay Hassan et les résultats du système patriarcal, ce même spectateur est forcé d'être honnête et de se mettre du côté de celles qui sont dépouillées de leurs droits, de leur dignité et de leur vie même. Si les plaintes de vivantes sont saisissables par les dialogues, celles de Leila sont transmises par ses lettres envoyées à Sofia qui n'hésite pas à en lire une devant la dépouille de Moulay Hassan avant son enterrement. Cet acte œdipien au début du film qui montre que Sofia, au nom de ses sœurs, se révolte contre un père qui n'a causé que souffrances à ses descendants n'est plus perçu par le spectateur à la fin du film comme un manque de respect pour le père et pour le système patriarcal. Le comportement de Sofia devient légitime et aussi logique quand le spectateur découvre les actes irresponsables de Moulay Hassan qui devient un criminel à l'égard de sa famille.

Le drame de chaque femme dans *Rock the Casbah* peut être perçu par le spectateur comme une violence et une injustice qu'il faut contester. En effet, au lieu d'être le garant des traditions et des mœurs émanant d'une culture arabo-musulmane, le récepteur se trouve incapable de défendre l'indéfendable, un système patriarcal qui « fait pleurer les femmes ». Mettre le spectateur dans cette situation permet à Marrakchi de poser plusieurs questions épineuses pour gagner encore la sympathie du récepteur et l'amener à réfléchir sur ce qui était jusqu'à maintenant évident et indiscutable. Parmi ces questions la polygamie et la question de l'héritage.

Si la position de la religion est claire sur le droit qu'a l'homme, le droit de prendre quatre femmes comme épouses à la fois, le point de vue féminin est loin de pencher vers le consentement. Poser cette problématique à débattre nécessite un grand savoir-faire quand le spectateur est d'une culture arabomusulmane. C'est le cas dans *Rock the Casbah* où

¹ Rôle joué par Adel Benchrif

Marrakchi aborde intelligemment cette question épineuse et gagnant le consentement du spectateur arabomusulman. Mais comment est-ce possible ?

En fait, la polygamie dans ce film n'est pas abordée d'une manière directe, Moulay Hassan a une seule épouse officielle, c'est Lala Aicha avec qui il a donné naissance à quatre filles ; la deuxième épouse est présentée dans le film comme une aventure cachée de ce patriarche avec la gouvernante Yacout qui a donné naissance à Zakaria. Donner à Yacout le statut d'une épouse n'a rien d'abusif, puisque Sofia découvre dans les affaires de son père, dans son bureau, un passeport de Yacout et des photos montrant le couple heureux de passer de bons moments et de se prendre des photos de souvenirs. Cette relation est bien connue par Lala Aicha qui a respecté la volonté de son mari qui n'a pratiqué en fin de compte que son droit selon les normes islamiques. Plus que cela, Moulay Hassan a toujours gardé son fils Zakaria à ses côtés, un fils qui avait d'ailleurs le droit de visiter le garage des voitures, un lieu strictement interdit à ses filles. Le père n'a jamais aussi épargné d'effort pour financer les études de médecine pour son fils qui a choisi autre chose que de devenir médecin. L'harmonie entre ces deux vies, une officielle et l'autre secrète, sera brisée quand Laila devient amoureuse de Zakaria et par la suite tombe enceinte de son frère. De son vivant, Moulay Hassan essaie d'arranger les retombées tragiques et scandaleuses de cette relation incestueuse, inconnue pour les amoureux et méconnue pour les parents, en séparant le couple par le voyage de Laila en Angleterre. Incapable de confronter ce dilemme après sa découverte, Laila préfère se suicider. Le sort tragique de cette fille ne peut produire chez le spectateur que la rage et l'envie de juger les coupables d'un tel préjudice. Peut-on dire qu'il y a un autre responsable que le comportement du patriarche qui multiplie les épouses ? Si Laila et Zakaria tombent amoureux l'un de l'autre, est-ce leur faute ?

La deuxième question épineuse est bien sûr l'héritage de la femme. Selon la tradition arabo-musulmane, l'homme hérite deux fois plus que sa sœur femme¹, et quand le défunt n'a pas de fils, c'est l'oncle ou le grand-père qui partage l'héritage avec les filles. Une évidence qui est aussi loin d'être acceptée par Marrakchi. La mort du patriarche riche soulèvera automatiquement cette question épineuse au moment de répartition des biens laissés. Dire pour un spectateur arabo-musulman que la femme doit avoir la même caution que l'homme

¹ Dans d'autres situations, et avec cette même loi, certaines femmes peuvent avoir plus que l'homme. Mais Marrakchi préfère montrer dans son film une seule facette de cette loi.

ou que l'oncle ne doit pas hériter quand le défunt a des filles nécessite une vraie préparation de ce même spectateur afin de gagner sa sympathie et son engagement. Avant le troisième jour du deuil où la question de l'héritage est soulevée devant l'avocat de la famille, le spectateur a une idée claire sur un personnage portant le nom de Ahmed¹, l'oncle des filles et le frère de Moulay Hassan. Cet oncle est le seul héritier homme de son frère qui n'avait pas de descendance masculine, ce qui veut dire que sa part de l'héritage sera bien supérieure par rapport au pourcentage de Sofia, de Miriam ou de Kenza (Fig. 8). Un constat inconcevable pour un spectateur qui connaît désormais le profil vicieux de cet oncle. En effet, les filles habitaient la même demeure avec l'oncle, Miriam et Kenza, avouèrent à Sofia qu'elles en étaient victimes d'attouchements. Traiter cet oncle de pédophile était véritablement prononcé par Miriam lors du déjeuner organisé par la famille en l'honneur des gens présentant leurs condoléances. Devant l'avocat, Ahmed réclame avec véhémence sa part de l'héritage en se basant sur la loi islamique. Mais comment un « pédophile » pourrait-il se référer à la religion musulmane pour demander un héritage qui revient logiquement aux filles et aux épouses du défunt ? Le *deus ex machina* vient du testament laissé par Moulay Hassan qui reconnaît son fils Zakaria qui désormais remplacera l'oncle Ahmed. Le spectateur trouve dans le vœu du défunt une correction légitime à ce qui était monstrueusement exploité par l'oncle.

Gagner la sympathie du spectateur est l'approche qu'utilise Marrakchi pour défendre la cause féminine, arrêter les pleurs de la femme passe nécessairement par l'arrêt des pleurs du spectateur qui ne doit pas être vexé et dérangé. Ne pas prendre en considération sa culture arabo-musulmane et sa capacité à jouer le gardien et le protecteur de cette culture, mènera à une réception mitigée du film. Un savoir-faire de Marrakchi qui ne s'arrête pas au niveau du détournement des questions épineuses, en montrant l'injustice qu'affecte la condition féminine dans le monde arabo-musulman, mais en se basant sur deux autres volets séparés de la portée idéologique de l'engagement féminin : l'humour et la bande musicale originale (BO).

Dans son premier long métrage, Marrakchi n'a pas utilisé une BO. En effet, tout le film utilise la musique rock (Ronnie Bird, David Bowie, Tahiti 80, Snap, ...) ; un choix dicté par la volonté de monter un féminisme et une jeunesse assoiffés de liberté et d'une vie en dehors de ce que peut proposer la culture arabo-musulmane. Si la sympathie du spectateur n'était pas

¹ Rôle joué par Hassan El Ganouni

au rendez-vous, c'est parce qu'elle n'était pas recherchée, au moins par la bande musicale du film. Avec *Rock the Casbah*, la musique avait bel et bien l'intention de gagner le cœur du spectateur en utilisant principalement quatre instruments : le piano, le violon, la harpe et la flûte. En fait, le film raconte les funérailles de Moulay Hassan, une circonstance qui ne peut être accompagnée que d'une musique douce et affligeante au diapason avec les émotions de douleurs et de souffrance des personnages. Robin Coudert (surnommé Rob), le compositeur de la BO, utilise neuf morceaux (unis par le thème — motif — de la souffrance) dans tout le film donnant ainsi une vraie identité à *Rock the Casbah*.

Quand je [Robin Coudert] me suis mis au piano, je n'ai pas cherché une mélodie, mais un climat harmonique. Il fallait que ce ne soit ni trop lourd, ni trop fin. Comme lorsqu'on cherche la bonne épaisseur de matelas ! Les premières maquettes présentaient un piano seul. Mais comme on baigne dans une maison très luxueuse, envahie par la végétation, j'ai pensé qu'il fallait une instrumentation plus sophistiquée. Je désirais des cordes, des bois, des tonalités chaudes, des éléments qui restituent le confort qu'on ressent lorsqu'on voit le film. On sent que les canapés sont moelleux, que les draps sont soyeux, que la nourriture est délicieuse. Il fallait que la musique soit elle aussi délicieuse, en quelque sorte¹.

Le recours à une BO offre effectivement la possibilité de sentir cette atmosphère « délicieuse », mais aussi permet aux spectateurs d'éviter inconsciemment l'extrapolation qui peut accompagner une musique préexistante et qui peut rappeler des émotions en décalage de ce que cherche le film à transmettre. Les neuf morceaux² respectent la spécificité de chaque événement : par exemple le morceau de l'enterrement qui est une musique thématique, intitulé la Gnaza, est plus intense que les morceaux qui accompagnent les lectures des lettres de Laila

¹ Paroles tirées du lien <https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=rock-the-casbah-marrakchi> consulté le 12/11/2019

² Les noms des morceaux sont : *Secrets 1, Gnaza, Layla's Letter, Pillows, Secrets 2, Tanger, Zakaria, Last Letter, Secrets 3*. Pour écouter tous les morceaux, ils sont disponibles sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=SA4SDFBD3fo&list=PLzhk329J-YhL3Qsk-EDaExSdtn3FtzBNq> consulté le 8/11/2019

par Sofia. Ainsi, une musique spécifique à l'événement ne peut que mettre le spectateur dans une dimension où il peut partager les mêmes émotions des filles et des épouses du défunt.

Même avec un climat de deuil, Marrakchi trouve le moyen de faire rire le spectateur. Mais, pourquoi faire rire quand la mort est présente ? Pourquoi faire rire quand le film raconte l'histoire des femmes souffrant de l'oppression du système patriarcal ? Le rire ici n'a pas la fonction de tourner en dérision la cause féminine ou ridiculiser les ambitions et les souhaits de ces femmes. Au contraire, le rire a la fonction de dédramatiser le climat général du deuil, de mettre la mort du patriarche au second degré et de ne plus considérer Moulay Hassan comme l'élément central dans la fiction. Rire au moment du deuil veut dire que la famille du patriarche trouve le moyen de tourner en dérision l'oppression de ce père enfin disparu, et que c'est le moment de se libérer d'un grand moment d'attente et de censure. Les scènes de rire ne manquent pas dans le film : dès le début du film, durant la scène de toilette mortuaire, Ahmed et le docteur Berrada¹, le mari de Kenza, sont surpris par l'érection du cadavre de Moulay Hassan, une scène qui provoque la moquerie de deux membres du défunt. Cette moquerie ne plaît pas beaucoup à une troisième personne, un professionnel de la toilette mortuaire, qui demande aux membres de la famille de respecter le mort après leur avoir expliqué que ce sont des choses normales qui arrivent et que l'organe sexuel se dégonflera par la suite. Se moquer du patriarche durant son vivant était une chose difficile à imaginer. Mais reste que les scènes comiques se dégagent quand les filles de Moulay Hassan se réunissent, comme quoi la moquerie et « la révélation du caractère profond² » sont déclenchées par celles qui vivaient l'oppression du défunt.

La révélation du caractère profond d'un personnage en contraste ou en contradiction avec la caractérisation est fondamentale à tout récit de qualité. La vie nous enseigne ce grand principe : celui de la différence entre les apparences et la réalité. Les gens ne semblent pas ce qu'ils semblent être. Derrière les apparences réside la vraie nature³.

¹ Rôle joué par Mohamed Ayad

² Robert McKEE, *Story*, op.cit., p. 101.

³ Ibidem.

Cette « vraie nature » est palpable dans plusieurs moments du film : la scène où les filles pleurent la mort du père avec la caméra qui capte une grande quantité de mouchoirs en papier (jetables, Kleenex) sur la table (Fig. 9.1, Fig. 9.2, Fig. 9.3 et Fig. 9.4) ; la scène où Miriam manifeste son attraction envers le docteur chirurgien¹ qui a assumé son opération de seins² ; la scène où Miriam avoue qu'elle ne peut pas lire et toucher le livre à cause de son allergie au papier ; la scène au supermarché où les filles parlent de l'orgasme féminin et de leur relation sexuelle en dehors du mariage. La plupart de ces scènes comiques tournent autour de la libido féminine et à chaque fois il y a une personne en dehors du groupe de la famille qui demande à ces filles, libérées par la mort du patriarche, de se taire et de montrer du respect pour le contexte³. Quand le spectateur rigole lui aussi avec ces filles, il se rend compte que leurs discussions sont tout à fait normales puisque leur vie et imaginaire sexuels ne diffère pas trop de celui des hommes.

Défendre la cause féminine pour faire cesser les pleurs des femmes passe nécessairement chez Marrakchi par le gain de la sympathie du spectateur qui comprend le degré du tort et de l'injustice accablant l'épanouissement de la femme.

Conclusion

Le film commence par le discours de Moulay Hassan, un personnage qui nous informe qu'il est déjà mort et qu'il est présent juste en tant que fantôme. Durant tout le film, Moulay Hassan semble heureux et satisfait de ce qui se passe entre ses filles ; le comble de son bonheur est les moments où il entre en communication avec son petit-fils Noah, le fils de Sofia. Essayer d'établir des liens avec Sofia après sa mort, n'est-ce pas un signe de regret, regretter l'oppression faite aux femmes habitant la casbah qui est bien secouée après sa disparition. Le regret est bien tangible quand il se rappelle des paroles de Lala Zaza, sa mère, en lui demandant de ne pas faire pleurer une femme. Faire pleurer une femme est impardonnable pour Dieu qui compte ses larmes.

¹ Rôle joué par Mourad Zaoui.

² Miriam, et pour être plus belle, a refait ses seins.

³ A la maison, c'est le fqih qui récite le Coran et demande aux filles de respecter le deuil ; au supermarché, c'est la caissière qui rappelle les filles qu'il s'agit d'un supermarché pas d'un Hamam (bain maure).

Les paroles de Moulay Hassan à la fin du film nous dévoilent le visage de Laïla Marrakchi et son engagement en faveur de l'affranchissement de la femme des carcans d'une perception de la culture arabo-musulmane qui reste innocente et neutre. Rendre l'homme sensible à ces souffrances et gagner sa sympathie pourraient rendre cette même culture un univers où la femme prospère, et où sera même puni par Dieu celui qui la fera pleurer.

Bibliographie

Amraoui Abdelaziz, « Expressions musicales dans Marock de Leila Marrakchi », *Revue Marocaine des Recherches Cinématographiques*, Numéro 7, février 2018, pp. 109-121.

Chion Michel, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma/I.N.A, 1985, 223 p.

Durand (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

M. Gluss Ph.-D. Howard, Edward Smith. Scott, *Psychologie des personnages*, Editions DIXIT, 2006.

Mckee Robert, *Story*, Editions DIXIT, 2000.

Troby John, *L'Anatomie du scénario*, Editions Michel Lafond, 2016.

Vogler Christopher, *Le Guide du scénario*, Editions DIXIT, 2013.

Webographie

<https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=rock-the-casbah-marrakchi> (consulté le 12/11/2019)

<https://www.formatcourt.com/2010/02/laila-marrakchi-le-cinema-les-traditions-et-les-super-nanas/> (consulté le 8/11/2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=SA4SDFBD3fo&list=PLzhk329J-YhL3Qsk-EDaExSdtn3FtzBNq> (consulté le 8/11/2019)

https://www.academia.edu/36173536/Expressions_musicales_dans_Marock_de_leila_Marrakchi (consulté le 30/03/2021)

Figures de la femme mythique dans les films marocains

Abdellatif Fdil

Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel et du Cinéma, ISMAC

Introduction

Dans l'intention d'illustrer au sein de la psychologie sociale, l'interrelation entre culture et expérience artistique et dans le cas présent, les rapports hommes-femmes tels qu'ils sont présentés dans la mémoire collective marocaine, il est assurément légitime de porter un intérêt sur l'adaptation contemporaine à l'écran des représentations communes tels les mythes, les poèmes, les proverbes, etc. Pour aborder ce sujet, il nous paraît nécessaire de rappeler l'étude du chercheur anglais Farr R.M.¹ Ce sujet tel qu'il est formulé provient, avant tout, d'un questionnement qui nous concerne de très près. L'enjeu de ce travail est donc d'analyser l'intensité du recours à la figure de la femme-mythe ou de la femme-légendaire qui fait partie de la mémoire collective marocaine pour habiller le champ des représentations sociales au cinéma². Dans cette même perspective, nous faisons le postulat qu'il faut penser comme Barthes³ pour comprendre les enjeux de la transmission, voire la réécriture d'un mythe et mettre en lumière plusieurs aspects de la mémoire collective dans l'exercice de l'adaptation au cinéma d'une identité mythologique⁴, mais aussi anticiper une éventuelle révélation d'un regard extérieur qui porte sur elle. Nous nous ferons appel ici à nos

¹ FARR R.M. (1988). "Social representations as widespread beliefs", in C. Fraser & G. Gaskell (eds), *Attitudes, Opinions and Representations*. Oxford, Oxford University Press.

² CHOMBART DE LAWE M.-J. (1971). *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*. Paris, Payot. pp. 140-141

³ BARTHES R. (1957/1993). *Mythologies*. Paris, Seuil (repris in R. Barthes 1993. *Oeuvres complètes*, vol. 1. Paris, Seuil, p. 561-722).

⁴ Comme Wundt l'a également très justement remarqué, « le familier et le mémorable sont extrêmement liés » (1897/1969, p. 245) et à cet égard le processus d'ancrage et la familiarisation avec la nouveauté et l'étrange, mérite notre attention.

connaissances dans l'histoire du cinéma au Maroc pour rappeler que le cinéma français a plusieurs fois exprimé son intérêt au patrimoine imaginaire marocain pour en faire des films.

Voilà déjà de quoi nous faire davantage réfléchir. Nous voudrions sans prétention redonner aux mots « mythologie féminine » leur dimension patrimoniale qui s'expose au Maroc principalement sous la forme de mythe, prose ou poésie. Ce sont souvent nos grand-mères et les conteurs des « *Halqa*¹ » qui s'occupent de leur conservation en racontant de superbes histoires populaires sur l'amour, l'aventure, la loyauté, le courage et sur des sujets de société, de la politique, de la religion, de la morale ou encore de la mort. Il faut bien admettre que les cinéphiles qui fouillent dans la mémoire commune découvrent un trésor proposant un large choix de thèmes à mettre en scène. De ce fait, l'adaptation d'un mythe grec ou local au cinéma estampille le passage du collectif/commun au social/identité significative par une différenciation d'essence. Autrement dit, à partir du moment où cette représentation collective est en formation, elle s'engage à se proliférer au sein d'une culture en instaurant un lien social par son partage, sa tractation et par la dynamique de l'interaction et de l'influence mutuelle de ses vecteurs. Ces processus cheminent sans qu'ils empêchent un quelconque équilibre selon les conditions de sa production sociale². En faire un film, c'est assurer ce soi-disant équilibre qui garantit sa continuité via le biais du langage, des symboliques et, bien-sûr, de la communication comme le souligne le chercheur marocain N. Affaya dans plusieurs articles qu'il a publiés et qui portent sur l'identité et le patrimoine. Or, si la genèse d'une pensée sociale, des croyances, des idéologies et, enfin, des mythes, font partie intégrante d'une des réalités d'une région, c'est qu'elles nourrissent, sans doute, ses pratiques communes et dynamiques. D'où le besoin d'étudier la figure réelle, légendaire et mythique du personnage de la femme marocaine dans le récit filmique. Voilà déjà de quoi nous faire davantage réfléchir.

Il ne serait d'ailleurs pas si trivial de considérer qu'il existe une seule représentation imaginaire de ces femmes. On y trouve des sorcières qui suscitent la peur, des religieuses, des reines et des rebelles qui génèrent l'admiration par la puissance de leur pouvoir, leur

¹ Au Maroc, la halqa, lieu de divertissement et de rire, est principalement présente sur les grandes places publiques des villes même si, de nos jours, le patrimoine culturel commence à disparaître.

² Fillol Charlotte. L'émergence de l'entreprise apprenante et son instrumentalisation: études de cas chez EDF. Business administration. Université Paris Dauphine - Paris IX, 2006. French. <tel-00160818>

beauté et leur intelligence, des esclaves sexuelles et des guerrières. Ces êtres redoutables ont été librement adaptés aux écrans locaux et internationaux, à l'instar de *La source des femmes*, *Kandisha*, *Zaina*, *la cavalière de l'Atlas* et autres. Elles ont fait figures de personnages féminins marocains qui valent les actes et faits pour révéler des récits extraordinaires portant un regard cinématographique singulier. Il y aurait certainement à faire un travail d'analyse de ces films pour comprendre comment ces figures de femmes mythiques refusent-elles, dans presque toutes les versions, de vivre passives devant l'injustice qui leur est faite et l'abus qu'elles subissent. Nous voudrions simplement revenir sur les histoires que nous avons étudiées pour essayer d'appuyer la nécessité de ce travail qui trace l'itinéraire des femmes qui se servent de la supériorité de leur pouvoir magique et intellectuel pour prendre leurs droits et, parfois, se venger.

Le cinéma leur a accordé un intérêt en recréant aux écrans des femmes singulières émergeant du mythe marocain et incarnant ces images folkloriques des meurtrières, du suicide ou de l'infanticide. Ces récits et plusieurs recherches contemporaines dévoilent leur voix et font d'elles un intérêt universel qui légitime, malgré nous, une sorte de prolifération de son image dans le temps et à travers des procédés multiples de l'adaptation. Ce sont des films sur la mythologie féminine certes, mais nous l'avons d'abord une réflexion sur le processus de la réécriture dramaturgique qui illustrent les péripéties des événements vécus par ces femmes marocaines suspendues par le cinéma entre légende, mythe, histoire et réalité. Nous y trouvons des fragments de femmes qui ne se laissent pas passées inaperçues. Elles sont lumineuses dans l'obscurité des cavernes, bruyantes dans le silence des cimetières et rayonnantes dans la laideur et la difformité. Elles subsistent immortelles par les actes qu'elles ont osés et qui figurent dans le sacrifice, dans l'amour, dans le meurtre et dans la couleur du sang.

C'est dans de cette convoitise fictive que nous dépoussiérons le patrimoine mythologique et cinématographique marocain pour rencontrer ces femmes de tous les temps dont le cinéma mondial a amplement investi. C'est aussi dans l'objectif de faire des films au Maroc ou sur le Maroc, voire coproduire avec lui, que beaucoup d'œuvres contemporaines ont eu le jour en procédant à l'adaptation des mythes au cinéma national. Notre présent article approche donc ce regard mosaïque opéré sur la femme marocaine à travers le mythe dans quatre œuvres contemporaines. Il ne s'inscrit pas, rappelons-le, dans une tentative de

réécriture de notre mémoire commune ; mais, plutôt, dans une étude approfondie qui penche sur les « *libres* » adaptations au cinéma des légendes féminines de la mythologie marocaine et d'autres importées à l'entérinement marocain du patrimoine grec. Elles nous feront comprendre qu'il existait un monde où les dieux voulaient montrer à l'homme qu'il ne pouvait souhaiter une vie paisible, heureuse et passionnante sans femmes.

1. Le corps-arme dans *La Source des Femmes*

Du mythe à l'écran, le réalisateur français Radu Mihaileanu s'est inspiré de l'histoire de Lysistrata pour réaliser *La source des femmes* (France, 2011). Cette œuvre cinématographique qui se veut féministe, raconte l'histoire des femmes d'un village reculé au nord du Maroc. Elles sont chargées depuis la nuit des temps d'aller chercher l'eau à la source en haut de la montagne. Très tôt, Leila, une jeune femme mariée, ressent l'injustice et appelle les femmes à faire grève de l'amour contre leurs maris oisifs et passifs devant les pénuries d'eau qu'endure leur village. Elle crie fort l'égalité et dénonce le patriarcat. Leurs époux doivent, eux aussi, selon elle, apporter l'eau des hauts des montagnes. Radu sait, sans contexte, ce que le mot féminisme signifie. Il remémore, par son histoire, la volonté des femmes de s'approprier leur corps (*Figure 01*) et rappelle les règles d'une société archaïque qui se prononce au nom de la tradition, de la religion et des rapports basés sur la tutelle masculine pour élever des femmes dans l'idée qu'elles sont reproductrices.

Le dramaturge, Radu Mihaileanu préfère définir son œuvre comme un conte. Il serait ainsi judicieux de s'arrêter sur le premier carton qui nous interpelle et qui mérite de s'y attarder un moment :

« ... Cela ne se passe pas à la cour d'un sultan, mais dans un petit village du Maghreb ou de la péninsule arabique... ou ailleurs, où coule une source d'eau et où l'amour se tarit. »

Dans l'espoir de se libérer de toute spécificité géographique à supposer que cela soit possible, le réalisateur nous prévient dès l'ouverture du type de lunettes qu'il faut porter pour regarder son film. Ce carton est donc une référence explicite aux *Contes des Mille et une nuits* et un indicateur préliminaire d'une dimension fabuleuse et exotique. En somme, le carton nous explique que l'histoire est atemporelle et ne se passe pas spécifiquement au Maroc, mais n'importe où, tant qu'il y a de l'amour et de l'eau fraîche d'une source.

Cette histoire peut avoir lieu y compris de nos jours n'importe quand, elle fait référence au mythe de *Lysistrata* du dramaturge grec Aristophane où les femmes faisaient grève de l'amour pour empêcher une guerre qui déchirait la Grèce antique de son temps. Il révèle un utopique antagonisme entre les hommes et les femmes tuteurée par Lysistrata, une belle athénienne, Rusée, audacieuse et déterminée par la nécessité d'instaurer, au sein de leur société, un nouveau plaidoyer. Elle convainc les femmes de toutes les cités grecques de se mettre en grève du sexe jusqu'à ce que les hommes cessent le combat. Aristophane adopte, dans son récit, le point de vue d'une femme courageuse qui se plaît à créer un manifeste politique. Il se contente de plonger ses personnages dans un scandale désespéré et mêle, dans une comédie éponyme, les conflits de l'État aux sujets les plus intimes de la vie conjugale. Il rappelle comment les avis des femmes sont ignorés et pourquoi elles sont défendues de jouer un rôle dans la société et dans la politique. Ces femmes se révoltent, prennent héroïquement le pouvoir et expulsent les hommes des lieux stratégiques d'Athènes qu'ils occupaient.

De façon nuancée, cette histoire se définit comme un conte. Elle est délibérément adaptée au cinéma et s'inscrit dans un registre quasi intemporel. Elle accentue sa dimension fabuleuse et exotique. Toutefois, dans l'univers de Radu, les femmes ne sont pas seules à combattre les idées patriarcales ; certain nombre d'hommes n'ont pas hésité à s'inscrire dans cette révolution au féminin et appuyer la cause de leurs conjointes. Radu nous présente un monde atypique où la femme est reine et où, seulement les hommes éclairés par la sagesse et l'amour, comprennent le sens de leur bataille et s'engagent à les aider dans leur mission. Loin des idées rudimentaires de la soumission et des stéréotypes consommés, le réalisateur expose une série de péripéties et nœuds dramatiques qui célèbrent l'enthousiasme, la volonté, la joie de vivre et la faculté féminine. Pour s'y faire, il a attribué les rôles principaux aux comédiennes ayant des origines maghrébines et issues des deux rives de la méditerranée. Mais la question de la langue du film s'impose vu qu'il ne parle pas l'arabe et que les comédiennes qu'il a choisies ont un accent différent en parlant plus au moins le tunisien, le marocain et l'algérien. Or, Radu est aguerri aux tournages dans des langues étrangères. Le pays de nulle part devient dans son film une copie dénaturée d'un Maghreb hétéroclite et les femmes de tous les temps deviennent une reproduction orientaliste exilée comme le serait un touriste ou un spectateur dépaycé.

Un mythe s'agence à ceux qui le font vivre. Ainsi estimons-nous que la figure de la femme mythique/réelle que dessine Radu dans *La source des femmes* suscite une réflexion

légitime sur l'émancipation féminine du Maroc contemporain. Il ne mâche pas ses mots pour expliquer l'idée du film qui ne s'arrête pas uniquement, selon lui, dans le décor où il a été tourné ; mais il le dépasse pour embrasser un champ plus large, celui de l'universalité. Dans un tel récit plus atemporel, le film révèle, au contraire, une vision plus au moins spécifique sur la femme marocaine « LOCALE » pour questionner une situation universelle, disons « GLOBALE ». C'est une comédie dramatique qui se déroule au Maroc, avec un langage qui se rapproche du marocain, une culture marocaine et même une énergie et âme marocaines certes, mais si certain y voit une critique de cette société (marocaine), c'est parce que le réalisateur, peut-être sans le savoir, inscrit son film dans une écriture orientaliste et tombe ainsi dans le piège de la déterritorialisation. Il opte pour une multiplicité de points de vue révélés par des femmes qui deviennent le centre de l'histoire dès qu'elle est filmée. Un point de vue récurrent est celui de Leila/Lysistrata. Elle seule exprime, pour chaque scène, ce que les hommes ne peuvent admettre et, en l'occurrence, ce que les femmes doivent leur imposer. *A fortiori*, sans proposer au spectateur un moyen pour se libérer de l'espace déterminé ici dans la culture marocaine locale, il assure, par cela, son échec médiatique lors de sa première apparition en compétition officielle au festival de Cannes, en 2011.

Quelles armes un peuple fabrique-t-il le long de ses lignes de fuites ? le mythe en fait partie et c'est un procédé passionnant à explorer. Nous repérons cet évident rapprochement qui s'opère entre Lysistrata et Leila, deux protagonistes de la grève de l'amour. Toutes les deux évoluent dans un espace théâtral qui se ressemble similaire malgré les différences de leurs contextes culturels et temporels. Par le biais des procédés « *théâtraux* », le metteur en scène retient l'attention des spectateurs au cours de cette impulsion féministe. Les indications relatives à la comédie d'Aristophane révèlent diverses analogies entre l'œuvre littéraire et le film. Avec des danses et des chants improvisés par les femmes du village, *La Source des femmes* confirme cette dimension spectaculaire expressive que veut instaurer le réalisateur. Aux moments des fêtes par exemple, il fait intervenir les femmes face à un groupe de touristes pour expliquer aux hommes, leurs adversaires, leurs propos cinglants (*Figure 02*). C'est Vieux Fusil, qui joue le rôle de Coryphée¹ en menant cette danse. Elle incarne une posture théâtrale en s'adressant aux femmes. Ses gestes, sa voix, ses déplacements et son regard n'échappent pas à cette dimension scénique dont nous avons parlé auparavant et qui se manifeste également au hammam, à l'oued, à la place du village et à la maison. Vieux

¹ Le coryphée désigne le chef de chœur dans le théâtre grec. Son rôle est de guider les choreutes et de prendre parfois la parole en leur nom pour dialoguer avec le personnage en scène.

Fusil ne cache pas son malaise en regardant ces femmes soumises ; mais elle ne cesse jamais d'entretenir son désir d'établir un autre rapport plus constitutionnel avec l'homme.

Le réalisateur ne fait donc pas un film militant, encore moins résistant. Il verse abondamment dans les méthodes grossières de la propagande. Pourtant, il est certainement sincère en affirmant défendre des valeurs universelles à travers la cause des femmes musulmanes. Seulement, son film fait l'exact contraire. Il révèle une démonstration de différence, d'altérité et veut à tout prix asséner son message féministe. L'œuvre cinématographique devient alors une leçon de morale. D'autre part, dans un univers rural où les femmes sont souvent vues soumises, le film remémore les moments de confrontations et d'influence à vocation féministe. C'est, par exemple, lors de multiples confrontations de Leila avec Hocine, son beau-père, l'imam ou encore celle, purement visuelle, entre les femmes et les hommes installés paisiblement au café, que Radu annonce ouvertement sa thèse féministe. Pour se faire, il procède au décor pour la symboliser par un fait puits fabriqué avec du bois au milieu du village, comme si ces femmes souhaitent, par tous les moyens, avertir leurs adversaires de leurs souffrances. Elles rappellent, par leur acte, le rôle qu'elles jouent dans le village. Cette réflexion résonne aussi dans *Les métamorphoses du conte* de Jean Perrot :

« L'homme est le plus souvent ridiculisé dans son rôle d'individu fort, absolu patriarche, avant de se voir rétabli dans son autorité. Même les chutes des histoires qui laissent croire à l'homme qu'il triomphe toujours à la fin ne semblent que ruse féminine ¹».

Nous voudrions, avant d'achever cette partie, soulever une nouvelle question à travers cette ruse dont parle Perrot et mis en scène par Radu. Ils la définissent comme une posture ancrée dans la civilisation marocaine pour caractériser une femme à la fois malhonnête et intelligente. En effet, le recours au subterfuge et au détournement de situation dans *La Source des femmes* se repère à deux reprises ; une première fois lorsque les femmes profitent d'une occasion d'une soirée pour révéler leurs reproches aux hommes. Sans qu'elles soient comprises par des touristes qui apprécient le spectacle, mais ne parlent pas leur langue, elles modifient le sens de leur chant et envoient leur message aux hommes incapables de réagir devant la provocation de leurs femmes vu les circonstances festives. Le

¹ Perrot, Jean. *Les métamorphoses du conte*. Peter Lang, 2004, p.117

deuxième subterfuge s'opère à la fin du film quand elles déguisent des enfants par les habits que voudraient leur imposer les hommes et les faire passer pour elles-mêmes. Elles désirent par leur geste se rendre à tout prix aux lieux de la fête. Ces derniers ont essayé vainement de les arrêter au milieu de la route, mais le stratagème des femmes leur a permis d'attendre leur objectif.

Ainsi avons-nous esquissé une réflexion autour du pouvoir féminin, mais *La Source des femmes* repose, malgré tout, une projection universelle sur les « armes » des femmes, qui consistent le don de leur corps. Leurs revendications dans le film sont liées à l'eau qui manque au village mais aussi et surtout, au regard, à la considération des hommes ; bref, à l'amour. Les femmes ont choisi de suivre le parfum de la révolution qui flotte dans l'air. Grâce à Leila/Lysistrata, il y a eu lieu un affrontement dans le douar ; mais il n'a jamais été agressif, du moins en apparence !

Il faut bien admettre que le réalisateur français nous dessine le portrait des hommes ridicules, oisifs, alcooliques et enfermés dans une pensée violente et misogyne. Son film repose donc sur le postulat d'une culture où le sexe et le viol sont confondus par essence. Il se rattrape dans son récit par quelques exceptions pour éviter une condamnation absolue des hommes. En outre, dans une démarche improbable, Radu prend même le temps pour dévier les origines des confrontations et les reposer sur des déchéances qui se manifestent dans la sécheresse, le désœuvrement et l'atonie de la plupart d'eux. Néanmoins, les vœux des protagonistes de la grève du sexe s'exhaussent vers la fin du film, elles retrouvent la paix, l'amour et l'estime de leurs époux et prennent le chemin vers la liberté. Une fin de conte de fées valsée par des héroïnes entraînantes et une musique envoûtante en folklore authentique et en violons moderne a fait de *La source des femmes* une ode à la femme marocaine.

2. Le Mythe pris à la source dans *Kandisha & Femme écrite*

Le cinéma permet de réécrire aux temps modernes des femmes légendaires qui ont ancré l'imaginaire de tous les marocains. Que se produit-il alors dans l'adaptation au cinéma des mythes et des légendes ? Pour répondre à cette question, nous allons nous pencher, dans cette partie, sur la célèbre légende marocaine Aicha Kandisha qui a inspiré le réalisateur Jérôme Cohen-Olivar pour tisser l'histoire de son film fantastique intitulé *Kandisha* (Maroc,

2010) (*Figure 03*). Il nous propose un univers où il imagine un corps féminin hanté par un esprit éventreur et guidé par la vengeance¹. Il serait donc édifiant, avant de fouiller dans les représentations des femmes qu'il nous propose, de revenir à l'étymologie des mots Aïcha Kandisha pour mieux comprendre le contexte historique où elle a eu son apparence. L'origine de cette appellation revient au terme espagnol « *condesa* » qui est devenue « *kandisha* » au Maroc et qui veut dire « *comtesse* ». C'est donc en liaison avec le colonialisme que l'histoire a eu sa genèse. Les femmes marocaines ont toujours soutenu leurs époux pour mener au jour leur résistance. Elles s'associent, de ce fait, à l'édifice d'une expérience imaginaire fondée sur la puissance féminine. Or, le facteur de l'oralité, souvent non fiable, mais il garantit, quoi qu'il en soit, la transmission de la culture marocaine, a fait du personnage de *Kandisha* une légende qui se raconte à plusieurs récits. Elle change de faits et de profils selon la région où elle se trouve. Elle se met, par exemple, dans la peau d'une chèvre avec de jolies jambes de femme pour séduire l'homme du sud et prend l'apparence d'une belle femme avec des jambes de bouc ou d'âne dans le nord. Kandisha aurait aussi, dans une autre version, disparu dans un temple sacré ; elle marchait un long chemin jusqu'à trouver un rubis magique qui lui aurait percé les yeux. Elle aurait pris la forme d'un chameau après l'avoir mangé et restera dès lors puissante et ne fera mal qu'aux hommes qui croisent son chemin. Aïgrie, elle hanterait toutes les femmes du monde.

Dans cette deuxième représentation que nous proposons pour dépoussiérer la figure des femmes mythiques du cinéma au Maroc, le réalisateur français nous fait entrer dans le mythe, non pas en tant que mythe atemporel ; mais comme une réalité à laquelle il nous faut aussi croire. Il approche le sujet de l'oppression de la femme et le deuil en racontant l'histoire d'un jeune couple, Nyla, une avocate et son mari, Mehdi, qui a perdu l'harmonie et la joie depuis la mort brutale de leur petite fille. Nyla prend la défense de Mona Bendrissi, une tatoueuse accusée d'avoir tué son mari ; mais son enquête prend une autre tournure quand sa cliente accuse, à son tour, Kandisha d'avoir commis le crime. Sans remettre en question ses déclarations, la jeune avocate décide de suivre les traces de la légendaire Aïcha Kandisha. Entre le réalisme et le mythe, Jérôme Cohen-Olivar réécrit l'histoire de cette femme en s'inspirant du mythe et du tatouage traditionnel et en créant trois profils de

¹ Murielle Lucie Clément, *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, vol. 2, Paris, éditions L'Harmattan, 18 juin 2008, p. 396.

femmes qui font la dynamo de sa dramaturgie. Il s'agit de Aïsha Kandisha, l'avocate et la tatoueuse. L'homme n'est donc montré que pour épauler la femme dans son investigation ou pour incarner la victime de la légendaire.

La mise en scène de la tatoueuse nous mène à d'autres formes de représentations de la femme mythique qui nous paraissent incontournables dans ce film et qui concernent le cinéma marocain. Il faudrait, là aussi, tout un chapitre sur la question du corps féminin à l'écran. Nous voudrions, ici, sans, entrer dans des analyses filmiques poussées, dégager quelques questions soulevées par ce cinéma. En rapport avec le tatouage comme signe d'identité féminine marocaine et de la mémoire commune, nous rappelons le long métrage de Lahcen Zinoun *Femme écrite* (Maroc, 2012) qui révèle avec excellence une vision différente sur le corps et une esthétique signifiante de sa beauté et sa mémoire (*Figure 04*). Il raconte l'assassinat d'une femme amazighe dont il semble avoir effacé un tatouage sur sa peau qui contenait des informations compromettantes. Par son récit, le réalisateur propose une écriture amplement poétique pour rappeler les menaces pesantes sur la civilisation amazighe et ses valeurs. La destruction d'un tatouage, c'est aussi l'effacement d'une mémoire que préserve une femme, de l'histoire, voire de son identité. Son film trace l'itinéraire de Naïm K., un anthropologue qui, en retournant d'un voyage, se voit réaliser la vie de Mririda, une femme poétesse légendaire qu'il admire ; mais qu'il n'a jamais rencontrée. Cette femme restera absente dans sa vie, mais stipule son imaginaire qui prend le chemin vers le délire et esquisse le profil d'une femme distinguée par la grandeur et le mysticisme. Éclairé par l'estime de cette femme légendaire, Naïm K. décide de visiter une maison close où Mririda se pratiquait le plus vieux métier du monde pour se rapprocher, de plus près, de ses traces, de son extase, du dédoublement de sa personnalité, de l'inceste qu'elle a enduré, du crime et de la mémoire qu'elle conservait dans sa peau.

Dans cette parenthèse que nous ouvrons avec *Femme écrite*, nous constatons que la représentation de la légendaire Mririda que révèle le film est polarisée sur les questions artistiques et l'émancipation féminine. Elle vivait isolée du monde, au cœur du massif désertique du Jbel Saghrou dans l'Est du Maroc. C'est une poétesse rebelle, émancipée et très belle qui appartient à la tribu des Aït Atta et qui risque l'oubli dont plusieurs femmes marocaines tombent à chaque fois. Quand Zinoun a décidé de faire son film, c'est surtout pour remémorer l'image d'une femme puissante et dénoncer l'inattention de l'Histoire à son

égard. Il n'omet pas l'hypothèse que certains divulguent autour l'existence de Mririda en estimant qu'elle n'est que le fruit imaginaire d'un instituteur et poète français nommé Roger Euloge qui vivait dans la solitude et essayait de rendre célèbre ses poèmes. Or, notre ambition est de rappeler comment le film retrace le dédoublement d'une femme révélé d'abord dans son corps mémoire que nous repérons également chez Kandisha. C'est un concept qui porte sur les tatouages et les manuscrits où sont écrits les traces du temps et les souvenirs. L'autre figure de ce dédoublement est également illustrée dans son corps physique qui expose l'ensemble de leurs relations corporelles et sexuelles. Dans son discours extra-diégétique, Zinoun propose un autre concept et évoque le corps-palimpseste chez ces femmes qui se servent de leur corps pour contrôler le temps et réécrire une nouvelle histoire à chaque fois on efface la première. C'est l'essence même de la conservation/modification de l'histoire d'une civilisation.

L'imaginaire des marocains dont s'inspire ce récit, offre une éminente diversité de représentations de la femme locale. Dans certaines régions du Maroc, l'histoire de Kandisha que Jérôme Cohen-Olivar a adapté, se confond avec « *la mule des cimetières* ». C'est un autre mythe endémique conservé dans la mémoire orale des paysans marocains isolés dans les montagnes amazighes. Cette créature légendaire est sous-tendue par une femme nommée « *Tamghart ni Semdal* » qui signifie en français « *la mariée des tombes* ». Elle est représentée comme une mule qui sort en pleine lune des cimetières. Elle éclaire son chemin par des étincelles massives voltigées de ses yeux. Ses mouvements produisent un vacarme terrifiant provoqué par ses sabots et ses chaînes de fer qui entourent son cou. Elle emmène les hommes qu'elle rencontre au cimetière où elle habite, elle leur creuse une tombe et les enterre vivants ou les découpe en morceau et les dévore. « *La mule des cimetières* » est une veuve à l'origine. Elle n'a pas accepté le rituel social et religieux que les femmes sont tenues à respecter pendant les quarante jours de deuil qui consiste à se vêtir en blanc, sans maquillage ou henni. A cause de son comportement et de cette obstination, jugée grave dans notre société, Dieu la transforma en mule qui dort la journée et passe la nuit tourmentée. Dans certaines régions, les gens pensent que cette mule peut aussi entrer dans des maisons en échangeant le corps d'un proche ou d'un ami avec un membre décédé de la famille, enterré au cimetière.

Kandisha pour Jérôme Cohen-Olivar est l'image de la femme coupable. Déboisée par le mythe, elle est punie par dieu et revient pour se venger des hommes. Un acte qui sera

guidé par le deuil et le crime qui enclavent le destin de la femme. Ce constat prend deux sens opposés à propos de la violence réalisée envers et par les femmes. Toutefois, la représentation principale à laquelle la légende se confie se distingue comme une morale naïve, à peine chuchotée via le prisme des archétypes du cliché¹. Zinoun s'en est bien échappé.

3. La représentation de la femme cheval d'une bataille monosémique dans *Zaina, la cavalière de l'Atlas*

Toute expérience imaginaire est en soi une réincarnation des codes d'une civilisation. Ainsi verse le dernier film le plus exotique des quatre que nous citons dans cette étude et qui se veut un western franco-allemand tourné au Maroc. Il s'intitule *Zaina, la cavalière de l'Atlas* (2005) réalisé par le français Bourlem Guredjou qui propose une réflexion sur la métamorphose que connaît l'image de la femme marocaine dans le cinéma des années 2000. Pareil à ses prédécesseurs que nous avons cités, le synopsis du film dévoile l'histoire d'une jeune fille, Zaina, qui se met dans la peau d'une femme orpheline et marquée, elle aussi, par le deuil, la vengeance et le diabolisme. On peut reconnaître à Guredjou le fait qu'il ne cache pas ses intentions en tournant son film en langue française. Il va au bout de ce qu'il veut : un film d'aventure, orientaliste et divertissant qui ne verse pas dans la leçon de morale. En effet, cette romance dramatique est née du désir de composer un conte avec, comme éléments de base, un homme, une jeune femme et le regard d'un orientaliste. Elle est librement inspirée des *Mille et une nuits* et des légendes antiques conservées dans la mémoire orale amazighe du Maroc, tel est le cas de l'histoire de la dernière reine Amazighe, nommée Dihya.

« On a souhaité donner une forte présence à la nature à la fois accueillante et dangereuse, aux grands espaces, aux chevaux, au voyage... Ce dispositif narratif correspondait assez à celui d'un western, d'ailleurs en riant avec Bourlem, on se disait qu'on écrivait un « western couscous ! » En gardant la forme du conte comme objectif, on a développé une histoire qui se voulait

¹ Voir Wizzdumb. « Kandisha. » *CinemaFantastique.net*. Consulté le 5 février 2021.
<http://www.cinemafantastique.net/Kandisha.html>.

simple et directe mais emblématique, tout en conservant une profondeur et une subtilité des sentiments et des personnages¹ ».

Malgré la peine que lui coûte le deuil de sa mère, la jeune cavalière Zaïna mène à bien son destin. Nous retrouvons ici la figure d'une femme, plutôt jeune, qui prend en main toutes les intrigues du récit de Guredjou. Toujours prête à se venger et se rebeller, elle lutte pour conquérir sa liberté. C'est l'image d'une femme qui a une grande force intérieure qui se traduit par des explosions émotionnelles face à l'injustice. En somme, son parcours renvoie à l'image de l'émancipation d'une femme représentée ici par une jeune marocaine qui essaie de changer l'état des choses. Nous ne retrouvons plus l'image de la foule que nous repérons dans *La Source des femmes* pour combattre le patriarcat ; une seule suffit pour générer les antagonismes entre les personnages des deux sexes et accentuer le conflit entre Omar, le tueur de sa mère qui a été également sa femme, et Mustapha son vrai père. Même si la jeune protagoniste occupe le cœur de l'histoire, une deuxième couche de l'intrigue du film se tisse, en revanche, par un autre rapport brutal entre les deux hommes qui se battent pour la récupérer.

Le scénario du film ne repose pas sur une adaptation d'un conte unique ; il en contient plusieurs. L'œuvre finale devient ainsi un cocktail de mini-récits illustrant des petites histoires de femmes légendaires locales et universelles. Notamment, nous y trouvons le mythe de Lysistrata qui s'opère dans la back-story de l'histoire quand Salma, la maman de Zaina, présentée à la troisième personne du singulier et que nous ne voyons jamais dans le film, a décidé de faire une grève d'amour contre Omar puisqu'elle ne l'aimait pas. Elle sera, plus tard, l'origine de la haine entre lui et Mustapha. Elle est enterrée dès le prologue ; mais elle ne cesse de poursuivre le trio Zaina, Mustapha et Omar dans leur rivalité. Toutes les articulations du récit de Bourlem Guredjou sont ainsi liées à elle.

« (...) En lui confiant son herbier, Selma a donné à sa fille une vraie qualification. C'est un détail féministe important : grâce à sa mère, Zaïna sait lire, pas Mustapha (le père). Dans cette notion d'héritage, il y a aussi l'idée que les enfants profitent des erreurs, des douleurs et des combats de leurs

¹ *Anecdotes du tournage du film Zaina, cavalière de l'Atlas*. Consulté le 5 octobre 2015. <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55482/secrets-tournage/>.

parents. Selma était une femme trop forte, trop passionnée et trop brillante pour le lieu et l'époque où elle vivait. Mais en osant concourir avec des hommes, au prix d'être répudiée, elle a ouvert une brèche.¹ » écrit Sales Juliette.

Après Dihya et Lysistrata, nous constatons que la troisième femme légendaire soulignée dans le film est la Reine sauvage Fatima. Elle dirige des voleurs des chevaux, après avoir trop bu, vers le désert pour les tuer et leur arracher leur cœur. Depuis sa mort, elle revient tous les sept ans pour se venger en apparaissant dans un éclair de lumière quand la lune se cache derrière les nuages. Elle vole tous les chevaux et tue tout ce qui se met en travers de sa route. Cette histoire qui nous rappelle «*Tamghart ni Semdal*» est racontée à Zaïna par un cavalier, interprété par Mohammed Majd, lors de la découverte des chevaux tués pendant leur voyage (*Figure 05*). Très vite, la jeune fille surprend le spectateur et incarne le personnage de Fatima, la Reine des voleurs, pour aider son père à récupérer ses chevaux volés par une bande de voleurs soulés. Sa première mission est dès lors accomplie ; mais elle n'a pas encore imposé son ultime choix à Omar qui se bat pour la garder puisqu'elle lui fait penser à Salma qu'il aimait. Envahie par l'antipathie, elle désire le battre dans une grande course. Omar la perd devant elle et perd enfin le pari de la garder. Sous l'exaltation des femmes et l'étonnement des hommes, Zaïna gagne une course souvent réservée aux hommes et inscrit son nom dans la mythologie contemporaine aux côtés des militantes de *La source des femmes*, de Aïcha Kandisha, de Mririda et d'autres. Or, cette scène finale tombe dans le symbolique grossier. Zaïna se déguise en homme pour pouvoir participer à la course de chevaux et se couvre donc la tête et le visage. Dans la course, alors qu'elle gagne, son voile tombe et ses cheveux se libèrent dans le vent scandalisant les spectateurs de la course. Plusieurs plans au ralenti insistent sur le foulard tombé par terre et piétiné longuement par les chevaux ; comme pour annoncer la libération de la femme. En dépit de ce traitement caricatural, le film propose l'image d'une femme qui a réussi sa propre bataille et gagne le droit de vivre avec Mustapha en célébrant publiquement le respect de la femme qui a battu l'homme.

Ce western marocain sur les femmes, parfaitement préparé dans les règles de la cuisine marocaine avec des ingrédients français et allemands, déclare explicitement son

¹ Ibidem.

engagement féministe. Il propose un regard métaphorique de la femme marocaine et la défend sans vulgariser ses propos par le récit filmique. Une seule suffit pour détruire tout élément qui renvoie à la société patriarcale. Cette jeune femme ne se bat pas toute seule, elle est soutenue par d'autres femmes, d'autres forces surnaturelles et les esprits de celles qui sont mortes. Cette jeune femme est aussi, et surtout, soutenue par un homme. (*Figure 06*)

Conclusion

En guise de conclusion, il nous est nécessaire de rappeler que les œuvres cinématographiques que nous avons citées dans notre étude s'engagent amplement à mythifier la femme marocaine en reconstituant son image libre et courageuse qui se nourrit de la mémoire commune et la culture orale. En effet, l'intérêt du cinéma étranger pour notre patrimoine culturel révèle mieux cette vision lyrique et prodigieuse de notre femme dont les cinéastes marocains s'inspirent moins malgré qu'ils tombent souvent dans la caricature. Riches d'imaginations, d'histoires et de profils de personnages extraordinaires, pourquoi fallait-il attendre que l'industrie cinématographique française, allemande ou autres s'occupent pour esquisser des liens avec l'imaginaire marocain sur son patrimoine mythologique ? Appart l'expérience singulière de Zinoun, ce sont, en l'occurrence, les cinéastes locaux, le Centre Cinématographique Marocain et le Ministère la Culture et ses gardiens du patrimoine local qui doivent penser à encourager les exercices de l'adaptation à l'écran de ces histoires fascinantes racontées par les générations passées. Qu'ils soient hommes ou femmes, les héros mythiques et légendaires ont marqué notre enfance. Ils ont même forgé notre personnalité et conservé notre identité plurielle. Avec leurs gestes portant un intérêt à notre culture pour en faire des films, le cinéma prouve son potentiel dans la matière de l'anthropologie et la mythologie. Il s'illustre dans un intérêt culturel et identitaire pour s'ancrer dans la diversité.

Le cinéma français, comme le révèle Laura Silvstri :

« avoue que le pouvoir de l'énigme et de son caractère chiffré est manifesté dans la parole prophétique des oracles, dans la parole sacrée et dans la parole mythique et trouve dans l'attitude psychosociologique propre à l'homme

tendant à vouloir dévoiler la partie dissimulée des choses, une constante qui explique le fil invisible qui le relie à une tradition millénaire ».¹

Pour ce qui est de la représentation de la femme marocaine, les films que nous avons analysés s'interrogent, en somme, sur son émancipation à travers le mythe. Elle refuse vivre marginalisée par l'homme de son foyer. Elle se révolte, manifeste son désaccord et choisit son destin et l'homme qu'elle préfère. Il faut bien admettre qu'à la limite entre la réalité et la fiction, les femmes mythiques occupent, depuis toujours, l'imaginaire des marocains. C'est un véritable réservoir de sagesse atavique et millénaire qui se constitue comme un précieux coffret d'histoires et un inestimable gardien de la mémoire, détenteur de vérité et d'une grande connaissance à déchiffrer.

Filmographie

La source des femmes (France, 2011) de Radu Mihaileanu
Kandisha (Maroc, 2010) de Jérôme Cohen-Olivar
Femme écrite (Maroc, 2012) de Lahcen Zinoun
Zaïna, la cavalière de l'Atlas (France, Allemagne, 2005) de Bourlem Guredjou

Bibliographie

FARR R.M. (1988). "Social representations as widespread beliefs", in C. Fraser & G. Gaskell (eds), *Attitudes, Opinions and Representations*. Oxford, Oxford University Press.

CHOMBART DE LAWE M.-J. (1971). *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*. Paris, Payot

BARTHES R. (1957/1993). *Mythologies*. Paris, Seuil (repris in R. Barthes 1993. *Oeuvres complètes*, vol. 1. Paris, Seuil

Fillol Charlotte, *L'émergence de l'entreprise apprenante et son instrumentalisation : études de cas chez EDF*. Business administration. Université, Paris Dauphine - Paris IX, 2006

Perrot, Jean. *Les métamorphoses du conte*. Peter Lang, 2004

Murielle Lucie Clément, *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et*

¹ Laura Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 14.

XXIe siècles, vol. 2, Paris, éditions L'Harmattan, 18 juin 2008

Laura Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*, Roma, Bulzoni Editore, 1996

Voir Wizzdumb, « Kandisha. » *CinemaFantastique.net*. Consulté le 5 février 2019.
<http://www.cinemafantastique.net/Kandisha.html>.

« Les femmes – Image du mythe » consulté le 12 mars 2019, <http://francoib.chez-alice.fr/medesaph/frinmyth.htm>

Deuxième partie
Analyse et lectures de films

Corps et genre dans *Les jardins de Samira* de Latif Lahlou

Benelbida Karima

Professeur Assistant

Faculté des Sciences Semlalia, Marrakech. UCA.

LIMPACT

Introduction

Le concept de genre renvoie à la différenciation culturelle entre les femmes et les hommes. C'est un élément inhérent aux relations sociales et aux constructions culturelles basées sur les différences entre les sexes. Dès lors, parler des rapports sociaux de genre exige de distinguer, entre sexe et genre. Le premier désigne une différenciation biologique et naturelle, alors que le second repose sur des données d'ordre social et culturel.

La question du genre a trait au corps. Tout en s'appuyant sur son observation dans le quotidien, Marcel Mauss déduit que les techniques du corps qui apparaissent naturelles comme la marche, la façon de parler, de nager sont plutôt culturelles. Chaque culture possède des habitudes corporelles qui la distinguent et qui sont l'héritage d'une génération à une autre. Désormais, les travaux de Mauss autour des Techniques du corps vont constituer une référence importante pour redéfinir le corps en rapport avec le genre : « il [le corps] porte depuis des marques de genre, de classe, d'origine ¹ ». L'anthropologie inscrit aussi le corps dans la société. Cette discipline stipule que le corps n'est pas uniquement un produit culturel dépendant des spécificités de chaque société, mais il varie également selon les croyances, les représentations et les valeurs de la culture dans laquelle il évolue. C'est pourquoi par exemple la notion de genre, en rapport avec celle du corps, est fondamentale, dans l'étude des rapports de pouvoir et de la hiérarchie. Comme le précise Rauch : « Rien de plus naturel pour préserver une différence sociale que de la fonder sur le corps². »

¹ Marcel Mauss, *Les techniques du corps in Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 1995, p.14.

² André Rauch , *Le premier sexe et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette Littérature, 2000, p.11.

Dans une société basée fondamentalement sur l'autorité, le corps est la première instance qui doit s'assujettir aux règles, au conformisme, aux traditions et au respect des règles de conduite, afin de ne pas être exclu de la société. Le rapport au corps est également dicté par les normes, l'héritage culturel et l'éducation assignés au corps depuis le jeune âge. Jusqu'à aujourd'hui, la société perpétue la ségrégation des sexes à travers l'éducation corporelle. La société tente de manière permanente de façonner les corps selon sa propre image. Les marques de pression s'opèrent dans les valeurs transmises à l'enfant à travers le corps. À ce propos, le présent article tente d'aborder la perception du genre dans la culture marocaine à travers *Les jardins de Samira* de Latif Lahlou. Dans l'étude de cette relation entre le genre et le corps, plusieurs scènes sont analysées selon une approche thématique. Dans un premier temps, nous présenterons le synopsis du film et son réalisateur. Dans un second temps, nous allons aborder les représentations de la femme en tant que corps inférieur et son rapport avec l'espace comme indicateur du genre. Dans un troisième temps, il s'agit de la perception du corps féminin à travers le regard masculin. Dans un dernier temps, nous nous focaliserons sur la supériorité du genre masculin.

1-Présentation du film et de son réalisateur

1-1-Le réalisateur

Latif Lahlou est un réalisateur marocain, né le 3 avril 1939 à El Jadida. Avant d'entamer des études de sociologie à la Sorbonne, Latif Lahlou a eu une formation à l'Institut des hautes études cinématographiques de Paris. Après la réalisation de son premier long métrage, *Soleil de printemps* en 1969 et *La Compromission* en 1987, ce cinéaste a réalisé son troisième long métrage *Les jardins de Samira* sorti en 2007. Ce film a participé à plusieurs festivals aux niveaux national et international. Il a en effet décroché plusieurs prix, parmi lesquels nous citons : le prix d'interprétation masculine pour Mohamed Khouyi au Festival national du Film marocain de Tanger et le prix du scénario à la 31e édition du Festival des Films du Monde de Montréal.

1-2-Le synopsis

Le film raconte l'histoire de Samira, une jeune fille instruite, qui n'a pas réussi à se marier avec son amant moderniste à cause du chômage. Ainsi, sa famille l'a obligée à épouser

Driss, un exploitant agricole, malgré la grande différence d'âge entre eux. La jeune femme se trouve désormais victime d'une manipulation puisque le mari est sexuellement impuissant. En effet, Samira a essayé de faire face à son époux, non pas pour le confronter, mais dans l'intention de trouver une solution à ses problèmes. Pourtant, il ne lui a jamais permis d'aborder ce sujet tabou. Devant l'indifférence de son conjoint, Samira se livre, dans un premier temps aux fantasmes et à la pratique du plaisir solitaire, pour se donner, dans un second temps, corps et âme à Farouk, le neveu de Driss. Toutefois, le mari se doute de cette relation, dès lors, il chasse son neveu loin de la campagne, loin de Samira. Dans *Les Jardins de Samira*, le corps est au centre de plusieurs thématiques telles le social, la sexualité et la religion. À travers ce film, le réalisateur nous livre un récit sur la question du genre dans la culture marocaine.

2- Le corps féminin : une créature inférieure

2-1-Genre, espace et aliénation

Dans la tradition arabo-musulmane, la dichotomie sexuelle se manifeste à travers la manière de s'habiller chez les deux sexes. Le vêtement ne se limite pas à sa fonction utilitaire, mais le dépasse à celle théologique dans la mesure où c'est un indice de différenciation des sexes. Certes, le musulman a le droit de s'habiller à sa manière, cependant le choix des habits doit dissimuler les formes du corps. De même, le corps féminin doit être dissimulé du regard de l'homme. C'est pourquoi le voile est considéré comme le symbole de la pudeur et de la pureté féminine. C'est vrai que l'Islam recommande à la femme d'être chaste via plusieurs attitudes corporelles, mais la société masculine exploite négativement ces recommandations, car elle va « la draper, la voiler, la dissimuler, la séquestrer. On cachera son corps, comme une honte, un mystère ou un danger ¹». Le corps féminin est une incarnation du désordre, car il est considéré comme fitna (chaos social).

Dans le milieu rural, l'habit de la femme doit être ample et épais de façon à ne pas laisser voir la peau à travers. C'est bien le cas de Samira qui a été privée de la disposition de son corps. Dès le premier jour de son mariage, Driss lui impose de s'habiller avec des vêtements longs (Fig.1). Toutefois, la jeune femme s'adapte vite à la nouvelle vie dans

¹ Abdelhak Serhane, *L'Amour circoncis*, Casablanca : Editions Eddif, 1995, p. 100.

laquelle elle a été implantée après le mariage. Samira a été déjà prête à intégrer ce nouveau monde complètement différent de ce qu'elle a vécu en ville. Cette facilité d'intégration au sein de l'institution du mariage revient notamment à la transmission de valeurs, de pratiques, de structures sociales et de représentations dès la petite enfance par les parents. Une inégalité d'identité sexuelle s'installe déjà entre les filles et les garçons, la famille propose « des modèles d'hommes et de femmes, des modèles de pères et de mères, des rôles masculins et des rôles féminins, à travers lesquels s'efforcera de construire son identité personnelle ¹ ». Si le garçon a le privilège d'admirer ses mouvements à un âge précoce et de découvrir son corps en toute liberté, la fille, par contre, reste soumise à de strictes interdictions qui entravent toutes ses capacités expressives et inhibent toute ouverture corporelle de crainte qu'elle perde sa virginité. Dès son jeune âge, la fillette doit nécessairement « surveiller son maintien, baisser les yeux, discipliner son regard (...). Elle ne doit pas sourire aux hommes, éviter de leur parler, ne leur adresser aucun geste ² ». La jeune fille doit apprendre à avoir honte devant les hommes, obéir et se taire. Sa réputation se mesure à la pudeur de ses comportements vis-à-vis des hommes.

Que ce soit dans le foyer paternel ou encore dans l'institution du mariage, la femme, dans la société traditionnelle marocaine, est soumise à l'autorité masculine. Le mari représente l'image incarnée de son père. Le corps constitue ainsi pour la jeune fille élevée dans de telles conditions, une source de malaise, notamment à l'âge d'adolescence. Pendant cette période, la fille n'arrive pas à saisir sa nouvelle condition physiologique puisque tout ce qui touche au corps relève du domaine du tabou.

Dans la mentalité masculine, le corps de la femme est réduit à une créature d'intérieur. Beaucoup de personnes pensent qu'elle doit rester à la maison pour s'occuper de son foyer. L'homme n'accepte pas qu'elle exerce une fonction à l'extérieure. La femme est respectée tant qu'elle garde la maison. Celle-ci devient ainsi un espace culturel et un lieu de transmission des traditions et des valeurs de la société. La femme ne doit en aucune circonstance franchir le seuil de la maison pour qu'elle n'échappe pas au contrôle des

¹ Alain Bihir et Roland Pfeferkorn, *Hommes, femmes, quelle égalité ? Ecole, travail, couple, espace public*, Paris, L'Atelier, 2002, p.15.

² Camille Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, Paris, 1985, p.65.

hommes. Dans l'imaginaire marocain, le foyer est également lié au concept de l'honneur. Généralement, il est considéré comme cet espace qui permet aux corps de se protéger de l'extérieur. Mais, est-ce que ce dedans fermé et limité permettrait-il toujours aux corps de se réfugier contre les aléas de la vie ? Comment les corps progressent-ils dans un lieu qui n'est pas seulement un ordre matériel, mais aussi un espace sacrilège fait de valeurs, de pratiques, mais surtout d'affectivité ?

Toutefois, le foyer conjugal représente pour Samira un espace de peine et de soumission. La jeune femme souffre de l'indifférence et de la négligence de la part de son mari. Tout au long du film, Driss exerce de la violence psychologique envers sa femme. On entend par ce type de violence, le refus de l'écoute et de l'incompréhension. Dans cette société agnatique, Samira doit oublier ses propres désirs pour se couler dans le rôle de l'épouse qui doit occuper pour toujours la maison. Lorsque Driss a demandé la main de la jeune femme auprès de ses parents, il avait pour objectif d'installer un objet et non un être humain dans la maison, afin de vaquer aux tâches ménagères (Fig.2). La jeune femme doit s'occuper également de son beau-père (Fig.3). C'est un vieil homme handicapé atteint de la maladie d'Alzheimer. Samira est appelée à s'occuper même de sa toilette. Bref, dans l'imaginaire masculin, la femme est perçue en tant que corps méprisé et soumis, c'est un corps aliéné. Le corps de Samira est réduit à un corps serviteur.

2-2-Le rôle de la femme : un objet de jouissance et de génitrice

Afin d'avoir une bonne image de soi, Driss informe tous les hommes du village que sa femme est enceinte. Il a réussi à prouver sa virilité à ses amis et à tous les gens du douar. Dans la majorité des cas, la société marocaine insiste sur l'idée que le mariage doit être fécondant. Ce constat trouve son origine dans la religion islamique qui voit dans la sexualité un acte sacré dans la mesure où elle permet de pérenniser l'existence et de propager la vie. Dès lors, nous pouvons constater que la fonction sociale de la femme occupe une place importante que son être personnel. Le prophète affirme que sa fertilité est aussi recommandée que sa beauté. En Islam, être une femme idéale, c'est être fertile. D'ailleurs, une femme belle et stérile a été souvent l'objet de comparaison à une terre improductive ou encore à un bel arbre, mais, sans fruits. Mais, il est important de comprendre que la sexualité dans l'Islam ne se limite certainement pas à la procréation, celle-ci « n'en reste pas moins d'abord

transmission d'existence sous forme d'une poussée immanente à laquelle Dieu lui-même prête son efficace concours. Il y a plaisir charnel immanent à l'être qui le vit »¹.

Tout au long du film, Driss n'a jamais déclaré ses sentiments d'amour à sa femme. En effet, l'amour n'a pas de place dans la société traditionnelle marocaine. Pour l'homme, il est considéré même comme une perte de contrôle et une exclusion de sa virilité. Pour cette raison, le Marocain dénie au corps de l'autre, celui de la femme, la capacité d'avoir des besoins, des plaisirs et une présence dans l'acte sexuel. La femme est tout simplement perçue comme un objet qui doit obéir à ses commandements et satisfaire son plaisir sans aucune contestation. Les propos de Serhane affirment cette idée dans la mesure où « Le corps est vécu uniquement comme un objet permettant l'orgasme. La relation avec l'autre implique une perte de pouvoir, de sens, de conscience et d'autonomie »². En plus de la fonction objet attribuée au sexe féminin, ce corps est aussi réduit à la fonction de possession et de fécondation. Être mère, justifie enfin sa raison d'être à travers les différentes étapes corporelles qu'elle a parcourues. Comme le précise Chebel :

L'allaitement, comme la grossesse, l'accouchement, l'élevage et les autres contraintes de sa vie de mère, vient lui démontrer que les efforts pénibles que le corps avait maintes fois endurés, dans sa stricte solitude, ont maintenant une explication, une raison d'être ou d'avoir été.³

Au sein de ce système abusif à l'égard de la femme, un système qui ne façonne qu'un corps frustré, souffrant et misérable, la mère se trouve obligée de reproduire ce cycle de possession. Ainsi, elle veille à posséder le corps de son enfant, car celui-ci est considéré comme un moyen qui peut lui assurer la sécurité et la pérennité auprès d'un mari instable. Ce statut de mère lui confère également le droit de recommander sa belle-fille. Ainsi, la mère se sent honorée si elle arrive à donner naissance à beaucoup d'enfants de sexe masculin : c'est le triomphe de la féminité.

Être stérile peut légitimer plusieurs comportements à savoir la marginalisation, le divorce et la polygamie. Au Maghreb, notamment dans le monde rural, la non-fertilité est

¹ Abdelwahad Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1975, p.22.

² Abdelhak Serhane, *op.cit.*, p.214.

³ Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris : PUF, 1984, p.30.

considérée comme un sujet d'inquiétude pour le couple. Le corps qui ne procréé pas est un corps qui ne pourrait plus conserver la vie, surtout celle du groupe auquel il appartient. Ainsi, dans l'imaginaire masculin, celui de Driss, le corps de Samira est perçu en tant qu'objet qui lui appartient, dans la mesure où son corps a pour fonction de lui donner une descendance. Dès lors, nous constatons que les représentations du corps varient en fonction du sexe, voire du genre.

3-Corps féminin/regard masculin

3-1-Le corps féminin à travers le regard masculin : un objet de désir

Dans l'une des séquences du film, *Les Jardins de Samira*, le fondu enchaîné nous a permis d'assister à deux temporalités différentes : l'univers du spa et celui de la mer. Dans ces deux espaces, nous cherchons d'analyser la perception du corps féminin à travers le regard masculin. Opter pour l'analyse de cette scène en rapport avec l'esthétique du corps n'est pas un choix aléatoire. D'une part, elle nous permet de nous arrêter sur les différents usages que le sexe féminin entretient avec son corps et son rapport avec la question du genre, d'autre part, c'est une occasion de relever les représentations du corps féminin à travers le regard masculin. À partir de l'analyse de cette séquence, nous constatons que Samira cherche à affirmer son identité à travers son apparence physique. Certes, son objectif est d'attirer le regard d'un homme. Mais, de quel homme s'agit-il ? De son époux ou d'un autre homme ? Dans le hors champ, c'est Farouk, le neveu de son mari, qui la dévore des yeux (Fig.4). Le regard désirant de cet homme agit comme « un objectif de caméra à focale variable : il s'attarde sur un détail, il fixe un mouvement, il cadre uniquement ce qui l'intéresse »¹. La jeune femme cherche à séduire et à plaire au seul homme qui reste à la maison en l'absence de son époux. De même, la caméra semble complice dans la mesure où elle s'attarde souvent sur les parties sensuelles du corps de la jeune femme.

Il faut également souligner que les regards échangés entre les individus de sexe différent ne sont pas toujours neutres, mais ils sont régis par les rapports de pouvoir et de genre. Faire paraître son corps, c'est le livrer au regard de l'homme. C'est pour cette raison que Samira joue toute une mise en scène du corps. Elle investit à la fois sa posture, sa

¹ Michel Dorais, *Petit traité de l'érotisme*, Québec : VLP éditeur, 2010, p.65.

gestuelle et l'expressivité de son visage pour se soumettre au jugement des autres. C'est aussi une façon d'avoir une bonne image de son corps féminin dans le but d'occuper une place privilégiée dans la hiérarchie sociale, ce que Pierre Bourdieu nomme comme l'hexis corporelle¹, c'est « une manière pratique d'éprouver et d'exprimer le sens que l'on a, comme on dit, de sa propre valeur sociale : le rapport que l'on entretient avec le monde »².

À travers cette séance d'esthétique, Samira cherche à posséder tant de qualités féminines, être belle, charmante, élégante et surtout séduisante, non seulement pour satisfaire un besoin de caractère spécifiquement féminin (le narcissisme), mais « il peut aussi s'interpréter comme l'intériorisation par les femmes d'un impératif lié à la permanence de leur infériorisation sociale »³. Dans la société marocaine, le regard est presque réduit au regard masculin, c'est toujours l'homme qui regarde le corps féminin en tant qu'objet de désir. Ainsi, dans cette scène, c'est Farouk qui regarde le corps de Samira ou encore sur la mer, les hommes qui dévorent par les yeux avides et luxurieux de jeunes demoiselles (Fig.5). Ce comportement se passe à la ville, dans un espace public, et est désigné par le terme de drague. Le dragueur est « l'homme de la ville moderne qui aborde des femmes inconnues afin de les consommer sexuellement »⁴. Cette inégalité au niveau des rôles, qu'occupe chacun des deux sexes, confirme encore une fois ce rapport de domination qu'exerce l'homme sur le corps féminin au sein de la société.

3-2-Le corps féminin : un objet de consommation

Dans *Les Jardins de Samira*, la ville de Casablanca semble un lieu de liberté sexuelle et de transgression des tabous par excellence. Dans cet espace citadin, Samira était la maîtresse d'Omar. Une fois que la jeune femme lui propose le mariage, il la quitte immédiatement. D'ailleurs, cette séquence où Omar refuse de s'engager est filmée en plein milieu de la chaussée. Cette situation dans l'espace citadin exprime l'illégitimité de cette relation entre les deux personnages. Cette scène est caractérisée par une grande profondeur de champ. Les deux corps sont cadrés en premier plan, alors que l'arrière-plan est occupé par des

¹ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris : Edition de Minuit, 1979, p.552.

² *Ibid*, p.552.

³ Bihir et Pfeferkorn, *op.cit.*, p.296.

⁴ Abdessamad Dialmy, *Logement, sexualité et Islam*, Maroc : Editions EDDIF, 1995, p.65.

hommes qui attendent un bus (Fig.6). Une fois qu'Omar roule en colère avec sa motocyclette en mauvais état, Samira se trouve désormais au sein d'une chape de fumée qui enveloppe son corps. La pollution de la ville reflète ainsi l'impossibilité de cette relation hors du cadre du mariage. Samira se trouve seule au sein d'un milieu urbain agressif. Devant cette station de bus, Samira est en situation d'attente. De surcroît, l'obscurcissement de la scène, tournée la nuit, exprime d'autres significations liées à l'image de la ville. En effet, le rêve de Samira devient un cauchemar. Casablanca ne représente, pour la jeune femme, que déchéance, amertume et insécurité. Dans cette grande cité, la caméra est en mouvement. Les plans sont variés et, surtout, brefs. À l'opposé de la campagne, où la caméra adopte le plus souvent des plans lents, au rythme temporisé. Le choix de ce type de procédé cinématographique a pour effet de sens l'attente, l'esseulement et le manque affectif de la jeune femme.

À la suite de ce comportement d'Omar, Samira ressemble à un corps abîmé, une raison qui la pousse d'accepter le vieil homme, Driss, comme mari. D'ailleurs, l'honneur des mères et des sœurs est sacré alors qu'entacher d'opprobre les autres filles et femmes étrangères est un signe de pouvoir et de ruse. Dans ce sens, El Khayat précise que « chaque homme « abîme » et rejette deux à quatre femmes, en moyenne durant son existence, car tout le lui permet, la loi, la société, les mères, les amis, le culte de la virilité, le machisme le plus sordide et le plus trivial »¹. À partir de l'analyse de cette scène, nous constatons que le corps féminin est perçu en tant qu'objet de consommation.

Dans le foyer conjugal, à la campagne, Samira a essayé d'expérimenter toutes les stratégies de séduction afin d'amener son mari à l'acte sexuel. C'est par le regard, le toucher, la caresse et par le langage sensuel que Samira tente d'attiser le désir sexuel chez son mari. Malheureusement, ses tentatives seront vouées à l'échec. Dès lors, Samira se sent négligée et délaissée de la part de son mari. Souffrant d'impuissance sexuelles, Driss refuse totalement de partager ses problèmes et ses pensées avec son épouse ou même de lui faire sentir qu'elle est une femme. Privée de caresses, d'attouchements, Samira se sent seule même en la présence de son époux. Celui-ci n'aborde que le sujet du travail, des champs et des tomates. Pour le mari, Samira doit incarner le rôle de l'épouse. Cette dernière doit maintenir à l'infini cette image devant tous les gens du douar, comme le précise Agacinski : « les femmes sont impliquées en

¹ Rita EL Khayat, *Réflexions sur les sociétés arabo-musulmanes*, Casablanca : Tome II, Editions AïniBennaï, Collection Humanités, 2007, p.207.

tant que sexe dans l'institution, mais elles y apparaissent comme un genre historique : celui de l'épouse »¹.

4-La supériorité du genre masculin

4-1-Genre et domination masculine

Si la plupart des scènes filmées à Casablanca montrent Samira en pleine jouissance de la vie et surtout en bonne humeur, la première séquence du film renvoie à une autre image de la ville. À travers un plan d'ensemble sur un parc, la caméra vient localiser, par la suite, Samira au sein de la foule. Malgré l'ambiance qui règne dans le jardin, la musique extradiégétique reflète la tristesse de ce personnage. Habillée d'un tailleur moderne qui rime avec l'espace urbain dans lequel la jeune femme est ancrée, Samira est déconnectée de ce lieu citadin. D'ailleurs, le plan rapproché sur Samira nous révèle sa pensée. Ce cadrage donne l'opportunité à la voix off de la mère de se faire entendre. Elle s'adresse à sa fille en lui disant : « l'homme ne se déprécie pas ». Cet aphorisme marocain a un impact considérable sur l'imaginaire de Samira quand elle est en train de prendre une décision concernant son mariage avec un homme plus âgé qu'elle.

Dans l'imaginaire féminin, l'homme marocain est considéré comme un corps dominant, fort et parfois même sacré. À cet égard, El Khayat s'interroge en posant la question suivante : « Mais reprenons le problème dès l'origine. Le Marocain, est-il ce lion de l'Atlas ou ce guerrier remarquable, cet homme admiré comme un seigneur ? »². De même, les vieillards sont perçus en tant que corps respectueux, nobles et majestueux. Cette voix off de la mère nous livre encore de divers stéréotypes autour de l'homme marocain et de son corps. Celui-ci est à travers le regard féminin un corps protecteur contre les aléas de la vie. Il est aussi considéré par la femme comme « celui « qui lui couvre la tête » il est celui qui est » la porte « et, donc, qui barre les difficultés de l'existence en les laissant sur le seuil de la maison »³, ajoute El Khayat. Tout en prenant en considération les conseils de sa mère, Samira a accepté ce mariage même en l'absence des sentiments d'amour pour un homme à l'âge de son père. De surcroît, ce qui encourage la jeune fille à s'engager dans ce mariage est que Driss

¹ Sylvane Agacinski, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Seuil, 2012, p.36.

² Ghita El Khayat, *op.cit.*, p.50.

³ *Ibid*, p.54.

est un homme riche et que Samira n'a pas de belle-mère qui, généralement considérée dans la société marocaine comme source de malheur et de problèmes pour le couple marié.

4-2-L'homme ou la supériorité du corps

Afin d'obéir aux commandements religieux, l'acte sexuel doit se réaliser au sein de l'institution du mariage. Après avoir accompli sa prière, Driss prend l'initiative du rapport sexuel, alors que Samira, la mariée, semble passive. Elle l'attend avec une grande pudeur. Nous pouvons, dès lors, déduire que le mari est un musulman qui suit ce que préconise le Coran : « cultivez votre champ »¹, c'est-à-dire en matière d'amour sexuel et de copulation, le Coran autorise et réclame l'acte de chair. Alors que l'attitude de Driss et celle de sa femme sont expliquées par ce qu'a écrit Chebel : « Le laboureur est l'homme, car il dispose d'une semence précieuse qui vient féconder un réceptacle aux allures majestueuses. Quant à la femme, elle offre son corps comme un parchemin »². Au cours de cette nuit de noces, tout se passe dans le rêve et le fantasme.

En Islam, les sexes sont hiérarchisés. La primauté est accordée à l'homme qu'à la femme. Le corps féminin est créé en second lieu. La hiérarchie des sexes apparaît même dans le premier couple de l'histoire de l'humanité. Le corps mal est attribué au corps féminin incarné par Ève, responsable de l'expulsion du corps masculin d'Adam des richesses éternelles du ciel, tandis que l'homme est considéré comme le corps victime.

À travers la polygamie en Islam, nous pouvons constater la suprématie sexuelle du corps masculin sur celui féminin. L'homme a le droit d'épouser quatre femmes, ce qui montre que le corps de la femme est réduit aux activités sexuelles. La jouissance du corps est intimement liée aux représentations religieuses du paradis. Le corps féminin n'est qu'un objet éphémère du plaisir sexuel et que la vie éternelle et prometteuse est auprès du Dieu. Les promesses et les récompenses dans l'au-delà sont d'ordre sexuel puisque les vrais croyants vont épouser des Houris. Il s'agit des anges du Paradis au sexe féminin qui viennent offrir leur beauté, leur jeunesse et surtout leur virginité céleste à l'homme. C'est pourquoi l'homme, sur cette terre, est appelé à reculer ses désirs et plaisirs dans la vie future, au paradis, où les

¹ Sourate II, « la Génisse », 223.

² Chebel, Malek, *Le livre de séduction*, Paris : Editions Payot et Rivages, 2002, p .62.

Houris sont disponibles à tout moment et en grand nombre et éternellement vierges. Dès lors, la virginité constitue, dans la tradition arabo-musulmane, un élément crucial de la vie érotique. La virginité est liée à l'honneur de toute la famille.

Dans *Les Jardins de Samira*, la jeune femme a toujours veillé à sauvegarder sa virginité jusqu'au jour des noces. Or, cette virginité a été consommée autrement, par le neveu de son mari. Dès lors, Samira ne peut ni déclarer l'impuissance sexuelle de son époux ni demander le divorce.

Le réalisateur ose également aborder un sujet tabou dans la société marocaine à savoir l'impuissance masculine. À travers cette thématique, Latif Lahlou dévoile l'une des représentations les plus lourdes de la société marocaine. Dans l'imaginaire traditionnel marocain, la femme ne doit en aucun cas reprocher à son mari son impuissance sexuelle. C'est justement le cas de Samira lorsqu'elle demande à son mari, après plusieurs jours de mariage : « est-ce que tu es malade ? ». Driss lui répond violemment : « c'est gravement honteux pour une femme de bonne famille puisse reprocher à son mari ceci ». Même si Samira semble une femme rebelle qui a eu le courage de briser le silence en demandant à son mari la cause de son impuissance, mais le pouvoir du mari la dépasse et la transcende. Samira a essayé d'interagir avec son mari. Cette femme instruite et moderne a fourni beaucoup d'effort pour mieux gérer l'interaction et l'échange avec son époux, un vieux campagnard. Néanmoins, Driss a toujours veillé à l'enfermement du corps de Samira, cette situation n'est qu'une vision métonymique des femmes marocaines, sinon maghrébines qui vivent dans de telles conditions à la suite d'un corps dominant et imposant, celui du sexe masculin. Le droit à la parole est propre à l'homme. C'est pourquoi le regard demeure la voix des femmes humiliées, étouffées et soumises.

Conclusion

Au terme de cette réflexion portant sur la question du genre et son rapport avec le corps, nous pouvons affirmer que les représentations sont négatives à l'égard du corps féminin. Samira est perçue, à travers le regard de son mari Driss, en tant que corps négligé, de sexe faible et une créature inférieure, alors que la jeune femme est au regard de Farouk, un objet de désir et de consommation. Toutefois, Driss est considéré comme un corps fort, viril et supérieur. Même dans l'imaginaire du réalisateur, nous avons remarqué que la femme est perçue comme un objet de désir. Cette attitude est dictée par la manière de filmer le corps de Samira. Dans la majorité des cas, la caméra commence par le bas vers le haut, une façon de dire que le corps féminin est avant tout, jambes, cuisses, bas-ventre, ce n'est qu'enfin que Latif Lahlou filme le visage qui, généralement, marque l'individualité de la personne. Cette technique de fragmentation contribue aux représentations péjoratives à l'égard de Samira.

Dans ce film de Latif Lahlou, la campagne se présente comme espace d'enfermement physique et psychologique pour Samira à l'opposé de la ville. L'espace rural refuse à la jeune femme tout assouvissement de ses désirs. Quant à l'espace citadin, même s'il est plus ouvert, plus libre, il contribue, néanmoins, à cette claustration et à cette frustration du corps féminin dans la mesure où la société n'accepte pas le divorce. La femme divorcée est mal considérée. Devant cette situation, l'être de Samira ne vit qu'à travers le passé et les fantasmes. Le présent n'a pas de signification, alors que le futur n'est qu'ambiguïté et attente.

Dans *Les Jardins de Samira*, c'est le modèle traditionnel qui excelle. Le cinéaste essaye de nous renvoyer à cet imaginaire qui fait que le corps féminin, celui de Samira, rime avec l'intérieur, alors que Driss occupe souvent l'extérieur. Au corps féminin/espace intérieur correspond respectivement corps masculin/espace extérieur. C'est ainsi que l'espace répond à cette question du genre, dans la mesure où il y a des lieux réservés uniquement aux hommes et d'autres aux femmes. Par cette division de l'espace social, le corps, notamment celui de Samira, semble soumis à cette dialectique de la hiérarchie et de pouvoir.

Bibliographie

Ouvrages

Agacinski Sylvane, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Seuil, 2012.

Bihir Alain et Pfeferkorn, Roland, *Hommes Femmes, quelle égalité ? Ecole, travail, couple, espace public*, Paris, L'Atelier, 2002.

Bouhdiba Abdelwahad, *La Sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1975.

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

Chebel Malek, *Le Livre de séduction*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

Chebel Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.

Dialmy Abdessamad, *Logement, sexualité et Islam*, Maroc, EDDIF, 1995.

Dorais Michel, *Petit traité de l'érotisme*, Québec, VLP, 2010.

EL Khayat Rita, *Réflexions sur les sociétés arabo-musulmanes*, Casablanca : Tome II, Editions AïniBennaï, Collection Humanités, 2007. Lacoste-Dujardin, Camille, *Des mères contre les femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1985.

Mauss Marcel, *Les Techniques du corps in Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1995.

Rauch André, *Le Premier sexe et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette Littérature, 2000.

Serhane Abdelhak, *L'Amour circoncis*, Casablanca, Eddif, 1995.

Film analysé

Les Jardins de Samira. Réal. Latif Lahlou. Act. Sana Mouziane, Mohamed Khouyi, Mohamed Majd, Youssef Britel. Scénario de Latif Lahlou, Brahim Hani, CinéTéléma, 2007.

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=3zeWzNJqhe0>

Désir d'émancipation dans *Amours voilées* d'Aziz Salmy

Youssef Abouali

Formateur au CRMEF de Marrakech

La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui la lisent le choc de l'œuvre d'art.

André Bazin, 1958

Réflexions sur la critique, *Cinéma 58*, n° 32.

Dans le sillage du débat national autour des libertés individuelles en 2019, déclenché par le procès de la journaliste Hajar Raissouni pour relations sexuelles illégitimes et avortement, un large mouvement social est né. Il est initié par les écrivaines Leila Slimani et Sonia Terrab et s'est concrétisé par le manifeste « Hors la loi », signé par des milliers de personnalités de la culture et de la société civile marocaines¹. Il dénonce les lois archaïques qui dépossèdent le citoyen marocain de son propre corps et de son droit fondamental d'en jouir librement. Il dénonce l'hypocrisie collective à propos de faits sociaux avérés, quotidiens et consentis, les relations hors mariage et l'avortement en l'occurrence. Et ce n'est pas un hasard si l'on trouve des femmes à l'origine de ce soubresaut de la conscience sociale. Ce sont elles qui en sont les premières victimes et c'est à elles de se soulever contre cette ingérence de la société et de l'État dans les affaires intimes de l'individu. Le film *Amours voilées* d'Aziz Salmy, en 2007 déjà, et à l'instar de toute création cinématographique visionnaire et profondément ancrée dans son environnement, met en scène le combat de ces femmes pour reconquérir leur corps et leur dignité. Mais le cinéma, comme tout art autotélique, en racontant l'histoire d'un combat juste et en militant pour le faire triompher en

¹ Suivre le lien pour lire le manifeste et les noms des signataires : https://telquel.ma/2019/09/23/nous-citoyennes-et-citoyens-marocains-declarons-que-nous-sommes-hors-la-loi_1651557

ce faisant, travaille ses propres objectifs : élargir le champ de la liberté d'expression en abordant des thématiques au-delà des frontières de la légalité, en portant l'image jusqu'aux zones interdites et s'offrant comme espace de la parole vraie et intime. Ainsi tenterons-nous de répondre à partir du film d'Aziz Salmy à la problématique suivante : dans quelle mesure le cinéma peut-il servir la cause féminine ? Lui octroyer un espace d'expression ? De défoulement ? Seulement ? Ou bien lui permettre de transmettre des messages ? De sensibiliser les spectateurs au combat des femmes ? Les persuader de sa légitimité et de son urgence ? Ou enfin leur donner une autre chance de pouvoir changer les mentalités et les comportements ? Donc de changer le monde ?

I- L'émancipation de la femme

Le film de Salmy met en scène beaucoup de personnages. Des femmes principalement. Il les montre dans les différents âges et situations qu'elles peuvent occuper : petite fille, femme mure, femme âgée, mère, amie... Cela se justifie par l'illusion réaliste que le film voudrait créer¹. Il raconte en effet une histoire fortement ancrée dans la société. Des femmes jeunes et pleines de vie sont au croisement des chemins : elles avancent dans l'âge et cherchent encore l'amour, l'homme, l'homme de leur vie. Mais la quête n'est pas de tout repos. L'espace social n'aménageant que très peu de lieux où les hommes et les femmes peuvent se rencontrer, les protagonistes se donnent rendez-vous dans une sorte de restaurant-bar. Et c'est là que l'héroïne tombe sur celui qui deviendra son amant. Elle se montre très timide. Le séducteur aguerri, tout au contraire, dégage beaucoup d'assurance et de confiance en lui. Les circonstances vont préparer une autre rencontre à ces deux personnages. La fille du héros est malade et c'est Batoul qui va s'en occuper. Hamza ne va pas rater l'occasion et

¹ Nous utilisons la notion d' « illusion réaliste » dans le sens que lui donne Barthes dans l'extrait suivant : « Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulsé du signe, et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails », et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. »

Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, n°11, mars 1968.

l'invite à dîner en tête-à-tête. La relation va se développer par la suite au point qu'on les voit en train de s'adonner aux plaisirs de la chair. Comme on peut le prévoir, l'héroïne tombe enceinte ; elle demande alors à son amant de l'épouser, sans succès. Elle pique une crise, enlève le voile et s'évanouit. Une fois hospitalisé, le cousin pieux, anciennement rejeté, lui rendant visite, devient le futur époux qui lavera l'honneur et étouffera à jamais le scandale. En plus, il y a de petites histoires dans le film, comme celle de cette belle amitié entre cinq femmes. Des femmes charmantes, modernes, cultivées, émancipées. Elles parlent souvent français, elles sont ouvertes, dynamiques, drôles... Bref elles ont tout pour plaire. Mais elles leur manquent une âme sœur. Dans leurs rencontres, elles s'en plaignent et commencent à penser au lien entre le port du voile et l'augmentation des chances pour contracter un mari. On y voit clairement comment les femmes sont amenées par la force de la réalité sociale à revoir leurs ambitions matrimoniales à la baisse. L'héroïne illustre parfaitement cette cascade de concessions face au pouvoir écrasant du réel. Elle ne jurait que par la pureté et la vertu à tel point que sa copine l'esthéticienne la taquinait en l'appelant du nom de la fameuse dame pieuse « Rabiâ Alâdaouia ». Elle s'instituait en haut principe de ne jamais accompagner un homme chez lui. Mais toutes ses résolutions se sont brisées sur les rocs de la réalité. Elle ne tente pas moins de garder la face et de sauver ce qui peut l'être. Une autre petite histoire traverse discrètement le film, celle du frère de l'héroïne, un jeune homme au passé plein d'échecs et de bêtises, reconverti en acteur et illustrant le rôle du frère dans la famille conservatrice. Il ose interpellier sa grande sœur, la pédiatre, et va jusqu'à la suivre après l'avoir croisée en grande toilette lors d'une réception. C'est d'ailleurs en essayant de la rattraper qu'il va avoir un accident mortel. Le film dénonce ici cette mise sous tutelle dont souffre la femme et qui l'oblige à mentir une fois, deux fois, n fois jusqu'à ce que l'hypocrisie devienne normale, un mode de vie comme le dit Girardi : « La dissimulation est le premier pas vers l'hypocrisie. »¹ De l'autre côté, l'hypocrisie n'est pas moins grande, car en croyant par exemple que le voile garantit la bonne conduite, on se trompe rudement. En croyant que toutes les pratiques religieuses peuvent empêcher les hormones d'agir, en croyant que les principes moraux sont capables d'arrêter le torrent impétueux de la passion, on se trompe. Alors, autant les admettre et les vivre sans complexe. Telle est la devise du héros. Il est divorcé et contre le mariage. C'est un viveur, un jouisseur. Il est beau, cultivé, les cheveux un peu grisonnants, s'habillant décontracté, une sorte de hippie, décorateur de son métier. Il

¹ Michael Girardi, *Les réflexions et pensées diverses*, Gallimard, 1984.

représente tout autant que l'héroïne la classe moyenne qui s'est ouverte sur l'Occident et sa culture, notamment française. Ils ont été influencés par les idées de 1968 surtout concernant l'émancipation de la femme et la liberté sexuelle. Ils donnent jusqu'à la fin du film deux exemples opposés de réactions à la pression sociale en matière des libertés individuelles. Au moment où le héros refuse catégoriquement de s'aligner sur les conventions qui voudraient qu'il reconstitue une nouvelle famille après l'échec de son premier mariage avec une avocate, l'héroïne, qui rêvait d'un beau mariage d'amour, accepte, après avoir été rejetée par son amant, la demande de son pieux cousin, comme pour prouver qu'au fond c'est ce qu'elle a toujours cherché, se marier. Hamza a envisagé l'éventualité de l'avortement juste après avoir appris la grossesse de Batoul, alors que celle-ci l'a écarté avançant que c'était haram. Aucun d'eux n'arrive à gagner l'autre à sa cause. Le séducteur semble gagner le défi social et mener une vie agréable, la victime vivra sous le poids de son aventure, le poids moral, psychique et religieux, le poids de la honte, de la faute, de la culpabilité, etc.

II- L'émancipation idéale

Le film d'Aziz Salmi se veut une peinture réaliste de ce que vit une frange de la société marocaine. Il dépeint les dilemmes que souffrent les jeunes de la classe moyenne. Ils sont déchirés entre une culture locale conservatrice et une modernité envahissante et tentatrice. Hamza s'en sort assez bien sur ce plan. Vu les longues années qu'il a passées à sillonner l'Europe, il s'est parfaitement assimilé. Ainsi, quand sa voisine de palier, une mère de famille, le lorgne alors qu'il reçoit une visite féminine, il l'affronte avec l'audace de celui qui défend un droit, son droit à l'intimité, à recevoir qui il veut quand il veut chez lui, le droit de ne rendre compte à personne des choix de sa vie ou de ses faits et gestes. Hamza est certainement une figure de substitution du scénariste qui n'est autre que le réalisateur du film. Tout est fait de telle sorte à le mettre en valeur. C'est le seul protagoniste qui propose une alternative à ce que vit la société marocaine, à savoir ce déchirement entre tradition et modernité qui se traduit par une hypocrisie généralisée. Sa proposition peut se formuler comme suit : une relation amoureuse sans engagement, une relation liant deux êtres mûrs et responsables, une relation sans fausses promesses et qui se contente de cueillir les roses de l'amour, sans les épines. L'héroïne résiste un peu aux pressions de l'éducation, la culture, la société et la religion. Elle s'aventure dans la marge, goûte à ses fruits interdits et revient précipitamment dans les bras

de ce qui l'a vu naître. Le retour vers Dieu et aux préceptes de la vie familiale traditionnelle est lié certes à la déception amoureuse, mais il y a deux autres facteurs. D'abord l'amie intime de Batoul et sa collègue de travail, la cardiologue Najwa, mettent le voile et le justifient, sans honte, par son désir de se marier et d'avoir des enfants. Ensuite, l'accident mortel du frère alourdit la conscience de l'héroïne au point que sa piété soudaine prête à discussion. S'agit-il d'un véritable repentir ou d'une culpabilité masquée ? Ainsi la reconversion de Batoul est-elle montrée comme un retranchement, une défaite, un pis-aller. En effet, au lieu de se battre jusqu'au bout pour l'homme qu'elle aime, se battre contre une société qui préfère un mariage dans les formes même si les époux ne se connaissent pas ou n'éprouvent aucun sentiment l'un envers l'autre, même si c'est une garantie d'échec et de malheur, à une véritable relation d'amour, seulement parce qu'elle veut respirer un air différent de celui du conservatisme, elle a choisi la solution de facilité, se rabattre sur le premier venu, le cousin pieux, montré dans le film comme le dindon de la farce. Salmy tourne en dérision ce personnage. Il est timide et sa religiosité augmente davantage sa difficulté à faire la cour à sa bien-aimée. Il n'a aucune expérience avec les femmes et se sent démuni face à l'indifférence de Batoul. Malgré la conduite étrange de cette dernière, jamais un soupçon n'a effleuré son esprit. C'est qu'il est complètement aveuglé par l'amour et la bonne foi. Il représente un type social¹, le type d'hommes dont la religion est un mode de vie. Il contrôle ses instincts à telle enseigne qu'il se repentit *illico* quand son regard s'attarde quelques instants sur le corps de Batoul. C'est le genre incapable d'imaginer une personne connue se comportant autrement que ce qu'il sait d'elle. Son ami Abdou l'avertit pourtant de ce qu'il a vu, mais rien n'est fait. La nature profonde du cousin n'est pas soupçonneuse et il demeure égal à lui-même jusqu'à la fin de l'histoire. Ainsi, nous avons plusieurs attitudes possibles face à ce qu'on pourrait appeler la sclérose morale de la société. Chaque personnage illustre une certaine attitude dont les limites sont le séducteur invétéré et le prétendant naïf, l'esthéticienne libertine et la pédiatre

¹ Concept emprunté au sociologue Émile Durkheim.

« Dans le chapitre IV des *Règles de la méthode sociologique*, [Durkheim], s'inspirant fortement des procédés des sciences de la nature, recommande de substituer « à la multiplicité indéfinie des individus un nombre restreint de types ». Cette idée de réduction de complexité est commune à toutes les disciplines à vocation scientifique. »

Jacques Coenen-Huther, « Classifications, typologies et rapport aux valeurs », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLV-138 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ress/19;DOI:10.4000/ress.191>

effarouchée. Le droit à la parole est ainsi accordé à toutes les sensibilités de la classe sociale concernée. On voit du coup l'esthéticienne exprimer sa déception du mariage, de la démission du mari et de la lourde responsabilité des enfants à élever seule, la cardiologue souffrir de son célibat qui s'éternise, Hamza refusant catégoriquement de s'engager après l'échec de sa première expérience, le cousin de Batoul ne rêvant que de l'épouser, et l'héroïne, malgré son courage et son désir ardent de boire l'élixir de l'amour jusqu'à la lie, exiger que son amant l'épouse après la découverte de sa grossesse et son refus d'avorter.

III- L'émancipation artistique

La sensibilisation du public aux questions brûlantes que soulève le film se fait par le truchement d'une vision réaliste qui transpose le vécu en l'agrémentant de discours et réactions susceptibles de lui donner la distance caractéristique de tout produit artistique. Ainsi voit-on se multiplier dans le film des références spatiales, vestimentaires, culinaires et langagières fortement ancrées dans la réalité marocaine. Même la construction des personnages et la structure dramatique de l'histoire répondent à l'impératif réaliste. Le film regorge de clichés et en même temps il dénonce une culture sociale figée qui oblige les amours à se couvrir de voiles épais, voiles de la nuit, de la discrétion, du mensonge. Mais si l'on considère que les *Amours voilées* est une dénonciation, notamment de ces voiles qui empêchent l'amour de vivre et de s'épanouir, comment seraient les amours non voilées, qui s'éclairent des rayons du grand jour et qui s'affichent sans complexe ? La seule proposition avancée dans le film est celle du héros, une vie amoureuse à l'occidentale, aventureuse, fortement arrosée et surtout sans lendemain. Une proposition qui érige le plaisir en maître et taxe d'hypocrite toute personne indécise ou refusant cette logique de consommation charnelle instantanée et sans lendemain. Une proposition qui réclame de la cohérence dans la pensée de l'autre, sans s'en faire un devoir. Car quel avenir promet cette proposition ? Une vieillesse de solitude et de misère, une destinée sans béquille, un désistement à offrir le cadeau de la vie qui nous a été donnée, un délabrement de la psyché, une course sans fin derrière les mirages des jouissances physiques. Le héros Hamza est montré à la fin du film sortant de la clinique où Batoul est hospitalisée, seul, tête baissée, chassé par la présence de la famille de l'héroïne et ses amies. Le groupe finit toujours par gagner face à l'individu. Mais ce dernier, même s'il s'éclipse, et par son départ même, envoie un message fort : il continuera son chemin et ne changera rien à ses convictions. Les « réformateurs » ont toujours été mal vus, marginalisés,

combattus. Ce Don Juan marocain perd un combat, mais pas la guerre, car il n'est que l'incarnation d'une forme de pensée, celle de l'Occident conquérant et tôt ou tard il finira par l'imposer. L'héroïne est celle qui s'est battue, timidement, et a perdu. Elle exprime cette révolte silencieuse des femmes contre une société et des traditions qui les privent de leurs libertés, à leur tête la liberté d'aimer. Dans ce sens, le film est un appel à une refonte de la société sur des bases différentes de ce que préconise la tradition, des fondements tels que l'individu et sa liberté de pensée, de comportement et de parole. L'héroïne serait donc l'incarnation de la femme marocaine moderne, indépendante et cherchant à conquérir sa liberté, le héros serait l'éclaireur, l'aventurier expérimenté, sûr de la direction et de la destination. Dans cette optique, le zoom sur la problématique du mariage chez celles que représente l'héroïne montre l'angle d'attaque choisi par le réalisateur du point de vue esthétique. Le mariage est présenté comme un échec total. Le héros lance à l'héroïne vers la fin du film « et qu'est-ce qui te fait croire que tu vas réussir là où l'autre a échoué ? » C'est certainement dû au choc qu'a constitué son divorce. Le choc s'est transformé en idée fixe : le mariage est le mal à éviter à tout prix. En fait, le cinéaste met face à face deux visions du monde diamétralement opposées, les mêmes que Molière a mis en scène dans sa pièce *Don Juan*, le libertinage soutenu par le règne de la raison, le sens de l'aventure et la force de l'athéisme d'un côté, le conservatisme miné par la peur du nouveau, les croyances superstitieuses et la nostalgie d'un passé de pureté et de chasteté de l'autre côté. La problématique est posée d'une manière identique excepté la coloration locale bien visible dans les décors, les costumes, le dialogue. Cela veut-il dire que le Maroc du XXI^e siècle est au même point que la France du XVII^e au niveau des droits des femmes ? Cela signifie-t-il que le combat des Marocaines prendra le même chemin ? Aura les mêmes réclamations ? Traverseront les mêmes obstacles ? N'est-il pas plus pertinent de partir des besoins et des attentes de la femme marocaine au lieu de vouloir lui inculquer un programme étranger ? Les personnages jouissent certes d'une bonne maîtrise du français, mais ils n'en demeurent pas moins des Marocains avec une identité aussi enracinée que les vestiges des civilisations qui ont peuplé leurs contrées. L'auteur les fait évoluer dans des espaces et des circonstances qui dessinent une image idyllique du pays, ce qui remet en cause le principe du réalisme et du coup le sérieux de cette tentative de contestation de l'ordre établi. Le film devient donc une monstration d'une série d'incohérences et de contradictions de la société marocaine, tissée sur le fond d'une histoire pouvant bien s'apparenter à un simple fait divers.

En conclusion, on dira que Salmy nous présente dans ses *Amours voilées* un film qui tente de lever les voiles qui cachent les histoires d'amour qui fleurissent ça et là au Maroc. Il choisit une classe sociale bien déterminée, la classe moyenne, pour nous montrer comment la jeunesse, les femmes notamment, est obligée de dissimuler ses sentiments ou encore les vivre dans l'obscurité d'une intimité volée. Il traite également la question du mariage, de son refus au nom de la liberté à sa recherche obsessionnelle, celle du voile, son port entre conviction et soumission aux standards matrimoniaux. Il dénonce enfin l'hypocrisie d'une société assoiffée d'amour à tel point qu'elle s'efforce à le dissimuler. L'héroïne incarne une réponse au dilemme posé par le film : choisir entre une vie moderne, amoureuse, active, singulière et aventureuse, mais sans engagement et une vie de légalité, pieuse, rangée, routinière et sans amour.¹ Le héros incarne l'autre alternative. Deux visions du monde opposées et on voit comment la pédiatre, malgré son éducation francisante, n'a pas pu se libérer de son héritage culturel social pour épouser la vision de son amant. Dans son combat d'émancipation, Batoul perd la partie devant son pieux cousin, son frère jaloux, sa famille et ses amies, la société tout entière. Et dans une scène particulièrement forte et significative, la scène ultime, Salmy filme Hamza se retirant de la salle d'attente de la clinique où Batoul, souffrante, était entourée de tous ses êtres chers, sous le regard incendiaire de la mère, gardienne du temple de la tradition. La victoire du conservatisme est totale, tellement écrasante qu'elle a paradoxalement fait le succès du film qui a soulevé un tollé lors de sa première sortie en salles. Le scénariste-réalisateur semble vouloir passer un tout autre message que ce sur quoi s'est penché le débat sur la « propriété » du cinéma² : si la femme veut accéder à ses libertés individuelles, il faudrait qu'elle se débarrasse d'abord de la mentalité régressive des femmes elles-mêmes. Certes le héros occidentalisé est un mentor, mais l'essentiel du travail revient aux femmes et devrait se faire par et sur elles.

¹ Cette dichotomie de la tradition-modernité est un lieu commun du cinéma marocain. Dans ce sens, on lit dans *Le Devoir* : « Précisons que le cinéma marocain est depuis ses débuts abonné à un septième art social, qui montre la misère, révèle les conflits entre tradition et modernité, monde rural et vie urbaine. » <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/124658/le-cinema-marocain-entre-tradition-et-modernite>

² Lors de la 11^{ème} édition du festival international du film des femmes de Salé organisé entre le 25 et le 30 septembre 2017, un atelier a été animé, accueillant deux réalisateurs, des comédiennes et une distributrice de films, autour de leur perception du « cinéma propre » à travers des séquences des films: « Amour voilé » de Aziz Salmy, « Le Film » de Mohamed Achaouar, « Tatouée » dont le premier rôle est joué par Fatima El Ayachi et « Pégase », avec la présence de la comédienne Saâdia Ladib. Dans la même perspective un débat a été ouvert avec la réalisatrice et distributrice Imane El Mesbahi sur l'impact de la notion de « cinéma propre » sur la distribution.

Bibliographie

Barthes Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, Paris, 1968.

Bazin André, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, n °32, 1958.

Girardi Michael, *Les Réflexions et pensées diverses*, Paris, Gallimard, 1984.

https://telquel.ma/2019/09/23/nous-citoyennes-et-citoyens-marocains-declarons-que-nous-sommes-hors-la-loi_1651557

<http://journals.openedition.org/ress/19;DOI:10.4000/ress.191>

<https://www.ledevoir.com/culture/cinema/124658/le-cinema-marocain-entre-tradition-et-modernite>

La femme dans la trilogie casanegraise de Nouredine Lakhmari

Amraoui Abdelaziz

*Professeur de l'Enseignement Supérieur,
FLSH Marrakech. UCA
LIMPACT*

Introduction

La trilogie¹ casanegraise de Lakhmari est une peinture ténébreuse d'une Casablanca en décrépitude. Le plus casablançais de tous les safiots excelle dans la mise en scène d'une ville au visage sombre et d'une société au bord de la déchéance. Ses films s'ouvrent la nuit avec un brin de bleuté sur des personnages en détresse psychique et physique. Casablanca, la pauvreté, la violence sociale, la corruption, la famille ou ce qu'il en reste sont ses sujets de prédilections. Dans le cadre, la misère, la déchéance, l'abandon, la prostitution constituent ses scènes les plus cadrées. La femme en est une. Les trois films, *Casanegra*², *Zero*³ et *Burnout*⁴,

¹ *Casanegra, Zero et Burnout*

² Année : 2008 ; Durée : 130 min ; Format : 35 ; Couleur : Couleurs ; Réalisé par : Nour-Eddine LAKHMARI ; Nationalité : Maroc

Synopsis

Dans le Casablanca d'aujourd'hui, Adil et Karim, vivent d'expédients et de petites combines. L'un emploie des enfants vendeurs de cigarettes au détail. Et décide de mettre sa vie sur le droit chemin et d'aider sa famille. L'autre a trouvé la solution miracle de tous ses problèmes : acheter un visa et un contrat de travail pour émigrer à l'étranger

Fiche technique

Production Sigma Technologies ; Réalisation Nour-Eddine LAKHMARI ; Scénario Nour-Edine Lakhmari ; Images Luca Coasin ; Son Augustus Color ; Musique Montage Sarah Mouta ; Interprètes Anas El Baz, Omar Lotfi, Mohamed Benbrahim, Ghita Tazi, Fatiha El Ouassili...

³ Année : 2012 ; Durée : 111 min ; Format : 35mm ; Couleur : Couleurs ; Réalisé par : Nour-Eddine LAKHMARI ; Nationalité : Maroc

Synopsis

Amine Bertale, alias "Zéro", est un simple flic qui passe la majorité de son temps à recevoir les dépositions de plaignants ou à arpenter les rues de Casablanca avec Mimi, une jeune prostituée de 22 ans...

Fiche technique

Production timlif production ; Réalisation Nour-Eddine LAKHMARI ; Scénario Nour-Eddine Lakhmari ; Images Luca Coassin ; Son Emanuel Legal ; Musique Richard Horowitz ; Montage Youssef Mernissi ; Interprètes Younès Bouab, Mohamed Majd, Zineb Samara, Sonia Okacha, Saïd Bey, Malika Hamadouï, Ouidad Elma

⁴ Année : 2017 ; Durée : 115 min ; Format : Numérique ; Couleur : Couleurs ; Réalisé par : Nour-Eddine LAKHMARI ; Nationalité : Maroc

hormis leur ressemblance thématique et scénaristique, mettent à mal une société en crise aspirant au changement, mais ne pouvant le concrétiser.

Notre contribution essaiera effectivement de s'interroger sur la représentation de la femme dans le cinéma de Lakhmari qui remet en question le modèle sociétal auquel nous aspirons, et le vécu que nous menons et/ou subissons.

Lakhmari ne rate aucune occasion pour répéter que son travail cinématographique est avant tout une étude sociologique¹ sur le Maroc actuel. Dans ce sens, il est d'accord avec Edgar Morin quand il dit que « Le cinéma nous offre non seulement le reflet du monde, mais encore celui de l'esprit humain² ». C'est un instrument pour cadrer le Maroc en mouvement par le mouvement (dans le sens étymologique de ciné) et dont l'objectif fondamental est de rendre tangible un certain imaginaire dominant. Pour ce faire, il prend Casablanca comme terrain d'investigation et s'attaque aux maux qui la rongent en essayant de convaincre le public que « l'acte que l'on fait, l'acte que l'on accomplit [au cinéma] est, en un sens, un acte qui se déroulait avant d'arriver sur la scène.³ »

Synopsis

Ayoub, 13 ans, un jeune cireur de chaussures, rêve d'acheter une prothèse pour sa mère handicapée.

Jad, 40 ans, jeune chef d'entreprise, semble tout avoir dans la vie avec une forte obsession de se libérer de son défunt père.

Aida, une jeune femme de 25 ans, interne des hôpitaux, mène une double vie.

C'est le récit de rencontres atypiques, inattendues où des personnes issues de milieux radicalement différents sont mises face à face décrivant ainsi la population contrastée et hétéroclite d'une grande ville.

Fiche technique

Production Nel Films ; Réalisation Nour-Eddine LAKHMARI ; Scénario Nour-Eddine Lakhmari

Images Wesley Steven Mrozinski ; Son Ttaha Marhom ; Musique Oistein Boassen ; Montage Nour-Eddine Lakhmari, Sarah Mouta ; Interprètes Sarah Perles, Ilyass Eljihani, Anas Elbaz, Morjana Alaoui, Fatma-Zahra Eljaouhari, Karim Saïdi, Saadia Ladib, Driss Roukhe

¹ <http://albayane.press.ma/entretien-avec-nour-eddine-lakhmari.html>

<https://femmesdumaroc.com/interview/nouredine-lakhmari-casablanca-une-obsession-38596>

<https://www.clingoeilmagazine.com/nouredine-lakhmari-il-ny-a-pas-de-harvey-weinstein-au-maroc-.html>

² Morin Edgar, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier, coll. Médiation, no 34, Paris 1965

³ Judith Butler, *Trouble dans le Genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/Poche, 2005, p. 56.

Taxinomie des femmes chez Lakhmari

Pas de films sans femmes. Pas de femmes sans clichés y afférant. Telle est la conclusion avec laquelle nous commencerons notre communication. Et si certains cinéastes marocains ont essayé d'échapper à cette réalité, ils n'ont réussi que partiellement à en découdre avec les diktats d'une société qui campent sur ces principes. La société est machiste, le cinéma l'est aussi, et ce à plusieurs égards.

Si ici et là le cinéma international a rendu hommage à la femme dans tous ses états, et l'a peint de mille facettes, elle était et reste un « produit » cinématographique qui se vend bien. Le cinéma de Lakhmari, par contre, va la sacrifier en la noircissant comme c'est le cas effectivement de cette métropole, haut lieu de sa trilogie, devenue, petit à petit, noire : Casanegra. Le réalisateur va raconter la déchéance de la ville à travers des situations dramatiques inscrites dans la peau et le corps de ses habitants.

Les femmes de Lakhmari sont presque toutes issues de la classe moyenne, sauf pour *Burnout* où des bourgeoises tiennent le premier rôle. Elles subissent les affres du temps et du milieu. On dirait qu'elles sont une reproduction authentique des personnages féminins de Zola subissant les tares de l'hérédité. Dans une ville sans principes moraux, elles en sont les principales victimes, mais également dont l'image a le plus changé. Elles ne sont en aucun cas des acteurs/actrices de la vie en société. Elles restent plutôt dans la « réaction » dont l'étendue est très circonscrite.

Avec notre réalisateur, l'image de la femme est loin du cliché, mais construit malheureusement un autre cliché. En effet, Lakhmari définit la femme ou le féminin dans son rapport avec la tectonique ou la dynamique de la société. Le mariage et l'édification d'une famille considérés comme un destin de la femme n'est plus une fatalité. Et s'il présente un modèle de famille bien constituée, c'est toujours dans le but de mettre en avant le poids de la vie et le bonheur impossible touchant de plein fouet toutes les classes sociales. *Casanegra*, *Zéro* et *Burnout* mettent en exergue trois exemples de cette famille impossible à maintenir et à viabiliser. L'image du père s'y trouve anéantie par le poids de l'âge et de la maladie (la paralysie). Le vieux père est dans un fauteuil roulant, impuissant. La femme, ce maillon faible, va en subir les conséquences parce qu'elle doit choisir entre rester ou fuir. Dans *Casanegra* nous avons les deux cas. D'un côté, elle reste et survit en conséquence sous la

houlette d'un homme parce que l'« imaginaire féminin met [...] la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante [masculine].¹ » Karim fait comme il peut pour subvenir un peu que ce soit à quelques besoins de la famille, tout en aidant son père à surmonter son handicap en s'occupant de lui. La mère de Adil, elle, après son remariage avec un ivrogne n'avait comme seul subterfuge pour fuir les bastonnades et la violence conjugale que quitter le foyer. La relation entre son fils du premier lit et le beau-père s'est envenimée. Les deux situations sont douloureuses. La femme est touchée dans sa féminité même. Elle n'est plus que mère, et sa féminité en pâtit. Si essentiellement, dans la filmographie marocaine, la femme est d'abord archétype du genre déterminé génétiquement et socialement à des raisons matrimoniales, il en est quelques-unes qui sortent du lot, mais ce qui peut être compris comme victoire d'un certain féminisme qui hisse la question du genre au rang des questions nationales, elle n'en est pas une en réalité. Si la figure de la mère, femme au foyer, symbole du sacrifice est ternie par un certain marasme qui touche tous les aspects de la vie dans une Casablanca aussi féroce et vorace que jamais, d'autres modèles, traditionnellement sans voix, prennent le dessous. La prostituée et la proxénète forment la première alternative à la femme séquestrée.

Dans *Zero*, devant l'impossibilité de vivre avec un mari grincheux et difficile à vivre, l'épouse s'est enfuie dans les bras d'un autre homme laissant derrière elle un enfant, aujourd'hui commissaire. Le fils entretient son père paralysé comme il peut, et s'occupe de tous ses besoins même les plus vicieux : drogue et prostituées entre autres.

Avec *Burnout*, Lakhmari décide enfin d'enterrer les parents. Ceux de Jad (Anas ElBaz) sont décédés et le fils liquide les affaires de son père en guise de vengeance. Les deux femmes du film, Iness la galeriste, femme de Jad est en instance de divorce, et la mère de l'enfant est sans mari.

Le deuxième type est représenté par des femmes, petites bourgeoises, avec des occupations rémunératrices dans le privé ou dans le public à la recherche de l'amour, fût-ce furtif.

Le troisième type regroupe toutes celles qui n'entrent pas dans les deux premières catégories. Il s'agit essentiellement de jeunes filles, lycéennes ou étudiantes dans la plupart des cas, à cheval entre les principes moraux et la délinquance.

¹ Luce Irigaray, « Ce sexe qui n'en est pas un », in *Les Cahiers du GRIF*, n°5, 1974, *Les femmes font la fête font la grève*, p. 55.

Femmes au foyer

À elles seules, les deux mères dans *Casanegra* résument la situation amère de la femme. On les voit à la maison vaquant à leurs devoirs (la mère de Adil supportant un mari handicapé et usé par de longues années de travail) sinon subissant les bastonnades d'un mari alcoolique, désargenté et désœuvré (la mère de Karim). La violence, qu'elle soit physique ou psychique, est leur théâtre quotidien. Une nouvelle image de la femme est enfin arrivée sur le grand écran. Fini la femme au foyer respectueuse des normes et des traditions. Des thèmes tabous sont exposés.

La sexualité conjugale est abordée, mais dans sa face sombre. Si d'un côté la paralysie du mari est déjà une impuissance qui se répercutera sur le couple, la violence de l'autre époux dit long sur le rapport de force dont est victime l'épouse. Le sexe est violence au même degré sinon plus que celle verbale, psychologique, physique et économique dont la mère est également victime.

Souffrant de l'impuissance de leurs maris, les deux femmes vivent comme elles le peuvent le handicap et l'alcoolisme de leurs conjoints. Pour elles, le monde est ce foyer où elles se trouvent. Foyer ou prison, telle est la question. Le jour où l'une des deux est sortie, c'était pour ne plus revenir. Ce qui a été conçu telle une forteresse que rien ne semble faire osciller n'est que simulacre. La vie de couple est difficile, insupportable, intenable. Dans cette ambiance aux allures de révolution par rapport aux normes de la représentation de la famille au Maroc, l'image du père est désuète, ce qui va se répercuter sur la figure de la mère, être fragile et méconnaissable dans la filmographie de Lakhmari. Effacées à l'intérieur de la maison, elles le seront à l'extérieur. On ne verra jamais ces deux femmes dehors, c'est que leur monde est maintenant prédéfini et ses lisières tracées. Mais si l'une des deux est sortie, c'est pour de bon. Elle quitte la maison pour un autre ailleurs. Elle ne peut plus continuer. La faiblesse est en fin de compte ce qui la détermine et devant un mari violent, la fuite était la solution. Femme soumise, femme sans féminité ni corps, mais mère. Sentiment de nullité face à un monstre qui la bat et qui en abuse la réduisant à l'état d'un objet où il exerce son pouvoir de mâle en la pénétrant et en la frappant. Après l'avoir quittée, le violent mari trouvera dans la masturbation face à son poste de télévision diffusant un porno sa satisfaction, avant de s'effondrer devant son beau-fils l'implorant de lui rendre sa femme. Ayant senti que son mariage se solde par une rupture, l'homme se pénalise.

La déchéance de *Casanegra* passe aussi par l'image de cette femme. Entre deux masculins, elle est à la recherche d'un homme. Son mari est son bourreau et son fils est toujours enfant à ses yeux. Elle joue à l'équilibriste pour les garder tous les deux, en amadouant l'un et en écartant l'autre pour qu'il ne subisse pas le même traitement qu'elle. L'instinct, plus fort que tout, va gagner. Elle accepte la proposition de son fils qui lui tend un peu d'argent pour rejoindre sa famille loin de Casablanca et loin de son bourreau.

Ces deux premières femmes représentent cette image de la femme répondant à la doxa sociale : femme au foyer au service de son mari et de ses enfants avec un grand sens de responsabilité et de sacrifice. Avec ce spécimen, Lakhmari a réussi à mettre l'accent sur un phénomène domestique très répandu, mais tabou : les oppressions (matérielles, sexuelles, physique, psychiques) que vivent les femmes au foyer.

La troisième mère est celle du film *Zéro*. Une femme d'un certain âge à la recherche de sa fille lycéenne qui s'est enfuie et qui se retrouve à Casablanca. Aucune référence au père comme si cette catégorie n'existait pas chez le réalisateur. Elle est désormais érodée ou absentifiée. En effet, le père chez Lakhmari est mort idéalement et idéellement. Si Nietzsche avait tué Dieu, Lakhmari tue le père d'une façon ou d'une autre. En résulte la retraite du pouvoir légaloparental qu'il soit à l'intérieur de la maison ou à l'extérieur. Dans une société en décrépitude la famille se désagrège. L'image du père en pâtit. Dans *Casanegra* ou dans *Zéro* le père est handicapé et c'est le fils qui se charge de ses besoins les plus élémentaires. Le réalisateur mine toutes les représentations du masculin et de l'État et/ou du pays pour pouvoir installer sa fiction dans une espèce d'espace où l'anarchie est reine. En effet, l'autorité patriarcale est une construction de plus en plus intenable, instable. Elle subit la tectonique sociale qui en fait, de proche en proche, une réalité désuète du fait de l'incapacité et du handicap des représentants masculins.

La ville accueillera cette femme sans foyer et la malmènera jusqu'à ce que le commissaire Zero retrouve sa fille dans une maison close chic, sous la direction d'une proxénète aux relations très influentes, et chez qui toutes les filles sont marquées, comme une bête de somme, d'un papillon au haut du bras. D'ailleurs c'est la seule femme mariée avec des enfants qu'on voit dehors, mais c'est son instinct maternel qui l'y a poussée. Elle est sans expériences et ses déambulations dans *Casanegra* ne sont pas sans danger. Elle sera battue et volée.

Ces trois mères répondent au schème traditionnel que le cinéma marocain a véhiculé comme d'ailleurs la littérature.

C'est la manifestation implicite et/ou explicite d'un substrat culturel casant le destin de la femme dans une fatalité impossible à surmonter d'autant plus que « les stéréotypes (en tant que schèmes thématiques ou narratifs figés) servent de fondements à l'imaginaire collectif (imaginer en groupe, c'est nécessairement imaginer au départ d'images communes, de stéréotypes) ¹ ». Et c'est effectivement cela que Lakhmari est en train de déconstruire-reconstruire. La culture marocaine, entre autres, est un certain mode de vie avec un certain nombre de normes de conduite à respecter et à suivre.

Dans *Burnout*, l'image de la mère est toujours aussi déplorable. Sans mari, mort noyé, ni jambe pour la soutenir et la tenir, Rabia (Saadia Labib) cherche en vain du travail et continue d'être entretenue par Ronda (Mohammed Khiari), à la tête d'une bande de cireurs qu'il sème dans les grandes artères de la ville et qu'il récupère la nuit dans sa Ronda.

Les mères dans les films de Lakhmari sont le reflet de cette société patriarcale casant la femme dans un rôle et une fonction particuliers. Elles ne dérogent pas à la règle normative dictée par des hommes qui, paradoxalement, n'arrivent plus à assurer leurs responsabilités à tous les niveaux : économique et sexuel entre autres. Les constructions anthropologiques de la masculinité-virilité et de la féminité sont en train, petit à petit, de changer, en conséquence le fondement organisateur de l'ordre social se verra secoué.

Femmes proxénètes : femmes sans foyer

Qu'elle soit dans le rôle d'une barmaid ou d'une proxénète pour une clientèle VIP, Raouia a bien montré que le casting, le maquillage et le costume jouent un rôle prépondérant dans le dessin des caractères des personnages². Elle a eu « la capacité initiale [...] par [son

¹ Christian Garaud et Jean-Louis Dufays, « Rhétorique et imaginaire : les figures de « Manie », in Jean Louis Tilleul et Myriam Watthée-Delmore (dir.), *Texte, image et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.134.

² Il explique avoir cherché des faciès qui « devaient exprimer le même sens que la nature des lieux : des gens qui n'ont fait rien d'autre que pêcher ou ramer trente kilomètres par jour toute leur vie ». Selon Gilles Deleuze, la tête renvoie à un système volume-cavité qui la relie au corps et à l'appareil biologique humain, alors que le visage est branché sur un système surface-trou qui fait de lui une pure surface accueillant l'appareil émotionnel et psychologique.

seul physique], à refléter un vécu correspondant à la situation [des] personnage [s]. La véracité du jeu d'un acteur en situation provient alors non pas de son habileté à *mimer* un personnage, mais à en remplir l'espace ¹». Dans *Casanegra*, *Zéro* et même dans *Burnout* avec une apparition furtive, Raouia remplit effectivement l'espace de la représentation avec un jeu d'acteur maîtrisé. Ses milieux de prédilection sont la débauche, la marge et la banlieue, avec à chaque fois un public cible différent. *Le Tout va bien* est aux antipodes des *Quatre Saisons*. Le premier est un bar minable fréquenté par une population lambda sans intérêt et tenu en main de fer par une barmaid à la voix rauque dénuée de toute féminité. La barmaid, bien jouée par l'actrice Raouia, est un autre modèle de la femme dans *Casanegra*. De par son travail qui l'oblige à ne fréquenter quasiment que des hommes, elle se doit de se forger un caractère et une image d'elle qui la mettrait en sécurité dans un espace hostile ouvert à tous les égarements. Sa voix, son visage, son maquillage, son discours scatologique constituent en effet son armure pour réussir son camouflage à l'intérieur d'un système masculin. Elle a réussi à prendre pleinement conscience de soi, et n'a aucune honte de s'afficher comme telle. Ce modèle de femme ne peut représenter la femme modèle, mais il est quand même une réussite dans un monde machiste. La barmaid est un pilier. Derrière son comptoir son corps sexué est déssexualisé par le jeans et la chemise qu'elle porte tel un homme. Sa féminité est d'ores et déjà effacée avec ce choix vestimentaire. Sa voix, ses paroles, son travail la déféminisent d'un côté et la virilisent d'un autre côté. Mais, à côté de Zrirek ou dans ses bras, c'est une femme accomplie, désireuse, et désirante. Ce rôle complexe joué par Raouia rend compte de cette question épineuse autour du vécu des femmes marocaines. Pour survivre dans un milieu dominé par les hommes, la femme se doit de forger une certaine identité pour faire oublier qu'elle est FEMME pour pouvoir se dissoudre dans ce milieu hostile qui est le sien.

Dans *Zero*, la même actrice est une « Claude de Casablanca » de renommée aux relations tentaculaires dans les hautes sphères de décision. C'est une femme de fer exerçant dans un milieu d'hommes et devait, en conséquence, faire ses preuves pour installer sa légitimité et son pouvoir. La proxénète de luxe garantissait de jeunes et fraîches escortes aux hommes d'affaires, commissaires, juges, politiques... qui la protègent, la couvrent, mais

¹ Mario Aadobati, Raconter un rythme : pour une approche symbiotique du cinéma (Béla Tarr, Kornél Mundruczó) in https://www.academia.edu/27889941/Raconter_un_rythme_pour_une_approche_symbiotique_du_cinema_Bela_Tarr_Kornel_Mundruczo (consulté le 12-08-2020)

également la couvent, et qui dans leur majorité sont mariés et avides de plaisirs passagers. Leurs épouses, à en juger leurs propres âges, sont devenues plus mères que femmes en s'étant oubliées dans cette fonction au détriment de leurs corps et de leurs maris, qui en profitent pour trouver satisfecit ailleurs. Sur ce point, nous citerons le psychanalyste Jacques-Alain Miller qui dit que « la division mère-femme serait avant toute affaire masculine. Le refus du féminin se répercuterait dans le dédoublement entre l'objet de l'amour et celui du désir¹ ». Ainsi, peut-être est-il vraisemblable que ces maris aiment toujours leurs femmes, mais ils ne les désirent plus.

Les Quatre Saisons héberge un harem disposant d'un physique avantageux et offrant ce *too much* que la clientèle VIP corrompue, malade de sexe, voyeur, ne trouve pas chez elle. Elle le dirige, implacablement, profitant de ses relations et ne recule devant aucune doléance des clients. Le phénomène prostitutionnel haut de gamme tend à s'organiser et à se normaliser, sous couvert de la corruption, avec des ramifications à l'international pour satisfaire les demandes les plus folles d'une clientèle, de plus en plus exigeantes en matière des critères de sélection de filles (deux sœurs jumelles) : « nous sommes dans le registre, si ce n'est du spectaculaire, du moins de l'extraordinaire : [...] les hommes qui le fréquentent considèrent le plus souvent avoir des pratiques sexuelles qui sortent de la norme. ² »

Dans *Burnout*, Soumiya (Faty El Jaouhari) remplace Raouia dans ce rôle. Au service d'hommes très influents, elle joue à l'entremetteuse en leur offrant des services prostitutionnels sous couvert de services galants. Le même schéma est respecté, mais au lieu d'une institution ou d'un établissement à la façade honorable, on est devant des initiatives personnelles discrètes sans local connu. Ses rendez-vous avec ses protégées sont tenus dans des cafés huppés de Casablanca. Les victimes, des filles cultivées en détresse et dans le besoin, doivent tenir compagnie, comme dans *Zero*, à des personnes aisées venues des milieux du politique ou des affaires, tous les âges confondus.

¹ <https://www.femmesenpsychanalyse.com/2019/05/13/faufilement-entre-mere-et-femme/>

² Catherine Deschamps, « Deux usages, deux médiatisations : un dispositif. L'espace public de femmes prostituées et de femmes multipartenaires », in *Pensée plurielle*, De Boeck Supérieur, 2011/2 n° 27, p. 63.

On a là un autre modèle de réussite aux valeurs et principes moraux anticonformistes.

L'espace représentatif des deux premières femmes reste leurs lieux de travail. On ne les voit nullement ailleurs. Elles sont elles aussi emprisonnées dans le système qu'elles représentent et présentent à la fois. Les deux personnages trônent comme des reines sur leurs espaces et leurs fonctions. Elles dominent les hommes en leur offrant et le vin et les femmes. Le secteur du plaisir est leur activité, et rien ne semble arrêter sa prospérité, pour cause le déséquilibre social et familial, la pauvreté, mais également la corruption dans tous les centres de pouvoir et de décision. Cependant, les deux films insistent sur ce sentiment de solitude dont souffrent ces deux femmes de caractère. Par contre, *Burnout* offre une autre perspective. L'entremetteuse est en contact direct avec « ses filles » de plaisir qu'elle redirige vers tel ou tel « client », alors que dans *Casanegra* et *Zero* l'entremetteuse, la femme d'affaires, reçoit directement les clients et dépêche ses acolytes pour répondre à leurs desiderata les plus improbables et les plus scabreux.

Le milieu bourgeois casablançais : amours passagères (furtives)

D'un autre côté, Nabila (Ghita Tazi) l'antiquaire de *Casanegra* et le médecin de *Zéro* sont deux femmes au profil identique. Appartenant à la petite bourgeoisie et en manque de tendresse et d'amour, elles succombent vite à l'appel de la chair. Elles sont au diapason des femmes au foyer quand elles mettent leurs atouts physiques pour allumer d'une part Karim et de l'autre part le commissaire Zero. L'appel ardent de la chair chez elles est une réponse à leurs problèmes affectifs et sexuels. Mais, autant c'est un amour difficile, autant il est sans suite. Après la signature de la déclaration du divorce, Ines de *Burnout* va accepter les termes du contrat verbal que M. Ghazali (Karim Saidi) propose et passer une semaine chez lui vivant en couple. La vie professionnelle passe avant toute considération.

Karim et Nabila se retrouvent au *Lime Night*, une boîte de nuit branchée avec une clientèle *select*, Zero invite le médecin à son bar favori, lieu de rencontres d'une population pauvre ou de la classe moyenne. Les deux femmes ne résisteront pas à l'appel de la danse, prélude à l'appel de la chair. En se sentant féminine, Nabila, une femme accomplie, belle, attirante, répudiée et aventurière à la recherche d'un homme, et du sexe aussi, entre de plain-pied dans le jeu de la séduction. Elle invitera Karim comme son cavalier à la piste de danse, et

le médecin incitera Zero à le devenir. Si dans le premier cas le lieu est propice à la danse et les présents sont prédisposés à le faire, dans l'autre cas c'est une pure improvisation aux allures de provocation. Au rythme des musiques sortant du jukebox le médecin, danseuse d'un moment, enchaîne les chorégraphies aussi mesurées que provocatrices.

Ces deux séquences, monstratives dans leur essence, rappellent que la femme, une certaine femme, d'une culture occidentale et d'un corps à la plastique d'un *top model*, ose et est un corps désiré et désirable. Les regards se convergent vers elles dans une conversation silencieuse comme s'ils étaient en train d'en demander plus encore. Pour la circonstance, les deux danseuses deviennent le centre d'attraction. La caméra et les spectateurs présents portent tout leur intérêt sur ces femmes fraîches. La femme est un plaisir pour les sens, la femme est un temps à passer pour l'homme. La danse du bar est une scène insolite, étrange venue d'un autre monde. La femme est spectacle et du haut du comptoir, pour l'occasion piste de danse, elle est déesse. Prise en contre-plongée, elle domine tout le parterre masculin qui doit lever les yeux pour admirer la nouvelle Vénus. La scène est un arrêt sur image : tous les présents avaient cessé leurs activités pour se concentrer religieusement sur cette créature venue d'un autre monde.

Les deux séquences des deux films se terminent de la même façon : une bagarre suite à laquelle l'appel de la chair va être exaucé. Dans *Casanegra* les préliminaires à l'acte sexuel sont entamés sur le toit de l'immeuble donnant sur toute Casanegra et finissent dans la boutique de Nabila ; et c'est à l'hôpital que cela se produit dans *Zero*. Les deux lieux de travail deviennent deux nids pour l'amour et le sexe. Le milieu professionnel est désormais un « espace [...] intermédiaire [...] entre le public et le privé.¹ » Ces femmes, au caractère fort, disposent librement de leurs corps sans complexe et sans aucune forme de transaction matérielle, si ce n'est celle de leur libido. Même remarque dans *Burnout* où Inès et son associée et amie vont enchaîner les danses sur des musiques hétéroclites jusqu'à épuisement, jusqu'à l'orgasme. Et ce dans la galerie, lieu de travail.

¹ Catherine Deschamps, « Deux usages, deux médiatisations : un dispositif. L'espace public de femmes prostituées et de femmes multipartenaires », in *Pensée plurielle*, De Boeck Supérieur, 2011/2 n° 27 p..66.

La prostituée et la racoleuse

La prostituée et la racoleuse sont deux autres figures présentes dans la trilogie casanegraise. Dans son premier film, les prostituées font le trottoir la nuit pour tapiner sous la lumière de poteau électrique portant des minijupes provocantes à côté d'homosexuels. La rue est passante, mais les autorités en sont absentes. L'espace public, par définition accessible à tout le monde, est désormais pris en main par une catégorie « professionnelle » déterminée qui se l'est approprié. De public il passe à privé à usage professionnel. Lakhmari montre que la prostitution est au cœur de la condition féminine sans par ailleurs s'arrêter aux causes et aux conséquences d'un phénomène qui prend de l'ampleur.

Dans *Zero*, une prostituée, jouée par Ahrich, se poste à l'entrée du bar fréquenté par le commissaire *Zero* dans l'attente d'un client qui payera pour satisfaire son désir. Dans cette transaction, la prostituée ne trouvera pas son compte libidinal, son désir est uniquement matériel. Son corps est à acheter pour et par le désir masculin qui continue d'exercer sa violence sur la femme parce qu'il a l'argent. Et comme pour le médecin et l'antiquaire, le spectateur ne connaît absolument rien du contexte familial de cette catégorie. Même *Zero*, le commissaire, fera appel à ses services pour calmer les ardeurs et les velléités de son père handicapé.

Dans le même film, une racoleuse, fille-appât, avec la complicité de *Zero*, trompe des clients aisés et d'un certain âge en manque de chair fraîche, pour les soudoyer. Elle sera battue et jetée juste à côté de l'immeuble du commissaire, son complice. Méconnaissable, le visage tuméfié derrière de grosses lunettes elle fuit elle aussi Casablanca dans un bus intervilles après que son protecteur lui ait remis une enveloppe avec un peu d'argent. La même scène qui revient. Les scénarii des deux films se ressemblent comme deux gouttes d'eau.

Burnout va autrement dans le traitement de cette catégorie. Jeunes et vieux riches aisés se rencontrent dans des maisons secondaires à l'abri des regards des épouses et font appel à des filles venues d'horizons différents. Leurs soirées, rythmées avec des musiques dansantes et envoûtantes, sont l'occasion de donner libre cours à leurs fantasmes. Au menu, femmes, alcools, musique et danse. Les hommes d'affaires troquent leur vie familiale contre les plaisirs passagers avec des femmes au physique et aux allures très avantageux.

Dans cette ville débauchée, toutes les formes de prostitution ont été montrées ainsi que tous les lieux d'exercice : le trottoir, le bar, le domicile privé en plus des lieux de travail pour nos deux bourgeoises. Le domicile reste paradoxalement un tabou qui n'a en aucun cas été montré ni même évoqué dans les films laissant les spectateurs dans l'ignorance et l'expectative. L'intimité dont la maison était le foyer est devenue exposée, publique et Casablanca s'est transformée en une grande maison close, un grand bordel ouvert sur tous les possibles où les femmes sont toutes mises en échec dans une structure sociale en mouvance, mais en dérive. Si quelques-unes sont émancipées et ont choisi de vivre librement, d'autres par contre se donnent moyennant compensation quitte à réifier l'acte d'amour.

Conclusion

Le cinéma de Lakhmari met en exergue ce renversement que la société marocaine est en train de connaître. La culture subit des revers et le cinéma suit le pas et montre les travers d'un Maroc à cheval entre traditions et modernité à travers le système des valeurs. La femme en est un exemple significatif. Le réalisateur excelle à montrer une Casablanca moderne aux normes et règles tectoniques. Cependant, il n'a pas réussi à sortir la mégapole et la femme des stéréotypes que la littérature et le cinéma n'ont cessé de ressasser : prostitution, proxénétisme, crime, chômage des jeunes. Mais, est-ce vraiment un cinéma-miroir ?

À suivre...

Bibliographie

Adobati Mario, Raconter un rythme : pour une approche symbiotique du cinéma (Béla Tarr, Kornél Mundruczó),

https://www.academia.edu/27889941/Raconter_un_rythme_pour_une_approche_symbiotique_du_cinema_Béla_Tarr_Kornél_Mundruczó

Butler Judith, *Trouble dans le Genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/Poche, 2005.

Deschamps Catherine, « Deux usages, deux médiatisations : un dispositif. L'espace public de femmes prostituées et de femmes multipartenaires », in *Pensée plurielle*, De Boeck Supérieur, 2011 /2 n ° 27, | pp. 59-73

Garaud Christian et Jean-Louis Dufays, « Rhétorique et imaginaire : les figures de ‘ Manie », in Jean Louis Tilleul et Myriam Watthée-Delmore (dir.), *Texte, image et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Irigaray Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », in *Les Cahiers du GRIF*, n° 5, 1974, « Les femmes font la fête font la grève », n° 55, pp.54-58.

Morin Edgard, *Le Cinéma et l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier, coll. Médiation no 34, 1965.

<https://www.femmesenpsychanalyse.com/2019/05/13/faufilement-entre-mere-et-femme/>

La symbolique de la chevelure féminine dans le cinéma marocain

Latifa Okhaya

Ecole Normale Supérieure, Marrakech

*« La beauté du ciel est dans les étoiles,
la beauté des femmes est dans leur chevelure »*

Proverbe italien

Introduction

Véritable écrin de beauté, la chevelure est considérée, depuis toujours, comme un symbole de séduction chez la femme, de force et de virilité chez les hommes. Don de Dieu, elle reflète l'état d'âme et d'humeur de la personne et renseigne sur une époque ou une civilisation :

« La chevelure est toujours objet d'étonnement. Elle est une apparence du corps qui dit la santé mais aussi, l'humeur, le goût, l'apparence sexuelle, sociale, religieuse et politique, la race, le désir de séduire, de provoquer, parfois d'insulter. Elle révèle le génome du porteur et permet de déceler la culpabilité ou l'innocence¹ ».

Comment donc peut-on interpréter les cheveux ? Peuvent-ils nous renseigner sur une personne et sur une époque donnée ? Peut-on opérer un rapprochement entre les traits du visage, le mouvement du corps et la chevelure ?

1- Définition de la chevelure

Plus qu'un simple détail de l'apparence humaine, la chevelure est un instrument de séduction sur lequel la femme peut agir (se coiffer, se faire couper les cheveux, les exhiber ou les cacher). On peut attribuer également à la chevelure plusieurs fonctions : celle esthétique

¹ Christian Noireau, *L'esprit des cheveux : chevelures, poils et barbes, mythes et croyances*, Turquant, L'Àpart du beau, 2009, p. 15.

dans la mesure où elle participe à l'embellissement du corps et celle de couvrir, de dissimuler ou de protéger le cerveau. La chevelure est décrite aussi en fonction de sa couleur, son aspect, sa forme, son abondance ou son absence et le soin qu'on lui apporte.

De plus, la chevelure a constitué une source d'inspiration d'un grand nombre de poètes, peintres, sculpteurs et cinéastes comme en témoignent les innombrables créations plastiques, littéraires et artistiques. Le cinéma marocain, objet de notre étude, a développé sa propre poétique cinématographique de la chevelure, reflet de son identité culturelle, religieuse et de sa tradition artistique. De ce fait, nous allons à travers cet article analyser les extraits de quelques films dans lesquels la chevelure féminine joue un rôle significatif. Ceci nous amène à poser quelques questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cette recherche : est-ce que la chevelure a un rôle dramaturgique, dénotatif ou bien des fonctions connotatives, symboliques ou culturelles ? Y a-t-il une esthétique de la mise en scène des cheveux ?

2- Le langage de la chevelure

Le rôle de l'apparence physique revêt une importance capitale. Une personne souhaitant influencer, intriguer et faire une bonne impression sur autrui opère un travail sur sa chevelure (cheveux bien peignés, bien coiffés). En effet, la forme de la chevelure, la couleur et la longueur constituent un langage en soi qui sert à nous communiquer des informations sur l'individu et son rapport au monde comme le souligne Gérard Tilles dans son ouvrage *les cheveux signe et signifiant* :

« Les cheveux et les poils sont les éléments les plus aisément modelables, transformables ou escamotables du corps humain, et, tout en étant les plus légers, sont les identifiants les plus remarquables des personnes. Ils viennent dire aux autres quelque chose de soi, quelque chose de son rapport au monde, et à la société, mais aussi, dans certains cas, quelque chose de sa relation au divin¹».

Même sans le support des mots, la chevelure est capable de véhiculer un message, de donner vie au personnage et d'apporter des informations sur l'histoire d'une société donnée :

¹ Girard Tilles et Françoise Gründ Khaznadar, *Les cheveux: signe et signifiant*, Springer Paris, 2012, p.29

« Les cheveux sont à considérer comme des éléments iconiques et plastiques ainsi que comme des arguments visuels et stylistiques d'une histoire et d'un discours cinématographiques soumis à des règles proches de celles par lesquelles opèrent, par exemple, le langage parlé et écrit »¹.

3- Histoire de la chevelure

La chevelure se trouve au centre des préoccupations des historiens. En effet, se pencher sur l'histoire de la chevelure permet d'apporter des renseignements et des informations non négligeables sur les modes passées et contemporaines. Elle transmet des conceptions et des indices du goût de l'époque et témoigne des représentations, des jugements et des stéréotypes associés à la couleur, la forme et l'aspect de la chevelure à travers les siècles comme en témoigne l'anthropologue Christian Bromberger :

« Quel que soit le contexte, interfèrent et se condensent dans l'apparence pileuse quatre types d'informations [...] [:] des informations sur le genre, sur le statut (l'âge, la génération, le rang, l'appartenance communautaire...), sur le rapport à l'ordre et aux normes, sur les tendances esthétiques dominantes »².

La manière de lire et d'interpréter la chevelure connaît, également, des distinctions d'une époque à l'autre. Durant l'Antiquité, le fait de dévoiler les cheveux constitue un manque de pudeur. Les femmes romaines et les vestales portaient le voile pour se protéger les cheveux. De même, dans de nombreuses religions comme le Christianisme et l'Islam, les femmes se couvraient les cheveux par un chapeau ou par un voile pour accéder à une enceinte religieuse.

Pour certains peuples, comme les Hindous, les Indiens ou les Celtes, les cheveux symbolisent la force et la vigueur. C'est la raison pour laquelle ils gardent les cheveux longs. Ces derniers sont associés, depuis toujours, au charme et à l'érotisme et le fait de les couper à ras était considéré, pour de nombreuses cultures, comme une marque de soumission, d'humiliation et de mutilation.

¹ <https://journals.openedition.org/apparences/1246>

² Bromberger, C., « Trichologiques : *les langages de la pilosité* », dans Bromberger et alii, *Un corps pour soi*, Paris, PUF, 2005, pp. 23-24.

« Un crâne rasé ne peut pas être un vrai style, une mode. Il est symbole de faiblesse et de perte d'identité. Perdre ses cheveux c'est paraîtrait-il, se perdre soi. Se perdre soi de diverses manières : en perdant sa féminité, sa crédibilité, sa dignité. La calvitie, avant tout chez la femme, est porteuse de symbolique négative »¹.

Si la chevelure longue était pendant des siècles un canon de beauté pour de nombreuses civilisations, les cheveux roux par contre sont chargés d'une connotation péjorative. Ils sont associés au mal et au malheur pour le peuple Egyptien et synonyme de mépris pour les Grecs. Les français du Moyen âge étaient contraints de dissimuler leurs chevelures par des perruques pour cacher « la malice du diable »².

4- La chevelure : portée sociale et culturelle

La chevelure est considérée par l'anthropologie culturelle comme « un média à part entière »³ dans la mesure où elle participe à la construction d'une image de soi ou de l'autre. C'est à travers l'apparence et plus particulièrement la chevelure que le lien se tisse avec les autres. Elle constitue un langage du corps extraordinaire qui nous révèle les caractéristiques de la personne, sa position sociale et son appartenance culturelle. L'anthropologue Terence Turner montre en effet que :

« Le corps est un lieu où se joue la socialisation, une surface sur laquelle se dessine la construction sociale des identités. Le corps agit comme une frontière symbolique entre le moi et les autres et communique les valeurs et les croyances de la communauté à laquelle il appartient »⁴.

¹Tilles, G et GründKhaznadar, F., *Les cheveux: signe et signifiant*, Springer Paris, 2012, p. 29

² <https://doi.org/10.4000/apparences.1246>

³ <https://doi.org/10.4000/apparences.1246>

⁴https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/16021/Legeais_Benoite_2015_these.pdf?sequence=4&isAllowed=y page 49

La chevelure est chargée, en outre, d'une connotation positive et négative. Les significations données à la chevelure changent de sens d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Au Moyen âge, les femmes rousses étaient rejetées par la société car la couleur rousse est associée à l'enfer, au feu et au diable. De surcroît, la longueur des cheveux était pour longtemps signe d'intégration ou de rébellion face aux lois et aux normes de la société ¹ comme le témoignent la nouvelle génération de rastas en Jamaïque et les cheveux longs des hippies. Les crânes rasés constituaient, en outre, un rejet imposé par la société par rapport à l'ordre établi comme signe de punition, d'humiliation et de marginalisation.

La chevelure peut nous renseigner, également, sur l'époque dans laquelle le film a été tourné, nous donne autant d'informations d'ordre historique, social, politique, moral et psychologique. Elle est le symbole d'une identité aussi bien religieuse que spirituelle comme l'illustre l'histoire de Samson dont les cheveux coupés par Dalila lui ôtèrent sa force.

5- La symbolique de la chevelure dans les films marocains

5-1 Cheveux longs/ cheveux rasés

- *Androman de sang et de charbon* (Azlarabe Alaoui)

Dans le film d'Azlarabe Alaoui, *Androman de sang et de charbon*, Jalila Talemsi a incarné le rôle d'Androman une fille forcée par son père à se priver de sa chevelure et vivre comme un homme pour une question d'héritage. Dans la première image, il s'agit d'un plan rapproché qui permet au spectateur d'identifier la longueur de la chevelure. Ce procédé esthétique a pour fonction d'identifier les expressions du visage du protagoniste qui passe ses mains dans sa chevelure à la quête d'une identité perdue. Le miroir renforce davantage cette inquiétude. En effet, l'actrice se contemple dans le miroir, tâte sa chevelure, son visage et sa poitrine. Elle voulait s'assurer qu'elle était vivante, savourer et revendiquer sa féminité. Elle est fascinée et admire la beauté de ses cheveux. Il s'agit d'une révélation euphorique. Androman a également l'impression qu'elle va être défigurée parce qu'en perdant sa

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheveux_longes

chevelure, elle va perdre son apparence féminine. D'ailleurs son être tout entier est menacé (figure 1). L'image est en fait divisée en deux parties : le premier plan qui représente la silhouette noire du personnage principal a pour effet de sens la partie obscure de la vie de cette femme alors que le second est une découverte d'une nouvelle identité via la chevelure.

Par la suite, on bascule dans la dysphorie. En effet, même la scène devient violente avec la réaction du père qui va priver sa fille de sa chevelure. Un père castrateur qui considère que le fait d'avoir une fille porte atteinte à sa dignité. La lumière affaiblie connote également l'affaiblissement de l'être fragile en face d'un despotisme masculin. Ce fait gâche même l'idée négative « qu'une femme soit belle avant que le jour gâche tout ». Malgré l'apparence clandestine en obscurité, le bourreau de la douceur est présent en garde à vous inlassable. Aucune chance d'admirer sa chevelure même en sérénité flou. L'état sombre de l'image renvoie au pessimisme bilieux de l'homme et la morosité soucieuse de la mélancolique créature réduite en noirceur affligée. Deux couleurs dominent le noir irascible et le jaune en pâleur mortelles (figure 2).

- *Les tresses* (Jilali Ferhati)

Dans le film de Jilali Ferhati, *Les tresses*, la chevelure a une fonction dramaturgique qui influe sur l'action et la fait progresser. Toutes les actions du film gravitent et s'articulent autour de la chevelure qui fait avancer les événements. L'utilisation des techniques contre plongée et plan moyen (figure 3 et 4) avait pour objet de focaliser l'attention du téléspectateur sur la chevelure et la mettre en valeur.

Le recours au gros plan (Figure 5 et 6) nous renseigne sur l'état émotionnel du personnage principal et son état d'âme après le viol. Ce type de cadrage permet de dévoiler aux téléspectateurs les sentiments les plus profonds et les pensées les plus intimes du protagoniste. Le titre porte en lui une symbolique plurielle : le mot « tresses » renvoie, en premier lieu, au corps de Saida qui se déploie en fonction de son humeur et en second lieu à l'enchevêtrement des relations humaines dans la société. Les cheveux défaits de l'héroïne après le viol symbolisent la perte de la virginité et la dignité (figure 7).

- *L'enfant endormi* (Yasmine Kassari)

Dans le film de Yasmine Kassari, Rachida Brakni incarne le rôle de Zeinab. Une femme qui était contrainte de faire endormir son fœtus sous la pression de sa belle-mère. Ce dernier

a décidé de quitter son pays pour l'Espagne dans la clandestinité. Dans la première scène (figure 8), la jeune mariée est en train de prendre son bain nuptial. Elle se laisse peigner les cheveux par ses proches. Dans le dictionnaire des symboles « peigner les cheveux de quelqu'un est une marque d'affection, de bon accueil, de même que les épouiller pour de nombreux peuples (Russie, Inde). En revanche, se laisser peigner par quelqu'un est signe d'amour, de confiance, d'intimité »¹. C'est un moment d'euphorie où la femme exhibe sa beauté et celle de sa chevelure : elle s'agit d'une métonymie de la beauté féminine. Or, tout se passe dans l'ombre. Ce qui montre que la beauté de la femme et de sa chevelure ne peut exister que dans l'ombre, que la vraie beauté du corps et de la chevelure est masquée. Il y a donc un mouvement du dévoilement des personnages qui se mettent à nu. La caméra, pour des raisons morales et juridiques, voile, montre l'ombre et non le corps. On assiste à une certaine duplicité du cinéma qui montre en dissimulant et dissimule en montrant.

Dans la deuxième scène (figure 9), la femme voile sa féminité par un foulard. Elle se sentait triste, désemparée et le meilleur moyen pour elle de dissiper sa douleur était de se tresser les cheveux. Cet acte permettait au chagrin de se retrouver emprisonné dans la chevelure et l'empêche d'atteindre le reste du corps.

5-2 Cheveux voilés/ cheveux dévoilés

- *A la recherche du mari de ma femme* (Mohamed Abderrahmane Tazi)

La chevelure est également un outil de séduction, un objet de désir et un révélateur de la féminité qu'on ne peut parfois dévoiler qu'en privé et dissimuler en public comme dans *A la recherche du mari de ma femme*. Dans la première scène, on est en présence de deux femmes souriantes qui évoquent des sujets tabous malgré les barreaux en fer forgé pour dissimuler une lâche prise conditionnée. L'humeur associée à la coupe manifeste une penchée qui peut être fauchée ou être faussée face à la rigidité du tempérament environnant. Le plan rapproché poitrine exhibant les expressions de ces visages permet une intimité qui met en avant des éléments féminins cadrés pour annoncer cette psychologie euphorique teinté de l'esthétique des pôles poitrines et cheveux.

¹ Chevalier, J. et Cheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Edition revue et augmentée, 1982, p. 32

Dans cette scène, la forme de la chevelure constitue un langage en soi. Les cheveux courts sont signes d'émancipation et de liberté. D'ailleurs, la fenêtre symbolise l'ouverture sur le monde extérieur malgré les contraintes que connote la présence des barreaux qui emprisonnent la femme (figure 10). Cette dernière essaie de se libérer du poids de la tradition qui oblige la femme de couvrir les cheveux une fois à l'extérieur (figure 11).

La deuxième scène est un extrait du zoom sur la vieille (Amina Rachid) présentée soumise, repoussée, moins dominante et dont la chevelure est couverte par un foulard pour jouer aux regards, au charme et à l'éclat dans la scène où la jeune est rapprochée afin de maintenir l'attention sur la beauté et la jeunesse accentuées par le complément chevelure déterminant l'âge, l'afféterie et la joliesse (figure 12).

- *Une porte sur le ciel* (Farida Belyazid)

La scène (figure 13) met en exergue le rapport du protagoniste à la mort qui se manifeste à travers le port du voile pour se couvrir les cheveux qui reflète l'aspect anthropologique du Maroc. Ce film met en lumière la métamorphose du personnage principal qui a dû passer de l'occident à la spiritualité musulmane, de la tradition à la modernité et de l'état laïque à l'état spirituel après la mort du père (figure 14). De ce fait, elle entrevoit une issue à sa détresse à travers le projet d'ouverture d'une zaouia.

- *Le mirage* (Ahmed Bouanani)

La chevelure (et la manière de la porter) peut nous renseigner sur une époque donnée. Dans cet extrait tiré du film d'Ahmed Bouanani qui date de 1979 (un film en noir et blanc), toutes les femmes portaient le voile à l'exception de la voyante qui montre son visage et sa chevelure. Le port du voile signifiait une forme de soumission aux règles patriarcales, un outil pour différencier les femmes dignes de respect des autres qui le mériteraient moins (15 et 16). Dans cette période, les femmes avaient coutume de se voiler dans un souci de pudeur comme le souligne Farid Zahi : « quant à l'apparence féminine et au voile, ils s'insèrent dans cette volonté islamique de limiter le Zinâ (l'adultère) et le fitna (séduction, chaos du désir) et de rendre le corps féminin opaque à tout regard étranger »¹.

¹ Farid Zahi, *le corps de l'autre, Essais sur l'image, le corps et l'altérité*, Institut Universitaire de la Recherche scientifique, Rabat, Octobre, 2009, p.87.

5-3 La fonction thérapeutique de la chevelure

- *Mektoub* (Nabil Ayouch)

Ce film est le premier long métrage de Nabil Ayouch. Amal Chabli qui incarne le rôle de Sophia est l'épouse de Toufik, un jeune et brillant médecin casablançais. Au début du film, le jeune couple était épanoui, affichait une réussite (amoureuse, professionnelle, sociale) puis des ennuis surgissaient empêchant les jeunes époux de savourer leur bonheur. De retour des États-Unis, Toufik est impliqué dans un meurtre et Sophia est enlevée et violée.

Dans cet extrait, on est en présence d'une femme violée qui essaye d'exorciser le mal qu'elle a subi. La libération de ses cheveux a donc une fonction thérapeutique puisqu'elle lui permet de faire surgir des sentiments de traumatisme longtemps refoulés et réprimés afin de se soulager (figure 17). Les cheveux ici se libèrent du jeu de la tradition et se déchaînent. Dans un moment de transe, le protagoniste défait ses cheveux afin de se libérer de toutes les contraintes et de tous les maux (figure 18).

Conclusion

La mise en scène de la chevelure dans le cinéma marocain, à partir du corpus retenu, regorge de stéréotypes. Les cinéastes véhiculent une vision qu'ils ont héritée de leur milieu, de leur culture et de leur époque. Le corps de la femme, sa chevelure et son apparence vestimentaire sont des vecteurs clefs de la production et la reproduction de stéréotypes sexistes. Les femmes qui dévoilent leur chevelure en public, faisant apparaître leur beauté, sont enfermées dans une image stéréotypée de « femmes provocatrices ou indécentes » et sont considérées moralement comme « impudiques ». En effet, la chevelure est un outil de séduction qui ne doit pas être exposé en public. Dans *A la recherche du mari de ma femme* et *Le mirage*, le port du voile est considéré comme un signe de respect qui préserve la pudeur et la pureté de la femme. De plus, le film *Androman de sang et de charbon* témoigne de la prévalence du phénomène de la violence perpétrée contre les femmes. Ces stéréotypes, ancrés dans la conscience collective, confinent la femme dans une image négative malgré les avancées réalisées au Maroc en matière de statut de genre. La chevelure a également une dimension symbolique, anthropologique, esthétique et dramaturgique. D'ailleurs, toute la trame narrative des films *Androman de sang et de charbon* et *Les tresses* repose sur la chevelure. Les cheveux ont, en outre, une connotation positive comme l'illustre les cheveux courts dans *A la recherche du mari de ma femme* qui symbolisent la liberté et l'émancipation.

La chevelure dans le cinéma a des affinités avec la littérature marocaine, les arts populaires, les arts visuels et le théâtre.

Bibliographie

Azelarab Qorchi, *le cinéma au Maroc (1980, 2005), l'homme et le corps dans l'imaginaire féminin*, Editions universitaires européennes, Paris, 2010, 124 p.

Christian Bromberger, « *Trichologiques : les langages de la pilosité* », dans Bromberger et alii, *Un corps pour soi*, Paris, PUF, 2005, 289 p.

Christiane Noireau, *L'esprit des cheveux : chevelures, poils et barbes, mythes et croyances, Turquant, L'Àpart du beau*, 2009, 251 p.

Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Edition revue et augmentée, 1982, 1060 p.

Tilles Gérard et Françoise Gründ Khaznadar, *Les cheveux: signe et signifiant*, Springer Paris, 2012, 112 p.

Terence Tumer,. « *The Social Skin* », dans Burroughs, Catherine B. et David Jeffrey Ehrenreich, *Reading the Social Body*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993, 285 p.

Zahi, Farid, *le corps de l'autre, Essais sur l'image, le corps et l'altérité*, Institut Universitaire de la Recherche scientifique, Rabat, Octobre, 2009, 224 p.

<https://journals.openedition.org/apparences/1246>

Les films cités

A la recherche du mari de ma femme, Mohamed Abderrahmane Tazi, 1993

Androman de sang et de charbon, Azlarabe Alaoui, 2012

L'enfant endormi, Yasmine Kassari, 2004

Les tresses, Jilali Ferhati, 2000

Une porte sur le ciel, Farida Benlyazid, 1988

Le mirage, Ahmed Bouanani, 1979

Mektoub, Nabil Ayouch, 1997

Le paradigme de la domination dans le film *Itto Titrit* de Mohammed Oumouloud Abbazi

Tijani Saadani

*Professeur Assistant
École Supérieure de Technologie –
Khénifra, Université Sultan Moulay Slimane)*

Introduction :

Le cinéma marocain, en général, puise sa substance dans la réalité sociale et se veut un miroir de la société, de ses drames et de ses aspirations. « Le cinéma miroir/reflet doit s'entendre dans le sens où il éclaire jusqu'à une certaine mesure notre société. »¹ Outre le champ social qu'il a investi avec force, le cinéma marocain a pour ambition d'explorer d'autres domaines, notamment l'histoire qui constitue une dimension importante lorsqu'on se penche sur les problématiques liées au cinéma marocain. *Itto Titrit* est l'un des films qui se propose de mettre en récit cinématographique une partie de l'histoire contemporaine du Maroc.

Cette production cinématographique réalisée en 2008 par Mohammed Oumouloud Abbazi tire l'essentiel de son action principale de la période mouvementée d'avant l'indépendance du pays. Le réalisateur a choisi le nom d'un personnage féminin pour son film, ce qui met l'accent sur le rôle important qu'il est amené à jouer dans l'histoire marquée par là l'occupation française et la domination masculine.

Dans cet article, nous allons répondre aux questions suivantes : comment se manifeste la domination masculine dans l'histoire mise en scène ? Quelles significations se dégagent-elles de la présence féminine et de son rapport avec son environnement ? Pour répondre à ces questions, nous envisageons dans un premier temps d'aborder la structure du film en mettant en évidence le lien entre les protagonistes et le cadre spatial dans lequel ils évoluent. Dans un deuxième temps, nous aborderons la symbolique de certains motifs se rapportant à l'environnement social et culturel. Enfin, nous analyserons la trajectoire du personnage féminin dans un contexte paternaliste.

¹ Mohammed Bakrim, *Le miroir et l'écho. Cinéma et société au Maroc*, Imprimerie Bidaoui, 2018, p. 5.

I- La construction filmique :

1- Les protagonistes et l'intrigue du film :

Le film commence avec un plan général sur un paysage naturel exubérant balayé horizontalement par un panoramique de la caméra. Cette scène liminaire a pour but de faire découvrir les premiers personnages et explorer une partie du cadre spatial du film. On découvre deux groupes d'enfants : le premier est composé d'élèves de l'école coranique, notamment Ka'bous et ses condisciples, et le second est constitué d'Itto Titrit, l'héroïne du film, et Bassou, son prétendant, qui boude l'école et s'attire par là les moqueries du groupe rival.

La suite de la scène est focalisée sur Itto et Bassou à l'aide du plan moyen et puis du gros plan qui permettent d'entrer dans l'intimité de leur conversation tournant autour de l'union conjugale et ses contraintes. Cette scène est filmée en champs contre champ, technique qui est « la base de la narration »¹.

La même technique est adoptée dans la deuxième séquence : plan général sur les écoliers se dirigeant vers leur école coranique, rejoints par Saïd, un guérisseur qui sillonne la région à vélo, et puis gros plan qui permet de se rapprocher davantage des protagonistes et suivre leur conversation. Itto Titrit est le seul personnage féminin à figurer dans ce contexte marqué par la domination masculine.

On découvre d'autres personnages au village où Saïd vient d'arriver : le notable du village, Moha Ouzaid et sa femme Hennou. Fils d'un grand résistant tombé dans le champ d'honneur pour la libération de sa patrie, Moha Ouzayd ne se départit jamais des idéaux de son père et s'engage à ses risques et périls dans la lutte contre l'occupation française.

Les prises de vue en contre-plongée montrent l'importance de ce personnage présenté comme un homme valeureux. Le réalisateur fait usage de cette technique de manière très caractérisée lorsque Moha Ouzayd est sur son chemin de retour de la montagne où son cheptel est entretenu par son associé. Arrivé sur une crête, Bassou domine du haut de son mulet un terrain vaste. La contre-plongée met en valeur sa stature et annonce son héroïsme (**Fig. 1**).

¹ Yannik Vallet, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Editions Armand Colin, Paris, 2016, p. 124.

Le *fqih* Abdeslam demeure aussi l'une des figures importantes du film. Sa maison est l'un des lieux les plus fréquentés. Ce personnage joue plusieurs rôles : il apprend le Coran aux enfants du village, soigne les malades par ses talismans, écrit ou lit les lettres pour les villageois dont les proches sont partis pour l'Indochine, mais aussi il est adepte d'un parti nationaliste engagé dans la lutte anticoloniale. Ses entretiens avec ses visiteurs et ses clients sont filmés en champ-contre.

Vu son statut religieux, il jouit d'une aura et d'un prestige considérables. L'acte le plus important qui relève de ses attributs est sans doute le serment qu'il fait faire aux activistes de l'indépendance pour le respect inconditionnel de l'engagement pour la cause nationale et les incite à faire preuve de loyauté de façon indéfectible. Le plan fixe adopté par le cinéaste attribue un caractère solennel à ces cérémonies.

Vu ce contexte de l'occupation française, le commandant en chef des autorités françaises est un personnage omnipotent. Son quartier général a une symbolique particulière liée à son pouvoir. Il négocie la paix avec les gens influents de la bourgade et sanctionne de manière sévère les contestataires de l'ordre imposé. Mais il n'arrive pas souvent à contrôler la situation. Le sabotage des lignes téléphoniques, les mouvements insurrectionnels des villageois et la contestation permanente de la présence française sont autant d'éléments qui le déstabilisent.

Les jeux de la caméra mettent en relief ses moments de force, de faiblesse ou d'hésitation. Ses dialogues avec l'irréductible Moha Ouzayd illustrent l'importance des plans et des cadrages dans la mise en scène de ses états d'âme. Le face à face des deux hommes et l'égalité qui marque leur rapport de force sont rendus avec des prises de vue de face et parfois avec une légère contre-plongée en faveur de Moha Ouzayd. Conscient de cette situation défavorable, le commandant, lors d'une deuxième entrevue, s'installe sur le bureau pour dominer son adversaire. À la fin, pour négocier la paix et gagner la confiance de Moha Ouzayd, il se remet sur son siège pour donner l'impression que le rapport qui doit avoir lieu n'est pas un rapport de force et de domination, mais de collaboration. Le commandant dévoile alors son intention de nommer Moha Ouzayd *qaïd* de tout le moyen Atlas.

2- La dimension spatiale

Les lieux sont des éléments importants dans la mise en scène filmique. Juste après le chant inaugural (*tamawayt*) qui a accompagné le générique, le film s'ouvre en plan général sur les bords d'une rivière luxuriante. Le panoramique est utilisé dans une visée exploratrice de l'espace. La profondeur du champ met l'accent sur un espace ouvert synonyme de liberté et d'insouciance.

Après les deux premières séquences, on découvre en plan général le village en arrière-plan. Cette reconstruction en plan large du village peut se justifier par le besoin de montrer l'éloignement et l'isolement de ce lieu perdu dans le Moyen Atlas. Le flou de l'arrière-plan de l'image confère au village une dimension mythique. C'est un lieu où s'imbriquent le réel et l'imaginaire et où l'histoire et la légende se mêlent.

On découvre, à mesure que l'intrigue narrative progresse, d'autres espaces où évoluent les personnages. La montagne demeure l'un des lieux emblématiques parce qu'elle est associée à la dissidence et à la révolte dans l'imaginaire collectif. Le plan général est privilégié par le réalisateur pour filmer les déplacements de Moha Ouzayd dans cet espace où la forêt domine l'horizon.

La montagne, dans *Itto Titrit*, n'est pas délestée de ses connotations se rapportant à l'insurrection et à la dissidence. C'est là où Moha Zayd mobilise les habitants contre l'occupation française. Le plan général rend compte de l'immensité de cet espace. Cependant, le plan moyen est choisi pour rapporter l'échange qui a eu lieu entre Moha Ouzayd et Haddou et son fils qui approuvent les positions subversives de Moha Ouzayd.

Les espaces fermés sont essentiellement des espaces marqués par la présence féminine. La maison où se rassemblent fréquemment les femmes est un exemple illustrant les particularités de ces espaces. Ils sont occupés par une présence physique des femmes, mais aussi par des signes évocateurs de cette présence et en constituent un prolongement, à savoir les produits du tissage et les activités domestiques qu'elles effectuent.

Ces espaces, lieux de commérages, abritent les secrets des femmes et leurs rêves. Ces dernières s'intéressent à la mode et aux raffinements des grandes villes, à l'amour, mais aussi à la politique, à l'image des grandes héroïnes tragiques. Elles sont au courant de l'actualité brûlante de leur pays et s'impliquent dans la mise en place des stratégies de lutte contre l'occupant.

Il est rare de rencontrer des femmes à l'extérieur des maisons. Le réalisateur n'a fait que projeter ses représentations sur une réalité qui est complètement différente de ce qui est mis en scène. Dans ce film, les femmes ne peuvent aller dehors que lorsqu'elles sont encore très jeunes ou abandonnées par leurs maris ou lorsqu'elles y sont forcées. C'est le cas de Qayda dont le mari est parti en Indochine ou de Hennou lorsque son mari est envoyé au bagne. Elle devait alors lui faire parvenir ses repas quotidiens.

Les femmes sont prisonnières dans leurs foyers et n'ont pas d'accès à la sphère publique. Mais cela ne les empêche pas de s'impliquer et de participer aux événements qui secouent leur village. C'est le cas de Halima (la vendeuse de tissus) qui ramène les drapeaux et les portraits du sultan de Fès pour les livrer aux résistants.

La maison du *fqih* Abdeslam est très fréquentée étant donné que ce personnage a plusieurs activités. C'est un lieu où il reçoit ses disciples et ses clients pour lesquels il lit ou écrit des lettres. C'est un espace qui sert clandestinement à la promotion des idées nationalistes et au recrutement de nouveaux adeptes. Moha Ouazayd, qui, à son tour, va jouer un rôle décisif dans le soulèvement contre les autorités coloniales, fait partie des nombreux personnages qui se rendent chez le *fqih*. Le plan rapproché et le gros plan sont privilégiés pour rendre compte des états d'âme et des émotions qui accompagnent les dialogues. Les visages sont le plus souvent graves, ce qui met l'accent sur le sérieux, la vigilance et parfois l'angoisse des protagonistes.

Ce sont des choix signifiants dans la mesure où ils permettent de mettre en valeur certains détails surtout le gros plan utilisé de manière fréquente pour ses effets d'une remarquable importance. « C'est [...] un peintre – Fernand Léger—, qui a judicieusement souligné le fait que seul le film dispose, avec le gros plan, du moyen technique de nous sensibiliser aux potentialités qui sommeillent dans un chapeau, une chaise, une main ou un pied. »¹

Le contenu cinématographique est élaboré en fonction des significations que le réalisateur cherche à transmettre. « Par une stricte analogie avec l'expression « approche photographique », l'approche d'un réalisateur sera qualifiée de « cinématographique »

¹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010, p. 85.

lorsqu'elle s'inspire du principe esthétique fondamental. Il est clair qu'une telle « approche » se retrouve au principe de tous les films de la tendance réaliste. »¹

II- La présence féminine et son environnement :

1- La subordination et le confinement symbolique de la femme :

La figure féminine se manifeste à travers un ensemble de signes qui reflètent son statut et sa place dans la société villageoise en question. Généralement, les femmes sont confinées dans des espaces domestiques. Leur rassemblement fréquent dans l'une des maisons du village rappelle le harem, lieu de rivalités, d'intrigues et de conflits incessants. Dans ce film, c'est un lieu de complicité, de confiance et de partage qui leur assure un réconfort mutuel. Elles font souvent preuve de solidarité, seul moyen de faire face à l'adversité. Le soutien apporté à Qayda en difficulté à cause du départ de son mari en Indochine en est une illustration.

Les femmes s'occupent des activités traditionnelles, à savoir le cardage, le filage et le tissage ainsi que des tâches qui relèvent de la gestion de l'économie domestique. Les travaux qui leur sont impartis sont peu ou pas du tout nobles, ce qui évoque leur infériorité dans l'ordre social institué.

Les femmes sont cantonnées dans la sphère privée et réduites à la fonction reproductrice. Leur rôle est de perpétuer l'ordre de l'espèce. Elles ont toutes des enfants dont elles s'occupent. Confinées dans un rôle domestique, elles sont dans une sorte de servitude naturelle. Dépendantes entièrement de leurs maris, elles n'ont pas d'autonomie économique, ce qui ne leur garantit pas une égale dignité. En l'absence du mari, elles se retrouvent dans une situation de précarité. C'est le cas de Qayda qui n'a plus de soutien après le départ de son mari et dépend, pour survivre, de la générosité des autres femmes.

Les maisons sont des lieux de « confinement symbolique »² qui reflète la division spatiale faite sur la base de la définition sociale de la distinction sexuelle. Les lieux intérieurs sont marqués par des couleurs vives des tapis dont les motifs sont semblables aux tatouages qui ornent le front, le menton ou les mains des femmes. « Les espaces dits « féminins », dont les couleurs mièvres, les bibelots, les dentelles ou les rubans évoquent la fragilité et la

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 49.

frivolité. »¹ Espace de convivialité, d'échange et d'entraide, les maisons sont des espaces qui reflètent l'identité féminine telle qu'elle est définie socialement (**Fig. 2**).

Il y a une harmonie entre la présence féminine et le décor qui traduit les représentations et le mode de vie des villageois. On constate que les femmes ont plus d'affinité avec le décor parce que ce sont elles qui produisent ses composants et le mettent en place. Dans l'espace réservé aux femmes, une sorte de cour intérieure, il y a toujours un métier à tisser qui est l'une de leurs activités principales, un art ancestral transmis de génération en génération. La femme, de ce fait, est gardienne des traditions et de la mémoire collective. La présence féminine est donc tournée vers le symbolique, l'esthétique et la finesse qui correspondent aux stéréotypes instaurés par la raison androcentrique.

En ce qui concerne le décor et les objets qui le constituent, on constate les particularités d'un savoir-faire local : tout est produit sur place, à l'exception de certains objets et surtout des tissus qui arrivent de l'extérieur, ceux rapportés, par exemple, par Halima de Fès, à savoir des tissus pour la confection des robes et des caftans. L'acheminement de ces produits est aussi un moyen de mettre le village en contact avec le monde extérieur et permettre aux villageois d'être au courant de ce qui se passe sur la scène nationale.

2- La femme et la fonction d'assistance :

Dans un contexte marqué par la colonisation française, le drapeau est l'un des symboles du mouvement de libération, qui circule clandestinement grâce à de nombreux stratagèmes qui permettent d'éviter les persécutions des autorités coloniales. Il est brandi avec ostentation lors des manifestations qui réclament le départ des colons. Ce symbole est surchargé de connotations patriotiques qui lui confèrent une valeur de grande importance. On constate, sur ce plan, que c'est l'homme qui occupe le devant de la scène et le terrain de la lutte. Les manifestations sont organisées par les hommes et les jeunes pour affronter les colons au péril de leur vie ou de leur liberté. « Il appartient aux hommes, situés du côté de l'extérieur, de l'officiel, du public, du droit, du sec, du haut, du discontinu, d'accomplir tous les actes à la fois brefs, périlleux et spectaculaires [...] qui marquent des ruptures dans le

¹ *Ibid.*, p. 83

cours ordinaire de la vie. »¹ Dans ce contexte de lutte anticoloniale, les femmes se contentent d'assister les manifestants en leur prêtant main-forte et en les aidant à accomplir leurs actions.

Pour faire parvenir les drapeaux et les portraits des leaders nationalistes aux habitants du hameau, Moha Ouzaid charge Qaida de les transférer à l'épicier du village, qui à son tour les envoie aux activistes pour les brandir pendant les manifestations. Halima participe aussi à cette opération en ramenant quantité de drapeaux de Fès et les achemine au village.

Hennou, quant à elle, met en garde son fils Bassou, contre le port des drapeaux vu les risques qu'il court. Les propos réprobateurs de la mère ont pour but de dissuader son fils pour ne pas compromettre les actions militantes de son père Moha Ouzayd. Par ce comportement, Hennou freine l'élan patriotique de son fils et l'empêche de prendre part aux grands événements de son village. Le jeune garçon manifeste des prédispositions à s'impliquer dans le mouvement nationaliste.

3- Les hommes et l'acceptation des objets de la modernité

Le film intègre des objets qui renvoient clairement à la modernité occidentale. La voiture de Samuel, le juif marocain qui vit en bonne intelligence avec ses concitoyens de confession musulmane, est un exemple de cette modernité envahissante. Ce véhicule connote le prestige social étant donné que seuls les riches peuvent se l'approprier à l'époque. Cela montre que les juifs étaient détenteurs du pouvoir économique basé sur le commerce.

La radio conquiert une place prépondérante dans la société marocaine. C'est un moyen qui permet de suivre l'évolution de l'actualité brûlante au niveau national et international. Cet instrument permet d'établir un rapport entre le colonisateur et le colonisé. En acceptant ce produit de la technologie occidentale, ce dernier signe, à son insu, un pacte avec le colonisateur.

La bicyclette demeure aussi l'un des objets de la modernité apportée par l'occupation française. Le guérisseur s'en sert dans ses déplacements de village en village. Plus pratique et plus rapide que les moyens de locomotion traditionnels, la bicyclette est un facteur de changement du mode de vie des gens. Elle incarne un modèle introduit par le colonialisme.

¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 49.

Ces objets qui vont entraîner des changements susceptibles d'affecter tous les aspects de la vie sociale sont associés à l'homme qui a l'exclusivité de les manier et de les utiliser. L'aspect vestimentaire n'en demeure pas moins l'un des éléments touchés par ces changements. Le cas le plus remarquable est celui du *fqih*. Désigné instituteur, il va abandonner ses oripeaux de clergé pour porter un costume flambant neuf : un pantalon et une veste. Cette transformation initiée par un homme religieux censé veiller à la sauvegarde de la tradition, amorce le processus irréversible de la modernisation associée au colonialisme.

Le film a l'ambition de capter une réalité changeante et versatile. La reconstruction de cette réalité n'est pas une tâche aisée. « La réalité peut être articulée, reproduite. Le monde extérieur possède une grammaire que nous sommes en mesure de décrire et d'utiliser afin d'inventer un univers entièrement artificiel, dans lequel peuvent être ajoutées des expériences absolument neuves, même si elles n'ont lieu qu'au sein de cette réalité contrôlée que nous nommons l'image utopique. Le problème n'est pourtant pas vraiment de décider si nous sommes, ou non, capables d'inventer un monde qui remplacerait l'intégralité du monde sensible, mais de découvrir à quels autres mondes mécaniques la vision utopique donnera accès. »¹

III- Les femmes : complices et victimes de la raison androcentrique :

1- La reproduction de la domination masculine :

Itto Titrit est un personnage omniprésent. Elle est présente dès la scène liminaire qui annonce le programme du film. Destinée à se marier avec Bassou, le fils de Moha Ouzayd qui est un notable du village, elle épouse une trajectoire qui va connaître une évolution rocambolesque. Elle est de prime à bord amenée à apprendre, comme toutes les jeunes filles, son rôle d'épouse. « La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. La plupart des femmes, aujourd'hui encore, sont mariées, l'ont été, se préparent à l'être ou souffrent de ne l'être pas. »²

Dans ce village du Moyen-Atlas, les filles sont promises, selon la tradition, à un prétendant du même âge qu'elles, et ce, dès leur jeunesse. Itto Titrit et Bassou en sont un exemple. Ils ont la permission de se rencontrer et de jouer ensemble. De cette manière, ils

¹ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, éditions Dis Voir, Paris, 1995, p. 38.

² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome 2, Editions Gallimard, 1968, p. 9.

développent et renforcent leurs liens. Malgré leur jeune âge, ils s'initient par des jeux de simulation aux principes de la vie conjugale.

Itto Titrit se distingue par son esprit d'initiative et son sens de prévoyance. Elle va jouer un rôle important dans le parcours de Bassou en le convainquant de poursuivre ses études à l'école coranique et plus tard à l'école française. Elle s'écarte progressivement de la logique sociale et prend des dispositions pour s'affranchir de la tutelle masculine sans toutefois entreprendre une action décisive dans ce sens.

Itto Titrit et Bassou ont l'habitude de se rendre dans un gourbi jouxtant les maisons du village, construit avec le roseau. Ce logement de fortune est sous forme d'une cage, symbolisant, dans l'imaginaire collectif, les contraintes de l'union conjugale. Lieu de captivité, le gourbi est aussi un lieu d'apprentissage et d'instruction. C'est dans ce gourbi qu'Itto, aidée par Bassou, apprend à lire et à écrire et, par conséquent, à surmonter le handicap de l'analphabétisme. Dans cette société, l'instruction étant l'apanage des hommes, la jeune fille ne peut avoir l'accès à la connaissance ni avoir un contact avec le monde réel qu'à travers un autre masculin.

Un autre élément sera associé à ce lieu, à savoir les symboles nationaux. Après avoir découvert les drapeaux et les portraits du sultan exilé dans la maison paternelle, Bassou les a ramenés et les a étalés sur le sol du gourbi comme pour célébrer le retour du sultan et la libération du pays. Cette scène a une dimension éminemment politique. Objets de fierté, ces motifs brandis lors des manifestations des villageois auxquelles Bassou prend part sont le signe d'une prise de conscience politique évidente du jeune garçon. La jeune fille ne fait que suivre les traces de son prétendant qui joue le rôle de leader. Cette scène illustre la subordination de la femme à l'homme qu'incarne cette jeunesse qui perpétue la tradition patriarcale et éternise la domination masculine.

Itto Titrit éprouve les mêmes sentiments de joie en découvrant le sol du gourbi orné par les drapeaux et les portraits. Elle partage l'engagement politique de Bassou. Le regard tourné vers le haut, le visage rayonnant d'espoir, les deux jeunes sont dans un état extatique. C'est dans une ambiance euphorique que les effets de l'éblouissement sont visibles. Cette scène met l'accent sur le rêve des deux enfants qui est aussi le rêve de tous les Marocains à la veille de l'indépendance. Bassou et Itto Titrit rêvent ensemble au retour du sultan et de la libération du pays.

2- Le mariage forcé et l'avortement d'un rêve

Itto Titrit, jeune fille promise à Bassou, est la figure angélique qui se distingue par la force de son caractère et sa sagacité. Son surnom, Titrit, affublé d'une symbolique astrale, est évocateur de la prééminence du féminin. Elle s'instruit (l'instruction est un élément crucial) à l'aide de Bassou, car l'accès au *Msid* est strictement réservé pour les garçons ; ce qui, de toute évidence, matérialise le caractère patriarcal de la société. Elle réussit à concrétiser son rêve et de ce fait, à accéder au savoir qui est, jusqu'au là, le lot d'une minorité masculine. Désormais, elle est en mesure d'écrire des lettres pour les femmes du village et gagne par ce moyen quelques pièces de monnaie, chose qui inquiète le *fiqh*, car ses prérogatives d'« homme savant » sont menacées.

Cette activité permet à Itto d'obtenir une indépendance économique nécessaire pour s'affranchir des traditions sociales. Cette volonté s'exprime par sa fugue en compagnie de Bassou lorsque sa famille décide de la marier à un retraité de l'Indochine. Peine perdue, elle n'ira pas jusqu'au bout de son projet et retourne chez elle pour subir le sort réservé à toutes les femmes du village.

Ayant subi la pression de toutes les femmes du village qui ont pris à leur compte l'idéologie patriarcale qui est le centre névralgique de la domination masculine, et ne pouvant pas échapper à ce déterminisme social, elle finit par accepter cette union indésirable. Mariée de force, elle meurt sur le lit nuptial avant l'arrivée de son agresseur. Cette scène est filmée en plongée pour souligner l'écrasement de la victime et son anéantissement par le poids des traditions et le regard dominant du mâle (**Fig. 3**).

La plongée de la caméra révèle l'état d'impuissance du personnage, sans défense et sans protection. « La plongée rabaisse les personnages, les enfonce, les rend plus petits, comme écrasés par la vie ou les événements. »¹ Elle est livrée à son agresseur selon les règles et les coutumes de la communauté.

Arborant sa moustache, symbole de virilité, le soldat retraité de l'armée française, ayant fait ses preuves en Indochine et présenté sur le mode de l'étrangeté et de la monstruosité, fait irruption dans la chambre nuptiale après le départ des femmes complices de ce drame. Son turban et son treillis dont il ne se sépare jamais soulignent sa brutalité et sa cruauté.

¹ Yannik Vallet, *op. cit.*, p.75.

Cette scène révèle la réplique d'un système patriarcal qui agit par tous les moyens pour se maintenir en place. Itto Titrit a été anéantie parce qu'elle est porteuse d'un projet d'émancipation de la femme et de son affranchissement de la tutelle masculine. Elle a osé braver les interdits et accéder aux sphères jusqu'au là réservées à l'homme, à savoir la sphère publique et le terrain du savoir.

Conclusion :

Le travail d'analyse porté sur le film de Mohammed Oumouloud Abbazi s'articule autour de l'analyse de ses composantes iconiques, ses structures narratives et les procédés de mise en scène adoptés, à savoir les approches esthétiques du réalisateur qui sont d'un apport considérable dans l'élaboration du film : les personnages, les lieux, le décor et les objets qui ont une valeur symbolique dans un contexte marqué par la colonisation française qui va de pair avec la domination masculine.

Le personnage féminin qui évolue dans cette réalité hostile n'a pas bénéficié de grandes perspectives dans cette dramaturgie filmique. La majorité des femmes subissent les contraintes sociales et l'oppression coloniale. Itto Titrit, l'héroïne du film, n'a pas joué un rôle décisif dans l'histoire. Sa fugue avec son prétendant est vouée à l'échec, sa résistance au mariage auquel elle est forcée n'a pas abouti et ses déboires sont multiples.

Le réalisateur a dénaturé la réalité sociale et culturelle du Moyen Atlas où la femme, loin d'être une femme soumise ou esclave comme le film le laisse imaginer, a affirmé sa volonté par des actions spectaculaires dans le combat contre les Français. La légende populaire conserve bien des souvenirs de cet héroïsme que le réalisateur a refusé à la femme amazighe.

Sur le plan esthétique, le film a recours à des cadrages (champ et hors champ, contre-champ, plongée, contre-plongée...), des plans, des mouvements de la caméra tels que le traveling et le panoramique pour arriver à une dramaturgie filmique élaborée qui rend compte des rapports de force, de domination ou de collaboration qui existent entre les différents protagonistes.

Le film est traversé par un système dichotomique : colonisateur/colonisé, traditionnel/moderne, espace clôt/espace ouvert, plan serré/plan large, champ/hors champ...

ce choix qui est éminemment esthétique engendre une tension permanente dans l'histoire filmique, ce qui sollicite en permanence l'attention et l'adhésion du spectateur.

Bibliographie :

Bakrim (Mohammed), *Le Miroir et l'écho Cinéma et société au Maroc*, Imprimerie Bidaoui, 2018.

Beauvoir (Simone), *Le Deuxième sexe*, Tome 2, Paris, Editions Gallimard, 1968.

Bourdieu (Pierre), *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Jaïdi, (Moulay Driss), *Cinéma et société*, Editions Almajal, 2010.

Kracauer (Siegfried), *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

Ruiz (Raoul), *Poétique du cinéma*, Paris, Editions Dis Voir, 1995.

Vallet (Yannik), *La Grammaire du cinéma, de l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2016.

Représentations de la femme dans le cinéma marocain : entre la présence et l'absence. Cas de *La Prière de l'absent* de Hamid Bennani et *Les Yeux secs* de Narjiss Najjar.

Khadija El Mouwahidi

*Professeur Habilité
FLSH. Marrakech. UCA
LIMPACT*

Il s'agit, dans cette contribution de soulever la problématique de la représentation de la femme et les dimensions signifiantes de la dualité de la présence et de l'absence dans deux films représentatifs de la question de la femme dans le cinéma marocain. Films considérés comme des classiques du cinéma marocain.

Le premier film, *La prière de l'absent* est une adaptation du roman de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun¹, produit en l'année 1995 et sortie en public en 2001. Les principaux protagonistes sont Saadia Azgoun et Hamid Basket auxquels s'ajoutent deux grands noms de la scène artistique et théâtrale marocaine : Tayb Seddiqui et Ahmed Tayeb Laâljaj. Le film raconte le Maroc des indépendances, déchiré par les tensions identitaires entre de la tradition et la modernité après une longue colonisation.

C'est l'histoire de Mokhtar, l'étudiant de la Quarawiyyine et de Yamna, l'ancienne prostituée qui vont mener une quête pour reconstituer les fragments de leur mémoire après une grande période d'amnésie choisie ou imposée par la société ; l'écart avec le roman de Ben Jelloun est notoire mais l'adaptation garde les formes du cheminement et de l'errance comme structure signifiante ; l'importance du film réside dans le fait qu'il nous donne une image concrète du Maroc des indépendances et surtout les représentations de la femme, du corps dans une société conservatrice mais en pleine mutation.

¹ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

Le second film, *Les yeux secs* est de Narjiss Najjar, sorti en 2003 avec Siham Assif, Khalid Benchegra, Raouia, Rafiqa Belhaj.

Les Yeux secs raconte l'histoire d'un village berbère du Maroc habité uniquement par des femmes condamnées à offrir leurs corps. Seuls des hommes dûment argentés peuvent y séjourner. Mais lorsque Mina, incarcérée durant vingt-cinq ans, revient, l'ordre des choses est perturbé : celle-ci ayant appris l'art du métier à tisser leur offre une nouvelle vie et de nouveaux espoirs. Ces femmes contraintes à dissimuler douleur et honte, à avoir les yeux secs à force de pleurer, vont être capables d'affronter la vie et d'affranchir leurs corps.

Notre intérêt sera porté sur la présence du corps féminin et les dimensions symboliques de cette présence mais aussi les dimensions du corps social dont il est le support. Il s'agit précisément d'approcher la dialectique de la présence et de l'absence du corps de la femme dans ces films en interrogeant les raisons culturelles de la considération de ce corps comme tabou, interdit, mais aussi les dimensions de l'interdit de la représentation du corps de manière générale.

Fondements religieux de la représentation du corps féminin

La question de la présence du corps féminin renvoie directement à celle de la représentation dans la tradition musulmane. La représentation du corps en général, de l'homme ou de la femme ou même des êtres animés est soumis à des restrictions dogmatiques. Cet interdit de la représentation en Islam a été revu par plusieurs fuqaha dans la mesure où le risque de l'idolâtrie ne se pose plus. R. Belabah dans son étude sur l'interdit de la représentation dans les trois monothéismes a exposé en détail le parcours qu'a pris l'art islamique en général pour dévier cet interdit en optant pour la calligraphie et autres expressions artistiques¹.

¹ R. Belabbah, *De l'interdit de l'image dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, Suivi de L'origine de la langue et de l'écriture*, Casablanca, Editions Aïni Bennani, 2006.

Le corps de la femme problématise encore plus cette question de la représentation filmique ou iconique de manière générale, le corps de la femme étant culturellement et historiquement objet de tous les tabous et presque de tous les interdits.

Il faut dire que la tradition musulmane, du moins dans les pays maghrébins, a fortement façonné l’imaginaire des sociétés, ce qui explique en quelque sorte le passage de la démarche fortement réservée quant à la présence du corps de la femme dans *La Prière de l’absent* à celle de la revanche du corps dans les yeux secs – mais aussi dans d’autres films comme *Marock* ou *Zéro* de la même réalisatrice, *Une amante du rif* ou oser une expérience limite avec *Much loved*.

La tradition musulmane a vénéré la femme et lui a octroyée une place centrale dans la société et dans la famille en tant que créatrice des valeurs et conservatrice des traditions ancestrales. Mais la question du corps de la femme reste toujours problématique au niveau de la configuration culturelle et sociale de la femme.

Poser la question sur la représentation de la femme c’est poser la question sur le corps de la femme et les dimensions symboliques de cette représentation. Le corps est d’abord un langage. Bourdieu considère que ce langage de l’identité naturelle est en fait un langage de l’identité sociale, et ce corps dans ce qu’il a de plus naturel dans les dimensions même de sa conformation, est un produit social par excellence¹.

La longue tradition philosophico-religieuse de la séparation de l’âme et du corps considère ce dernier ressortit au domaine de la connaissance objective, tandis que l’appréhension du psychisme serait soumise à la fluctuation des représentations. Or, les travaux anthropologiques – aussi bien que les études historiques, comme celles de Philippe Ariès ou de Françoise Loux, ont décrit l’extrême variabilité, selon les sociétés, des

¹ Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 14, 1977, p. 51.

conceptions du corps, de son traitement social, de sa relation avec autrui et avec le monde, la pensée occidentale n'apparaissant en cette matière pas plus « rationnelle » que celle des sociétés « primitives ».

Dans les sociétés arabo-musulmanes, le corps est inscrit dans une dimension hautement symbolique. Le corps est un des éléments constitutifs de la personne, c'est-à-dire les différentes représentations de l'être humain. Il recouvre outre le corps, l'âme et les autres principes de l'être. Le corps n'est pas une entité autonome.

Spécificités du corps féminin

Ces considérations qui font du corps une donnée complexe dans l'espace arabo musulman, sont encore plus complexes lorsqu'il s'agit du corps de la femme. Objet de tous les interdits et les tabous, le corps féminin va être doublement le support de nombreuses charges presque toutes négatives. Ce qui explique le fait que la littérature et la tradition artistique ont omis de représenter le corps de manière générale, celui de la femme en particulier.

Dans la culture marocaine, il y a comme une hésitation quant à la représentation du corps dans toutes ses fonctions quotidiennes ou même sociales dans une tradition qui tend à voiler le corps, à l'inscrire comme dimension présente mais invisible. Dans ce sens, le cinéma est édifié comme un moyen de braver les interdits : cheval de bataille pour revendiquer une présence complète. La confirmation sociale de la libération des femmes dans les yeux secs en est l'exemple le plus pertinent. Le corps support de toutes les souffrances, objet de tous les tabous va être l'axe central dans ce combat. Yamna, servante chez une famille de Fès va subir les affres du rejet social à cause de la perte de la virginité pour se lancer dans le gouffre de la prostitution. L'ancienne prostituée va mener son propre voyage qui est une véritable quête de libération de son âme et d'affranchissement du corps.

Le corps dans *La Prière de l'absent* et *Les Yeux secs* est rarement présenté comme objet de désir, la-quasi absence de la sensualité est remplacée par une forte charge évocatoire : il est tantôt un corps surprotégé, tantôt un corps de la femme bourgeoise, maquillé et entouré de tous les soins possibles ou même un corps effacé dont les contours ne sont pas déterminés comme celui des prostituées de Zayane ou même des femmes en visite au tombeau de Sid-Imokhtar à Essaouira ; corps chétifs rabougris des montagnards écrasés par le labeur et la besogne.

Entre un corps protégé, voilé et un autre châtié et violenté se trouve les représentations de la société marocaine qui essaye de dompter le corps de la femme parce qu'il est considéré comme danger ; source de tous les péchés.

La Prière de l'absent représente les thématiques liées au corps féminin : virginité, sensualité, violence, frustration : la scène du test de la virginité est hautement révélatrice de la violence subie au corps de la femme par les détentrices et les conservatrices de la tradition. La jeune lycéenne de la famille bourgeoise subit le même traitement avilissant que la servante Yamna ; il s'est avéré que toutes les filles ne sont pas vierges et que le système va protéger la fille du notable et rejeter hors de la société la servante et les femmes issues de catégories sociales défavorisées : une bourgeoise se vante de vérifier la virginité de sa fille chaque jour parce qu'elle va au lycée.

Le corps de la femme dans *La Prière de l'absent* représente aussi la beauté. « Toutes les femmes du monde sont belles » confirme le protagoniste principal en répondant à la question si son amante est belle. L'homme est celui qui est en mesure de voir à travers le corps de la femme, la Beauté comme valeur absolue. Ainsi, la beauté de la femme n'est que l'incarnation de la beauté de Dieu et qu'en aimant la femme, on ne peut aimer que Dieu. Les références aux maîtres du soufisme musulman abondent dans le film : Hallaj, Bistami,..., par Mokhtar, l'étudiant à la prestigieuse université Al Quarawiyyine qui dévie vers le soufisme, combattu rudement par les oulémas orthodoxes.

Tandis que dans *Les yeux secs* la beauté en tant que valeur incarnée par la femme va céder la place au corps souffrant, possédé, asservi à la recherche de son affranchissement. C'est une démarche de révolte contre le conservatisme sociale et religieux qui a tendance à considérer la femme comme l'incarnation de la beauté à travers l'idéalisation et la protection. Il présente, au contraire, une image d'un corps qui est loin d'être beau, loin encore d'être protégé.

Dualité de la beauté et du désir

La Prière de l'absent part d'une idée ancrée dans la culture islamique qui considère la beauté comme le corollaire du désir. Ce dernier est sujet à plusieurs connotations négatives et nécessite d'être cantonné et réglementé parce qu'il est une des sources menant au péché, selon la tradition. Les soufis, considérés comme les maîtres de l'art d'aimer en Islam, vont avoir une autre interprétation du rapport entre la beauté et le désir en l'inscrivant dans une dimension du dépassement et de l'idéalisation, position qui va être reflétée dans le film puisque le protagoniste principal est imprégné de culture soufie.

Certes, l'islam ne s'inscrit pas complètement dans la posture de la méfiance chrétienne à l'égard de l'amour et du désir, mais cela n'a pas empêché la constitution d'un sentiment de perplexité que trahi un langage souvent équivoque à son égard. Mernissi précise que même si l'on accepte le désir en Islam, on le considère comme un ennemi qu'il faut bien connaître, pour mieux le maîtriser¹.

Se définissant comme la religion de la raison, les *fuqaha* (juristes musulmans) de l'islam se sont ingénies pour maîtriser le désir, le contrôler et le canaliser. L'objet de ce désir étant la femme, le glissement du contrôle du désir au contrôle de la femme a façonné tout un imaginaire fondé sur la peur de la femme, sa surprotection ou sa considération comme source de tous les péchés. Ce sont bien évidemment les deux versants présentés dans nos deux films :

¹ F. Mernissi, *L'Amour en Islam*, Casablanca, Le Fennec, 2012, p. 106.

de la protection extrême au refus extrême lorsqu'il s'agit du corps de la prostituée ; de la femme dominée, voilée, mariée très jeune à la femme indépendante et libre, considérée comme un danger pour la société et l'ordre établi.

Cependant, les soufis, proposent une vision conciliatrice de cette question de la passion et du désir. Ils ont dépassé cette attitude basée sur le contrôle ou la méfiance à l'égard de la passion pour se lancer dans une expérience qui glorifie l'amour, voie menant au divin mais aussi qui réhabilite la femme comme lieu, support de l'épiphanie divine.

La notion de la Beauté est indissociable de celle de la Majesté : *aljamal wa al jalal*¹. La Beauté est la source originelle et non seulement la cause de cet amour. « Dieu est beau, aurait déclaré l'Envoyé de Dieu, et Il aime la beauté »². Ce *hadîth* est en effet omniprésent dans les écrits des soufis. Ibn Arabî, « Traité de l'amour »³, explique que ces deux notions sont indissociables et que la beauté est une cause de l'amour et que ce dernier est par essence sublime, émanant de Dieu et visant l'union.

L'imâm Ghazâlî accorde également une large place à ce thème dans le long chapitre de *Ihyâ' 'ulûm al-dîn* intitulé *Kitâb al-mahabba*⁴ et considère que la station spirituelle de l'amour est la station suprême. Toutefois, la beauté n'est pour lui qu'une cause (*sabab*) parmi d'autres de l'amour contrairement à Ibn Arabî pour qui elle en est la source première et intarissable. Ainsi, à la cent dix-huitième question de Tirmidhî : « D'où vient l'amour? » Ibn Arabî répond et précise son origine divine : « De son épiphanie dans le Nom *al-Jamîl*. »⁵ C'est-à-dire du Nom divin le Beau.

¹ Dualité qui constitue un repère central dans l'esthétique soufie de manière générale.

² Cité dans Muslim Ibn Al-Hajjaj (822- 875) le *Shahih de Muslim*, n° du Hadîth 131.

³ « Traité de l'amour » (extrait des *Futûhât al- Makkiya*), Traduit par Maurice Gloton, Albin Michel, coll. "Spiritualités vivantes", 1986.

⁴ Abou Hhâmid Al-Ghazali, « Le Livre de l'amour », *Revivification des sciences de la religion*, trad. Idrîs de Vos, Al Bouraq, 2012.

⁵ *Futuhât*, II, p. 114.

La beauté féminine n'est pas nécessairement considérée comme une tension diabolique, elle est une manifestation de la Beauté divine, principe générateur de la création et au centre de l'existence.

De l'amour des femmes

Les soufis vont aussi s'intéresser à l'interprétation de la célèbre tradition prophétique qui dit : « *De votre monde, trois choses me furent rendues dignes d'amour : les femmes, le parfum et consolation me fut trouvée dans la prière* »¹.

Dans un chapitre des *Futuhât*, Ibn Arabi estime que les *arifines* (ceux qui ont accès à la connaissance divine) ne détachent pas leurs regards des femmes et ont la prédilection de leur compagnie. Celui qui connaît la valeur des femmes et leur secret ne s'abstient pas de leur amour, c'est un amour nécessaire à l'accomplissement de l'initié. Il correspond à un héritage prophétique et à un amour divin. Ce qu'il faut souligner c'est surtout la genèse divine de cet amour, renforcée par la voix passive : (*hobbiba ilya* : ça ne provient pas de moi, de ma volonté, mais c'est Dieu qui m'a accordé, insufflé le don de l'amour).

Pour Ibn Arabi, la femme possède l'énergie de la création et de l'attrait. Si le Cheikh al-akbar, et à l'instar du prophète de l'Islam, aime les femmes, comme le précise la citation ci-dessus, c'est qu'elles sont pour lui le « *lieu de l'effet* », réceptacle, support de l'apparition de l'invisible. La femme permet la concrétisation et la représentation matérielle de l'envol de l'esprit. L'expérience érotique est donc mystique par excellence². Il s'agit ici de souligner la particularité du soufi qui accède au divin à travers le corps de l'autre réel, contrairement à d'autres traditions qui le conservent dans la pure imagination.

¹ Réf. Ibn al-Qayyim, *Zad al-Maad*, (1/ 145)

² A. Meddeb, *Phantasia*, p. 181. Dans un chapitre dédié à Ibn Arabi, l'auteur, fidèle à sa logique digressive, s'accorde à une analyse très pointue de cette assertion « elles (les femmes) sont lieu de l'effet » qui va lui permettre de l'adopter comme principe de la création de l'univers.

Analyse filmique entre l'espace ouvert et l'espace fermé

La Prière de l'absent met en scène deux espaces opposés : un espace fermé, hermétique et un autre ouvert, onirique qui défie les normes et se propulse dans l'imagination. Certes l'espace fermé est soit un harem dans lequel la femme est surprotégée, menant une vie de luxe: femmes précieuses qui représentent l'aristocratie fassie avec des préoccupations aussi futiles qu'avilissantes pour la femme qui mène un vrai combat pour être à la hauteur des représentations idéalistes de l'homme. Univers de Shahrazade fermé où la femme déploie tout son savoir et sa ruse pour plaire à l'homme, pour être belle et surtout pour rester en vie : tatouages, henné, hamma, maquillage, art culinaire, art de la maison.

Cependant, c'est un confort qui s'avère précaire et factice parce qu'il est conditionné par soumission à toutes ces règles ancestrales. Les seuls moments d'ouverture c'était dans le rêve. Aux antipodes de cet espace fermé et protégé il y a des espaces de la marginalisation et de la mort sociale : mausolées, cimetières, maisons de prostitution, Franchir l'espace de la maison est le synonyme de la condamnation et de l'errance et de l'inconnu.

Dans *Les yeux secs*, on assiste à un inversement de la structure de l'espace ouvert /fermé ; les femmes évoluent certes dans un espace ouvert qui est synonyme de liberté, mais elles se retrouvent emprisonnées à ciel ouvert : l'espace de la tribu, village dont la réputation est entachée de honte ne peut être un espace d'émancipation ou de liberté d'autant plus que la géographie insiste sur le caractère désertique et aride, sur la roche comme symbole de la consistance. Cette prison à ciel ouvert donnera place à une autre prison : la chambre fermée dans laquelle la femme vend son corps pour subsister dans un élan suicidaire. L'espace du film ouvert rejoint le fermé pour donner le spectacle d'une descente dantesque dans l'enfer où on ne peut choisir que dans les degrés en l'absence de tout salut. Bien évidemment il faut attendre Raouia qui va sortir de la prison réelle pour libérer les femmes de la prison sociale et symbolique.

CONCLUSION

Entre une présence crue du corps de la femme présentée comme offrande sur l'arène du désir charnel dans *Les yeux secs* et une vision spirituelle du corps de la femme qui est un tremplin vers la beauté comme concept dans *La Prière de l'absent*, la représentation de la femme bascule entre deux excès.

Les yeux secs a réussi l'affranchissement des femmes mais après avoir fait l'étalage combien avilissant de la misère de la femme de toute une région. *La Prière de l'absent* reste dans une vision spirituelle qui passe sous silence la phase de la prostitution de Yamna, syncope filmique pour l'édifier au rang des femmes libres menant une vie normale mais dans la marginalité.

Entre un film contre lequel les femmes de la région de khénifra- Lhajeb vont signer une pétition contre la réalisatrice parce qu'elles ne savaient pas qu'elles seraient présentées comme prostituées ou anciennes prostituées – les vieilles femmes trop présentes dans le film- et une vision de la femme dans *La Prière de l'absent* qui efface sa présence réelle et l'inscrit dans l'idéal, le rêve et le concept ; il fallait peut-être penser à une troisième voie.

Bibliographie

Belabbah, Rachid, *De l'interdit de l'image dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, Suivi de L'origine de la langue et de l'écriture*, Casablanca, Editions Aïni Bennani, 2006.

Bourdieu, Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n° 14, 1977.

Al-Ghazali, Abou Hhâmid « Le Livre de l'amour », *Revivification des sciences de la religion*, trad. Idris de Vos, Al Bouraq, 2012.

Jambert, Christian, *Le caché et l'apparent*, Edition de l'Herne, 2003.

Khatibi, Abdelkébir, *L'Art calligraphique arabe ou la célébration de l'invisible*, Paris, éditions du Chêne, 1976.

Meddeb, Abdelwahab, *L'Icône mentale*, Quantara, n° 15, 1985.

Merlot-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, suivis de notes de travail, Avertissement et Postface de Claude Le-Fort, Gallimard, 1964, réédition 2006.

Mernissi, Fatima, *L'Amour en Islam*, Casablanca, Le Fennec, 2012.

Image de la femme dans le cinéma marocain : Quelle médiation pour quelle image ?

Cas de *Much Loved* de Nabil Ayouch

Mohammed Martah

*Professeur de l'Enseignement Supérieur
FLSH Marrakech. UCA
LIMPACT*

*Much Loved*¹ est un film à scandale par excellence si l'on croit les médias nationaux et le pouvoir en place. Étant de cette consonance, il vise un public nombreux, donc une audience très large, donc des recettes importantes. Sans vouloir verser dans le négativisme, le film qui se tournait à *huis clos* a fuité vers les réseaux sociaux, avant de terminer sa course sur Netflix en passant par quelque timide présentation dans les salles de cinéma françaises. Non loin de l'hexagone, en l'Allemagne les autorités décident, après la présentation dudit film au festival de Munich le 25 juin 2015, de le classer dans la catégorie des films pornographiques, donc interdits aux -18 ans.

Le film en question n'a pas convaincu que ce soit sur le plan thématique (thème très redondant dans le cinéma mondial), sur le plan générique (le film se situe entre le documentaire et le romanesque ce qui n'a pas été dans la faveur de l'empathie recherchée), sur le plan esthétique (scénario, scènes, dialogues et prise de bec répétitive et sans fonction intelligible apparente dominant la trame filmique). À l'exception de quelques festivals, de quelques diffusions cinématographiques et de quelques distinctions somme toute timides², le film n'a pas fait sensation ni l'objet d'une reconnaissance internationale, d'où le fait qu'il n'ait pas été projeté dans les grandes salles de cinéma, destinée naturelle de films dignes de ce nom. Touchant au tabou avec beaucoup d'affronts, mais sans travail cinématographique de

¹ Ou « Zin li Fik » traduire : la beauté qui est en toi

² Festivals de Cannes 2015, du film francophone d'Angoulême 2015, du film francophone de Namur 2015, les Césars 2016, Trophées francophones du cinéma 2016. Ces festivals ont distingué L. Abidar comme meilleur rôle féminin du film de N. Ayouch.

fond, le film provoque une agitation très forte, mais de couloirs, avec la publication de quelques articles dans des quotidiens nationaux et surtout avec l'indignation des journaux et médias français¹, qui dénoncent la censure du film jugé insultant envers la femme marocaine par les autorités du pays. En boucle, et à quelques semaines d'intervalle, une aubaine, les médias audiovisuels français avaient vu dans ce film un événement unique comme si, en parlant de la prostitution au Maroc (surtout à Marrakech) on venait de faire une découverte majeure et sans précédent dans le monde des scandales relayés par le support cinématographique. Abidar et Ayouch sont désormais présentés comme victimes sacrifiées par les censeurs devant l'autel de la liberté d'expression. Du sensationnel, rien de tel, afin de gagner en sympathie, hors Maroc, envers ces deux martyres du grand écran et d'enregistrer par la même occasion une large audience donc plus de chance de gagner en marketing publicitaire.

Cependant, le scandale en art consiste à remettre en question la tradition artistique, à transgresser les canons de la production esthétique du septième art et proposer des alternatives aux maux de la société. Son rôle consiste, en effet, à bousculer le public récepteur de cet art afin de le pousser à réfléchir en termes de renouveau artistique et pour réfléchir à de probables solutions aux problèmes de la société. *Much Loved*, en sa qualité de film à scandale, ne fait que raconter ce que d'aucuns savent et de façon très rapprochée. La prostitution au Maroc, à Marrakech, quoi de plus commun ; comme à Paris, à Bali, à Bangkok ou encore à Maputo, bref rien de nouveau sous le soleil sauf en lieux invisibles, derrière les portes infranchissables. Les plans, séquences et autres techniques cinématographiques sont en deçà de ce que l'on souhaite voir dans un film dit engagé. Les scènes « pornographiques » factices ne font qu'empiéter sur le genre en question. Sans lésiner sur la comparaison, chez Fellini, dans son film *Roma* (1971) à propos de prostitution, la ville est présentée comme la mère protectrice, bien vaillante, symbolisée par la louve, mais avec cette partie cachée, mystérieuse, voire dangereuse. « Rome est douce et tendre, mais aussi séductrice et vulgaire (...) Fellini parvient à transmettre des émotions et des impressions marquantes dans un tourbillon qui s'éloigne du narratif, car Rome, au final, ne se raconte pas : elle se vit »². Ce pourrait être le cas pour

¹ Le Journal du dimanche ; Le Figaro ; Télérama ; Libération ; Métronews ; France TV ; Le Parisien...

² Maxime Labrecque « Roma : de la mère protectrice à l'éternelle prostituée » Séquences : la revue de cinéma, n° 288, 2014, p. 10-11. Aussi sur <https://id.erudit.org/iderudit/71023ac>

Marrakech, ville désormais célèbre, pas uniquement en tant que ville des plaisirs de la chair, mais en tant que capitale culinaire et artistique incontournable.

En outre, le plaisir, sans parler de jouissance esthétique dont on est très loin, est tout simplement inexistant. Le langage, sous forme d'insultes et de jurons, mis délibérément dans la bouche des actrices relève du registre familier, trivial, spécialement celui des trottoirs, des boîtes de nuit et des maisons closes. Un langage qui n'a besoin ni de scénario ni de répétition de la part des actrices. Pas de ton solennel ni de prouesses langagières, comme dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné (1945), *Un Homme d'Exception* de Ron Howard (2002). L'objectif annoncé du film : dénoncer afin de faire connaître la condition féminine au Maroc semble loin d'être atteint. La conjecture de l'événement phare aidant, à savoir le *terrorisme*, fait pencher la balance en faveur du film, ce qui contribue à la promotion en France notamment, de l'actrice principale et du réalisateur.

Effet immédiat, tout le monde en parle ce qui pourrait rendre célèbres le film, son réalisateur et ses personnages. Les réseaux sociaux s'en mêlent pour devenir le canal par excellence de ce support filmique. Un canal n'étant pas tenu pour officiel, le film perd de son intensité médiatique bien qu'on ait continué à en parler dans les cafés et dans des cercles fermés/ouverts, mais toujours de façon informelle. En un mot, le canal des réseaux sociaux ne présente aucun intérêt pour l'espace de sociabilité. Un espace dont la gestion officielle incombe à l'instance du pouvoir, représentée par l'État. Il ne répond donc pas à l'exigence des logiques et des instances relatives à la médiation culturelle. La logique des réseaux relative à l'action et à l'animation culturelles gère le produit artistique dans sa dépendance des médias officiels, notamment la télévision, les journaux et les magazines ; ceux-là mêmes qui assurent au produit artistique son entrée dans l'espace public et l'accès de ce même public aux espaces culturels en vue d'une appropriation du premier par le second.

Le film se propose de faire état de la prostitution au Maroc (à Marrakech). Un thème hypermédiatisé, ce qui ne rajoute absolument rien à la réalité sur le terrain... Il se veut également une image de ce qui se passe dans les endroits huppés, mais clos, sans en montrer ni les entrées ni les sorties comme s'il s'agissait d'endroits ne se trouvant nulle part ou seulement dans l'imaginaire du réalisateur. D'où l'impression, chez le public¹, de se retrouver

¹ Le public réel ayant visualisé le support est français

dans des endroits plutôt fantasmés que réels. Le film a choisi de montrer la misère économique de manière assez pudique : la caméra rasant les murs de la médina surtout la nuit ou au petit matin. La lumière étant naturellement affectée, les échanges sont devenus faux, jusqu'à en obtenir des répliques hors propos. La misère est filmée de loin en loin comme si le réalisateur n'est pas concerné par la situation socioéconomique, la cause principale de la prostitution au Maroc et partout dans le monde. Il s'est focalisé plutôt sur la misère sexuelle de tous sans exception. En exemple, la scène où une prostituée, dans un acte délibéré, relevant du bric-à-brac ou du remplissage tout court, s'offre à un chauffeur de camion.

La caméra est alors conviée dans les chambres à coucher, mettant en scène ce que tout un chacun sait, mais sans aucun effet érotique. Par contre la caméra était plus discrète s'agissant de la prostitution homosexuelle. Chaque coin de rue peut servir désormais et délibérément à un corps à corps furtif, volé, loin des regards curieux, voyeurs ou inquisiteurs. Scènes pour la plupart gratuites, sans utilité pour le récit cinématographique. En cherchant à dévoiler et à dénoncer, notre réalisateur finit par manquer son objectif de vouloir porter la voix de ses femmes au grand écran ; désormais il les condamne à la bestialité du corps à vendre tout en leur collant à la peau la métaphore du « pétrole du Maroc ».

Tout le monde est partant, comme si la prostitution est devenue une norme ; même le policier, « ripou », censé représenter l'ordre, a pris, avec violence, sa part de bestialité du corps vendu aux clients saoudiens et occidentaux. Le corps en tant qu'objet de la jouissance sexuelle et le plaisir en tant que jouissance esthétique semblent inaccessibles au réalisateur de ce film. Sa seule jouissance est celle de se retrouver derrière la caméra en train de filmer des scènes sans aboutissement.

Dans cette course effrénée vers la débauche, la femme est réduite à une sexualité primitive, ayant pour seule motivation, l'argent. Elle se fait l'esclave de la matière, rêvant d'appartement et de voiture de luxe. Elle s'autodégrade en choisissant l'assujettissement à l'avoir. La scène du diamant jeté dans la piscine, et celle des prostituées trainant par terre pour amasser le maximum de billets de banque de façon inhumaine et dégradante ne font pas de ces êtres des personnes dignes. La femme, objet de considération et de valorisation présumées du réalisateur, est devenue prisonnière du procédé animalier, réduisant la part de l'humain en elle, en la dépersonnalisant et en la réduisant au fauve. On voit là un procédé d'animalisation délibérée voire gratuit.

La fonction de l'art, si tenté de considérer ce film comme produit artistique cherchant à dénoncer, serait entre autres d'être le reflet de la réalité (réalisme tautologique). En effet, la prostitution existe et il suffit de faire un tour non seulement dans les zones résidentielles et touristiques de la ville pour en avoir davantage le cœur net. Le cinéma de Ayouch a beaucoup à apprendre d'un film adapté du roman de Zola, *Nana*¹. Une femme battue par un compagnon inconnu. Elle finit par le quitter avec un enfant, qu'elle a eu à l'âge de seize ans. Devenue prostituée, elle va réussir par ses charmes à assujettir à ses caprices des personnalités non négligeables de l'époque. Elle finira dans la déchéance et avec elle la chute de toute une époque, de tout un empire, tout un symbole. Quel symbole ? Quelle étendue métaphorique de *Much Loved*, dans son clin d'œil à un pays, le Maroc. Un Maroc désormais tourné vers la modernité. Atteinte de variole, Nana, par procédé d'analogie, fait écho à un Empire agonisant. Du grand art quand l'image donne une épaisseur esthétique à l'histoire. Chez Ayouch, l'esthétique est réduite à un corps abusé, un corps prêt-à-porter (à partir), un corps marchandisé, vendu, offert de façon délibérément gratuite, ce qui ne rime pas avec le beau recherché dans les maux de la société. Le mal est dominant dans le film, la sublimation en est absente. L'érotisme est inexistant par excès de vulgarité. Le pornographique factice et faux est prédominant. En un mot, chez Ayouch, l'art de montrer a manqué son cinéma.

Le film voulait s'inscrire dans le cadre de la dénonciation, celle de la condition féminine au Maroc. Il s'est retrouvé prisonnier des stéréotypes ayant abordé le thème de la prostitution. Rappelons que pendant tout le film, le spectateur était amené à percevoir une image disproportionnée de la femme prostituée. Inutile de parler des mots et expressions inappropriés et excessifs qu'il était dans l'obligation d'entendre. Là encore, un cliché langagier est collé à toute personne vivant de la prostitution. Un matraquage par les mots vulgaires et une dissonance au niveau de l'image qui montre ce qu'elle veut montrer sans concession. Ni le réel ni le pornographique n'ont été atteints pour au moins satisfaire une attente bien spécifique de publics spécifiques. Ce qui a le plus dérangé, c'est que ni le réalisme présumé ni le pornographique n'avaient abouti.

Là où le film devrait *dire* le phénomène avec art et poésie, il le montre avec « vulgarité » et désinvolture. Faudrait-il le rappeler, le corps est, de bout en bout, enveloppé dans un registre linguistique dégradant et une rhétorique de l'image s'inscrivant dans la

¹ Réalisé par Christian-Jacque en 1955.

salissure. Le public internaute, récepteur réel sur un support virtuel, finit par rejeter le film, à en juger par les commentaires (blogs), même si l'audimat des médias sociaux a atteint des millions de vues. Dans une certaine mesure, ces vues pourraient renseigner sur une société souffrant de dédoublement, qui aimerait voir sans être vue en train de voir et qui, une fois le débat est ouvert publiquement, devient pudique, virulente et très critique.

En outre, ne peut-on pas parler de prostitution sans en montrer le côté dégradant et tout en gardant à ces femmes leur dignité ? Même quand elles se retrouvent seules, elles s'autodégradent mutuellement sans aucun respect à l'égard de la Femme qu'elles incarnent. De temps en temps, elles se soutiennent dans leur déchéance physique et morale, et se déchaînent à travers les insultes à volonté.

Dire sans montrer. Dire sans dégrader. Cela demande beaucoup d'art et beaucoup d'égards visuels. L'usage démesuré des plans à des fins avilissantes est prépondérant dans le film. La distance respectueuse y est absente. Le réalisateur ne pouvait pas montrer de loin en loin, et laisser la posture suggestive remplacer le voyeurisme pathétique imposé aux spectateurs.

En outre, les images cherchent à montrer le spectaculaire et donc le scandale, beaucoup plus que la dénonciation d'un fléau dont l'existence est incontestée et relève même de l'évidence. Le film pêche, en effet, par manque de force suggestive, témoignant du manque évident d'inspiration artistique : les plans invitent au rejet quand les discours à 90 % des échanges sont obscènes. Le film tombe naturellement dans les redites ; le nombre de fois où l'on entend le mot « pute », « pédé », « cul », etc. en arabe dialectal finit par devenir pesant pour le spectateur. Les échanges discursifs dans le film ne sont pas issus d'un support littéraire ou d'une biographie attestée ou d'un récit de vie d'acteurs rencontrés dans le tumulte de la vie sociale. Ce sont des paroles, mots et expressions pris sur le tas, parce que disponibles à chaque coin de rue. La matrice linguistique constitutive de la continuité dialoguée, le scénario, est tout simplement puisée directement dans l'espace de la rue, usant des transactions en relation avec la prostitution, la pédophilie, le trafic des humains, le trafic de drogue et des stupéfiants. Comme si tout le monde tenait ce langage.

Une œuvre d'art, faudrait-il le rappeler, doit, pour sublimer son public, s'inscrire dans un langage poétique, esthétiquement recherché, dont elle use pour sublimer le récepteur. Par opposition au langage ordinaire qui ne fait pas accéder ce film au rang de la prouesse

cinématographique. Et puisque le langage est dans sa totalité vulgaire, le public visé par le film ne saurait être issu que de la catégorie sociale usant de ce langage. On la trouve au niveau de la rue d'où les échanges sont issus. Laquelle catégorie sociale reste préoccupée par ses grands problèmes économiques et sociaux et ne peut donc accéder à une certaine intellectualité lui permettant de comprendre ce film dans l'intention présumée de son réalisateur, à savoir l'engagement, la condition féminine et plus particulièrement celle des prostituées. Le public auquel ce film est destiné en évoquant le principe de l'horizon d'attente ne peut comprendre du film que ce à quoi il accède dans sa précompréhension¹. Laquelle se trouve, bien entendu, nourrie en imagination relative au corps féminin souillé, parce que facilement vendu, délibérément offert et enfin abandonné dans la rue.

En effet, ce public ne saurait ressentir de la jouissance qui trouve son origine dans la sublimation esthétique relative aux techniques cinématographiques, notamment à travers les *plans*, les *séquences*, le *champ*, le *contre-champ*, le *hors-champ*, le *cadrage*, le *gros plan*, la *plongée*, la *contre-plongée*, etc. La réception de ce public est donc réduite à l'image brute et à ce qui pourrait en ressortir comme plaisir immédiat. Dans le cas de *Much Loved*, ce sont les pseudo jouissances ressenties en cachette, les insultes et les menaces proférées à l'encontre de l'actrice principale et du réalisateur qui se sont le plus fait connaître (surtout au niveau des réseaux sociaux). Des réactions somme toute épidermiques, n'usant d'aucune distance, étant sous domination de l'émotion, donc emportée par un mouvement pulsionnel freudien où l'affect est conjugué à de la pulsion, en tant qu'action irréfléchie.

Une des caractéristiques de l'œuvre d'art c'est son langage poétique, un langage différent de celui usité au quotidien ; c'est ce qui attire l'attention d'un public. Là où nous aurions aimé ressentir l'existence d'un travail préalable, préparant le scénario, nous rencontrons des expressions on ne peut plus faciles, disponibles au niveau de la mémoire langagière immédiate. Recueillir ça et là les insultes et autres jurons, quoi de plus facile pour le scénariste, pour le réalisateur et pour les actrices !

L'image, langage par excellence du cinéma, pêche par sa proximité du support pornographique même si dans le cas de notre film cela sonne faux. Ce qui ne rend pas service

¹ La précompréhension comme première lecture (premier visionnage) qui s'avère incomplète, très souvent erronée et fautive

à l'image de la femme marocaine fusse-t-elle une prostituée. L'œuvre d'art cinématographique, même lorsqu'elle met en scène la prostitution, devrait effectuer un rapprochement entre le phénomène en question et les iniquités sociales, ce qui pourrait nous conduire vers une causalité assez apparente, puisque ces prostituées rêvent toujours de se marier et d'avoir la possibilité d'acheter un appartement où elles seraient à l'abri du besoin. Si l'on voulait demander plus à l'œuvre d'art cinématographique, elle devrait instaurer une subtile différence entre amour et perversion humaine en tant que fantasme. Ce en quoi des films très célèbres comme *Les Liaisons dangereuses* (Film américano-britannique de Stephen Frears, 1988), *Le Comte de Valmont* (film franco-britannico-américain de Milos Forman, 1989), ont excellé ; deux adaptations du célèbre roman de Laclos et qui l'ont augmenté en montrant jusqu'où peut aller la vengeance perverse en usant de la séduction, du sexe et beaucoup de manipulation. Finalement, le spectateur de ce genre de film ne s'intéresse plus au corps nu, au corps abusé, au corps exploité ; son intérêt se focalise plutôt sur les techniques de manipulation et sur l'intelligence féminine qui met en marche la machine de vengeance.

Cependant, la mise en scène du nu dans une société majoritairement conservatrice a été affrontée par un refus populaire manifeste. Les micros-trottoirs recueillis en disent long à ce sujet. Ce refus émane du fait que le film ne donne finalement rien à lire ni la condition de ces femmes encore moins celles des prostituées. La récupération du film par les médias étrangers, au nom de la liberté d'expression, s'est faite sous le signe de l'étonnement et de dénonciation. Une attitude à expliquer par la présence d'un malentendu culturel certain au sujet du corps en général et celui de la femme en particulier. Il y a des cultures qui montrent d'autres non. Et ce n'est pas parce qu'on montre dans l'une ou l'autre culture que l'on est dans le vif du sujet et l'inverse est tout autant valable. Un malentendu qu'il faudra dissiper en ayant recours au relativisme méthodique et culturel et que nécessitent le comparatisme, la médiation culturelle et la réception esthétique.

L'accueil réservé au film est essentiellement journalistique. Un accueil qui, tôt ou tard, finit par tomber dans l'amnésie et l'oubli. L'accueil journalistique est souvent propagandiste, idéologique, adjectif et correctif ; il reste très influent vu l'étendue réceptive auprès de larges publics. C'est en effet la seule réception du film objet de cette communication, mais à traçabilité éphémère. À ce propos une question légitime s'impose : quel est l'horizon d'attente du réalisateur de ce film ? À qui s'adresse-t-il ? Un auteur quand il écrit, il le fait d'abord à

lui-même. Un réalisateur aussi, il fait le film d'abord à son adresse, il en est le premier récepteur. Tous deux connaissent leurs publics respectifs ; ils ne peuvent ne pas les avoir à l'esprit. Quel est donc ce public présent à l'esprit de N. Ayouch ? De quelle origine est-il ? La catégorie sociale dont il est issu ? Sa religion ? De quelle obédience idéologique se réclame-t-il ?¹ Notre réalisateur a la double nationalité ; sûrement il se réclame de deux ou plusieurs cultures, donc de multiples influences. Aurait-il une double perception du phénomène qu'il traite dans son film ? L'une occidentale, tolérante et permmissible, l'autre orientale, exigeante et écrasante ?

L'accueil médiatique, essentiellement français, fait émerger des récepteurs étrangers à ce film et dont l'opinion se fait plus entendre vu les médias utilisés, notamment *Le Point*, *Le Parisien*, *Télérama*, *Le Journal du dimanche*, *Le Figaro*, etc.² Si l'œuvre cinématographique est très médiatisée et si le contenu est séduisant, elle peut alors accéder à l'universel. La magie du cinéma n'est pas réductible à la sublimation par l'image ; elle réside aussi dans la sublimation par le discours (le sens et beauté du langage) qui, lui, a un pouvoir plus important. Chose que le spectateur, cinéphile, ne trouve pas dans ce support filmique. Des chefs-d'œuvre comme *Amok*, *Autant on emporte le vent*, *Les Intouchables*, *Il était une fois en Amérique*, *le Parrain*, etc. sont devenus universels par la sublimation esthétique qu'ils recèlent (discours et images).

Quel public pour quel cinéma ? En voici une autre question en mesure de nous orienter vers une réponse quant au questionnement relatif au tollé provoqué par le film quand il avait fuité au niveau des réseaux sociaux. Commençons par dire que, de manière générale, le public récepteur a connu une évolution assez semblable à celle qui nous a conduits du texte à l'image, de la lecture profonde à la perception superficielle : d'un public lettré, intellectuel, celui des ciné-clubs, à un public essentiellement consommateur de l'image. Le premier participe aux débats autour du film, donne son opinion, évalue et analyse le contenu avec méthode et rigueur ; le second se contente d'ingurgiter les images animées et se délecter du spectacle quand il est invité à user du regard voyeur. Le cinéma devient, pour ce dernier

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 1958 ; édition présentée par Anthony Glinoe, site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/17-reeditions-delivres/173-sociologie-de-la-litterature>

² Pour plus de détails voir *Média24*, 16/05/2015

public, l'interface lui permettant de supporter un regard de toutes défiances, celui d'une femme mettant en vente les plaisirs et de s'inviter en même temps dans des lieux très intimes, notamment les chambres d'hôtel aménagées pour les transactions sexe contre de l'argent.

Dans la conception de la médiation culturelle, la logique subjective du désir propre au réalisateur de *Much Loved*, a son corolaire qui est la logique collective du désir. Cette dernière est propre au spectateur ; elle s'est manifestée par une forme de refus de s'y reconnaître. La logique du désir collectif est souvent conservatrice, elle appartient à la catégorie sociale pauvre et moyenne, et elle se désigne comme la gardienne de la morale et des valeurs.

En parallèle à ces deux logiques on trouve la logique des médias. Les réseaux médiatiques (essentiellement français) et les réseaux virtuels dits sociaux. Les premiers se sont approprié le film et en ont fait une affaire de liberté d'expression et ensuite de liberté sexuelle ; les seconds une affaire de mœurs qu'il faut sanctionner. Une logique qui n'a pas duré longtemps en raison du caractère éphémère du support journalistique et des médias virtuels (effet d'amnésie), ce qui ne permet pas une réelle concrétisation du film même s'il est aujourd'hui porté sur Netflix où il est davantage vulgarisé et donc voué à disparaître.

En effet, le constat de l'existence de conflit entre ces trois logiques est évident. Un réalisateur du domaine du 7^e art manifeste le désir de porter au grand écran un film, disons une œuvre d'art cinématographique et dont la thématique touche aux « valeurs » du public auquel le film est prioritairement destiné, mais le sujet reste très sensible. Il en résulte une censure de la part de l'État que les médias français condamnent et que les réseaux sociaux au Maroc approuvent. Nous voici devant un cas de production cinématographique où il est question de conflit entre la logique subjective, la logique collective, la logique des médias et celle du pouvoir. Seule la logique des médias, français en l'occurrence, agit en faveur de la logique subjective du désir propre au réalisateur, ce qui semble un peu étrange étant donné que le public en France¹ est un récepteur second, occasionné par l'effet médiatique. La logique du pouvoir, quant à elle, se place du côté du collectif, les récepteurs locaux. Ayant pris connaissance du caractère « obscène » des scènes diffusées sur les réseaux sociaux, elle intervient en faveur de ces derniers et décide d'empêcher la sortie officielle du film au Maroc.

¹ Le film est traduit de l'arabe dialectal en français. Par effet d'euphémisation les échanges deviennent moins crus.

« L'expression culturelle ne concerne-t-elle pas l'identité des personnes et des collectivités, leur dignité, leur autonomie ? »¹ Pour répondre à cette question, on a l'approche identitaire, sorte de cheval de Troie, de la médiation politique pour intervenir, en tant que pouvoir, dans le marché de la culture. C'est en effet l'argument fort, avancé par le politique pour empêcher la sortie du film dans les salles de cinéma au Maroc.

S'agit-il là d'un acte de censure ou plutôt d'une régulation ? Là où les médias étrangers pensent en termes de censure, la logique de la médiation culturelle raisonne en termes de régulation entre un émetteur désireux de donner à voir et des récepteurs ne désirant pas voir. Cette interdiction est fondée sur la base d'un rapport réalisé par cinq membres de la commission de visionnage qui ont vu le film à Cannes. Les membres de cette commission représentent le CCM (Centre Cinématographique marocain), le Ministère de l'Intérieur, le Ministère de la Communication, la Corporation des exploitants et celle des Distributeurs, véritable corps qui représente un réseau puissant sans lequel le film ne saurait être autorisé publiquement. « Outre le caractère cru et vulgaire du dialogue et des paroles utilisées, rapporte la commission, le film comporte des scènes qui constituent un outrage grave aux valeurs morales et à la femme marocaine, et une atteinte flagrante à l'image du Maroc. »²

L'objectif stratégique de la régulation (d'autres préfèrent parler de censure) c'est d'éviter les conflits à propos du goût esthétique, de l'orientation idéologique, de la sensibilité religieuse susceptibles de dégénérer en confrontation dans l'espace public (espace considéré initialement comme espace de sociabilité) et surtout quand cet espace se distingue par son caractère conservateur.

En conclusion, il est nécessaire d'évoquer dans le cas de ce film une dissonance entre les éléments constitutifs, objet d'analyse dans cet article à propos d'un support filmique susceptible d'accéder au statut d'œuvre d'art cinématographique. Ce dysfonctionnement est remarquable entre le thème abordé, le genre porteur, le langage usité, le désir subjectif, le désir collectif, la logique des réseaux et la logique du pouvoir. C'est la raison pour laquelle le film a connu un échec au Maroc. En recourant, d'abord, à la médiation culturelle qui cherche

¹ Jacob, L. & Le Bihan-Youinou, B. (2008). Présentation : « la médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques », *Lien social et Politiques*, (N° 60), pp. 5–10.

² Assia Amourag, « Comment les réseaux sociaux se sont emparés de *Much Loved* » In *Maroc Hebdo*, 25 mai 2015.

à réduire la distance entre le produit artistique et le public et, ensuite, à l'esthétique de la réception qui met en place l'attente des spectateurs, nous avons essayé de montrer les lieux de ces dysfonctionnements pour expliquer l'intervention de la médiation qui prend la forme d'une interdiction imposée par l'instance du pouvoir. D'où l'échec de la réception puisque les récepteurs ne se reconnaissent pas dans le film, *Zin li Fik* de N. Ayouch.

En somme, le scandale généré par le film n'a pas servi à en faire une œuvre cinématographique célèbre, en cause le manque d'efficacité en matière d'art, car l'art est exigeant ; il demande un engagement esthétique sans faille. Il nécessite une connaissance parfaite du thème à aborder et ses sujets connexes, du public destinataire du produit en question, du genre dans lequel il s'insère, des techniques filmographiques à adopter, des réseaux en mesure de faire de la promotion au produit auprès des publics, de l'espace culturel de sociabilité et du rôle de l'instance du pouvoir. Ajouter à toutes ces compétences, la mise en œuvre de l'instance sémiotique qui a la charge d'expliquer le film avant sa sortie sur le grand écran.

Moroccan Women: A Cinematic Textual Agency

Hanane El Aissi

*Professeur Habilité
FLSH Marrakech. UCA
LIMPACT*

Cinema has additionally been recently viewed as another artistic medium alongside with storytelling, fiction and drama, by means of which women all over the world could voice either their plight or insight. If in writing women successfully managed to write their bodies and tell their stories by playing artistically the signifier and the signified, in cinema they managed to impose their existence and bespeak their matters to a wide range of population by moving the camera. The power of the cinematographic image has become another effective tool, which many women all over the world have manipulated to depict their status quo, tell their own stories and make a change in their societies. Recent feminist approaches have considered cinema as being the twin of feminism as it seeks to disturb patriarchal domination and construct instead a counter discursive image. Feminist cinematography, if one may call it so, has been interested in the Seventh Art in an attempt to, first criticize patriarchal and objectified representational image of women in films, and second construct an alternative image where women are portrayed beyond sexual and physical stereotypes. Emphasizing this point, many feminists consider cinema not just as a mere art but a philosophy. Deploying Gilles Deleuze's theory on the question of cinema, many women started to view this art as willy-nilly merging with philosophy and feminism. In fact, since the publication of his magnum opus book *Cinema 1: The Movement Image*, Deleuze has made a radical revolutionary thought about the Seventh Art. Via this book, he has outstandingly theorized and shed new light on cinema and film theory from a philosophical perspective. According to him, cinema is a philosophy that creates conceptual images, shots, montage, and movement. Not only does it move our thought, but it rethinks them as well. As he points out, "the cinema still forms a part of an art and part of thought in the irreplaceable, autonomous forms which these directors were able to invent and get screened, in spite of everything".¹ Indeed, Deleuze

¹ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 p.7

has established a new definition for cinema, one that affiliates it with philosophical thinking; in his view, if philosophy produces abstract concepts, cinema creates movement and time images. Central to Deleuze's argument is that cinema, as philosophy, contributes to stimulating and affecting the spectators' thinking via the composition and the montage of the images.

Many feminist film theorists subsequently have extolled Deleuze's philosophical approach to cinema and find it relevant to lay bare the extent to which this art can shake the patriarchal view one acquired in the cradle via creating an alternative counter-cinema that highlights women's social, economic and political roles beside their equal partners. Annette Kuhn observes that "such analyses, when applied to cinema, are important both in creating awareness of the socially constructed nature of the representation of women in films, and also in offering an impetus towards the creation of alternative representations."¹ Women's cinema in this context seeks to disturb and debunk the existing filmic images that misrepresent women in films and depict them as exclusively a body whose role is to tempt and excite in order to offer, instead, correct images of Moroccan women. Therefore, to challenge those misrepresentations, women have sought refuge in the art of cinema in order to bypass the dominant, biased, and essentialized cinematographic image of women. This is exactly what substantiates the kernel of this article as it aims at rendering the encounter between women and cinema a philosophical one. In doing so, the cinematographic image entails the same power of what Elaine Showalter calls "gynocriticism" and Hélène Cixous names "écriture feminine". Thus, women must do cinema, write about cinema and bring women to cinema and so to the power of the image in an attempt to create and invent what Alison Butler calls a "feminist- counter cinema".²

It is within this perspective while being inspired by the Deleuzian approach that the present article seeks to argue that Sana Akroud, a Moroccan artist, managed to play proficiently different roles in her movie *Khnifist R'mad* released in 2015. As being the director, scriptwriter and heroine of this movie, Akroud managed, through this movie, to construct powerful conceptual images and transformative actions of Moroccan women, producing in turn a feminist-counter cinematographic image of them. Unlike many movies where Moroccan women were presented as being passive and vulnerable to violence,

¹ Quoted in Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screens*. (London: Wallflower paper, 2002), p. 58.

² See Alison Butler, p.6.

prostitution, unemployment, financial insecurity, to name but a few, *Khnifist R'mad* or *Ash Beetle* celebrates Moroccan women's linguistic and cultural heritage beyond orientalist and western representations. The ferment of women's liberation in Morocco has influenced almost all the domains and cinema was among them as women began to freely penetrate this art. However, instead of contributing to emancipating Moroccan women and sensitizing the public to acknowledge their legitimate rights, Moroccan cinema had hardly succeeded in achieving these legal demands. Rather, it has perpetuated Western images of Moroccan women and thus has been complicit with orientalist view towards Arab women. Many contemporary movies, which have been quite successful and attracted a huge number of spectators, reiterated the representation of Moroccan women as being a mere sexual tempting body. For instance, *Casablanca by Night* directed by Mustapha Derkaoui in 2003, *Veiled Love* directed by Aziz Salmay in 2009, *Marock* directed by Leila Marrakchi to name but a few. Although these movies have been successfully received and appraised by some critics who assert that they broadly depict the Moroccan reality by excellence and the actual status of Moroccan women victims of patriarchal and social corruption, they have undeniably caused a public heated debate and controversy over portraying women as being passive and an object of temptation and lure. Perceiving cinema from a Deleuzian perspective, these portrayals of women as such are not going to change the Moroccan deep-rooted patriarchal foundations, on the opposite they have generated images which are full of negative male chauvinistic stereotypes about women, images that instead of destabilizing and shaking women's marginal position in Moroccan society, they perpetuate and essentialize her position. For cinema in the Deleuzian context is no more a single means of entertainment and pleasure but it is an autonomous form of thought and this singular thought of cinema is expressed in the image it produces. Further, the representation of Moroccan women as such get worse when these images are prescribed within a scenario dominated by French. The colonial language. Referring to the question of language, Deleuze and Guatari make inquiries about "how many people today live in a language that is not their own?"¹ This fact, unfortunately, is very inherent in the movies mentioned before where the French language is introduced as a sign of liberation, modernization and development.

Against this images of victimized women that dominating some Moroccan

¹ Quoted in Bulter, p. 20.

contemporary movies, the film entitled *Khnist R'mad* has debunked those false and biased images as it celebrates Moroccan women's empowerment at all levels and thus, as claimed by Deleuze, restores our belief in Moroccan women's agency. As he makes it clear, "the cinema must film not the world, but belief in this world, our only link. The nature of the cinematographic illusion has often been considered. Restoring our belief in the world—that is the power of modern cinema."¹ In a television interview on the Moroccan second channel, Akroud affirms that her movie establishes a counter cinema that celebrates Moroccan woman and Moroccan cultural heritage. On the contrary, she claims that contemporary cinema's scenarios still do not go deeper in portraying women's personality as a thinking subject.²

Accordingly, Sana Akroud has deployed the art of cinema to create powerful images of Moroccan women. The movie--a romantic comedy-- reflects on a feminist discourse, though it is uttered indirectly, calls on the spectators to rethink their misconception about Moroccan women. The whole story of the movie revolves around the heroine Nejma whose first encounter with the Sultan Moulay Elghali stimulates a conflict through which Nejma has proven herself to be powerful, independent agent. Moulay Elghali, the sultan of the Rose of Castles, has been urged by his mother to find a wife and to marry as soon as possible in order to have an heir who will be next in line to the throne. Because the Sultan was on the horns of a dilemma about how to choose a wife, his mother had offered to test the girls of the whole region by offering them a seed of rose, and the girl whose rose blossomed would be the selected wife of Moulay Elghali. Within these particular circumstances, the meeting between Nejma and Moulay Elghali did take place. Unfortunately, it was a meeting of misunderstanding, which fueled the struggle between them. However, the nature of this conflict has proven Nejma's empowerment at all levels to the extent that she managed, on the one hand, to subdue the Sultan and let him declare for the first time his defeat and downfall before a woman. and on the other hand, she passed the test of the Sultan's mother with flying colours and has been opted to be the suitable wife of the Sultan because of her sincerity and honesty. The triumph and victory of Moroccan women in this film is, indeed, very visible not only in the character of the actress, but in the person of the director and scriptwriter as well.

¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p , 34.

² 2M mag, Les Femmes à L'honneur, Monday, March 2nd , 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=6QIAVLqe7QY&list=RDCMUClowh5URiIQpDFeXch8qw&start_radio=1&t=3.

Akroud has managed to play different roles in this movie. As a director of the movie, she creates a feminist image and a counter-camera position movement as she moves her camera back into Moroccan history to formulate skillfully an ancient world where women were depicted physically and mentally in a very particular way that counters contemporary representation and elbows the spectators to think differently of woman. As a scriptwriter, she constructs a sound image that endows her actors and actresses with a fluent and idiomatic expressive scenario originating from the deep cultural Moroccan heritage. As an actress, she represents a very typical, pure and powerful Moroccan woman who has managed through her character to rebut Moroccan patriarchal conception of women and constructed, thus, her female agency and subjectivity. By merging these varied roles, Akroud confirms Teresa de Lauretis's claim that

The present task of women's cinema may not be the destruction of narrative and visual pleasure, but rather the construction of another frame of reference, one in which the measure of desire is no longer the male subject¹

Effectively, when asked about the story of the film, Akroud claims that she managed “to construct a world where woman is capable of avenging her pride”²; as she points out,

The film may be seen as a sort of war between a man and a woman, but it is romantic war that precedes a love story. It is true that I presented the mischievous side of woman, but I wanted to laugh at all those prejudices in the film. I wanted to break down the devilish image associated with the heroine “Nejma” in the film³

Nejma, according to this cinematographic context, is but an emblematic image of all Moroccan women who are endowed with resolve and perseverance. Akroud's camera has generated and linked different images where “Nejma” has been depicted beyond the gender stereotypes and within new conceptual possibilities. For Deleuze, such “cinema gives us new

¹ Quoted in Alison Butler, p. 14.

² Yabiladi, September 18, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1XBRDvNyGNA>. (My own translation).

³ Ibid.

ways of thinking”¹ and for Bogue “This is particularly the case of modern filmmakers, by linking images in new ways, films generate new modes of thinking that challenge conventional patterns of thought. Cinema is a privileged site for the production of new ideas”² Third world women’s cinema as it is manifested in the movie directed by Akroud reaffirms Deleuze and Bogue’s claim about the role of Modern cinema. For the director has done a commendable job in assembling images from ancient Morocco, but at the same time, moved them beyond time and space to the extent that they are avant-gardists³. In their themes and issues and cater to the taste of a large number of spectators. This is visible in the images the present article opts for to analyze and highlight.

This image appears in the very beginning of the movie. Akroud, as director, does not highlight Nejma’s physical beauty at all. From the outset of the movie, she prepares the spectator to pay attention to the linguistic efficiency of such a heroine. Though Nejma appears full of ashes and far from being attractive or pretty, as soon as she utters her words, the viewers get astonished by her presence entailed in her paly with the signifier and the signified and her mastery of the Moroccan oral dialect “Darija”. As she replies to the Sultan who humiliated her as being a mere ash beetle: “My name is Nejma, Star and the star is in sky high”. This image moves the spectator’s mind to know that the sultan could not be impressed by such woman’s look when he first sees her. Here lies the kernel message that Sana Akroud would like to transmit to her viewers, materialized in the fact that the value of woman does not lay only on her physical beauty, but on her wit, intelligence, vivaciousness, freedom and her powerful personality as well. More importantly, her image while riding the horse of the Sultan reveals the symbolic dimension of her courage and power and her refusal to be humiliated or pride wounded by a man whoever this man is or wherever he comes from.

The horse, in Moroccan culture is a symbol of luxury, courage and privilege. So, when a woman rides a horse and especially the Sultan’s it signifies directly a declaration of her agency and an expression of her subjectivity beyond patriarchal assumptions.

¹ See Gilles Deleuze, p. 36.

² Quoted in Teresa Rezzo, *Deleuze and Film: A feminist Introduction*, (London and New York: Continuum International Publishing Group, 2012), p. 71.

³ Akroud has described her movie as being “an avant-gardist one” in an interview on the Second Moroccan Channel, 2M. For more details, please watch *Les Femmes à L’honneur*, Monday, March 2nd, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=6QlAVLqe7QY&list=RDCMUCl0zwh5URiIlQpDFeXch8qw&start_radio=1&t=3.

Nejma is with her father dancing and singing: This image shows the extent to which Nejma's relationship with her father is very harmonious, comprehensive and very peaceful. By focusing on such an image, Akroud creates a very good conceptual image that bears in its fold the message that this is the very healthy relationship between a Moroccan father and his daughter, a relationship beyond violence, authority and patriarchal hierarchy. This natural relationship frames as Fatima Mernissi describes it in her seminal book the *Veil and the Male Elite* "Challenges to the very foundations of male supremacy. The head of the Family ..."¹ In Nejma's house there is no head but there is a very good affectionate relationship between Nejma and her father. Such, a relationship has endowed Nejma with freedom to cross the frontiers wherever she wants.

Another powerful image in the movie is revealed where Nejma plays a foul trick on the servant of the Sultan by urging him to pretend that he has been her husband and now he would like to divorce her. Before the judge, Nejma raises so many issues related to women dowry and marital maintenance. And the most revolutionary scene has been when Nejma throws the veil and the wall that separate her from the judge. The Veil in such context is completely in accord with Fatima Mernissi's definition that it "can express a spatial dimension, making a threshold between two distinct areas, and it can hide something from view"². Indeed, this action symbolizes the destruction of traditional sexual boundaries and the assertion of sexual equality in public space especially in institutions such as the court. Moreover, By acting in a such a way, Nejam has nullified the distinction between private and public spaces and Akroud , as director, has contributed to make of cinema another medium where Moroccan women could call for their liberation and speak back to patriarchal/political misrepresentation of religion.

After a journey of conflict, Nejma manages to win over the Sultan and to prove to him his faults of humiliating a woman by dubbing her an ash beetle. She has proven herself to be powerful in heart and spirit transcending male assumption about female biological inferiority. She stole his horse, shaved his beard, took money from his servants, even painted their hands with *henna*, she makes them all subdued to the extent that they have recognized and affirmed

¹ Fatima Mernissi, *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*. Trans. Mary Jo Lakeland (New York: Perseus Books Publishing, 1991), p.130.

² Ibid.,p. 95.

her overwhelming feminine power. Nejma wins through in the end and manages to subdue the Sultan's authority to the extent that he succumbs to her and even declares his love. The sultan is bowing and wearing Nejma her Turkish slippers. He even wears his heart on his sleeves. However, her consent to be married to him assures the fact that her message behind all her tricks is to let him recognize woman is far from being relegated as a mere decorative and consumptive object incapable of reflection and thinking, but she is unquestionably an equal partner to man in both private and public lives. Suggesting such ideas, Akroud created exactly what Teresa Rizzo describes as "a form of art biased on automated movement, rather than still or frozen pictures. Cinema has the potential to provoke us into thinking in inventive mode"¹ in fact, the montage of such images was intended to flood the spectators with new concepts and ideas about the natural self-determination of Moroccan woman and the possible complementary relationship between man and woman. Such a cinema has indeed destabilized the classical cinematographic representation of man and woman.

In conclusion, Moroccan women's cinema has recently presented itself as being innovative and revolutionary. The analysis of Sana Akroud's movie *Khnist R'mad* reveals the extent to which Moroccan women's cinema has generated new conceptual and avant-gardist ideas about Moroccan women as agents both inside and outside the image and behind and before the camera. Not only does Akourd's movie destabilize the typical misrepresentation of Moroccan woman in both western and westernized movies, but it dismantles the hierarchical binary opposition Man/ Woman as well. Such cinema has managed effectively to breathe new ideas into the minds of the Moroccan public about women as being a triumph in our Muslim cultural heritage and at the same time to call for a better future for Moroccan women's cinema.

¹ See Alison Butler, p. 2.

Bibliography:

Butler, Alison. *Women's Cinema: The Contested Screens*. London: Wallflower paper, 2002.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

..... *Cinema 2: The Time Image*, Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Khnifist R'mad, directed by Sana Akroud, Atlantide Cine, 2015

Mernissi, Fatima. *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*. Trans. Mary Jo Lakeland. New York: Perseus Books Publishing, 1991.

Rezzo, Teresa. *Deleuze and Film: A feminist Introduction*. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2012.

Annexe

Résumés des articles

La participation de la femme dans l'industrie cinématographique au Maroc. Kh. Alaoui

Le cinéma marocain est considéré comme un cinéma typiquement masculin sur tous les plans que ça soit au niveau de la représentation, les grands rôles sont surtout masculins ou au niveau technique, c'est-à-dire la réalisation, la production et même l'écriture du scénario qui sont considérés comme des métiers d'hommes par excellence.

Certes, depuis les années soixante, la femme marocaine a marqué ses débuts dans l'industrie cinématographique, non pas uniquement en tant qu'actrice, domaine où elle est la plus active, mais également comme réalisatrice, cinématographe, chargée du montage, de la production, de la distribution etc., mais cette participation était en quelque sorte timide et peu considérée. Progressivement et non moins difficilement le milieu change, les femmes prennent un peu plus de place et mettent en relief l'aspect créatif et artistique du métier qu'elles ont choisi, malgré la domination masculine dans le secteur du cinéma. En effet la vraie participation de la femme marocaine dans l'industrie du cinéma n'a commencé que tardivement, vers les années quatre-vingt. Alors comment la femme devant et derrière la caméra arrive-t-elle à s'imposer ? Quel discours propose-t-elle ? Quelle est la vision du monde qu'elle voudrait diffuser ? Et quelle approche artistique et esthétique cherche-t-elle à faire valoir ?

Tout au long de cet article, nous essayons de donner des éléments de réponse à ces questionnements tout en insistant sur la valeur ajoutée que ces femmes, productrices, réalisatrices, cinématographes..., ont apporté au domaine du cinéma.

Variation sans images sur l'Image et la Femme à travers

Ça coule de source L'Image, l'Eau, la Femme de R. Debray. A. Sadiq

Partant de la réflexion du médiologue R. Debray sur le rapport image/femme, je propose à travers ma communication une brève présentation sans frontières du texte de l'auteur afin de montrer les rapports intrinsèques qui unissent l'image et la femme par ce lien

multidimensionnel qu'est l'eau et l'ambivalence sacré/profane qui régit cette relation qui ne coule pas de source aussi clairement...

Bouanani bouananiennes. R. Carrée

Entre l'artiste polyvalent marocain Ahmed Bouanani et les femmes, l'histoire se tisse au fil de multiples et solides étoffes. Son épouse Naïma, ses deux filles Touda et Batoul et sa petite-fille Ito ne constituent pas uniquement des satellites de son œuvre mais en font partie intégrante, ce qui ne les empêche pas d'évoluer par elles-mêmes dans d'autres sphères cinématographiques, audiovisuelles et artistiques pouvant parfois se relier au travail d'Ahmed mais à même également de s'en détacher. Mais si Ahmed travaille plus ou moins régulièrement et à divers titres avec son épouse et ses deux filles, la question des femmes et de la féminité en général occupe une place non moins essentielle dans l'ensemble de son œuvre, étant notamment liée à celle de la mémoire et de la transmission. Aujourd'hui, l'œuvre plastique et vidéo de Touda s'inscrit dans la continuité et la mise en lumière des travaux de sa famille ainsi que dans un questionnement identitaire intrinsèquement lié à la question de la féminité et du genre.

Ahmed Bouanani, a skillful Moroccan artist, and its relationship with women; this is a story that comes along with time. His wife, Naïma, his two daughters, Touda and Batoul, and now his grand-daughter, Ito, all his family's women cannot be restricted to a figurative function in Ahmed Bouanani's work. They belong to it. However, there are not limited to be inspirational, they evolved and flied on their own, sometimes in cinema or art. In a way, their work is still linked with Bouanani's art but they knew how to get their independence from it. Even if Bouanani somehow collaborates with his wife and daughters; women and female studies through the angle of memory and transmission are central in his movies. Nowadays, Touda's plastic and video art is part of the evolution and the enlightenment of her family's and is part too of the relationship between identity and female studies.

Secrets et mensonges autour de Sofia de Meryem Benmbarek. A. Bouhouhou

L'article intitulé « Secrets et mensonges autour de Sofia de Meryem Benmbarek » porte sur le poids du mensonge dans une société dite « traditionnaliste ». Nous avons essayé au cours de notre approche socio-sémiotique de voir comment les personnages du film, écrit et réalisé par une femme, gèrent une affaire familiale, celle du viol de la jeune fille Sofia à qui l'on a imposé le mariage comme solution à tous les problèmes. Ce film qui traite aussi des clivages sociaux dans une société attirée par le pouvoir de l'argent pose le problème du déni de grossesse et du viol des jeunes filles.

Figures féminines écrasées dans le cinéma et la littérature de langue française au Maroc. A. Tahiri

Notre intérêt, dans cet article, porte exclusivement sur la question de la représentation de la femme dans la littérature et le cinéma marocains à travers l'étude d'un corpus spécifique. Il s'agit de deux romans de Mahi Binbine *Les étoiles de sidi Moumen* et *Le seigneur vous le rendra* et de deux films du réalisateur Nabil Ayouch *Ali Zaoua, prince de la rue* et *Les chevaux de Dieu*. Le but est de répondre à la question suivante : pourquoi et comment la femme est-elle représentée dans ce corpus sous une image sombre ?

En se basant sur une approche sociocritique et sur l'analyse filmique, Il ressort de l'analyse deux figures féminines représentatives : la mère-femme et la mère hostile et agressive. Cette représentation est un prétexte pour les auteurs pour décrire et dénoncer la condition humaine difficile dans la société marocaine.

Mots clés : Figure féminine, cinéma et littérature marocains, condition humaine difficile.

«Ma mère me disait : “ne fais pas pleurer une femme, parce que Dieu compte ses larmes”», ainsi parlait Laïla Marrakchi. M. Adham

N'importe quelle enquête sérieuse visant l'étude de l'image de la femme marocaine au cinéma, nous amènera par la force des choses aux travaux de la cinéaste Laïla Marrakchi. Si le nom de cette femme engagée est inéluctable dans le septième art, c'est parce qu'elle est parmi les rares cinéastes capables de présenter la situation désolante de la condition féminine

marocaine sur le grand écran avec une drôlerie et un humour sans égal. L'entreprise complexe de cette cinéaste vient justement de son savoir-faire qui combine les contradictions pour amener le spectateur à prendre part à la cause féminine au Maroc. A travers les réalisations cinématographiques (long ou court métrage) de la cinéaste, cet article est un moment de réflexion sur les stratégies implicites et explicites que déploie Marrakchi pour donner à ses films la signature d'un féminisme tout à fait particulier et qui interroge à la fois l'homme et la femme.

Figures de la femme mythique dans les films marocains. A. Fdil

Riche de son patrimoine imaginaire, le Maroc révèle de nombreuses représentations imaginaires de femmes. On y trouve les sorcières, les reines, les militantes, les mystiques et plusieurs d'autres protagonistes qui semaient de front l'estime et l'effroi par leur intelligence et leur sexualité dangereuse. Ce sujet, tel qu'il est formulé, provient d'un questionnement qui nous concerne de très près. L'objectif n'est évidemment pas d'établir un catalogue de femmes mythiques adaptées au cinéma ; mais de tenter de comprendre en quoi l'expérience de la mythification, pour un cinéaste, détermine quelque chose dans son regard en rapport avec la femme. A l'instar de *La source des femmes*, *Kandisha*, *Femme écrite*, *Zaina*, *la cavalière de l'Atlas* et d'autres, ces êtres redoutables ont été librement adaptés à l'écriture filmique. Elles ont fait figures de femmes marocaines qui valent les faits et les actes en définissant un regard cinématographique mosaïque. Ces figures mythiques refusent souvent, dans toutes les histoires, de s'incliner devant l'injustice qui leur est faite et de vivre passives devant l'abus dont elles subissent. Elles se servent de leur pouvoir magique et intellectuel pour prendre leurs droits et se venger.

Mots clés : Mythologie - cinéma - femme légendaire - film marocain - représentations - imaginaire - femme mythique.

Corps et genre dans les jardins de Samira de Latif lahlou. K. Benelbida

L'article « Corps et genre dans *Les jardins de Samira* de Latif Lahlou » tente d'aborder la perception du genre dans la culture marocaine à travers l'analyse du film *Les jardins de Samira*. Dans l'étude de cette relation entre le genre et le corps, plusieurs scènes sont analysées selon une approche thématique. Il est question des représentations de la femme en tant que corps inférieur et son rapport avec l'espace comme indicateur du genre. Il met en valeur, grâce à une esthétique cinématographique bien étudiée, la perception du corps féminin à travers le regard masculin. Il s'attache également à démontrer que la notion de genre, en rapport avec celle du corps, est fondamentale, dans l'étude des rapports de pouvoir et de la hiérarchie en soulignant la supériorité du genre masculin.

Désir d'émancipation dans *Amours voilées* d'Aziz Salmy. Y. Abouali

Désir d'émancipation dans *Amours voilées* d'Aziz Salmy : Le film *Amours voilées* d'Aziz Salmy, en 2007 déjà, et à l'instar de toute création cinématographique visionnaire et profondément ancrée dans son environnement, met en scène le combat de ces femmes pour reconquérir leur corps et leur dignité. Mais le cinéma, comme tout art autotélique, en racontant l'histoire d'un combat juste et en militant pour le faire triompher en ce faisant, travaille ses propres objectifs : élargir le champ de la liberté d'expression en abordant des thématiques au-delà des frontières de la légalité, en portant l'image jusqu'aux zones interdites et s'offrant comme espace de la parole vraie et intime. Ainsi tenterons-nous de répondre à partir du film d'Aziz Salmy à la problématique suivante : dans quelle mesure le cinéma peut-il servir la cause féminine ? Lui octroyer un espace d'expression ? De défoulement ? Seulement ? Ou bien lui permettre de transmettre des messages ? De sensibiliser les spectateurs au combat des femmes ? Les persuader de sa légitimité et de son urgence ? Ou enfin leur donner une autre chance de pouvoir changer les mentalités et les comportements ? Donc de changer le monde ?

La femme dans la trilogie casanegraise de Noureddine Lakhmari. A. Amraoui

Noureddine Lakhmari a fait de Casablanca son terrain pour une étude sociologique de la société marocaine. Les femmes y trouvent une place prépondérante. À partir de sa trilogie, désormais, casanegraise, nous travaillerons la manière avec laquelle les femmes sont traitées à travers une taxinomie intégrant les femmes au foyer, les petites bourgeoises, les prostituées et bien d'autres. Toutes ces femmes sont représentatives d'une certaine Casablanca qui laisse prévoir la déchéance de toutes...

La symbolique de la chevelure féminine dans le cinéma marocain. L. Okhaya

Faisant partie intégrante du corps, la chevelure est le reflet d'une tradition, d'une mode ou d'une personnalité. La manière de la porter et le soin que l'on y apporte ont un impact sur l'estime de soi et le bien-être. Pour de nombreuses civilisations, la chevelure était un symbole de puissance, de dignité et d'énergie. Elle a suscité au fil des siècles l'intérêt d'un grand nombre de cinéastes. En effet, dans le film d'Azlarabe Alaoui, *Androman : de sang et de charbon*, Jalila Talemsi a incarné le rôle d'Androman, une fille forcée par son père à se priver de sa chevelure et vivre comme un homme, pour une question d'héritage. La chevelure est également un outil de séduction qu'on ne peut parfois montrer qu'en privé et cacher en public comme dans *A la recherche du mari de ma femme*. La couleur des cheveux, leur forme, ou encore le style de coupe adopté sont autant d'éléments pris en considération lors de la réalisation d'un film.

C'est dans ce contexte que s'inscrit notre article. Il s'articule autour d'un grand nombre de films qui ont pour objet de déterminer comment le cinéma marocain a pu renouveler le regard porté sur la chevelure. Il met également en exergue sa valeur esthétique, mythique, érotique et sociale.

Mots clés : cinéma marocain- chevelure- esthétique- mythique- érotique- sociale

Le paradigme de la domination dans le film *Itto Titrit* de Mohammed Oumouloud Abbazi.

T. Saadani

Itto Titrit de Mohammed Oumouloud Abbazi est un film à vocation historique. L'intrigue de cette production cinématographique se déroule dans un village du Moyen Atlas à la veille de l'indépendance du Maroc. Elle a pour but de restituer une période mouvementée de l'histoire marocaine à l'aide d'un travail de reconstruction cinématographique.

La figure féminine occupe une place importante dans l'histoire filmique. Elle est située au carrefour des antagonismes qui déchirent la société villageoise ; une communauté prise au piège des aléas de la colonisation. La femme, malgré le rôle central que lui attribue le titre du film, demeure un maillon faible d'une réalité hostile où l'homme joue un rôle prépondérant dans le sens où il instaure sa suprématie et façonne le monde à son image.

Les grandes décisions ne dépendent pas de la volonté de la femme et l'évolution des événements ne découle pas de son choix. Le rôle de la femme dans ce contexte se limite principalement à soutenir « l'ordre de l'espèce ». Les femmes sont cantonnées dans la fonction reproductrice. Confinées dans un rôle domestique, elles sont dans une sorte de servitude naturelle.

Dans le film *Itto Titrit*, la raison masculine est associée aux valeurs de contrainte, de compétition et de domination, alors que le principe féminin est tourné vers l'être et fait preuve de coopération, d'avantages mutuels et de compassion. Ce double aspect qui constitue la pièce maîtresse de la dramaturgie filmique est présenté comme un mécanisme de régulation du rapport homme/femme et de l'évolution de l'intrigue.

Représentations de la femme dans le cinéma marocain : entre la présence et l'absence. Cas de *La Prière de l'absent* de Hamid Bennani et *Les Yeux secs* de Narjiss Najjar. Kh. El Mouwahidi

Il s'agit, dans cette contribution de soulever la problématique de la représentation de la femme et les dimensions signifiantes de la dualité de la présence et de l'absence dans deux films représentatifs de la question de la femme dans le cinéma marocain. Films considérés comme des classiques du cinéma marocain.

Image de la femme dans le cinéma marocain : Quelle médiation pour quelle image ? M. Martah

L'article intitulé « Image de la femme dans le cinéma marocain : Quelle médiation pour quelle image ? Cas de *Much Loved* de N. Ayouch » est une étude qui cherche à apporter des explications quant aux raisons ayant été à l'origine de son échec médiatique au Maroc. Il a été question dans cet article de montrer que le fait de donner une image dégradante de la femme prostituée dans un univers y afférent est une tautologie ; d'où le degré du préjudice occasionné à la fois filmographique et langagier. Cet article a voulu démontrer, arguments théoriques à l'appui, que *Much Loved* n'apporte rien de nouveau en mettant en scène la thématique de la prostitution, qu'il n'a pas pris en considération la notion de l'horizon d'attente telle que développée dans la théorie de la réception et qu'il a négligé le principe de socialisation par l'art dans l'espace de sociabilité préconisé par la médiation culturelle. Ce faisant, le film et son réalisateur ont échoué à plusieurs égards. D'abord au niveau du choix de la thématique (sujet épuisé), ensuite au niveau de la non prise en charge du récepteur local (horizon d'attente) et enfin au niveau de l'omission presque volontaire de la culture comme espace de rencontre et donc de régulation sociale (la médiation culturelle).

Moroccan Women: A Cinematic Textual Agency. H. El Aissi

Depuis son apparition, le cinéma n'a jamais cessé de séduire hommes et femmes, ainsi que de fomenté débats et réflexions. Les films, paraît-il, sont devenus, et dès l'aube de ce septième art, des moyens de découverte se dégageant d'une connaissance distinctive qui renvoie le contenu d'une culture sociale spécifique. Cet art est devenu en cette époque, sans risque ne pas être en totale symbiose avec l'écriture littéraire, un outil mis à part dont la femme manipule afin de bien s'exprimer dans des termes s'inspirant des paradigmes féministes modernes. En effet, l'art cinématographique a bien développé une critique sociale, politique féministe suivant une représentation pertinente de l'image et de l'action au-delà de tout abstractionnisme de la parole et du texte. En outre, d'après Gilles Deleuze, le cinéma n'est pas seulement un art, mais une philosophie qui crée de nouveaux concepts qui servent à engendrer des idées nouvelles. Le Maroc, comme étant un pays du tiers monde, a bien reçu la modernité via l'adoption de l'art cinématographique et plus précisément le « Cinéma du Tiers Monde » qui est devenu un espace que la femme marocaine exploite pour exprimer comme elle les

comprend les principes de l'égalité, la liberté et les droits des femmes au-delà de toute idée patriarcale. Dans ce cadre analytique, cet article a pour objectif le traitement de la question du cinéma et de la voix féminine marocaine toute en mettant en parallèle l'accent sur la femme en tant que réalisatrice, cinéaste et actrice dans le film *Khnist R'mad*.

Abstract: It is uncontested that not only has cinema, as a modern art, gained momentous praise all over the world, but has quintessentially commemorated the premises of gender studies as well. Of fundamental importance to social and cultural critiques, the art of cinematography has developed new concepts that have transcended the realm of the word and literature to construct the world of image, perception and action. Thus, Stemming from a Deleuzian perspective, cinema is far from being reduced for the sake of being a kind of art reflecting social, cultural, political, or economic realities and phenomena, rather it is a philosophy which creates and invents conceptual images on a moving screen. Morocco, as third world country, has come to enter modernity and enter through it "Third World Cinema". Such cinema has become very peculiar and typical, especially on the threshold of the new millennium, when Moroccan women started to invade this media space to create new special representations of themselves beyond the patriarchal dominant ones. Indeed, the rise of Moroccan movies directed and written by Moroccan women, have attempted to screen back both patriarchal and Western representation of Moroccan women and thus build an indigenous cinematography that celebrates Moroccan women's agency rather than impotency. Within this analytical framework, this paper seeks to analyze and highlight Moroccan woman's agency by emphasizing the role of woman as a movie director, scriptwriter, and an actress in the movie of *khnist r'mad (Ash Beetle)*. Such a paper argues that unlike many Moroccan movies that have essentialized or reiterated Westernized images and representations of Moroccan women on the big screen, such a movie, *Ash Beetle*, has emphasized instead Moroccan women's agency and empowerment at all levels: Directorship and scenario have thus contributed to produce a counter-image to the assumed canonical Western and patriarchal one.

Key words: Cinema, representation, image, Moroccan women, Deuleuzian perspective, Agency.

Biobibliographie des auteurs

Lalla Khadija ALAOUI YOUSFI, est Docteur d'Etat, spécialiste de la littérature maghrébine d'expression française. Elle est enseignante-chercheuse en littérature au département de langue et littérature françaises, Université Cadi Ayyad, Marrakech ; ses domaines de recherches s'articulent autour de la littérature générale et comparée, la littérature francophone et la didactique. Responsable du Groupe d'Etudes et de Recherches Comparatistes et Didactique en Méditerranée (2012-2015) ; Responsable du Master Enseignement du Français (2011-2021) ; Directrice adjointe du laboratoire Langue, Culture, Patrimoine et Tourisme (2015-2018) ; Membre du laboratoire LIMPACT (2018-2021). Elle est l'auteur du livre Abdelwahab Meddeb entre les cultures de l'Orient et de l'Occident ou Vers une identité culturelle universelle (2011). Elle a publié plusieurs articles dont les plus récents : « Leila El Haouari porte-parole des femmes maghrébines en situation d'immigration » (2021), « Enseigner avec le numérique : l'internet, le e-learning... » (2018), « Pratiques et représentations du français chez l'apprenant marocain » (2018), « La littérature maghrébine d'expression française, quelle lecture du patrimoine religieux » (2017), « Meddeb et l'Autre » (2016) « Le voyage de Meddeb à travers les villes méditerranéennes : un voyage de ressourcement et d'ouverture » (2016), « Enseigner le français dans un pays plurilingue : le cas du Maroc » (2015).

Abdelhai Sadiq, Professeur de l'Enseignement Supérieur. FLSH. UCA. Marrakech

Enseigne la littérature comparée, la traductologie et la cantologie, auteur de plusieurs ouvrages dont *De la traduction à la traductique*, *Figures*, *Œuvres*, *Doctrines* (2016), *Nass el Ghiwane, 40 ans de chanson protestataire marocaine* (2014) ; a réédité *Au Pays du Paradoxe –Maroc-*, Tranchant de Lunel, (1924/2011), et *Les Gnomes de Sidi Abderrahman el Mejdoub*, Comte Henry de Castries, (1896/2013), dirige la collection *Universitaires* aux éditions Sarrazines&Co où il a présenté le collectif *Figures littéraires et traductives* (2016) et *L'adaptation dans le théâtre marocain des débuts jusqu'à nos jours* (Omar Fertat, 2020) ainsi que *A propos de cinéma au Maroc et en Méditerranée entre hier et aujourd'hui*, (Ahmed Fertat, 2020). Spécialiste des traductions françaises du texte Coranique, prépare actuellement un ouvrage intitulé *L'épistolair iconique, Marrakech 1880/1950*.

Roland Carrée est docteur en Études cinématographiques de l'Université Rennes 2. Après avoir enseigné le cinéma à l'Université Rennes 2 (en tant que chargé de cours, de 2007 à 2011), à celle de Caen (en tant qu'ATER, de 2011 à 2013) puis à l'école d'art marocaine Studio M Casablanca dont il a également dirigé le département Audiovisuel (2013-2018), il l'enseigne depuis 2018 à l'ÉSAV Marrakech dont il s'occupe également de l'animation cinéculturelle ainsi que de l'encadrement des films et mémoires des étudiants. En parallèle de ces fonctions, il travaille depuis 2014 pour l'Institut français du Maroc dans le cadre duquel il donne des conférences sur le cinéma, assure des formations pédagogiques en milieu scolaire, rédige des dossiers pédagogiques et anime des projections et rencontres dans des festivals. Il est depuis 2018 chercheur associé en cinéma à l'Université Cadi Ayyad de Marrakech *via* le laboratoire LIMPACT, et il est depuis 2019 le directeur artistique de la Fête du Cinéma de Marrakech. Auteur de nombreux textes parus dans des revues et ouvrages collectifs et auteur également de nombreuses communications données dans le cadre de colloques et de journées d'étude, ses recherches portent essentiellement sur le cinéma marocain, l'enfance filmée, le cinéma d'animation, le cinéma italien et l'art à l'écran. Il coorganise et coanime l'édition 2017 du festival rennais Travelling, consacrée au cinéma marocain, ainsi qu'une semaine de cinéma marocain programmée en 2019 par la salle d'art et d'essai nantaise le Cinématographe et la revue *Répliques* dont il est le correspondant au Maroc. Son premier livre, *Gosses d'Italie : l'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, issu de la thèse de doctorat qu'il a soutenue en 2013, paraît en 2018 aux Éditions Universitaires de Dijon. Il coordonne la même année le n°63 de la revue *Éclipses*, consacré à Isao Takahata., et en 2020 le n°67, consacré à Michel Ocelot. Il prépare actuellement, avec Rabéa Ridaoui, un livre sur la ville de Casablanca vue par le cinéma.

Ayoub Bouhouhou est Directeur du laboratoire Langue Identités Médias Patrimoine Culture et Tourisme (LIMPACT) et est également responsable de la filière Cinéma.

Professeur de l'Enseignement Supérieur à la Faculté des Lettres et des sciences Humaines de Marrakech, il enseigne la sémantique et la sémiotique visuelle.

Il est auteur de nombreux articles sur la sémiotique et le cinéma.

Après avoir animé un atelier-vidéo pendant plusieurs années à la faculté des lettres de Marrakech, il crée en 2008, dans le cadre du programme européen Tempus, en partenariat avec l'Insas de Bruxelles, l'Ecole Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse, et l'Esav de Marrakech, une filière Cinéma (ECAM) dont il assure la responsabilité pédagogique depuis plus de 13 ans.

En 2000, il publie *Les acteurs et l'illusion référentielle dans "Au Bonheur de Dames" de Zola. Approche sémiotique*, chez les Presses Universitaires de Septentrion (France). En 2009, *Sémiotique et Marketing des objets au quotidien* chez El Watanya (Maroc). En 2014, il co-dirige un livre collectif sur *Le Corps au cinéma*, en 2016 il codirige un ouvrage collectif sur les représentations de l'espace...

Ayoub Bouhouhou a réalisé également des films documentaires.

Abdelaadim TAHIRI, Professeur Assistant F.P.D Safi.UCA.

M. Mouad ADHAM est Docteur et Enseignant-Chercheur à la faculté des lettres et des sciences humaines de Marrakech, Université Cadi Ayyad au Maroc. Ses recherches liées aux textes littéraires et à leur rhétorique l'ont orienté vers un intérêt pour le cinéma et la rhétorique visuelle. Ses contributions scientifiques visent, en plus des textes écrits, les textes oraux et visuels.

Email : m.adham@uca.ma

Titulaire d'un doctorat en littérature comparée, **Tijani SAADANI** est actuellement enseignant-chercheur à l'Ecole Supérieure de Technologie de Khénifra au Maroc. Spécialiste de la littérature maghrébine d'expression française, ses travaux sont centrés essentiellement sur les œuvres de Kateb Yacine et Mohamed Khaïr-Eddine.

Le cinéma demeure l'un de ses plus importants centres d'intérêt. Il a participé à différents colloques portant sur la cinématographie, notamment les différentes éditions du colloque international organisé annuellement par la Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, et aussi à différents événements scientifiques similaires tenus à Marrakech, à Agadir ou à Khénifra. Il a contribué à plusieurs ouvrages collectifs avec des articles portant sur des thématiques liées au cinéma, et plus particulièrement le cinéma marocain.

Fdil Abdellatif : Enseignant-chercheur à l'Institut Supérieur des Métiers de l'Audiovisuel et de Cinéma (ISMAC) de Rabat, FDIL Abdellatif est aussi réalisateur, scénariste et producteur marocain. Il a effectué ses travaux de recherches au sein du Laboratoire LARA-SEPPIA à l'Université de Toulouse II Jean Jaurès où il a obtenu son doctorat en cinéma en 2015. FDIL concentre ses recherches sur l'esthétique du cinéma, l'altérité et l'identité dans les récits filmiques des années 2000. Il est titulaire d'un Master Professionnel en Réalisation Cinématographique de l'École Nationale Supérieure de l'Audiovisuel de Toulouse (ENSAV) où il a enseigné la réalisation et le scénario. Ses études à l'université Cadi Ayyad de Marrakech lui ont permis de décrocher une Licence Professionnel en Etudes Cinématographique et Audiovisuel et une Licence fondamentale en Littérature Anglaise. FDIL Abdellatif est auteur de plusieurs articles comme *Le patrimoine mythologique marocain dans le cinéma contemporain : Terre de lumière : Les représentations imaginaires néo-postcoloniales du Maroc* publié dans La revue Dalhousie French Studies au Canada, *Entre deux, entre trois... La représentation de l'identité linguistique dans le cinéma contemporain au Maroc*, publié dans la revue Lengas, Montpellier, 2017 et plusieurs d'autres publiés au Maroc et à l'étranger. Il a aussi réalisé plusieurs films dont on cite les principaux : *La Singerie* (CM), *Table de Punition* (CM), *Mon Cheval* (CM), *Voyage à Tokyo* (CM), *Un Philosophe* (CM), *Entre deux...* (DOC), etc.

Karima BENELBIDA, enseignante-chercheuse à la Faculté des Sciences Semlalia de Marrakech, Université Cadi Ayyad. Docteure en Sciences Humaines et Sociales, FLSH El Jadida, *Les représentations interculturelles du corps dans le cinéma marocain*. Membre du projet « Cinéma, télévision et genre : évolution de la représentation de la femme à travers les médias marocains », financé par le CNRST à la FLSHM. J'ai participé à plusieurs colloques internationaux en rapport avec le domaine du cinéma. J'ai publié plusieurs articles dans des ouvrages collectifs : « *Vers une transgression des représentations ou l'identité amazighe taboue* », Rabat : IRCAM, 2016. En 2017, j'ai publié trois articles : « *Le cinéma marocain entre Norme et Transgression* », Emmeline Gros et Claudine Sagaret (sous la dir. de), Laboratoire Babel, coll « Transverses », France, « *La mémoire chez Ferhati entre esthétique et souffrance* », Faculté Polydisciplinaire de Ouarzazate, « *Les lieux de la mémoire dans Mémoire en détention de Jilali Ferhati* », FLSH de Meknès. En 2018, j'ai publié un article intitulé : « *L'androgénéité dans Pégase de Mouftakir* », Léotine Gueyes-Troh, Perpétue Dah et Elise Adjoumanie (coordination), Université Felix Houphouet-Boigny, Côte d'Ivoire.

« *L'ouverture sur l'Autre dans Tinghir-Jérusalem : les échos du Mellah de Kamal Hachkar* » in *Sphères*, n°4, Editions Universitaires d'Avignon, 2019. Dernières publications en 2020 : « *La réalité sociale dans L'enfant endormi de Yasmine Kassari* », Université Ibn Zohr et « *La ville : corps et fantasme* », Abdelouahad Mabrou, Mohammed Benjelloun, Najlae Nejjar, Mohammed Ait rami, Mohemmed Yaqine (sous la dir. de), Université Chouaib Doukkali.

Youssef ABOUALI, professeur de l'enseignement supérieur habilité, formateur de didactique du français au CRMEF de Marrakech et auteur de *Yasmina Khadra ou la recherche de la vérité : Étude de la trilogie sur le malentendu entre l'orient et l'occident*, essai publié dans les éditions L'Harmattan en 2013, *L'homme normal*, roman publié aux éditions Eventus en 2020 et de plusieurs articles publiés dans des revues nationales et internationales de critique littéraire et cinématographique.

AMRAOUI Abdelaziz est Professeur de l'Enseignement Supérieur à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Marrakech (Université Cadi Ayyad, Maroc) et membre de son laboratoire LIMPACT. Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans la perspective de la grammaire textuelle. Il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires au Maroc et à l'étranger (Espagne, Roumanie, France, Brésil, Côte d'Ivoire, Italie, Allemagne) principalement autour de la littérature francophone et du cinéma marocain. Il a publié en Algérie un essai *Mohammed Dib, le Simorgh* en 2020 chez les éditions Frantz Fanon, et a coordonné les livres collectifs *Le Cinéma et les Amazigh* paru chez les éditions de l'IRCAM, *Littérature et réalité* 2016, et *Littérature et mobilité* en 2018 chez l'Harmattan. Il est co-directeur de la collection LitArtCie chez l'Harmattan. Membre de l'Association Marocaine des Critiques Cinématographiques (AMCC).

Latifa OKHAYA . Docteure en sciences du langage. Enseignante chercheuse à l'Ecole Normale Supérieure de Marrakech. Université Cadi Ayyad. Auteure de manuels scolaires et d'une dizaine d'articles entre autres « *Vers une vision unifiée des langues en contexte plurilingue : le cas des élèves amazighophones de la région El Haouz* », « *La classe inversée : quel impact sur les qualités des apprentissages dans les classes de langue française (cas de la région de Marrakech)* »,

Courriel : lokhaya @yahoo.fr

Tijani SAADANI, Professeur Assistant, École Supérieure de Technologie – Khénifra, Université Sultan Moulay Slimane).

Khadija El Mouwahidi, Professeur Habilité, FLSH. Marrakech. UCA. LIMPACT

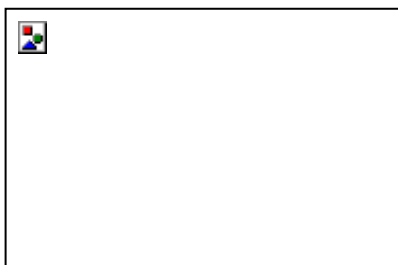
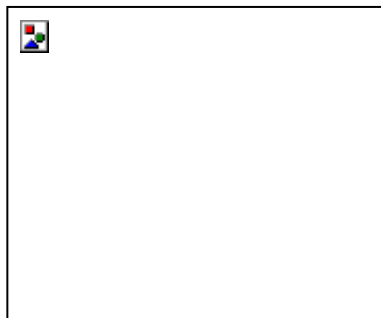
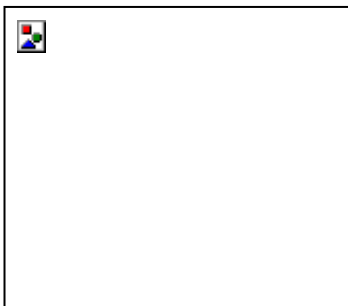
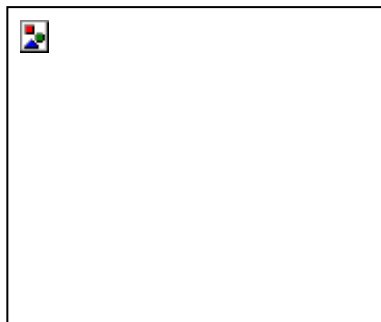
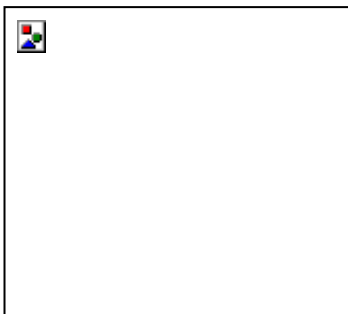
Mohamed MARTAH est professeur des universités. Titulaire d'une thèse de doctorat ès lettres de l'Université Paris XII-Val de Marne à Créteil intitulée « *La Réception Critique de Lautréamont et de son Œuvre* » et soutenue en 1994. En 1995, il intègre le département de langue et de littérature françaises à l'université Chouaïb Doukkali à El Jadida. Depuis 2002, il enseigne à la faculté des lettres et des sciences humaines, Université Cadi Ayyad-Marrakech où il est membre du comité de gestion du laboratoire LIMPACT. Auteur d'un ouvrage intitulé : *De la Réception Critique à la Médiation Littéraire : le cas Lautréamont*, publié en 2016. A son actif plusieurs articles parus dans des collectifs, dans des actes de colloque et dans des revues nationales et internationales. Toutes ces contributions traitent des questions relatives à la réception critique, l'herméneutique littéraire, la médiation culturelle et l'interculturalité.

Hanane El Aissi, an Associate Professor at the Faculty of Letters and Humanities, University of Cadi Ayyad in Marrakesh city, Morocco and a permanent member of the Laboratory of Scientific Research LIMPACT. Since she has got her Ph.D. on Cultural Studies and Literary Criticism, she extended her work on Feminism and Gender Studies, hence published many articles on the subject in International and National Journals both in the English and Arabic languages. She participated in many conferences on the question of feminism in different countries all over the world. She has won the National Prize of Allal El Fassi for Thought and Literature. She has just published a book entitled: *The Formation of Feminist Consciousness in Morocco*. She had the honor to participate with Professor Miriam Cooke in the Sixth African Woman Forum that took place in Tiznit, Morocco 2018. Recently, she has been granted the Erasmus Scholarship for a teaching visit to Lithuania. She has also participated in the World 5th Conference on Women's Studies, which took place in Bangkok, Thailand 2019. She has just published an article in the *Journal of International Women's Studies*, Bridgewater State University in USA.

Images et Figures

Bouanani bouananiennes

Roland Carrée



Secrets et mensonges autour de *Sofia* de Meryem Benbarek Bouhouhou Ayoub

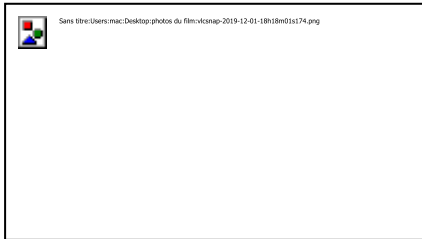


Fig 1

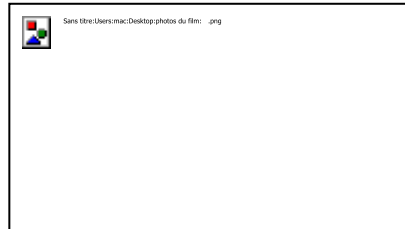


Fig. 2

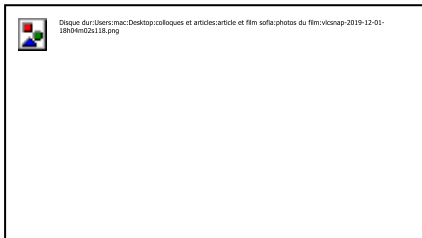


Fig 3

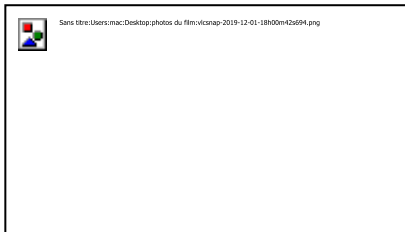


Fig 4

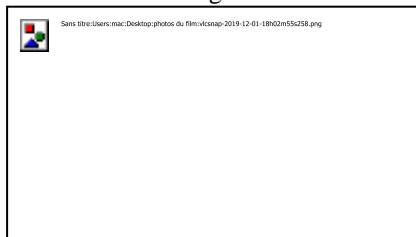


Fig 5

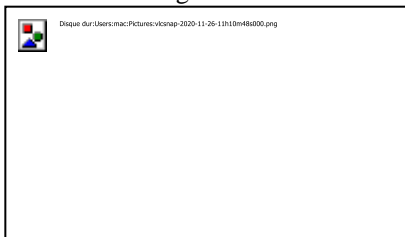


Fig 6

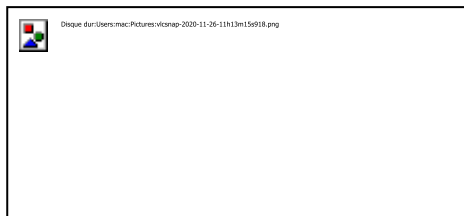


Fig 7

**« Ma mère me disait : “ne fais pas pleurer une femme, parce que Dieu compte ses larmes” »
ainsi parlait Laïla Marrakchi**

Mouad ADHAM



Figures de la femme mythique dans les films marocains

Abdellatif FDIL

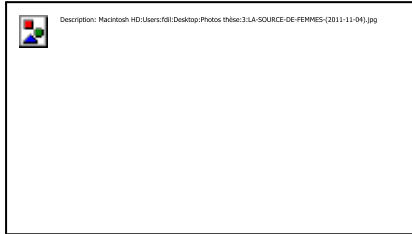
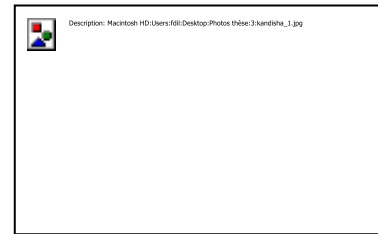
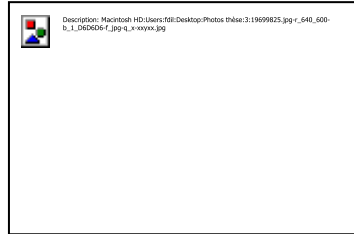


Figure 01 & 02 : La source des femmes de Radu Mihaileanu



*Figure 03 : Kandisha de Jérôme
Cohen-Olivar*

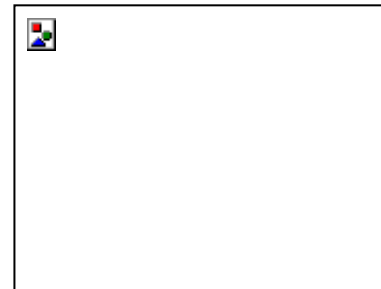
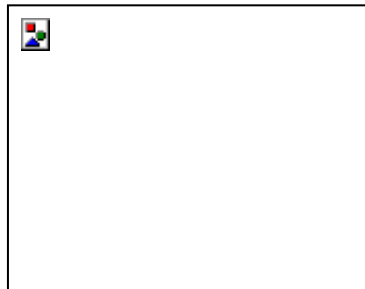
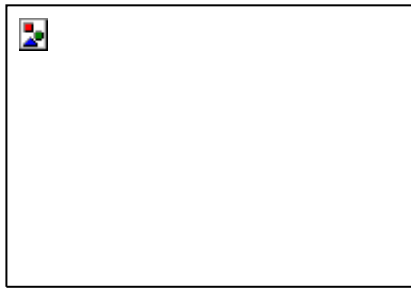


Figure 04 : Femme écrite de Lahcen Zinoun Figure 05 & 06 : Zaïna, la cavalière de l'Atlas de Bourlem Guedj

Corps et genre dans *Les jardins de Samira* de Latif Lahlou

Benelbida Karima

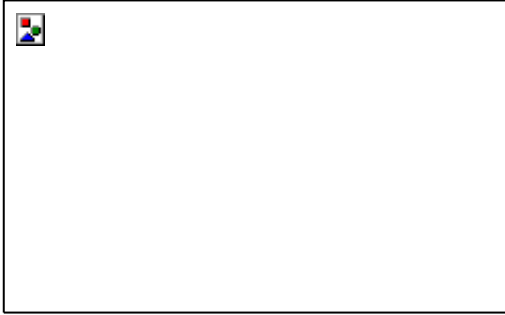


Fig.1

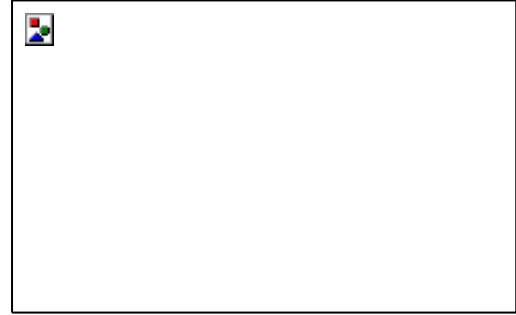


Fig.2

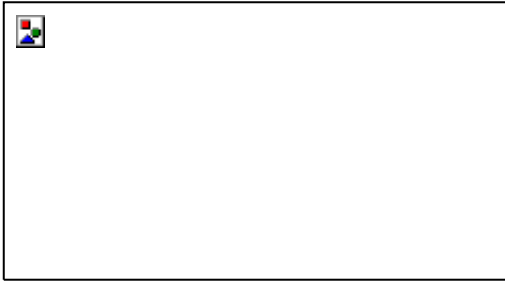


Fig.3

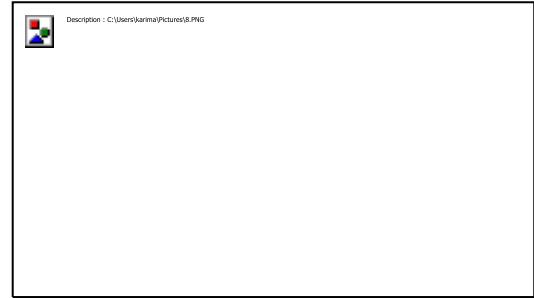


Fig.4

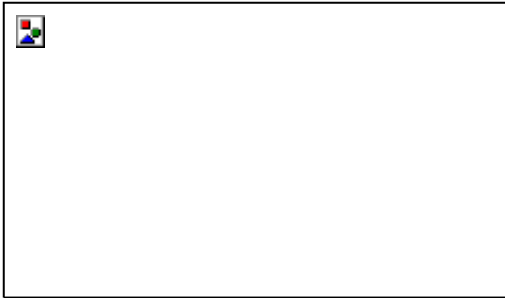


Fig.5

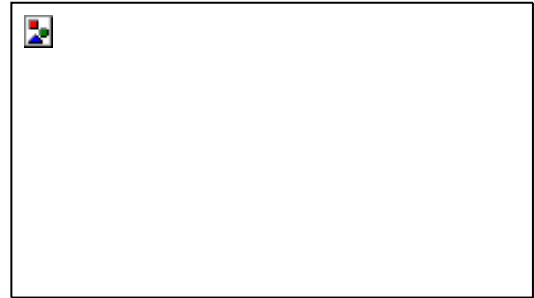


Fig.6

La symbolique de la chevelure féminine dans le cinéma marocain

Latifa OKHAYA

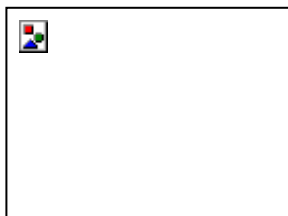


Figure 1



Figure 2



Figure 3

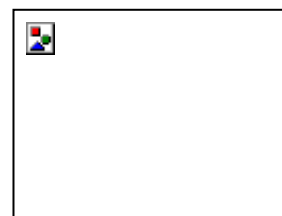


Figure 4

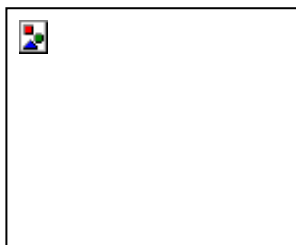


Figure 5



Figure 6

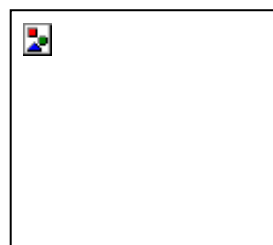


Figure 7

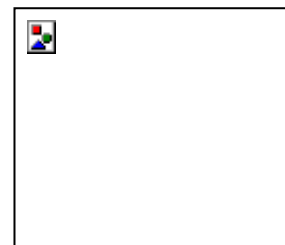


Figure 8

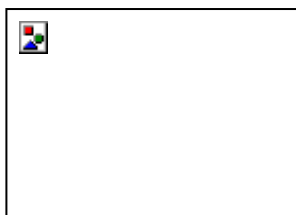


Figure 9



Figure 10

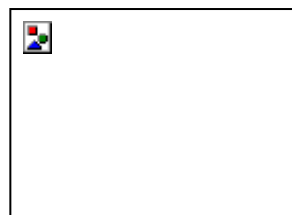


Figure 11

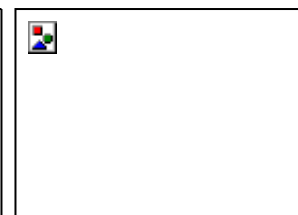


Figure 12

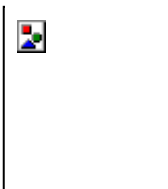


Figure 13



Figure 14

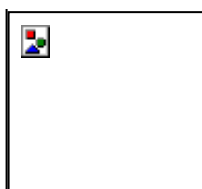


Figure 15

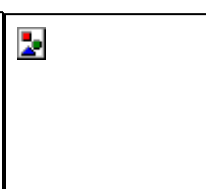


Figure 16



Figure 17

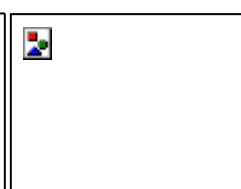


Figure 18

Le paradigme de la domination dans le film *Itto Titrit* de Mohammed Oumouloud Abbazi

Tijani SAADANI

Fig. 1



***Itto Titrit*, Moha Ouzayd sillonnant les montagnes sur son mulet**

Fig. 2



***Itto Titrit*, Les femmes rassemblées dans leur intérieur**

Fig. 3



***Itto Titrit*, mort de la mariée dans la chambre nuptiale**

Moroccan Women: A Cinematic Textual Agency

Hanane El Aissi

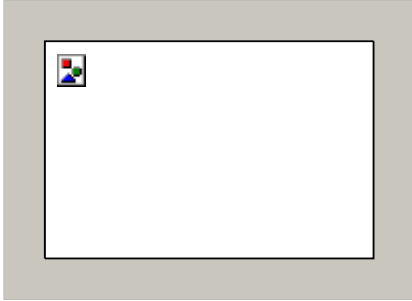


Fig1

This photo is taken from the movie
Khnifist R'mad, directed by Sana Akroud, Atlantide Cine, 2015.



Fig2

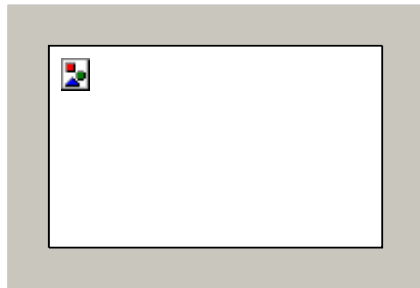


Fig3

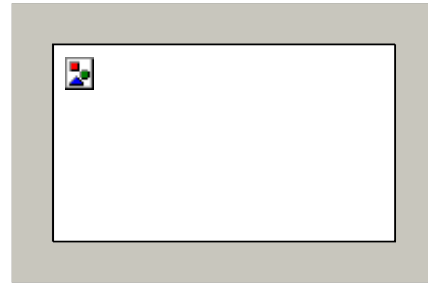


Fig4

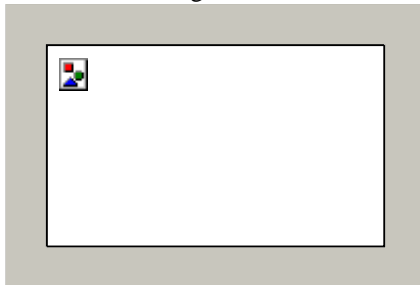


Fig5

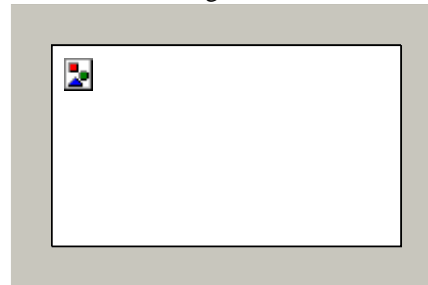


Fig6

It is worth noting here that the images
in this article are taken from the movie
as screen shots.

