

Morocco in the Writings of the Other

Edited by Hassan Zrizi

Hassan Zrizi (ed.)

© School of Humanities – Mohammedia, 2024

Hassan II University of Casablanca

e-ISSN:2820-7491

Table of Contents

Introduction

Hassan Zrizi..... 5

The Features of Neo-Orientalism in Tahir Shah's *The Caliph's House: A Year in Casablanca*.

Mohamed Saissi..... 7

On Jewish-Moroccan Poetics: Memory in Exile

Ilham El Majdoubi39

¿VISTO O IMAGINADO?: LA REPRESENTACIÓN DE MARRUECOS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ESCRITA POR MUJERES. (1963-2018)

Khadija Karzazi.....53

Propos sur le cinéma et la société

Ilham Bouriqui.....79

Introduction

Hassan Zrizi

Morocco has long been subject to the focus and interest of foreign historians, geographers, sociologists, anthropologists, writers, painters and film-makers. Such an interest raises key questions related to the perspective and the representation of the other in writing aspects of Moroccan history and cultures. The consideration of the foreign treatment could not be left without scrutiny and criticism as to the subjectivity, the foreign-ness and the stereotyping of the Moroccan legacy.

Our main concern is to ponder upon the different aspects related to the ways Morocco has been, subjectively or objectively, written or (mis)represented by the other and to investigate the underlying cultural, ideological, political and Orientalist implications of such types of foreign writings. The different articles that make the core of this issue range between the historical, the sociological and the literary considerations, uncovering the different ways the Western writings have produced an (other) Morocco.

Mohamed Saissi's article focuses on the neo-Orientalist leaning in his reading of aspects of Moroccan culture as manifested in *The Caliph's House*. The writer shows how the stereotypical depictions and biased perspectives keep informing the new vogue of contemporary Western travel writings on Morocco.

Ilham El Majdoubi's paper examines the Moroccan Jewish identity as an integral part of the Moroccan cultural construction. Relying on Shahida Hamed, as a foreign eye, the writer discusses the importance of exile and experience in the contribution of Jewish poets and writers in celebrating the syncretic cultural bind of the Arabs and Jews. A positive note comes out of the article showing the role of the Hebrew tradition in promoting the Arab- Jewish frame of mind in Morocco.

Khadija Karzazi's article analyzes the representation of Morocco in Spanish women's writings from 1863 up to the present day. The writer adopts the postcolonial paradigm to examine the manifestation of stereotypes and the ambivalence of discourse and subalternity in the re-creation of otherness.

Ahmed Touba's article examines the complex issue of duality of self/ other through the writer's analysis of Mohamed Zefzaf and Albert Camus's novels. The essay focuses on the ways Zefzaf uncovers the fictive violence implied in Camus's novel and how he implicitly condemns the European traditional biased view of the Moroccan other.

Mohamed El Mountafii's article examines the representation of Moroccans in the 17th century in Deolfert Dapper's *The Description of Africa* in the writings of European travelers. The article shows how a critical reading of those texts reveals the pitfalls which mark the mis-representation of the other non-European of the foreign writers and their biased stand which does not differ from the other Orientalist views of the different travel writers.

Similarly, Khadija Akaoui's article uncovers the biased representation of people of Fes in European travelogues, precisely during the 1889- 1930 period. The writer discusses different ethnographic, anthropological, sociological, geographical and historical texts, most of them produced by French reporters. The writer shows that instead of giving an objective view, they fell into the mythical and the fantastic vision and thus provide a biased portrait of the Moroccan cultural and social scene during the period.

In their treatment of the natural disasters that struck the Rif cities, Mounaim Bouaamlat and Jihane Taha focus on the way some European travelogues presented the impact of such disasters on the population. They show that their focus on the vulnerability of the superstitious aspects of society was meant to prepare the ground for easy and justified access to dominance and control of French colonialism that took place in the 20th century.

Propos sur le cinéma et la société

Mme Ilham Bouriqui

MDC- HDR en Communication et Médiation des Savoirs
Laboratoire des Sciences de l'Information et de la Communication
Institut Supérieur de l'Information et de Cestion - Rabat

*La vie toute entière, dans l'ensemble de
ses actions, est un cinéma naturel et
vivant* Pier Paolo Pasolini (1976)

Comme tout autre discours, le cinéma est avant tout un objet social qui est contraint de subir la norme sociale. Cet aspect pragmatique est d'autant plus important qu'il fonde réellement notre approche thématique. La présente communication se veut, en effet, une exploration des liens qui existent entre le discours cinématographique et la société dans le Maroc d'aujourd'hui et celui d'hier.

Il est fondamental de poser comme base à notre réflexion le fait que le discours du cinéma, marocain en l'occurrence, s'inscrit dans un contexte social de production ; c'est-à-dire une tradition, une histoire, une identité, des institutions... Autrement dit, le discours cinématographique relate une construction sociale du monde et non une représentation fidèle et exacte de celui-ci. Il faut donc abandonner, dès le départ, l'idée d'objectivité ou de réalisme. Le regard que porte l'instance filmique sur le monde et sa réalité n'est pas un regard naïf ou vierge. Il est à la fois subjectif et culturel.

Cette relation entre récit et monde social a été explicitée et analysée en littérature, notamment par P. Ricœur dans son livre *Temps et récit, l'intrigue et le récit historique* (1983). Son objectif était de mettre l'accent sur la relation de la narration à la réalité. Son questionnement était centré sur la notion de temporalité.

*Le temps vécu devient temps humain dans la mesure où il est articulé
sur un monde narratif, et (...) le récit atteint sa signification plénière*

quand il devient une condition de l'existence temporelle. (Ricœur P, p. 105)

Le temps vécu est ainsi lié au temps raconté par la narration. Le processus de représentation basé sur la mimésis retrace la manière de passer du monde vécu à sa traduction en mots et à son interprétation. C'est un processus de réappropriation qu'effectue le spectateur -dans le cas du cinéma- du temps raconté et grâce au partage, par les membres de la société, d'un ensemble de récits produits dans cet univers social et culturel. Ce processus se fait en trois temps. C'est ce que P. Ricœur appelle *la boucle mimétique*, applicable à tous les récits. Nous essayerons dans ce qui suit de l'appliquer au récit cinématographique.

- *Mimésis I : la préfiguration.* Le récit puise ses ressources d'inspiration dans les éléments réels du monde et dans l'imaginaire collectif. Le film marocain à thématique sociale ou historique s'inspire ainsi des éléments qui jalonnent la vie de la société. Il s'inspire également des récits qui constituent la mémoire et l'imaginaire de son public et donc de son contexte socioculturel (littérature orale, coutumes, changements sociaux, tabous, etc.).

- *Mimésis II : la configuration textuelle.* Il s'agit de l'étape créative de *mise en intrigue*. L'instance filmique pose ses choix de réalisation concernant les aspects thématiques et esthétiques du film. Parmi ces choix, celui d'opter pour une trame plus ou moins fluide et continue. Le déroulement chronologique de l'intrigue est, par exemple, un facteur de lisibilité et de fluidité narrative car il donne l'impression que les événements sont exposés de façon brute et non pas construite.

- *Mimésis III : la refiguration.* Le récit est intégré par le monde social dans lequel il alimente les imaginaires collectifs et les représentations sociales. Nous pouvons définir ces dernières comme étant les contenus et les modes de construction des savoirs partagés au sein de la société dont le cinéma constitue un facteur majeur grâce à son grand pouvoir de pénétration sociale. Ces représentations sociales sont évolutives en fonction des mouvements de la société. Elles constituent, par ailleurs, un processus de conservation et de perpétuation de l'ordre social. Les mutations sociales

s'inscrivent dans une évolution temporelle. Un phénomène social prend son ampleur en synchronie. Il se développe et se meut en diachronie.

La dimension médiatique du cinéma est donc centrale dans sa définition. En effet, le cinéma est le point de rencontre, l'intermédiaire et le médiateur entre le monde social et le monde imaginaire. Le film reste dépendant du monde social dans la mesure où toutes les composantes, du choix de réalisation (casting, photo, décors, etc.) aux choix du contenu, sont déterminées culturellement en vertu du principe de *préfiguration*. La création cinématographique est nécessaire à la vie des liens sociaux. Les valeurs véhiculées par les films ont une incidence certaine (même si elles sont difficilement mesurables) sur la construction de l'opinion publique.

Les productions de la dernière décennie du XX^{ème} S. regorgent d'exemples illustrant l'influence que peut avoir un film sur l'opinion publique. Citons, à titre d'exemple, les films autour de la condition féminine au Maroc qui ont accompagné la promulgation du nouveau code de la famille ou encore ceux sur les années de plomb sortis au moment de la constitution de l'organisme *Équité et Réconciliation*, chargé de faire la lumière sur les abus du pouvoir et les violations des droits de l'Homme pendant les années 70/80.

Nous avons établi, dans ce qui précède, qu'un lien fort unit la configuration des discours cinématographiques au contexte qui les préfigure. Cette corrélation, incontournable, nous pousse à faire appel à un concept courant en analyse du discours : *la co-construction*. Nous postulons que le message filmique est co-construit par les instances filmiques, d'une part, et par l'univers social, d'autre part. Cette co-construction est largement inconsciente.

En effet, le récit filmique ne peut exister sans référence volontaire ou non à un répertoire imaginaire partagé. Ce répertoire s'affiche au fil des productions artistiques et finit par constituer une *encyclopédie imaginaire*. Une sorte de mémoire narrative des acteurs sociaux incluant les producteurs et les récepteurs de films. Chaque nouveau film s'en nourrit avant d'être à son tour assimilé par l'encyclopédie de la société qui l'accueille sur ses écrans. L'accumulation de discours cinématographiques sur un thème finit par établir certaines représentations et certains schémas narratifs et

normatifs. En s'appuyant sur un système d'autoréférences, le cinéma affirme son identité culturelle.

Le processus de co-construction ne suffit pas, à lui seul, pour cerner entièrement le rapport du discours cinématographique à la société. Tout discours est porteur de co-intentionnalité partagée entre émetteur et récepteur. Les significations produites par l'instance filmique (destinateur) ne sont pas nécessairement celles que retient le spectateur. Les auteurs des films s'adressent à un *spectateur modèle*. Les intentions potentielles de l'instance filmique sont donc condamnées à n'être qu'éventualités pour l'instance réceptive. En conséquence, cela pousse les faiseurs de cinéma à se baser sur un moyen fiable qui assure l'interprétation requise chez le récepteur.

La construction des genres narratifs standards banalise certains types de constructions cinématographiques, facilement identifiables par le spectateur. Ce dernier adapte ses interprétations aux thématiques abordées et aux modes esthétiques de traitement. Ces derniers obéissent à une sorte de grammaire ou un code. L'instance filmique, comme toute instance productrice de discours, est incapable de maîtriser l'intégralité de ses intentions ainsi que la totalité des champs de significations dont elle n'a pas nécessairement conscience. Ceci unit, par conséquent, l'instance filmique à son univers culturel dans la mesure où ce dernier constitue le système de référence du film (c'est-à-dire sa source d'inspiration et le fondement de sa vraisemblance) et son champ d'influence et d'action. L'énoncé film agit d'ailleurs en trois instances :

- le film comme *acte locutoire* qui produit des énoncés porteurs de sens ;
- le film comme *acte illocutoire* qui est une énonciation constituant en elle-même un acte sur le réel. ;
- le film comme *acte perlocutoire* qui produit certains effets sur le spectateur.

Nous avons déjà précisé que l'auteur ou le réalisateur du discours filmique émerge d'un univers socioculturel qui façonne son mode de raisonnement et sa vision du monde. L'impact de cet univers se traduit en une somme de composantes individuelles qui se laissent voir à l'écran d'une manière consciente ou inconsciente.

Il est question dans ce qui suit de mettre la lumière sur la corrélation entre le monde social et la subjectivité du cinéaste qui émerge dans le discours filmique à travers les modes de traitement des problématiques sociales, les modes de narration et le choix des personnages. Ces derniers sont des êtres de fiction. Ils existent virtuellement, dans l'univers du film. Leur constitution doit ainsi être envisagée comme un acte impliquant leur créateur. Tout personnage est, en effet, un ensemble de représentations qui peuvent avoir un impact sur des personnes réelles appartenant une catégorie sociale, raciale, ethnique, sexuelle, etc. Néanmoins, il doit avoir un statut psychologique et une cohérence interne. Il doit son impact sur le spectateur à sa vraisemblance.

Le cinéma, au même titre que les autres arts, est capable d'établir un dialogue interactif avec son époque dont il révèle de précieuses données. Quand nous situons le cinéma sur un plan culturel et que nous l'étudions à partir de cette position, nous pouvons déceler, à travers ses mécanismes de narration, à quel point il peut illustrer la réalité socio-historique même quand celle-ci est refoulée, et à quel point il use de la puissance persuasive du réalisme pour nous en convaincre. Le film peut assumer, de nos jours, la fonction qui était dévolue à la narration littéraire et avant elle, à la seule narration orale ; les contenus sont les mêmes. Dans sa forme élémentaire, il est souvent question de l'histoire d'un individu en prise avec son milieu social, politique et culturel.

Notre hypothèse de départ est que les films, au même titre que les œuvres littéraires, sont capables de donner corps, non seulement aux grands mythes et aux rêves les plus fous de l'homme, mais aussi, aux problèmes spécifiques et aux incertitudes de la société qui les conçoit. Ces malaises et ces difficultés se traduisent à l'écran en histoires qui constituent des moments de prise de conscience et en même temps des moments d'évasion. Ce postulat nous offre la possibilité de traiter chaque film, à travers une approche pluridisciplinaire, comme un document, iconique et textuel, qui révèle les secrets et les dédales de l'âme marocaine. Le cinéma dit, à travers ses multiples codes, ce que nous voyons et ce que nous pensons de nous-mêmes et du monde. Il est souvent lié à un ensemble de dynamiques culturelles, sociologiques et politiques qui le sous-tendent et s'alimentent en lui.

Par ailleurs, l'étude du parcours du cinéma marocain dans ses aspects sociaux est un territoire encore vierge ou du moins visité avec beaucoup d'hésitation. Un double intérêt anime notre initiative : nous avons souligné la capacité du support cinématographique à refléter les comportements et les orientations de la société. Cela émane de notre conviction que le cinéma reste un témoin précieux des façons d'agir et de penser d'une communauté. Nous l'envisageons comme un miroir (idéalisé ou déformé, il est dans tous les cas représentatif) qui reflète des gestes, des habitudes, des aspirations, des croyances et des valeurs qui donnent corps à la culture nationale. Soulignons, également, la capacité qu'a le cinéma à intervenir sur les processus sociaux. Nous tenons à mettre en évidence le fait qu'il peut renforcer ou détruire des convictions répandues, fournir des modèles dont nous pouvons nous inspirer, faire émerger des aspirations refoulées, rassembler des individus ayant les mêmes goûts et les mêmes opinions, alimenter des modes, fournir des occasions de travail... De nombreuses questions viennent à l'esprit quant à cet aspect du sujet : comment le cinéma se structure-t-il par rapport à la réalité ? Quelles sont ses limites et à quelles pressions est-il soumis ? A qui donne-t-il la parole et à qui la refuse-t-il ?

Sur le plan de la relation entre le cinéma marocain et son public, une première enquête à l'échelle nationale a été réalisée en 1991 dans le cadre de la préparation du colloque consacré au cinéma marocain sous le thème "Pour la promotion du cinéma marocain". Cette enquête était basée sur un échantillon de 1200 personnes réparties sur l'ensemble du territoire national. Elle a abouti aux résultats suivants :

- 35% de la population marocaine ignore le cinéma et l'exclut de ses préoccupations culturelles.
- 24.5% de la population constitue un public occasionnel.
- 91.5% des marocains ne vont que rarement au cinéma.

En relation avec le rapport que cette population entretient avec le cinéma national, l'enquête a révélé que 70% des personnes interrogées avaient vu au moins un film marocain (20% parmi elles avaient fait le déplacement dans une salle de cinéma). 30% de l'ensemble n'en avait vu aucun. La donnée qui découle de ces chiffres est que le film marocain a un public très réduit. La population qui fréquente les salles de cinéma est exclusivement urbaine,

plutôt jeune, voire très jeune, essentiellement masculine et ayant une instruction moyenne.

Les personnes concernées par cette enquête, ayant un niveau d'éducation qui leur permettait d'avoir une opinion fondée, avaient trouvé le cinéma marocain moyen, faible ou très faible. Elles avaient toutes exprimé le souhait d'avoir un cinéma national de qualité à même de se hisser au niveau des autres cinémas du monde.

Une autre enquête a été effectuée auprès des jeunes en 1993 par le Conseil National de la Jeunesse et de l'Avenir, relative "aux activités socioculturelles des jeunes durant le temps libre". Cette enquête va dans le même sens que la première dont elle confirme les résultats. Le cinéma occupe, de manière générale, une place marginale chez les jeunes qui sont, par nature, les principaux clients des salles obscures, partout dans le monde. Le cinéma a été classé sixième par rapport à d'autres activités. Seuls 4% des jeunes recensés avaient déclaré y aller pendant leur temps libre.

Une autre recherche de nature sociologique avait été effectuée par le chercheur M. D. Jaïdi en 1992 auprès du public de certaines salles casablancaises. Le public ciblé avait été interrogé sur ses habitudes de fréquentation, les facteurs déterminant le choix des films de même que les pratiques culturelles et les appréciations sur les films marocains. Cette enquête avait révélé que le cinéma était une activité culturelle majeure chez les casablancais, plus que la lecture, la vidéo ou le théâtre. Elle avait relevé également que le tiers du public visé par l'enquête était de sexe féminin. Les jeunes constituaient la grande majorité des visiteurs de cinéma.

A travers les données fournies par ces enquêtes, nous pouvons constater que le cinéma au Maroc est loin d'exercer l'influence qu'il devrait avoir sur la société puisqu'il relève d'une pratique culturelle propre à une élite seulement. Le genre de films qui envahissent le marché marocain reflète une culture occidentale dont la société a atteint un développement technologique, social et culturel important. Cela est loin d'être le cas au Maroc.

Force est de constater que le cinéma marocain n'a pas été capable de créer un modèle. Il continue à avoir du mal à dépasser ses faiblesses liées à l'écriture, à l'esthétique et à l'économique, même si ces dernières années ont certes connu une pléthore de festivals, de colloques, de journées d'études et autres manifestations du même genre. Les rencontres se multiplient certes et s'efforcent de décortiquer les problèmes de ce cinéma et de dresser des stratégies susceptibles de le sortir de sa situation difficile, mais il va sans dire qu'en l'absence d'une réelle politique nationale des arts visuels en général, cinématographiques en particulier, l'essor souhaité demeurera de l'ordre du virtuel.

Le cinéma marocain souffre de handicaps et de complexes pluriels et diversifiés. Des problèmes objectifs d'éducation à l'image des Marocains, de production, de distribution, d'exploitation et de liberté d'expression constituent, tous, de lourdes entraves responsables du ralentissement de son évolution. Les cinéastes, quant à eux, souffrent, pour la plupart, du fait que leurs œuvres ont beaucoup de difficultés à s'imposer, aussi bien à l'échelle nationale et qu'à l'échelle internationale. Rares sont les films qui arrivent, par leur originalité et la profondeur de leur propos, à marquer les esprits. Il est à noter également que la relation ambiguë qu'entretiennent les chaînes de télévision marocaine avec le cinéma national constitue un obstacle à son épanouissement et à son développement. Certains critiques, moins pessimistes, parlent du rôle réconciliateur que joue la télévision en ce sens qu'elle a donné un coup de pouce à la production et qu'elle a rapproché le cinéma de son public.

Cette situation est à notre sens ambiguë et crée la confusion. La diffusion régulière de films marocains sur le petit écran habitue le spectateur aux conditions domestiques de réception et le dispense du déplacement vers les salles de cinéma. Cela est, bien entendu, valable dans les villes qui possèdent encore une ou plusieurs salles. Partout ailleurs, force est de constater que c'est grâce à la télévision que le cinéma marocain atteint un public large. Nous pensons également que le produit lui-même se laisse influencer par cette logique. Certains cinéastes marocains ont adapté leurs modes de conception cinématographique à ces conditions. Ils créent pour la télévision et souvent grâce à la télévision, devenue de ce fait, producteur et diffuseur. L'ambiguïté reste entière lorsque nous savons que ces productions

commandées tournent souvent autour de problématiques sociales dont nous savons qu'elles vont toucher le public, devenu pour l'occasion un simple consommateur de télévision et de publicité accompagnant les diffusions. Les réalisateurs, qui doivent respecter un cahier des charges, s'éloignent de la création pure, celle qui exprime un point de vue personnel et original, celle qui fait du cinéma une œuvre d'art. Certains réalisateurs, soucieux de cet aspect et du danger que constitue la télévision pour le cinéma, vont jusqu'à dire qu'un film de cinéma et un téléfilm ne sauraient être du même niveau de noblesse artistique. Pourtant, il n'est pas rare de voir un téléfilm migrer du petit écran vers le grand et d'y être admis avec les honneurs.

Ainsi, durant les années 80 du siècle dernier, l'Etat a décidé d'apporter un soutien considérable à la production marocaine. La création du fonds d'aide à la création dont l'objectif est d'inciter les cinéastes à réaliser leurs projets de films, n'a été accompagnée par aucune mesure impliquant les distributeurs et les exploitants. Le manque d'une vision globale est, à long terme, un problème crucial. Nous pouvons constater que toute forme de réforme serait faible tant qu'elle ne s'insère pas dans un projet globale. Le cinéma devrait avoir une place solide dans la société de l'information en devenir au Maroc, dans la mesure où l'Etat semble accorder une certaine importance à l'audiovisuel.

Les cinéastes marocains militent pour l'instauration urgente d'un quota à la distribution. Ce quota obligerait les distributeurs à limiter les importations de films étrangers et d'acquiescer en compensation les droits d'exploitation des films marocains. Ainsi, le distributeur serait contraint de garantir au film marocain une diffusion convenable. La télévision devrait également subir les mêmes pressions pour consacrer au film marocain une part plus importante de sa programmation dès lors que le film en question a fini sa tournée dans les salles.

Il va sans dire que le développement du secteur du cinéma au Maroc est également tributaire d'un développement institutionnel de l'enseignement. Ce dernier se doit de former et de découvrir les cinéastes de demain, aussi bien dans les métiers techniques du cinéma que dans l'histoire de l'art, dans les mécanismes idéologiques et théoriques de création ainsi que dans les

sciences humaines. Cela serait une garantie pour une bonne maîtrise du langage visuel.

Sur le plan de l'unité thématique qui souvent caractérise le cinéma national, les préoccupations de la plupart des cinéastes marocains se sont révélées d'ordre social. Même les films qui ont tenté de remonter l'Histoire pour relater les faits des Années de Plomb ont abordé ce sujet dans son cadre social en montrant l'impact des enlèvements sur les familles des victimes. L'analyse de nombreuses œuvres cinématographiques de la période étudiée a révélé une certaine unité dans les thématiques des films en relation avec leurs dates de sortie. Les années 90 ont connu une prolifération des films qui se sont préoccupés de la femme, de sa condition sociale et de ses droits. C'était précisément à cette période que le dialogue qui était entamé sur ces questions du statut personnel a abouti à la promulgation de la nouvelle version du code de la famille. Après la femme, les cinéastes se sont attelés aux violations des droits de l'homme pendant les Années de Plomb. Les sorties des films qui traitent de cette question, nous l'avons précisé plus haut, ont accompagné la création de l'instance Équité et Réconciliation à qui l'on a assigné la tâche de faire la lumière sur ces années sombres de l'histoire récente du pays. Les cinéastes ont ensuite jeté leur dévolu sur la thématique de l'émigration en général et clandestine en particulier. C'est ainsi qu'ils se sont fait l'écho de ce que les autres médias ont dénoncé uniquement sur le plan de l'information. Depuis peu, certains cinéastes se sont penchés sur la vie et l'histoire des juifs au Maroc. Ce mouvement récent a été déclenché par *Marock* de Laïla Marrakchi, un film qui a fait couler beaucoup d'encre parce qu'il a mis en scène un jeune juif et une jeune musulmane, tous deux marocains, liés par une histoire d'amour.

Loin d'être le fruit d'un réel engagement de la part de tous les cinéastes, cette unité thématique semble parfois liée simplement à une recherche de profit et de notoriété, lorsqu'il ne s'agit pas d'un effet de mode. La réussite de certains films et l'intérêt que le public leur a accordé ont certainement motivé la décision de quelques cinéastes de travailler sur les mêmes thématiques dans l'espoir de bénéficier de cet engouement. De telles démarches relèvent plus de l'opportunisme que de la création pure. Cet opportunisme a dû être aussi largement motivé par les subventions et les soutiens des décideurs qui parfois passent des commandes précises aux

cinéastes. Ce n'est un secret pour personne, les logiques politiques ont souvent exploité ce médium afin de faire passer des messages précis. Les thématiques de la femme et des Années de Plomb ont bénéficié du soutien de l'Etat et ce n'était pas un hasard lorsque nous voyons à quel point le spectateur marocain est aujourd'hui agréablement surpris que l'on puisse aborder librement des sujets jusque là occultés.

Nous sommes ainsi forcée de constater que l'un des faits, devenu inhérent au cinéma marocain, est son recours au traitement presque exclusif des sujets sociaux selon la logique de l'adaptation d'une idée déjà traitée par quelqu'un d'autre ou de la transposition purement et simplement d'un fait divers. Les cinéastes semblent négliger de mettre leur talent au service de la créativité et de la recherche artistique et de mettre cette composante ensuite au service du sujet traité. Cette inventivité, qui est à la base de toute « démarche qualité » est seule capable de permettre au film de jouer un rôle mobilisateur, agent d'une mutation sociale saine.

Rares sont, à nos yeux, les cinéastes qui ont eu ce souci de l'engagement, ce souci de l'esthétique qui permet d'inscrire l'œuvre dans le projet national consistant à faire sortir le cinéma marocain de son état de simple cinéma émergent. Nous citons à titre d'exemple les travaux de N. Lahlou, O. Chraïbi, M. Derkaoui, A. Lagtâa et plus récemment H. Belabbès, Y. Kassari, N. Nejjar, F. Bensaïdi ou encore N. Lakhmari. Chacun de ces cinéastes a tenté, à sa manière, de se forger un style qui le distinguerait sur la scène cinématographique nationale (sujets tabous que l'on ose aborder, narration qui rompt avec le récit linéaire et basique, recours au sens figuré et à la symbolique plutôt qu'au sens propre qui ne permet pas au lecteur d'être actif dans sa démarche d'interprétation, etc.). Ces tentatives contribueront, à terme, à construire une esthétique qui serait propre au film marocain.

A l'issue de cette réflexion, nous pouvons constater globalement que, hormis quelques cas particuliers, le cinéma marocain a, certes, travaillé sur des thèmes sociaux majeurs ; cependant, au lieu de leur donner une valeur ajoutée en termes de recherche et de création artistiques, il s'est contenté de les enchaîner sur une pellicule en une narration linéaire intuitive. Cette approche donne une image négative du créateur marocain dont le traitement est superficiel, voire simpliste. Le jugement des spectateurs marocains à ce

sujet est sans appel « lfilm lmeghribi âyyan » (littéralement : le film marocain est fatigué) pour dire qu'il manque de tonus, de brio et d'imagination. La comparaison, qui est souvent faite avec les cinémas occidentaux, est d'emblée négative pour le cinéma national ; l'a priori est défavorable et la recherche créative n'est que rarement perçue, mesurée et appréciée. Ce constat est lourd de conséquences et de responsabilité pour le cinéaste marocain.

Actuellement, on attend beaucoup de la nouvelle génération de cinéastes. L'accent porté sur les plans esthétique, stylistique et narratif doit dégager une identité à même de différencier la production nationale des autres cinématographies. Les motivations sont nombreuses au Maroc et ailleurs en relation avec les multiples sources de subventions, avec les écoles qui ont été ouvertes récemment et avec les participations, de plus en plus nombreuses, aux manifestations internationales dédiées au cinéma.