

Bouhout

**Revue de Recherches en Sciences Humaines et
Sociales**

***The Journal of Research in Humanities and Social
Sciences***

N° 20

On Difference

**Edited by
Hassan ZRIZI**

**© Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Mohammedia, 2023
Université Hassan II de Casablanca**

On Difference, Hassan ZRIZI (ed.)

© School of Humanities – Mohammedia, 2023

Hassan II University of Casablanca

ISSN :2820-7491

Bouhout

Revue de Recherches en Sciences Humaines et Sociales

The Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Directeur de la revue

Abdelhamid IBN EL FAROUK

Chef de rédaction

Hassan ZRIZI

Comité de rédaction

Ahmed AITMOUSSA

Kamal MELLAKH

Habib AYAD

Mohammed ELMANTAR

Malika EZZAHIDI

Rachida ELMORABET

Mohamed OULEDALLA

Ahmed TOUBA

Mounir SERHANI

Comité scientifique du n° 20

Abderrazak EL ASRI

Abdelhamid IBN EL FAROUK

Souad LYAZIDI

Moulay Mostafa LHEND

Kamal MELLAKH

Mohamed ZHAR

Hassan ZRIZI

Comité technique

Habib AYAD

Asmaa BOUAOUINATE

Mohamed IRRAJI

Table of Contents

Editorial	7
Abdelhamid IBN EL FAROUK	
Foreword	9
Introduction	11
Hassan ZRIZI	
They are "Different": Televised Western Media Depiction of Difference in the Representation of Muslim Women	15
Kaoutar CHAHBANE & Nezha BELGHITI	
Cultural Difference and the New Map of Clash in Contemporary Western Literature on the East	25
Mohamed SAÏSSI & Hassan ZRIZI	
Announcing a Shift Paradigm in Arab Women's Writings	45
Hassan ZRIZI	
Arabic Poetry from Conformism to Libertarianism	55
Ilham EL MAJDOUBI	
Different Moroccan Jokes: A Sociolinguistic Typology	65
Saïd FATHI	
Exorciser la différence ou le besoin de l'autre dans Quelqu'un qui vous ressemble d'Ahmed DICH	81
Mohamed OULED ALLA	
Esthétique de l'hybride dans « Le diable », conte de Guy de Maupassant. Limites du réel et du fantastique	95
Zohra SAKI	
Le Corps amazighe dans le cinéma, cas des films : Les Yeux secs de Narjiss Najjar (2004) L'Enfant endormi de Yasmine Kassari (2005).	107
Ilham Bouriqui	

Editorial

The Journal of Research in Humanities and Social Sciences is a scientific magazine published by the School of Arts and Humanities of Mohammed VI University of Casablanca, Morocco. The Journal is issued by a group of researchers from various disciplines. It aims at producing high quality and updated studies related to the Humanities and Social Sciences, arts, literature and other fields.

The main aim of the Journal is to disseminate knowledge and the scientific production in conformity with the internationally recognized methodological criteria and standards. It also strives to establish standardized scientific research that will enrich human knowledge and open the institution to international horizons for more visibility. Hence, the necessity to launch an electronic version so as to promote the Journal and ensure international scientific recognition. Such a step would enable our College and researchers to introduce and expand their scientific product both on the national and international levels.

Our scientific aspiration stems from our plural linguistic specificity. Thus, we find it of importance that the Journal should deal with multiple spaces. The first is related to Arabic, one of the pillars of research and writing in many fields with readership in Morocco and the Arab World. In the second space, French particularly allows openness to the Francophone readers. Nowadays, our scientific ambition targets an international dimension that relies on a third Anglophone space that contributes to the advancement of research in the humanities in Morocco and in the intersecting geographies of the world.

We are conscious of the importance of the scientific article in promoting knowledge while adopting objectivity, accuracy and clarity and as a form of writing that enables the researchers to elaborate their research, ideas and findings concisely. The sovereignty of science is a priority as it relies on reason, logic and experimentation. We thus commit ourselves to scientific evidence, and scientific approaches, using objective analysis and avoiding biased opinions, away from the metaphorical language. Our duty is to support the publication of scientific articles as the gateway through which the researchers could access the prestigious academic circles and aspire to a honorable position among the scientific community worldwide.

Editorial

The Journal is a scientific project that primarily aims at promoting the production and dissemination of the national research effort and making it visible, accessible and available on the national and international scenes. As researchers, we have to develop our methodology, codify our standards and improve the contents of our investigation so as to embrace the challenges of the intellectual and scientific horizon we all aspire to reach.

Abdelhamid Ibn El Farouk

Journal Director

***Le Corps amazighe dans le
cinéma, cas des films :
Les Yeux secs de Narjiss Najjar (2004)
L'Enfant endormi de Yasmine Kassari (2005)***

Mme Ilham Bouriqui

MDC- HDR en Communication et Médiation des Savoirs
Ecole Nationale de commerce et de Gestion
Université Ibn Tofail-kénitra

Nous tenterons à travers cette communication de modéliser la représentation du corps dans le cinéma à partir de deux démarches :

- une analyse du discours cinématographique qui considère le corps en tant que support d'une énonciation ;
- une analyse psychanalytique lacanienne qui le considère comme corps du symbolique, étant donné que le cinéma est le lieu de la symbolique par excellence.

La définition du corps en tant que partie physique de l'être humain, par opposition à l'esprit et à l'âme ne nous intéresse pas ici, c'est du corps dans ses manifestations dans le film qu'il s'agit. Nous le considérons à partir de deux points de vue :

- celui du spectateur pour qui le corps est immatériel. Il est représentation et surface de projection. Il est incarnation d'une sensibilité façonnée.
- celui du réalisateur pour qui il est imaginaire, symbolique, représentation consciente et lieu de matérialisation de pulsions (expression de l'inconscient).

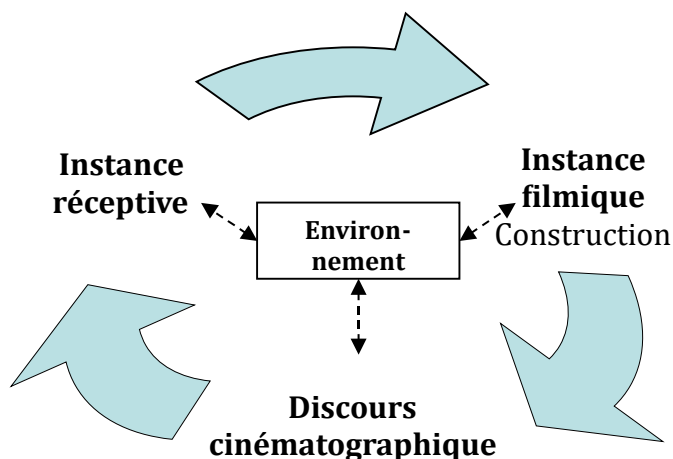
Il va de soi que l'auteur ou le réalisateur du discours filmique est issu d'un univers socioculturel qui façonne son mode de raisonnement et sa vision du monde. L'impact de cet univers se traduit par une somme de composantes individuelles qui se laisse voir à l'écran d'une manière consciente ou inconsciente. 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 et du choix des personnages ayant une corporalité expressive. Ces derniers sont des êtres de fiction qui 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 sexuées et appartenant à une catégorie sociale et ethnique. Néanmoins, il doit avoir un statut psychologique et une cohérence interne. Il doit son impact sur le spectateur à la vraisemblance qu'il entretient avec le monde.

Le personnage cinématographique imite une personne, voire une instance propre en dehors de la représentation qu'en fait son créateur. Il n'existe que dans la représentation écrite ou jouée à l'écran. Malgré cet aspect intrinsèquement virtuel du personnage, ce dernier possède une forte capacité à susciter l'identification et la projection du spectateur. Celui-ci le voit, le temps de la projection, comme une personne. La vraisemblance du récit est la clef de l'identification du spectateur. Le personnage renvoie inévitablement à la personne. C'est la condition fondamentale du récit. Le spectateur doit s'identifier et se projeter dans les personnages de fiction. Il ne saurait y avoir, sans cela, aucun effet affectif, aucun effet cathartique, aucun plaisir et le spectateur pourrait s'ennuyer et être déçu. Nous ne pouvons donc pas exclure la personne potentielle que représente le spectateur. L'expérience fictionnelle laisse des traces sur le réel et, par conséquent, sur la perception de ce dernier par le spectateur.

Faire un film est, à notre sens, une manière de dire la réalité. Un film est d'abord une matérialisation d'un concept, d'une idée qu'on développe et qu'on travaille, une idée qui se nourrit de l'expérience personnelle de son auteur, de sa culture et de son cadre social de référence. L'idée sous-jacente à toute création cinématographique doit prendre forme et être développée afin de devenir une histoire que l'on raconte à travers des images.

Le discours cinématographique combine une infinité de modes de représentations. Images, sons, mouvements, décors, etc., sont autant d'opérations de sémiotisation de l'idée du film. Une sémiotisation polyphonique, poly codes. Le film constitue ainsi un message fait par un ou plusieurs *émetteur(s)* et adressé à un *récepteur* dans un *contexte* d'énonciation qui est propre à cet art. Les corrélations entre les trois instances : cinéaste, film et spectateur sont inévitables dans tout processus de création, de socialisation et d'assimilation culturelle d'un discours cinématographique. La modélisation suivante représente ce processus à cycle continue, à l'origine de ce nous avons appelé une *énonciation filmique polyphonique*.



Nous supposons que le film permet une double énonciation en ce sens qu'il constitue lui-même un énoncé clos et fini allant d'un destinataire vers un récepteur. Cela rejoint en quelque sorte le point de vue de Ch. Metz qui considère le film comme un *fait* qui surgit dans un tout qui n'est que le cinéma. Il s'agit, ainsi, d'une énonciation qui se fait *par le film* dans la mesure où ce dernier véhicule un message et un sens qui se renouvellent selon le point de vue d'analyse adopté. Ainsi, un film peut tirer sa signification de sa situation par rapport au cinéma de manière générale, par rapport à la cinématographie

de son auteur, par rapport au pays d'appartenance, par rapport au contexte social, historique, artistique, culturel, politique, ethnologique, etc. Il est question, aussi, d'une énonciation qui se fait dans le film à travers chacun des constituants de son discours, à travers l'histoire qu'il raconte, à travers les corps des personnages qui défilent à l'écran, de leurs paroles, de leurs gestes ou leurs mimiques, et ce à différents niveaux également.

Par sérendipité et pour d'autres besoins que cette étude, nous faisons des recherches sur la psychanalyse lacanienne et nous sommes tombée sur le séminaire de Jacques Lacan *le Sinthome* (1975-1976)¹. Une phrase nous y a interpellée :

De ce que le symbolique ayant pris corps s'incorpore, le corps se fait verbe.

Convaincue que le cinéma est le lieu de la symbolique par excellence, nous ne pouvions pas ne pas faire le lien entre le corps en tant que représentation dans une corrélation directe avec le message qu'il porte, ou du moins qu'il énonce d'une manière consciente et/ou inconsciente et ce qu'il pourrait susciter chez le spectateur en messages et en significations. Lacan conçoit le corps sous trois incarnations à existence simultanée.

1- *Le corps réel* qui est le corps vivant, celui de la chair avec sa pulsation de jouissance, celui du réalisateur en tant que personnalité reconnue et identifiable, celui de chacun des personnages représentés dans le film. celui du spectateur retenu par la jouissance, tirée du conditionnement cinématographique.

2- *Le corps du symbolique* qui est vidé, séparé de la jouissance par l'opération du signifiant² (la composante consciente ou inconsciente du langage qui oriente le devenir d'un individu, ses discours et ses actes).

¹ Didier Castanet, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme. Incidences cliniques », publié dans *L'en-je lacanien* (n° 3), LE TEXTE DEBUT CORPS, Paris, 2004.

² Le Sa chez F. De Saussure désigne la composante physique du signe (image acoustique) et le Sé son contenu. Le Sa chez Lacan renvoie à la composante consciente ou inconsciente du langage qui oriente le devenir d'un individu, ses discours et ses actes.

C'est le cas pour le réalisateur en tant qu'énonciateur et pour qui le corps se confond avec le personnage tel qu'il est caractérisé et représenté dans le film. C'est le cas pour le personnage pour qui un corps est porteur d'un discours, d'une identité, d'un système de valeurs, d'une pensée et que lui-même véhicule. C'est le cas pour le spectateur en tant que récepteur pour qui le corps est la résultante d'un processus interprétatif qui aboutit à son association avec le référent.

3- *Le corps imaginaire* qui finit par donner sa forme et sa consistance au corps vivant. Un contenant qui donnerait sa consistance au contenu en somme. Le corps est le support physique pour que quelque chose soit pensable.

Pour le réalisateur, le film devient en soi un corps, dans sa totalité signifiante (en tant que discours réfléchi, sémiotisé et donné à voir). Nous nous référons ici au travail élaboré par Raymond Bellour *Le corps du cinéma* dans lequel il conçoit le cinéma comme un corps. Pour lui, contrairement aux apparences, le cinéma n'est pas désincarné. Il pense le cinéma comme un corps en postulant qu'il existe deux types de corps du cinéma : celui du film et celui du spectateur. Ce dernier, nous le considérons comme un actant qui intervient consciemment ou inconsciemment dans le processus énonciatif filmique.

En partant de ce que nous venons d'avancer sur la relation qu'il y a ou qui est supposée être entre les types d'énonciations, les types de signes ou du moins leurs aspects (Sa /Se) et les types de corps en liaison avec la manipulation des représentations faites par les faiseurs du cinéma et leur interprétation par le spectateur/récepteur, nous confronterons en les analysant des aspects filmiques dans deux œuvres dont les réalisateurs ont exploité le corps de la femme amazighe pour bâtir chacune son récit. Il s'agit des opus *Les Yeux secs* et *L'enfant endormi* qui, en dépit de leurs différences aisément identifiables, sont tous les deux construits sur un socle idéologique commun. Ils insistent sur la difficulté à cerner la problématique de la

condition féminine au Maroc. Les réalisatrices rejettent cette thèse et invoquent la volonté de parler de ces femmes et de leurs conditions de vie de manière innocente et dénuée de toute arrière-pensée idéologique.

Le corps de la femme se présente ainsi, en apparence dans ces films, comme un objet clos. Il n'est qu'un signe ne renvoyant à autre chose qu'à lui-même. Le corps est toujours disséminé dans des tissus de relations qui le dépassent ou le sous-tendent. Nous le concevons comme un objet mouvant, pris dans un faisceau de regards. Nous considérons les différentes formes de représentations du corps comme un mode d'affirmation de l'identité culturelle et sociale : le corps est naturellement une voie privilégiée d'étude des codes sociaux et des modes de pensée. Son appréhension reflète les postures essentielles de notre société.

Si on part ainsi de l'hypothèse ou du postulat que toute représentation cinématographique du corps est ambivalente par nature, le *signifiant* pouvant être pris pour le *signifié* ou même pour le *réfèrent* et vice versa, on peut déboucher aisément sur des situations où l'information supposée à la source se transforme, *in fine*, en objet engendrant une autre information. Une information non supposée par l'émetteur, avérée et admise par le récepteur.

L'objet cinématographique qui est le corps d'une femme amazighe (signifiant pour les réalisatrices) doté d'une signification de modèle féminin (sé) et renvoyant à un réfèrent existant et identifiable (femme amazighe dans le film) ; cet objet, soumis à l'épreuve de l'ambivalence, aboutit à la situation suivante :

Le *réfèrent* (femme amazighe) est le *signifiant* pour le récepteur lambda, incapable de prendre de la distance par rapport au cinéma qui se joue du réel, du fictif et du représentatif. Le *signifiant* est bien entendu porteur d'un *signifié* qui peut être toute mère ou toute femme amazighe, Sa et Sé renvoyant à leur tour à un réfèrent, l'être humain, ethniquement marqué mère, femme ou fille de tout un chacun qui est issue de cette communauté.

L'objet ayant servi pour illustrer un propos (la cause de la femme marocaine) se transforme ainsi en archétype que le phénomène de la

représentation va ériger en objet symbolique, référant de manière marquée à une communauté toute entière. Cette déviation/déviance est porteuse de jugements et d'idées toutes faites, nuisibles à la société, autant pour les franges ciblées et donc stigmatisées que pour les franges qui ne le sont pas. Elles constituent de manière indéniable, un frein à la paix sociale et aux valeurs de la vie dans le respect de la différence. Cet état de fait échappe au contrôle du ou des réalisateurs des films, leurs œuvres, étant à présent, une chose publique. Les motivations premières qui ont prévalu au moment de l'écriture du film laissent place à la loi implacable des signes dans leurs relations intrinsèques qui se joue de la signification en déplaçant les frontières langagières et psychanalytiques entre Signifiant / Signifié et Référent.

Dans *Les yeux secs*, Narjiss Najjar, donne à voir une séquence où elle donne la parole (en amazighe) aux femmes âgées du village de Tizi. Elles sont (ou se sont) marginalisées parce qu'elles ne peuvent plus exercer le métier des femmes du village. Elles sont entretenues par celles-ci et constituent plus un fardeau qu'une source de richesse (leurs corps marqués par l'âge ne sont plus productifs). Dans la culture amazighe, les *igoudar* sont des greniers perchés dans les hauteurs et qui servent à protéger les récoltes et les objets de valeur.

Signifiant	Signifié	Référent
Femmes amazighes âgées Habits typiques de la région de Khénifra	Toute mère ou grand-mère amazighe	L'être humain ethniquement marqué, mère ou grand-mère de tout un chacun qui est issue de cette communauté
La langue amazighe dans son aspect formel	La langue amazighe porteuse d'une culture dite périphérique	Langue amazighe, minorée au Maroc
Chambres troglodytes (Igoudar) dangereusement perchées à flanc de falaises	La marginalisation est accentuée par l'emplacement dangereux de ces chambres	Lieu ou l'on cherche à reléguer ce qui relève du patrimoine ou ce qu'on veut occulter

Dans *L'Enfant endormi* de Yasmine Kassari, le même schéma se reproduit par rapport à la représentation de la langue amazighe. Deux personnages parlent cet idiome, une mère et une grand-mère. Quand elles s'adressent aux jeunes femmes du film, elles ont la réplique en arabe dialectal. Les deux femmes sont respectées, servies mais non forcément écoutées.

Signifiant	Signifié	Référent
Femmes amazighes âgées Habits typiques de la région du nord	Toute mère ou grande mère amazighe	L'être humain ethniquement marqué, mère ou grand-mère de tout un chacun qui est issue de cette communauté.
La langue amazighe dans son aspect formel	La langue amazighe est une langue parlée par une catégorie sociale âgée et relativement marginalisée La langue et la culture arabes	Langue amazighe, minorée au Maroc La langue officielle du pays
La langue arabe en guise de dialogue		à valeur ajoutée

À présent, toutes les interprétations sont possibles en partant de l'archétype est en généralisant dans le sens du modèle vers les éléments issus du modèle. Tout ce qui ressemble à l'archétype en prend les traits et les caractéristiques d'origine : vêtements, langue pratiquée, us et coutumes, habitudes, tatouages, etc. Si, en plus, on lie le langage à l'âge comme c'est le cas dans les deux films, la langue amazighe est, par conséquent, reléguée au passé, enfermée dans le concept de patrimoine car parlée uniquement par les vieux. Il devient, de facto, une langue minoritaire, codée et cachant des pratiques parfois douteuses (prostitution dans l'un des films et superstition

dans l'autre). Cette langue est vouée dans les deux cas à la marginalisation et au déclin.

Ces constats ressemblent à une conclusion, fatalement liée au contact du récepteur avec les séquences impliquant le corps de la femme amazighe, sa langue et sa culture. Rien n'est systématique car chaque spectateur du film est unique et tous ne sont pas formatés pour interpréter de la même manière. Pourtant, nous sommes convaincue que l'image renvoyée des femmes amazighes, de manière consciente ou inconsciente, dans leur univers social particulier, tel qu'il est exploité dans les deux films, n'est pas de nature à ériger la culture amazighe et les amazighes en composante sociale et culture nationale valorisées.

Les implications sous-entendues et les messages subliminaux liés à l'ambivalence dont nous avons parlé mènent à des interprétations peu flatteuses pour les amazighes et leur culture. Ces prises de positions, non clairement positives, sont rendues plausibles quand on sait que la représentation véhiculée par les faiseurs de la politique nationale à propos de tout ce qui n'est pas arabo-arabe est franchement négative et contraire à la norme sociale dominante. Nous considérons ici que les démarches entreprises dans les deux films à l'étude légitiment cette idéologie dominante dans un pays qui favorise l'arabité au détriment de toutes les autres composantes de la société marocaine.

N.B. L'analyse de ces deux opus ne tient pas compte de l'évolution actuelle du statut de la langue amazighe puisque les films en question sont sortis longtemps avant son officialisation en 2011.

Bibliographie

- Didier Castanet, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme. Incidences cliniques », publié dans *L'en-je lacanien* (n° 3), LE TEXTE DEBUT CORPS, Paris, 2004.
- Raymond Bellour, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, Paris, P.O.L., Coll.
« Trafic », 2009 », *Raisons politiques* 2/ 2010 (n° 38), p. 125-131.

- Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2, 1968,