



Université Sultan Moulay Slimane
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Béni-Mellal
Département de langue et littérature françaises
Formation doctorale « Littérature et Arts »

Thèse de doctorat

Les représentations de la figure du Marocain dans la littérature et le cinéma français à l'époque postcoloniale

Présentée par : **Redouane FERRAJ**
CNE 8787539953
Numéro d'inscription 06/18/LA

Sous la direction de :
Monsieur le professeur
Abderrahim TOURCHLI

Année universitaire : 2022-2023

**Les représentations de la figure du Marocain dans la
littérature et le cinéma français à l'époque postcoloniale**

DEDICACE

A ma défunte mère Farhath Fattoma bent Saleh

A mon défunt père Ferraj Lekbir Ben Ali

A toute ma famille

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à mon directeur de recherche Monsieur le professeur **Tourchli Abderrahim** pour son avenance, son amabilité, sa générosité d'esprit, son encadrement constructif ainsi que ses orientations perspicaces.

Son soutien indéfectible m'a permis d'affronter et de surmonter les moments les plus ardues de l'élaboration de cette thèse.

Il m'a toujours accompagné pour finaliser ce travail de longue haleine et d'en assurer le bon déroulement ; Je ne saurais donc que lui exprimer ma toute profonde gratitude.

En fait, il n'a jamais lésiné à éveiller en moi l'intérêt à la recherche scientifique en m'aidant à publier sous sa direction des articles scientifiques. J'espère donc être à la hauteur de ses attentes et de l'honorer.

Mes remerciements vont aussi au jury pour l'intérêt qu'il porte à ce travail et pour leur souci de bien vouloir l'examiner.

Je les remercie pour avoir corrigé, relu, décortiqué ce travail et de bien vouloir me faire bénéficier de leurs suggestions avisées.

Introduction générale

D'emblée, le Marocain dans le miroir des écrivains et cinéastes français à l'époque coloniale a été sous-représenté. En effet, leurs récits exaltaient une narration de propagande en se confinant au programme métropolitain. Un aperçu historique nous montre cette vision du monde dégradante de l'Autre : la création de la revue « Hesperis » en 1921 de l'institut des Hautes études marocaines visait à pénétrer « *l'âme marocaine* ». En outre, Pierre Bornadi a publié en 1924 dans la revue *La vie* « Manifeste pour les romanciers coloniaux » annonçant par-là les balbutiements de cette littérature. La ligne politique de cette littérature a été développée ultérieurement dans l'essai de Leblond *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*.¹ Marius-Ary Leblond se démarquait du style exotisme, romantisme, ou divertissement. Notons que cette nouvelle forme d'expression est née au temps de l'expansion coloniale française vers la fin du XIX siècle.

Les périodes cruciales de cette littérature coloniale étaient déjà évoquées par Roland Lebel à savoir une phase d'«*exploration* » synonyme de récits de voyage plein d'impressions, une période de « *littérature scientifique* » à dominante ethnographique et celle de « *littérature touristique* », il conclut que « *la littérature coloniale sera avant tout une littérature vraie et pénétrante* »². Les topos récurrents étaient le négoce, l'exploitation des ressources minières et terriennes, le contrôle des administrés, la charité des officiers des affaires indigènes, l'œuvre du colon ou la Pacification. Il est à noter que tous les romanciers coloniaux (Maurice Le Glay, André Chevrillon, Jean et Jérôme Tharaud, Jean Viollis, Henri

¹ LEBLOND, Marius –Ary, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial*, Ed. Vald Rasmussen, 1926.

² LEBEL, Roland, *L'histoire de la littérature coloniale en France*, Ed. la rose, 1931, p.61.

Boredeau, Segalen ...) étaient des collaborateurs de l'empire français et considéraient les résidents généraux comme des pacificateurs, des bâtisseurs et des héros. A ce propos, J.J. Tharaud qui accompagnait Lyautey dans son périple de Rabat à Marrakech citaient avec un ton de reporter : « *Nous avons quitté le matin la charmante Rabat, la cote et la brise de la mer. Derrière le général Lyautey, dont le fanion flottait sur la voiture de tête une dizaine d'automobiles roulaient depuis des heures dans une campagne...* »¹

Indéniablement, Lyautey était l'apôtre de la politique coloniale au Maroc, il a instauré le protectorat français. Son objectif était de redorer la grandeur de la France après sa défaite contre Bismarck, mais aussi, engager une action coloniale pour annexer le Maroc à la métropole, assimiler les indigènes, diviser pour régner, manipuler les indigènes par le magnétisme de ses paroles, séduire les marocains par son aura, déposséder la population de leur terre, repeupler le Maroc par les pieds noirs, contrôler la presse, censurer les publications de livres et visas de sortie de films, centraliser le pouvoir et exercer la force en cas de force majeure : « *On fait la sécurité avec la force, sans doute, il faut être fort, mais avoir la force, la tenir prête et lui préférer la négociation et la politique, c'est souvent la seule manière d'éviter le risque sanglant* ».² Paradoxalement, ce personnage historique était décrit dans la littérature coloniale comme étant un pacificateur qui visait à associer l'indigène sans chercher à le dominer. Dans ce sens, les chefs de tribus et les caïds étaient souvent ralliés de plein gré au colon et adhéraient même à la « *la politique indigène* ».

L'image du Marocain dans la littérature coloniale se conforme au programme politique de la direction des affaires indigènes. Cette structure de l'état est influencée par les écrits des missionnaires et anthropologues comme

¹ THARAUD, Jean et Jérôme, *Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas*, Ed. Plon, 1920, p.1.

² LYAUTEY, Hubert, *Paroles d'action : Madagascar, Sud -Oranais, Oran, Maroc (1900-1926)*, Armand collin, 1927, p.30.

Charles de Foucauld dans *Reconnaisances du Maroc*, ou Auguste Moulieras dans le *Maroc inconnu* où on relève le trait typique de la violence des Berbères marocains « *cette atrocité commise plusieurs fois par les rifains lors des derniers événements de Mililya, les cadavres des malheureux soldats espagnols furent mutilés de manière odieuse chaque fois que les patres et autres voyous berbères purent s'en emparer* »¹

Ces clichés de l'orientalisme français relatifs à l'époque coloniale remontent à l'époque précoloniale. En effet, avant le XX il y avait eu une peinture d'un Maroc inconnu « *terra incognita* » inspirant la peur. On prêtait le qualificatif de barbare à tous les indigènes. Ce Maroc décadent avait besoin d'une régénération sous la tutelle française. De ce fait, les portraits esquissés par les romanciers coloniaux étaient entièrement caricaturaux. Il semble que le procédé baroque ait été utilisé par beaucoup d'auteurs car ils cherchaient l'excessif en développant les contrastes. Ce faisant, pour peindre le vizir Ba Ahmed, les frères Tharaud jouaient sur le paradoxe somptuosité/médiocrité et en soulignaient même le mot clé baroque : « *Une demeure de féerie(...) c'était un demi nègre, né de l'union baroque* ».² Les chefs de tribus n'échappaient pas à cette ambivalence, ils étaient des seigneurs de l'Atlas et en même temps des serviteurs du colon français. De même, THami La Glaoui est décrit comme étant à la fois doux et violent.

Sur le plan physique, le trait de difformité corporelle scande les récits des écrivains coloniaux : « *vieux paysan septuagénaire, de pure race berbère, sans goutte de sang, la face rougeaude, eczémateuse, des yeux bigles cachés sous des conserves jaunes, un gros nez vermillonné, édenté, cassé, podagre et se donnant à dessein l'air plus cassé encore* ».³ Le portrait du juif marocain se plie à la même peinture dysphorique :

¹ MOULIERAS, Auguste, *Le Maroc inconnu*, Librairie coloniale et africaine, 2.volume, 1895, p.161.

² THARAUD, Jean et Jérôme, *Marrakch ou les Seigneurs de l'Atlas*, Ed. Plon, 1920, p.225-226.

³ THARAUD, Jean et Jérôme, *Marrakch ou les Seigneurs de l'Atlas*, op.cit., p.168.

« Israël (...), est toujours pareil à lui-même sous sa calotte noire et sa djellaba crasseuse. C'est lui le bucheron, c'est lui qui porte l'incendie dans le tronc de l'arbre (...) pour le détruire ».¹ Il est à signaler que les juifs marocains sont privilégiés par rapport aux autres races des marocains, mais l'engagement patriotique et catholique des écrivains coloniaux les poussent à s'en méfier pour protéger la France contre toute révolution bolchevique et contre toute tentative de judaïsation du Maroc. Somme toute, la littérature coloniale n'était pas née ex nihilo du fait qu'elle reposait sur un héritage exotique. Progressivement, cette littérature traduisait un imaginaire colonial purement subjectif et peaufinait son propre code pour faire écho avec le discours politique impérialiste.

Par ailleurs, le cinéma a été étroitement lié à la politique coloniale. Le protagoniste était toujours un français bien visible et fort présent à l'écran qui luttait contre des êtres maléfiques, non individualisés et fantomatiques. A l'opposé, l'indigène était absent dans tous les plans- séquences d'ouverture des films, on le présentait dans les autres plans dans une foule ou sous l'ombre d'une silhouette avec un visage déformé, il était souvent cadré de dos ou acculé dans le hors champ. Cette technique d'évidement pousse les cinéastes coloniaux à accentuer la déshumanisation de la figure du Marocain. Cette représentation dégradante s'explique par l'influence de la photographie ethnographique et par la peinture exotique voire coloniale comme le confirme les travaux de Felix Louis Regnaud.

En effet, le film documentaire militaire a servi les intérêts expansionnistes de la France, nous citons les scènes tournées par Felix Mesguish *Reportages des évènements de Casablanca*, 1907. Ces images mythifient l'épopée française. D'ailleurs, ce cinéma colonial avait mis en place une infrastructure du genre

¹ Ibid., pp.15-16.

CCM (centre cinématographique marocain) fondé en 1944 qui fonctionne comme organe de contrôle et de financement des courts métrages qui touchaient les secteurs prioritaires de l'état comme la santé, l'enseignement, l'information et l'agriculture. Tous les cinéastes s'y conformaient et Benali a relevé sciemment trois constantes dans ce cinéma colonial :

*La première concerne l'instauration d'une structure de dualité qui oppose le Maghreb (Orient) à la France (occident. La deuxième porte sur (...) celui du typage physique et morphologique. Enfin la troisième érige la religion comme seul critère, seule sphère déterminant l'identité maghrébine.*¹

Ces constantes nous permettent d'esquisser l'image du Marocain dans le cinéma colonial français : dans la thématique de la guerre, la camera est focalisée sur la figure du légionnaire qui accomplissait des exploits et sacrifiait sa vie pour la patrie. Ce soldat peut être un capitaine ou un lieutenant (dans *L'enfant de Paris* de Léonce Perret sorti en 1913, le capitaine Pierre de Valen avait écrasé les dissidents marocains). Souvent, le légionnaire est sacrifié pour assumer la continuité de la paternité française. De plus, il est doté d'un caractère viril.

Par ailleurs, la figure du Marocain est décrite dans ses films de conflits de guerres de manière négative, c'est que les guerres intestines entre les tribus font partie de l'âme marocaine. Les parties belligérantes se trouvaient dans la nécessité de recourir à l'arbitrage du colon. Cette subordination à l'étranger engage un rapport de vassalité entre l'indigène (allié ou collaborateur) et le maître (le colon, le français).

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial, l'imaginaire en trompe l'œil*, éditions du cerf, Paris p.32.1998.

Le cliché de la dissidence pullule dans ce cinéma colonial ; le dissident marocain est celui qui empoisonne les cours d'eau, use de subterfuges pour encercler le colon, un traître qui attaque pendant la nuit, il est presque invisible. Ce trait fantomatique de la figure du dissident rend « *le maghrébin efféminé* »¹ et perdant. Parfois, c'est une dissidente qui surgissait à l'écran en interprétant le rôle de la militante comme Itto dans le film *Itto* (1936) de Jean Benoit Levy et Marie Epstein. Or, elle est comparée à une amazone pour accentuer le caractère primitif de la population marocaine. Dans ce film, Itto et son père Hammou chef de tribu (insoumis) ont été encerclés par des alliés indigènes (soumis). Finalement, ces récits de guerre sont purement imaginaires et complètement narratifs, ils commençaient par la voix off du narrateur qui commentait des faits erronés et irréels. De surcroît, ces films de propagande recouraient au poncif de la médecine coloniale (cas d'Itto sauvée par une femme médecin française).

Il est à noter que ces films coloniaux (surtout ceux sortis avant 1939) étaient, dans l'ensemble, des adaptations littéraires comme *Les Hommes nouveaux* (1936) de Marcel l'Herbier d'après l'œuvre de Claude Farraire qui racontait l'intrigue de Bourron homme d'affaires français devenu un entrepreneur de renom au Maroc. Cette réussite du personnage montre le bon sens de l'œuvre de pacification de Lyautey.

Tous les films étaient contrôlés et les cinéastes –collaborateurs (c'est nous qui soulignons) dédiaient aux résidents tout le produit en leur rendant des hommages : dans le générique du film de l'Herbier on distinguait l'inscription « *Aux hommes indigènes et français qui, sous l'impulsion du maréchal, ont fait le Maroc moderne* »,² on relève, pareillement, dans le film de Léon Poirier *L'appel*

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial*, op.cit., p.209.

² Cité par Marcel l'Herbier in Abdelkader Benali, *le cinéma colonial*, op.cit., p.45.

du silence : « Par souscription nationale et par la volonté de cent mille français, ce film a été réalisé en mémoire de Charles de Foucauld et d'après sa vie héroïque (1858-1916) ». ¹

Force est de constater que l'élément religieux traverse la trame narrative de ce cinéma colonial, les Touaregs marocains sont décrits comme de farouches fanatiques qui tuaient De Foucauld. Mais celui-ci héros christique les pardonne avant de périr, car en fait, il cherchait par ce geste noble la christianisation de l'Afrique noire à travers ces Touaregs qui étaient des irréligieux égarés. Le cinéaste reprend la vie et l'itinéraire du missionnaire De Foucauld pour asseoir les valeurs chrétiennes et purifier la société marocaine qui sombrait dans des valeurs dégradées et dans l'hérésie totale. Dans la clause, le prêtre est honoré par le rituel de funérailles officielles de la même façon et au même diapason du rituel du général Laperrine. Bref, « la religion un élément actif de l'entreprise coloniale » ² est investie explicitement dans le cinéma colonial. Autrement dit, ce cinéma érigeait « la croix coloniale ». ³

La rhétorique coloniale ressassait « Le mythe de régénération » ⁴ qui consistait à l'évocation du trait de la décadence de l'espace marocain et l'espoir d'une catharsis émanant de l'homme blanc. A cet égard, l'espace occupé par les indigènes échappe à toute temporalité, il est souvent aride sous forme d'un immense désert immobile. Le bédouin marocain se meut dans la casbah en arpentant les points architecturaux d'un passé révolu (mosquée, remparts de l'enceinte, les ruelles de la médina et les impasses). L'indigène est replié dans cet espace par peur des batailles d'antan. Dans ce sens, Benali confirme que les films coloniaux procèdent par la « médiévalisation de l'espace marocain ». ⁵D'

¹ Cité par Marcel l'Herbier in Abdelkader Benali, *le cinéma colonial*, op.cit., p.47.

² Abdelkader Benali, *le cinéma colonial*, op.cit., p.251.

³ Ibid., p.247.

⁴ Ibid., p.252.

⁵ Ibid., p. 125.

ailleurs, cette cartographie médiévale focalisée sur la casbah ouvre le prélude du film *Sirocco* de Jacques Séverac (1930). Il s'ensuit que le colon va régénérer cet espace médiéval vétuste et moribond par la construction d'une ville européenne bien aménagée pour faire entrer le Maroc dans l'ère de la modernité : « *le héros colonial comme élément constructif dans la mesure où il réinjecte des valeurs de la civilisation dans un univers proprement naturel* »¹

Finalement, le cinéma colonial français usait du mythe de latinité de l'espace marocain pour effacer l'Histoire du Maroc : l'évocation de la civilisation des Atlantes dans le film *l'Atlantide* de W. Bapst (1932) était révélatrice. Dans la même logique, une longue séquence a été réservée aux ruines de Volubilis dans le film *les cinq gentlemen maudits* de Julien Duvivier (1931) : « *la présence de la trace antique au Maghreb permet aux acteurs de la colonisation de sanctifier leur ascendance, c'est une démarche d'appropriation élémentaire de l'idéologie coloniale* ». ² L'on déduit que dans les deux discours littéraire et cinématographique, « *Le caractère viril du colonisateur* »³ est dominant et la représentation du Marocain est odieusement dégradante.

Le corpus que nous avons choisi est représentatif de la période postcoloniale, il couvre le début de l'indépendance du Maroc (1956) jusqu'à nos jours :

Corpus

Corpus littérature

DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, publié en 1968.

LE CLEZIO, (Jean Marie Gustave), *Désert*, collection le chemin, Ed Gallimard 1980.

OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, éditions Flammarion, coll. Littérature, 1980.

Corpus cinéma

¹ Abdelkader Benali, *le cinéma colonial*, op.cit., p.101.

² Ibid., p.117.

³ Ibid., p.209.

FLECHET, Jean, *Brahim ou le collier de beignets*, 1957.

BOISSET, Yves, *Dupond la joie*, sorti 1975.

CLING, Daniel *Abdelkrim et la guerre du rif*, 1980.

DOILLON, Jacques, *Raja*, 2003.

FAUCON, Philippe, *Fatima*, 2015.

Il serait judicieux de présenter succinctement cette production postcoloniale qui a pour intrigue la vision des français sur le Marocain. *La Rose de sable* est un roman de l'écrivain français Henry de Montherlant apparu définitivement en 1968 après maintes tentatives de censure dans les anciennes éditions de la période de l'entre-deux-guerre. Ce roman évoque l'histoire du lieutenant Auligny qui a débarqué au Maroc vers 1931, cette affectation lui a permis de mieux connaître le Maroc surtout quand il s'est épris d'une bédouine marocaine Ram ; il a commencé alors à s'intéresser vraiment à la question indigène.

Désert publié en 1980 par Le Clézio est classé à la fois comme un roman d'apprentissage et comme un texte du nouveau roman. Il est composé de deux récits enchâssés, le premier est celui de Nour un jeune nomade qui entreprend un voyage pour rejoindre les hommes bleus pour combattre les chrétiens au Sahara. Le deuxième récit de Lalla Hawa jeune femme qui va quitter le désert pour rejoindre sa tante à Marseille. Mais, elle était déçue après son séjour initiatique en France et a remis en cause le mythe de l'Occident civilisé.

L'écrivain Claude Ollier (1922/2014) a publié *Marrakch Médine en 1980* et a obtenu le prix France culture. Ce texte est d'une facture du nouveau roman. Son installation au Maroc comme fonctionnaire de l'administration chérifienne dans le haut Atlas et à Casablanca lui a permis d'explorer à fond le Maroc et d'être aux antipodes de la littérature dite exotique ou folklorique. Sa

représentation du Maroc s'inspire de ses positions politiques : en 1960, il était parmi les signataires du manifeste de l'insoumission dans la guerre d'Algérie.

A l'aube de l'indépendance du Maroc, Jean Flechet réalise un film à succès *Brahim ou le collier de beignets* (1957) un moyen métrage de 45 mn. Ce film marque une étape charnière dans l'histoire du cinéma marocain car, beaucoup de critiques le considèrent comme une référence dans la filmographie marocaine. Ce film est produit au Maroc par le CCM à Rabat et présenté au festival de Berlin. Brahim le protagoniste qui cherche un emploi parle en langue arabe avec des acteurs marocains. Le sous-titre du film en arabe « Début et espoir » est un hommage au pays qui vient de retrouver sa souveraineté.

Le film documentaire de Daniel Cling, *Abdelkrim et la guerre du rif*, (sorti en 2010, coproduit par ARTE France, l'ISKRA, CNC /France, d'une durée de 50 mn), peint le conflit de guerre de l'époque 1919-1926 entre le Maroc et la coalition franco-espagnole. La voix du narrateur rapporte les confessions du héros Abdelkrim Khattabi. Au fil des épisodes, le récit bascule de l'imaginaire du peuple marocain à celui des nations colonisées qui aspirent à l'indépendance.

Dupond la joie, (sorti 1975) de Boisset Yves est un film à succès qui a réalisé un chiffre de 1 million 200 mille, illustre bien le cinéma d'immigration. Le cinéaste fait le portrait de Dupont prototype du français raciste. Un grand zoom sur la condition de vie des travailleurs maghrébins nous montre l'hostilité et la xénophobie de la France. Ce film est-il l'expression du cinéma antiraciste ?

Le film de Jacques Doillon, *Raja* 2003 (1h 52mn avec l'interprétation de Pascal Gregory et Najat Bensalem) traite dans le synopsis le vécu d'une jeune orpheline marocaine âgée de 19 ans, issue d'un milieu rural précaire et résidente à la Médina de Marrakech. Elle travaille honnêtement comme jardinière chez le

français Frédéric dans un Riad à Marrakech. Ce dernier a voulu la séduire et l'emmener avec lui en France. Doillon fait un portrait ambivalent de Raja, c'est une fille dévergondée mais qui a du caractère, car, elle faisait volte-face en décidant de rester au Maroc et de ne pas accompagner Fred en France.

Le long métrage *Fatima* (2015) de Philippe Faucon tourné à Lyon a connu un succès fulgurant, il a traité le passage de la désintégration à l'intégration du personnage féminin dans le pays d'accueil la France. Ce film met en scène le conflit de génération opposant Fatima la mère (une immigrée marocaine illettrée) à ses filles adolescentes Souad et Nesrine (Soria Zeroual actrice incarnant avec brio le rôle de Nesrine demeure la figure féminine de l'immigrée parfaitement libre et intégrée). Il semble que cette filmographie traite sereinement l'altérité.

En effet, Notre recherche porte sur l'image de l'Autre dans le miroir des écrivains et cinéastes français. Notre thèse a pour intitulé : les représentations de la figure du Marocain dans la littérature et le cinéma français à l'époque post coloniale.

Un tel choix est justifié d'abord par notre passion de mener une recherche sur le peuple marocain. En outre, les représentations des créateurs français sur l'Orient en général tombent dans la standardisation, la généralisation, la fictionnalisation, la négativité et la subjectivité. Ce regard occidental répond depuis des siècles à un esprit étriqué guidé par une idéologie métropolitaine propagandiste et par un impérialisme dévastateur. C'était un Orient imaginaire, onirique, livresque, construit et créé. Cette vision coloniale, non fondée et erronée, m'a poussée à réfléchir sur d'autres voies d'interprétation et d'analyse pour échapper à ces déformations enclenchées par l'Occident et exclure un éventuel néo-orientalisme surtout dans la production postcoloniale.

Finalement, il y'a une pénurie de recherches sur la période postcoloniale. Par contre, on trouve un foisonnement de travaux sérieux sur la période

coloniale comme les ouvrages de référence *Le cinéma colonial* de Moulay Driss Jaidi et *Le cinéma colonial au Maghreb* d'Abdelkader Benali.¹ Nous avons écarté la période coloniale pour difficulté d'accès aux films coloniaux, dans ce sens nous partageons l'idée du chercheur marocain Jaidi « *En réalité, l'approche de la question du cinéma colonial se trouvait bloquée pour de multiples raisons : l'accès difficile à ces films, pour la plupart reclus dans les archives et les filmothèques européennes(...)* ». ²

Notre objectif, en premier lieu, est de valoriser la figure du Marocain en le tirant de l'oubli et en luttant contre son effacement. En second lieu, notre but est d'engager un dialogue entre l'Orient et l'Occident. Désormais, l'indigène est capable de réécrire l'histoire et de défendre son droit à l'égalité, à l'existence, et à la liberté. A ce propos, nous partageons l'engouement d'Edouard Saïd pour la figure de l'Arabe : « *j'ai le plus grand respect pour la capacité qu'ont ces peuples à défendre leur propre vision de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent devenir* ». ³ En troisième lieu, nous aspirons à une nouvelle lecture - du texte littéraire et du récit cinématographique - qui coupe avec les images réductionnistes, des dogmes simplificateurs et hostiles à l'Arabe : « *les textes doivent être lus comme des productions qui vivent dans l'histoire de manière concrète* » ⁴

De ce fait, nous avons opté pour l'approche sociologique qui prend en considération l'élément historique et sert à mieux appréhender l'Autre en tant qu'être humain, pénétrer son âme, comprendre la réalité sociale, saisir les interactions sociales et diagnostiquer l'ensemble des points de vue. Cette démarche scientifique nous permet à mieux contourner et débusquer le fait social caché derrière la création de l'auteur et de connaître l'Autre dans toutes ses

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998.

² JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, le cinéma colonial*, Ed almajal, Rabat, 2001, p.6.

³ EDWARD, Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, Paris éditions du seuil, 1978. traduit de l'américain par Catherine Malamud, (préface), p.9.

⁴ EDWARD, Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, op.cit., p.19.

facettes à savoir la conscience individuelle et la conscience collective. Cette perspective scientifique fondée sur l'examen critique des faits et sur la prise de distance par rapport à l'objet étudié (la figure du Marocain) est la traduction d'une représentation authentique qui s'oppose au regard mythique sur l'Orient.

Précisément, dans le genre romanesque nous avons choisi l'approche syncrétique sociologique en se référant à l'ouvrage *Pour une sociologie du roman* de Lucien Goldman qui est focalisé sur le concept de la vision du monde et le livre *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu qui développe la théorie des champs littéraires. Pour le genre cinématographique, notre choix porte dans le même esprit de recherche, pour l'approche syncrétique sociologique axée sur les travaux de Pierre Sorlin en se référant à son manifeste *Pour une sociologie du cinéma* et à l'essai d'Edgar Morin *L'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*. Les deux critiques de cinéma affirment l'existence d'une relation du produit filmique à l'environnement socioéconomique et politique de l'époque.

La problématique porte sur les stéréotypes et les contre-stéréotypes des littérateurs et cinéastes français vis-à-vis de la figure du Marocain dans la période postcoloniale. Autrement dit, elle concerne ce passage de la sous-représentation dégradante à la représentation effective du Marocain. Les hypothèses que nous formulons sont comme suit :

- Les représentations collectives des orientalistes français reproduisent-elles les mêmes poncifs hérités de l'imaginaire colonial de la période coloniale ?
- Cette nouvelle production postcoloniale s'oppose-t-elle vraiment à l'idéologie métropolitaine ? Ou au contraire constitue-t-elle un continuum de la politique de pacification de la période coloniale ? Autrement dit, « *l'orientalisme se transmet-il ou se reproduit-il d'une époque à l'autre ?* ».¹

¹ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, op.cit., p.50.

- Peut –on parler d’une décolonisation des esprits et d’une prise de conscience des cinéastes et littérateurs français postcoloniaux loin de toute vision hégémonique occidentale et loin de tout discours propagandiste ? Autrement dit, les créateurs développent-ils enfin des contre –stéréotypes apologiques ?
- l’ex -colonisé prend-il enfin la parole dans le miroir de l’Autre, affirme-t-il son appartenance à une nation, agit –il, se révolte-t-il et le peuple marocain échappe-t-il au paternalisme occidental pour bâtir sa nouvelle identité ? Cette vision est-elle uniquement un acte auctorial ou est-elle le fruit d’une représentation collective qui exprime un fait social qui rime avec l’indépendance et la visibilité du Marocain ?
- En dernier lieu, le Maroc qui était perçu comme un Orient irréel, va-t-il être représenté comme un Orient réel et avec des acteurs réels à l’époque postcoloniale ?

La première partie de notre plan intitulée pour une approche sociologique de la littérature et du cinéma français à l’époque postcoloniale porte un éclairage sur les concepts fondateurs des théoriciens. .

Le premier chapitre intitulé l’approche sociologique dans la littérature française remonte à la naissance de la sociologie, surtout, avec son fondateur Durkheim Emile qui considère que le fait social est immanent, soumis à la loi du déterminisme, caractérisé par sa régularité, sa matérialité et par son trait collectif. Il conclut que la sociologie étudie les interactions sociales et rompt avec les idées reçues. Il forge, alors, le concept de « *représentations collectives* ». Dans le champ littéraire, on survole la théorie du reflet défendue par Guattari qui ne cesse d’identifier la classe dominante dans l’œuvre, Pierre Machery qui explique l’œuvre littéraire à travers l’Histoire et avance que le produit de l’auteur n’est que la production du groupe social.

Le deuxième chapitre qui porte le titre Lucien Goldmann, développe sa théorie de la vision du monde dans son livre *Pour une sociologie du roman* qui donne la priorité à la structure mentale du groupe. L'objet du roman demeure la quête humaine. Il définit « *le héros problématique* » comme étant un personnage qui cherche des valeurs authentiques dans un monde dégradé, « *le héros en action* » comme un héros organique qui agit et lutte contre les injustices, « *l'éthique du romancier* » comme étant la vision du monde de l'auteur (on distingue l'existence du discours apparent relevant du système (classe dominante) et le discours latent (la vision de l'auteur). Finalement, il fait l'apologie du roman éducatif.

L'approche sociologique de Pierre Bourdieu ouvre le troisième chapitre, il nous éclaire sur un arsenal de concepts théorisés dans *Les règles de l'art* : « *l'effet du réel* » qui s'explique par le recours du lecteur averti au repérage des scènes vraisemblables dans l'œuvre littéraire, « *position et dispositions* » qui connote cette connexion entre l'origine de l'auteur et la classe sociale, « *la reconversion sociale* » qui renvoie à la possibilité de l'évolution du personnage, « *le projet artistique* » qui met en valeur le choix artistique de l'auteur dans un espace de possibles qui s'offre à lui dans une époque, « *l'habitus* » défini par l'appartenance à une classe, à une identité particulière et finalement « *le champ littéraire* » qui bascule entre les croyances collectives et la singularité de l'auteur animée par la révolution symbolique ou culturelle.

Il est à signaler que le champ social chez Bourdieu est caractérisé par une structure dichotomique avec deux pôles un dominant et un dominé qui traverse n'importe quelle époque, pareillement, on relève dans le champ littéraire la connexion entre les deux champs.

Le quatrième chapitre (sociologie du film de l'après-guerre) expose la pensée d'Edgar Morin auteur du livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire* et

initiateur de la sociologie du film. Il a appliqué sa théorie du cinéma-vérité sur le film *Chronique d'un été* en 1960 sorte de film documentaire qui raconte le vécu des parisiens et dans lequel Morin montre les points de vue de toutes les classes sociales. Il explique dans *l'homme imaginaire* que le cinéma comme culture de masse renvoie à une « réalité inconnue » que le spectateur doit débusquer car il est capable de reconnaître « *les fragments de la vie* » dans le film. Il conclut qu'il y' a un « *imaginaire collectif* » de chaque époque. Autrement dit, il conçoit un rapport entre l'intrigue et la réalité sociale.

Le chapitre cinq, qui a pour titre le film comme document culturel chez Pierre Sorlin défend l'existence d'une relation du produit filmique à l'environnement socioéconomique et politique de l'époque et qu'il y' a dans les interstices des films un implicite qui reflète une vérité ou une cause humaine c'est-à-dire un récit qui n'est pas déformé. Il nous invite à analyser et interpréter les « symboles » du film à travers trois niveaux : le mode de production, l'étude de la réception du film et la représentation de la société dans le film. Il définit quelques concepts importants : « *le représentable* » synonyme de fragments du réel ou le visible de la société dans le film, « *l'idéologie du film* » relative au discours officiel et « *l'effet cinéma* » qui invite le spectateur à participer à la fabrication du film.

La deuxième partie consacrée à l'héritage colonial et l'orientalisme français, passe en revue cette sous-représentation de l'Arabe qui traverse généralement tous les siècles. Le premier chapitre intitulé du roman exotique au roman colonial précise cette vision dégradante. Il évoque une littérature médiévale qui se distingue par un discours d'héroïsation des francs chrétiens (dans *La chanson de geste* le héros noble est de race blanche) et de diabolisation des Sarrasins. Dans sa taxinomie des états, Nicolas Machiavel a perçu

négativement l'Orient dans son traité politique *Le Prince* en 1553. On remarquera la survivance des clichés au XVII^e siècle par le recours à la théorie binaire du bon sauvage l'oriental vs l'homme blanc civilisé l'occidental.

Historiquement, Le concept de l'orientalisme a connoté, à plus forte raison, la négation de l'Autre depuis le XVII^e siècle jusqu'au au XIX^e siècle. Nous citerons l'exemple de Chateaubriand (1811) dans *Notes sur la Grèce* (1825) où il condamne les Ottomans tout en associant l'islam au despotisme. De Nerval (Gérard) dans *Voyage en Orient* (1839-1851), maintient à son tour cette vision eurocentriste en arguant par l'intolérance religieuse de l'Orient. Maupassant dans *Le conte de l'orient* (1883) appelle à la reconquête de l'Orient et Voltaire prête au prophète Mohamed les attributs du fanatisme et de la violence dans *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*. Au XIX^e siècle, Flaubert dans *Carnets de voyages* et Proust dans *A la recherche du temps perdu* associent l'orientalisme au merveilleux et à la quête de l'esthétique. On note que le dialogue *Orient occident* n'a eu lieu qu'avec la traduction du *Coran* et *Les mille et une nuits*. Désormais, la figure du musulman n'est plus affreusement diabolisée.

Dans le deuxième chapitre intitulé naissance de l'orientalisme au Maghreb, on définira le vocable orientalisme qui signifie l'« impérialisme européen », en référence à un Orient colonisé qui se cantonne à la périphérie par opposition au centre : « la relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination ».¹ Le paradigme orientalisme est souvent indexé au paradigme colonisation ou encore colonialité avec une charge démonologique des orientaux.

Nous mentionnerons cet imaginaire français qui foisonne de stéréotypes dès le XVII^e siècle dans la littérature de voyage portant en gros sur des clichés d'évasion, de captivité, d'insécurité, d'aventure, de menace et du Mal. Au XIX^e siècle, la figure de l'Arabe est associée à un être primitif ou à un barbare. A ce

¹ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'orient crée par L'occident*, op.cit., p.35.

propos, Gabriel Charmes, auteur du roman *Une ambassade au Maroc* ne cesse d'alléguer l'argument de la dissidence du Maroc, il divise le Maroc en *bled makhzen et bled siba*. Et du coup, le Maroc doit être soumis sous régime de protection français. Cette négation de l'Autre est réinvestie par André Chevrillon dans *Un crépuscule d'islam*. Il considère que l'islam est aliénant, que les marocains sont fainéants et assujettis. Nonobstant, l'orientalisme postcolonial était plus clément envers l'Arabe : Jacques Berque s'engage à décoloniser l'Histoire et dénonce le colonialisme.

Dans Le chapitre trois qui porte le titre de la littérature coloniale : cas du Maroc, nous évoquerons le regard des frères Tharaud (Jérôme et Jean) sur le Maroc, il s'agira d'une sous- littérature de commande qui fait l'apologie du colonialisme. L'espace indigène devient, alors, non seulement rêvé mais un espace physique et conquis ou ce que Edward Saïd appelle « *L'Orient géographique* ». ¹ Nous rapporterons la représentation de Maurice le Glay sur la figure du Marocain qui forge le mythe berbère dans *Récits marocains de la plaine et des monts*. Il a proclamé le dahir berbère de 1930 qui opposait les Arabes aux Berbères. On expliquera que la fonction du mythe berbère est de perpétuer la continuité du système colonial et de réaliser l'assimilation des indigènes surtout les Berbères sans heurt avec le colon. On mentionnera le réemploi de ces clichés par d'autres écrivains colonialistes : J.J. Tharaud réinvestissaient le trait psychologique d'irrégiosité de la race berbère par opposition à la dévotion des Arabes. Enfin, la brutalité et le gout du désordre composent les traits les plus marquants du portrait du Berbère selon les Tharaud.

Dans le chapitre quatre (De la littérature de à la littérature anticoloniale), nous distinguerons deux types de littérature : une littérature de l'échec fondée sur le mythe berbère, l'œuvre de pacification, le génie de la

¹ Ibid., p.377.

France et l'archaïsme du Maroc. En effet, la figure du Marocain est caractérisée par l'impénétrabilité de l'âme marocaine, la cupidité, l'hypocrisie, le fanatisme religieux, la cruauté, le mysticisme, le libertinage, la trahison et la superstition. Ces poncifs handicapent toute possibilité de dialogue interculturel entre Orient et Occident. Ce discours est pris en charge à titre d'illustration par les Tharaud serviteurs de Lyautey.

Par ailleurs, une autre littérature dé-coloniale se profile avec Albert Camus prix Nobel justement pour son discours sur la décolonisation et qui lançait l'appel à une trêve civile et une compréhension mutuelle entre les peuples. Pareillement, le Nouveau roman annihile l'exotisme et tout fondement colonial : Claude Ollier auteur de *Marrakch Médine* (1975) racontait l'histoire même de l'écriture et Jean Ricardou écrivait avec justesse en 1963 à propos d'un roman de Claude Ollier : « *Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture* ». ¹ Également, nous nous arrêterons sur l'avènement d'une littérature engagée ou anticoloniales comme *La Nausée* de Sartre, ou *Désert* de Le Clézio (qu'on traitera dans notre corpus).

Le cinquième chapitre (Littérature coloniale et Maroc comme espace colonial), porte un éclairage sur la grammaire du roman colonial : les écrivains colonialistes se servaient du mythe de la latinité et de la romanité du Maghreb, souvent, en se référant à la pensée de Louis Bertrand (1856-1941). Explicitement, l'Orient devient un lieu de pèlerinage et de restauration de souvenirs de la terre sacrée.

Par contre, Mohamed Boughali, reprenant en grande partie les idées de Jacques Berque se positionne du côté de cette pensée décoloniale et Boughali condamne le fait colonial en refusant la chosification du colonisé. De même,

¹ Cité dans la préface par RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, éditions seuil, 1971

Berque récuse l'usurpation du colon qui s'emparait du culturel, de l'économique et du politique. Il considérait que le système colonial totalitaire était aliénant, mensonger et plein d'incohérences, c'est qu'il dénature, oblitère, et défigure l'Histoire du Maroc. Toutefois, Berque rappelait que le Maroc n'avait jamais abdiqué. Par conséquent, il faut décoloniser conjointement la pensée des colons, mais aussi celle des adeptes de la colonisation.

Le sixième chapitre, (Colonisation du Maroc et littérature coloniale), montre que les motifs de la conquête du Maroc étaient à la fois psychologiques et économiques : le Maroc était perçu comme un espace vital concrètement après la ratification du traité de protectorat (1912-1914).

En outre, le néo-colonialisme de l'après-guerre, se concrétise par l'adoption de lois inhumaines type *Loi Pasqua* 1986, visant l'exclusion des minorités. Les chemins de l'intégration des immigrés Beurs ont pris de temps et de sacrifices pour venir à bout. Ce cri de liberté est soutenu par des écrivains français comme Sartre et Foucaud.

Le Chapitre sept, xénophobie et hospitalité française, revient sur le thème du racisme : La France brandit le slogan « *la France aux français* » dans les années soixante-dix car les Arabes sont source du mal. Le même refrain est affiché par Renaud camus dans sa théorie raciste du « *grand remplacement* » qui consistait à haïr, expulser, et à bannir les étrangers. Toutefois, Tahar Benjelloun considère que la France doit rester hospitalière, multiraciale et qu'une cohabitation est possible du moment que l'immigré forme l'une des composantes de la charpente de la nation française.

Concernant le chapitre huit, intitulé Orientalisme français et littérature de voyage au Maroc, nous exposerons le regard des écrivains voyageurs sur l'Arabe. Dans le roman *Voyage en orient* (1852), Flaubert s'écartait de la chose

politique et s'inspirait de l'Orient comme catalyseur à son imagination. Lamartine (1832) exprimait, autrement, de l'empathie pour les Arabes, il cherchait à les délivrer des mains despotes turcs, pour les engager dans son projet évangélique; ici l'européen porte la casquette du rédempteur.

Par contre, les adeptes du dialogue interculturel, des littérateurs postcoloniaux comme Amine Maalouf auteur du chef-d'œuvre *Les croisades vues par les arabes* pense à la possibilité de cohabitation par le biais du culturel. Les marocains Mounir Serhani, Boughali Mohamed, Driss Zekri, Abdellah Laroui, et Bouazza Benachir font le même appel de compromis entre ces deux civilisations. Toute la pensée d'Abdelkebir khatibi baigne dans le même sens : « *l'étranger professionnel* » peut transcender toutes les appartenances, les oppositions et accéder à « *la nation-littéraire* ». Son roman *La mémoire tatouée* traduit cette ambivalence identitaire du Marocain à savoir l'identité aveugle et la différence sauvage. Or, nous survolerons les obstacles du dialogue Orient–Occident qui s'expliquent par le fait que l'Orient est un espace multiethnique, multiracial, sans oublier l'écueil linguistique et la contrainte géographique.

Dans le chapitre IX (Littérature coloniale au Maghreb), nous préciserons que la genèse de cette littérature a commencé par les écrits de Roland Lebel dans *Histoire de la littérature coloniale* (1931) et le roman de Robert Randau *Les colons* (1907). L'Arabe est effacé ou absent. Nous verrons que le roman colonial était fondé sur l'idée de domination de l'Occident en recourant aux valeurs d' « *érudition, intelligence, administration* ». ¹

Les représentations des écrivaines françaises sur le Marocain recouraient aux clichés de romanité ou /et latinité. La romancière Henriette Césarie dans *La vie mystérieuse des harems*(1911) et Françoise Leger (1912) dans *Le harem*

¹ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, op.cit., p.378.

entrouvert glorifiaient, en fait, des personnages historiques français et prenaient les indigènes pour des sous-hommes.

Dans le Chapitre X portant le titre l'art pictural, le cinéma exotique et le cinéma colonial, on évoquera la naissance de la peinture exotique au Maghreb avec Eugène Delacroix qui s'inspirait de l'art mauresque et qu'il reproduisait dans ses tableaux *Femmes d'Alger*, *Fanatiques de Tanger* (1838). Cet art visuel avait une forte influence sur le cinéma français colonial et sur l'imaginaire français. Nous affirmerons qu'il y avait une intermedialité entre l'art pictural et le cinématographe.

Il est à signaler que le cinéma exotique a commencé par les vues des frères lumières et les images tournées dans le palais de Fès par Gabriel Veyre vers la fin du XIX siècle. Egalement, le cinéma colonial a développé un discours propagandiste qui procède par l'effacement de l'indigène : en 1919 *Mektoub* le premier long métrage réalisé par Jean Pinchon filme le marocain comme un être inférieur et dans *Itto* (1934) de Marie Epstein et Jean Benoit premier film parlant en langue locale prône l'œuvre de pacification et les bienfaits la médecine coloniale. De même *L'appel du silence* de Léon Poirier (1936) fait la caractérisation d'un soldat de la foi Charles Eugène de Foucaud (1858-1916) qui soutenait le projet de pacification (intérêt politique) et d'évangélisation de la population marocaine (intérêt religieux).

En outre, il est à constater que ce cinéma colonial esclavagiste est codé, il utilisait une armada de stéréotypes qui réduisait les Arabes à des sous-hommes : égorgeurs, pervers, ennemis fantômes, bandits insaisissables, assassins, hors la loi, dissidents, gens perfides, coupeurs de têtes sanguinaires, Arabes traitres, etc.

Force est de constater que le cinéma social a vu naissance à l'aube de l'indépendance français avec les films de Jean Flechet (1954) *Les expériences de*

Driss, La poule, Le trésor caché et surtout dans le film *Brahim ou le collier de beignet* (1957) qui fera l'objet de notre étude dans la troisième partie.

Dans la troisième partie intitulée : Représentations anticoloniales de la figure du Marocain à l'aube de l'orientalisme français postcolonial et qui est consacrée à l'étude du corpus, on se demande si ces productions littéraires et cinématographiques postcoloniales ne font que reproduire les mêmes représentations de ce discours-là de propagande et les mêmes stéréotypes dégradants précités à propos de la figure du Marocain ? Ou au contraire, affichent-elles des contre-stéréotypes et du coup une nouvelle vision du monde ?

Le premier chapitre portant le titre Montherlant, pionnier de la littérature anticoloniale traite *La rose de sable* de Henry de Montherlant (1895-1972) qui est un homme d'idées. Cette œuvre a été censurée en 1930 et publiée en 1968. Dès 1925, ce parisien a séjourné au Maroc et a pu comprendre la mentalité des marocains. Il a réfléchi sur la question coloniale, a souligné cette tragédie et a instauré un nouveau rapport entre l'Occident et l'Orient à travers le couple Auligny-Ram.

Le deuxième chapitre intitulé le Clézio, vers un orient réel, s'intéresse au roman *Désert* qui a opéré aussi un nouveau traitement du rapport colonisé et ex-colonisé. Le décryptage du portrait des personnages Maalanine et Lalla nous permettrait de mieux comprendre la métaphore du désert. Le Clézio redéfinît le bonheur procuré par l'extase matérielle et du coup l'image de la figure du Marocain prend un autre sens.

Dans le troisième chapitre intitulé Ollier entre humanisme et esthétique, on analysera le roman *Marrakch Médine*. Ollier décrivait cette ville ocre qui devient

même la métaphore de l'écriture. De plus, l'auteur a donné un nouveau sens à la notion du génie de l'Occident et a esquissé un portrait particulier du Berbère.

Les autres chapitres sont axés sur le corpus cinéma : le chapitre quatre *Brahim ou le collier de beignets*, du fait colonial au fait social fait l'accent sur une nouvelle thématique, une nouvelle prise de parole et une nouvelle intrigue : Flechet opte pour des personnages marocains et une intrigue locale. Dans ce film, la représentation du Maroc s'écartera-elle du folklorique pour s'intéresser, enfin, au cinéma dite social ou national ?

Le cinquième chapitre concerne le titre *Abdelkrim et la guerre du rif* ou le cinéma – vérité, aborde le traitement du portrait et les actions de la figure du Marocain à partir de ce film documentaire dans lequel Daniel Cling a donné la parole au personnage historique Khattabi afin qu'il porte son témoignage sur le conflit de guerre de la période 1921-1925. L'on se demande sur la portée sociologique de ses confessions. Peut-on alors extrapoler que le réalisateur dénonce le système colonial ?

Le sixième chapitre intitulé *Du pond la joie* ou le cinéma de l'anti racisme, décortique la problématique du racisme et de l'antiracisme. En effet, Yves Boisset nous expose le portrait de la figure du Beur. Faisait-il alors le réquisitoire de la France raciste ?

Le septième Chapitre ayant pour titre *Raja* de Doillon ou le cinéma social, a mis en scène la relation tumultueuse entre Fred et Raja. Les deux personnages appartenaient à des sphères différentes la France et le Maroc. Au fil des épisodes, on s'apercevait que ce sont deux personnages évolutifs. Est-ce- qu'ils étaient parvenus à engager un dialogue Orient-Occident ?

Le huitième chapitre intitulé *Fatima*, de la désintégration à l'intégration parle de la figure de l'immigrée en France. Le réalisateur Philippe Faucon natif du Maroc, braquait sa caméra sur le combat de Fatima et ses filles pour améliorer leurs conditions de vie. Bref, dans *Fatima*, ces femmes marocaines bénéficiaient-elles de la visibilité à l'écran ? Peut-on qualifier ce film d'universel ?

Somme toute, l'image du Marocain a subi une sous-représentation dans la littérature coloniale et le cinéma colonial, on lui attribuait des attributs dégradants et bestiaux. Les représentations de la figure du Marocain dans la littérature et le cinéma à l'époque postcoloniale seraient elles centrées, au contraire, sur des contre-stéréotypes et des contre-vérités ? La première partie de notre thèse sera consacrée au cadre théorique, la seconde à l'imaginaire colonial français et la troisième sera réservée à l'analyse du corpus sélectionné.

Première partie :

**Pour une approche sociologique de la littérature et
du cinéma français à l'époque postcoloniale**

Chapitre I : L'approche sociologique dans la littérature française

D'emblée, l'approche socio historique est connue par les noms illustres comme Raymond Williams, Leslie Morton, Dani et Roche, Roger Chartier, Lucien Lefebvre, Roger Caillois. Pour eux, le texte littéraire est appréhendé comme une extériorité d'où on exploite la documentation, les traces de l'Histoire, l'implication des institutions de police de littérature (censure, éditions...), la réception de l'œuvre (succès, insuccès...), les témoignages, l'implicite (l'idéologie, le vraisemblable, le réel comme la présence coloniale ...). Marc Ferro FERRO (dans *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël, et Gautier, 1977) a beaucoup travaillé sur les sources comme approche historique (journaux, radio, mass medias, manuscrits) pour analyser une œuvre littéraire ou/et un récit cinématographique.

De même, Gilbert Durand a fait une relecture des récits en insistant sur la manifestation de la vérité derrière toute subjectivité dans son livre *Histoire et vérité*. Il souligne dans *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire* le lien entre pensée symbolique et la structure de la société et indique qu'une bonne interprétation des régimes structuraux diurnes, nocturnes et synthétiques nous permet de mieux comprendre les schèmes ou les archétypes qui composent cet imaginaire c'est-à-dire de remonter à l'inconscient collectif. Dans ce sens, il nous invite à étudier, les images symboliques ou le récit des mythes dans l'art ou dans la littérature du fait que : « *le mythe constitue la dynamique du symbole (...) le mythe est le référentiel dernier à partir duquel l'histoire se comprend* ».¹ Il ressort que le mythe traduit un antagonisme permanent (la guerre des dieux entre dieux, titans et hommes, *homo faber ou arboricole et homo sapiens* ou carnassier, l'élévation et

¹DURAND, Gilbert, « l'univers du symbole », *revue des sciences religieuses*, 1975/49-1.2 /p.20, *persée.fr* (20025-2023).

la chute, le bien et le mal, diurne et nocturne, etc.) et la sociologie souligne aussi des conflits cycliques entre groupes sociaux.

Dans le même esprit, l'ethnologue Claude Levy Strauss a insisté sur le rôle de la parenté comme structure de l'unité d'un groupe dans son étude des sociétés primitives et a démontré que l'Occident n'est pas le seul détenteur de la vérité et que les minorités, dans chaque société, avaient leur propre code de représentations du monde et leur propre logique. Strauss nous confesse que cette nouvelle science nous aide à mieux interpréter les incohérences apparentes de la mentalité indigène et à mieux comprendre l'Homme, le comprendre dans sa totalité. Dans *Tristes tropiques*, éditions Plon, 1955 : il a déclaré la guerre aux abus de la civilisation occidentale. D'ailleurs, il corrobore ce retour à la nature :

*J'étais (...) épris du passé et épris de la nature, d'une nature aussi intacte qu'on pouvait la trouver et je crois que derrière cette vocation ethnologique, il n'avait eu pas seulement le malaise dans le siècle, la curiosité pour les hommes, mais aussi le désir de vivre dans une nature qui a été encore tel, tel qu'elle pouvait exister il y a des centaines de millénaires.*¹

Historiquement, « la sociologie est née lorsque le bouleversement des milieux traditionnels font apparaître de nouveaux types de rapports sociaux ».²

A ce propos, la révolution scientifique était à l'origine de l'avènement de l'approche sociologique. L'objet de la sociologie est le fait social sous ses différentes facettes : Emile Durkheim en 1911 étudie ce fait social en l'associant aux représentations collectives, Karl Marx se consacre au monde marchand, Max Weber s'intéresse aux formes de pouvoir et aussi au fait religieux dans les sociétés traditionnelles.

¹ STRAUSS, Levy Strauss, *Triste Tropiques*, InaCulture, consulté le 23 mars 2023.

² MEGDICHE, Cyrille, *La construction de la sociologie*, Ed Bouregreg, Rabat, 2007, p.8.

Il est à signaler que c'est Auguste Comte qui fonda ce terme sociologie en 1839 et définit la sociologie comme une nouvelle religion en faisant usage de la méthode positive basée sur l'observation des faits, la collecte d'informations, le classement, la comparaison, et la déduction de conclusions. Par-là, Comte refuse l'état fictif ou métaphysique de toute analyse et impose « la statique sociale »¹ où les savants règnent et imposent leurs lois du progrès aux masses ignorantes.

Quant à Gabriel Tarde, il est le fondateur de la psychologie sociale, les anciens abordent plutôt la philosophie sociale (on s'y intéresse à l'organisation de la société depuis Platon (notion de cité idéale) et Socrate dans son livre *La politique* où il explique que la réalité est de ce monde et que chacun occupe un rôle, et puis, Saint Thomas d' Aquin amplifie la composante spirituelle du fait social (la société est régie par l'église l'unique dépositaire du bien), sans oublier la contribution d' Ibn Khaldoun (dans *Prolégomènes*, la vie sociale est un phénomène naturel basé sur la permanence de la lutte de classe) ; la renaissance est associée à l'athéisme et l'individualisme (le droit à la propriété privée, en fait, la terre est source de richesse implique la naissance de la bourgeoisie, on pense à cet égard à Nicolas Machiavel auteur de *Le prince* précurseur de la sociologie politique : il analyse les recettes du pouvoir.

A l'ère des lumières, la société est une création volontaire des hommes et non pas un phénomène naturel, elle est fondée sur un contrat, d'où *L'esprit des lois* de Montesquieu en 1748 qui nous expose que les lois évoluent. Jean Jacques Rousseau dans *Du contrat social* explique que la loi est à la fois pour les forts et pour les faibles, elle est l'expression d'une volonté générale.

¹ MEGDICHE, Cyrille, *La construction de la sociologie*, op.cit., p.37.

Le XIX siècle honore Saint Simon qui était contre le régime féodal (fondé sur le pouvoir de l'église et des seigneurs), c'est en 1789 date de la révolution française qu'on prône le principe de l'égalité entre les classes et les races. Il est à noter que la sociologie vient du mot latin *Socius* ou (associé) et *Logos* (discours) : « *Les faits sociaux sont des faits immanents (qui relèvent de l'espace), qui obéissent à la loi de déterminisme et échappent à la libre volonté des êtres humains* ». ¹

Dans ce sens, la sociologie chez Marx est une praxis révolutionnaire dans laquelle l'économique est dominant.

Dans le même sillage, le penseur socialiste Frederick Engels appelle à l'unité prolétaire en Europe : le prolétariat est censé être la classe dominante dans la société, alors que pour les communistes, il n'y a pas de différence entre le travail manuel et intellectuel sachant que l'homme transforme le monde, que la dialectique est le bienfondé de l'histoire et que rien n'est immuable.

1. Règles fondamentales de la sociologie chez Durkheim

Dans la thèse capitaliste, l'homme subit une aliénation : pour Durkheim l'important est la division du travail, dans son livre *De la division du travail social* (1893) il insiste sur la lutte de classe comme principe de déterminisme (les ouvriers sont de simple et d'éternels salariés, les bourgeois sont dépositaires du capital, tous ils forment un système : « *ou solidarité organique fondée sur la dépendance mutuelle. La cohésion tient en fait que les hommes remplissent des fonctions différentes (très forte division du travail)* ». ²

Dans son livre *Les règles de la méthode sociologique* (1895), il rapporte les

¹ MEGDICHE, Cyrille, *La construction de la sociologie*, op.cit., p.43.

² Ibid.,86.

règles fondamentales de la sociologie : « *les faits sociaux sont caractérisés par la contrainte extérieure qu'ils exercent sur les individus* ». ¹ Et que : « *les faits sociaux doivent être considérés comme des choses(...) les faits sociaux doivent être recherchés dans d'autres faits sociaux* ». ² Et finalement : « *le fait social n'est pas immobile, il est toujours en mouvement et sujet à des changements endogènes* ». ³

Bref, le fait social est caractérisé par la matérialité, l'extériorité, la régularité, la contrainte et le trait collectif (le phénomène de suicide diagnostiqué par Durkheim par exemple est un fait social régulier, il survient dans toutes les époques et il est contraignant car la personne est sous pression d'une maladie ou d'une dette ou une menace ou autres). En fait, la sociologie a touché à toutes les disciplines Histoire, psychologie, économie, politique et même le champ littéraire, elle est fondée sur la connaissance objective de la chose. Elle est aussi construite autour de concepts déjà évoqués et utilisant une méthode rationnelle (enquêtes, monographie, entretien, questionnaire...).

On retient que le fait social est étudié comme une chose et donc soumis à l'observation, à l'expérimentation c'est-à-dire à la distanciation et puis, ce fait social n'est pas individuel mais collectif. On retient aussi que la sociologie explique les relations interpersonnelles et rompt avec les idées reçues : « *la sociologie est une science critique qui se donne pour but d'expliquer et de comprendre les mécanismes sociaux cachés* ». ⁴

Durkheim forge le concept de représentation collective associé à la morale civile et à la solidarité organique ; Felix Guattari et Serge Moscovici défendent

¹ Cité par Durkheim, Emile, in MEGDICHE, Cyrielle, *La construction de la sociologie, op.cit.*, p.87.

² Cité par Durkheim, Emile, *ibid.*, p.88.

³ *Ibid.*, p.137.

⁴ Cité par Durkheim, Emile, *ibid.*, p.13.

les minorités ; Lucien Goldmann théorise sur la sociologie du roman. Les autres noms connus dans l'approche sociologique sont Pierre Bourdieu, Park, Glucas, Jean Baudrillard, Jean Gazneuve, Eugene Dupruelle, Charles Blondel, Serge Moscovici, Tarde Gabriel, Pareto. Pour ces théoriciens, la sociologie étudie les liens entre les êtres humains et en explique les interactions, et exhibe les tensions (explicites ou implicites), identifie la classe dominante et la classe dominée, s'intéresse à la globalité de la société (langue, culture, religion, technique, civilisation), a aussi pour fondement l'action sociale (rôle préventif, éducatif et répressif) en se référant à l'interventionnisme de l'état ; précise la division du travail et recourt aux variables (conditions géographiques, différence de sexe, techniques variées, matériel utilisé...), fait usage de l'anomie ou du pathologique (qui consiste à un affaiblissement des liens sociaux à un moment donné (règles admises) et à l'établissement de nouvelles règles ; enfin la sociologie évoque la survenance (les survenants sont des groupes non contrôlés qui s'opposent aux assimilés et optent pour une nouvelle liberté de choix loin de toute contrainte sociale.

D'après cet aperçu sur l'histoire de la sociologie, il nous semble que cette approche sociologique appliquée dans le champ littéraire, nous servirait à dépasser les préjugés des romanciers sur la figure du Marocain, il sera perçu de l'extérieur comme une chose et du coup la tension colonisé/ colonisateur sera redéfinie et les représentations collectives sur l'autre seraient réexaminées grâce à ce regard novateur fondé sur la transparence. Dans notre analyse du corpus littérature, on se basera sur les théories de Lucien Goldmann et de Pierre Bourdieu.

2. L'approche sociologique dans le champ littéraire

2.1 Naissance de la théorie du reflet

L'approche sociologique est née suite aux découvertes scientifiques (positivisme), et aux réflexions philosophiques (marxisme) et on souligne un nouveau intérêt pour le réalisme. Dans ce contexte apparaît Lucien Goldmann auteur de *Pour une la sociologie du roman*.

Le fondateur du réalisme semble être Stendhal avec la fameuse citation extraite du roman *Le Rouge et le Noir* (1830) : «Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin». Tolstoï s'occupe, aussi, de son époque et transpose ce côté reflet dans ses écrits. Le critique Pierre Macherey explique mieux cette corrélation entre l'histoire et la production écrite : « l'œuvre littéraire n'a de sens que par rapport à l'histoire, c'est-à-dire qu'elle apparaît dans une période historique et ne peut être séparée ». ¹

Par ailleurs, Macherey souligne qu'il y a un temps réel dans le roman, il tache alors à repérer l'histoire réelle à travers les symboles et les métaphores et que le point de vue de l'auteur ne peut refléter sa classe sociale. Toutefois, l'idéologie de l'auteur impactera sur l'écriture : « Le point de vue de l'écrivain est davantage déterminé par ce qu'il cache que par ce qu'il donne positivement à voir ». ² Machery étudie donc l'œuvre par rapport aux structures sociales, historiques, idéologiques de la société dans laquelle elle s'insère.

En effet, l'œuvre est à la fois un produit de l'auteur, et une production d'un groupe social : « Le texte littéraire produit un effet de réalité, plus exactement le texte littéraire produit en même temps un effet de fiction privilégiant tantôt l'un tantôt l'autre, interprétant l'un à l'autre et inversement, mais toujours sur la base de ce couple » ³

¹ MACHERY, Pierre, *Pour une théorie de production littéraire*, édition Maspero, 1966, p.24.

² Ibid., p.28.

³ Ibid., p.32.

2.2 Théorie de la vision du monde

Dans les années vingt, on assiste à la naissance de la théorie de la vision du monde avec le philosophe Hegel. Ce concept est né de la réification du monde occidental avec un mode de production basé sur l'argent et l'individualisme. Cette « *vision du monde* » appelée aussi « conscience possible » pour emprunter le terme de Goldmann, elle renvoie aux aspirations construites par l'imaginaire de l'écrivain et le reflet de la réalité sociale. On retient aussi le nom illustre du hongrois Georges Lukacs (1885- 1971) de l'école de Francfort qui sera relayé par son successeur Lucien Goldman.

Lucas, en fait, refuse le structuralisme (il est accusé par le jdanovisme), il veut décrire l'homme dans sa totalité avec toutes ses contradictions dans une société de classes. Il opte pour la « *vision du monde total* », contre le naturalisme qui isole l'homme. Balzac s'en inspire dans le roman historique dans *La comédie humaine*.

Lucas écrit *Théorie du roman* en 1914-1915 paru en allemand en 1920, c'est une référence pour la critique sociologique (à ce propos il réfléchit sur la première guerre mondiale et s'interroge sur sa légitimité ; on sent dans ses analyses une nette influence de Hegel. Lucas reprend les idées de Kant (l'homme est libre dans ses actes et son savoir), il pose la question de la relation entre l'âme du personnage et le monde. Et finalement il refuse le « *réalisme socialiste* » fondé sur la propagande.

Chapitre II : Lucien Goldmann

Né en Roumanie, a fait des études en Autriche jusque à 1935, a fui le nazisme, puis, s' est 'installé en suisse, enfin, a résidé en France jusqu'à 1942. Il est fasciné par Kant et Lukacs l'auteur de *La théorie du roman*. En 1959 il a rédigé *le Dieu caché*, (dans les éditions Gallimard) dans lequel il a appliqué la théorie de Lukacs sur les pensées de Pascal et le théâtre de Racine. Egalement, dans la section « introduction à une étude structurale des romans de Malraux » de l'essai *Pour une sociologie du roman* (1964, il a précisé la corrélation entre la forme romanesque et l'histoire en insistant sur une nouvelle conception du tragique et il a publié *Marxisme et sciences humaines* (1970).

D'emblée, Goldmann donne la priorité à la structure mentale du groupe :

Les véritables sujets de la création culturelle sont effectivement les groupes sociaux et non pas les individus isolés, mais le créateur individuel fait partie du groupe(...) les travaux de sociologie littéraire établissent en effet une relation entre les ouvrages littéraires les plus importants et la conscience de tel ou tel groupe social à l'intérieur desquels ils sont nées.¹

1. Le héros problématique

Dans le dispositif théorique de Goldmann, il reprend le concept de Lukacs celui du « héros problématique » comme personnage ou individu qui entre en conflit avec le monde et cherche des valeurs authentiques. Autrement dit, c'est un héros qui rêve de valeurs nobles dans un monde dégradé :

Par valeurs authentiques, il faut comprendre bien entendu non pas les valeurs que le critique ou le lecteur estiment authentiques mais celles qui, sans être manifestement pressentes dans le roman, organisent

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Ed Gallimard, coll. Tel, 1964, p.40.

*sur le mode implicite l'ensemble de son univers, il va de soi que ces valeurs sont spécifiques à chaque roman.*¹

Goldmann prend appui également sur les analyses de René Girard notamment extraites de son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque*² à savoir que le héros est pris dans le dilemme de la recherche de valeurs humaines dans un univers romanesque où règne des valeurs dégradées et évoque cette dualité entre l'authentique et l'inauthentique dans l'univers romanesque. Autrement dit, Girard postule dans sa théorie du « *désir mimétique* » ou le « *triangle du désir* » que le héros romanesque (soit romantique ou existentialiste) vit dans la désillusion car le moi profond n'existe pas et qu'il est victime de la médiation : « *la médiation est éternelle puisqu'elle définit l'homme* ». ³ Tous les désirs des personnages sont imposés par l'autre « le médiateur » ou la société et ce désir s'amplifie : « *le désir se fait toujours plus intense à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant* ». ⁴ Cette médiation est vécue par les personnages comme une fatalité au point où : « *le héros romanesque meurt dans l'illusion* ». ⁵ Le jeu des miroirs tombe, ou le mensonge se dévoile une fois le héros découvre le médiateur qui porte des valeurs mensongères et l'écrivain partage avec le lecteur la vérité. Dans ce sens, la réflexion philosophique de Girard est « *une théorie de l'homme* ». ⁶

Il est à noter que le héros chez Goldmann est détaché de la masse, réagit contre les divinités autoritaires et silencieuses. Il porte des valeurs et idéaux humains et aura pour destin inéluctablement l'incompréhension, la mort, ou le suicide. Goldmann introduit le roman « *comme genre épique mais dégradé* », il précise que dans l'épopée il n'y a pas de conflit entre l'individu et l'univers

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.23.

² GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

³ COHEN, JEAN, « La théorie du roman de René Girard », *Annales/Année 1965/20-3/p.46 persee.fr* (2005-2023).

⁴ Cité par GIRARD René in COHEN, Jean, *ibid.*, p.469.

⁵ COHEN, JEAN, « La théorie du roman de René Girard, *ibid.*p.473.

⁶ *Ibid.*, p.474.

alors que dans le roman il y a justement la quête humaine des idéaux avec la place centrale de l'homme :

Le héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, dans tous les cas un personnage problématique dans la recherche dégradée, et par les mêmes inauthentiques, des valeurs authentiques, dans un monde de conformisme et de conventions, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire.¹

Le héros du roman atteint l'idéal ou « la sublimation » d'après Goldmann dans une société défavorable. Il va subir des obstacles ou « dégradations » avant de se dégringoler vers une fin tragique.

Pour la classification des types de romans, Goldmann cite trois types :

le roman du réalisme abstrait caractérisé par l'activité du héros et par sa conscience trop étroite par rapport à la complexité du monde(...), le roman psychologique, orienté vers l'analyse de la passivité du héros et sa conscience trop large (...), le roman éducatif s'achevant par une autolimitation, tout en étant un renoncement à la recherche problématique n'est cependant ni une acceptation du monde ou la convention ni l'abandon de l'échelle implicite des valeurs.²

Il conclut que : « les valeurs n'existent que sous forme abstraite ou conceptuelle dans la conscience du romancier où elles revêtent un caractère éthique ».³ Certes, le héros problématique est en quête de valeurs authentiques dans un monde dégradé mais avec la disparition du personnage du héros en tant qu'individu et son remplacement par la communauté, par la réalité sociale, par l'action collective ou

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.25.

² Ibid., p.25-26.

³ Ibid., p.33.

par l'éthique. Il s'avère d'après ces types de roman que le but de Goldmann est d'éduquer le lectorat par le recours à l'éthique dans le roman éducatif.

2. L'éthique du romancier

Goldmann s'intéresse alors au concept de : « *l'éthique du romancier* »¹ dans son œuvre romanesque, éthique et esthétique riment ensemble : « *le problème du roman est donc de faire ce qui dans la conscience du romancier est abstrait et éthique l'élément essentiel d'une œuvre* ». ² Il enchaîne sur le concept de la réalité sociale : « *Ces analyses portaient sur la relation de certains éléments de la littérature romanesque et l'existence d'une réalité sociale (...) relation entre la forme romanesque et la structure du milieu social* ». ³ Autrement dit, sur le plan manifeste, Goldmann fait savoir qu'il y a des valeurs dégradées ou « *valeurs d'échange* » et que des créateurs ne sortent pas de ce carcan des valeurs d'usage et, du coup, se situent à l'intérieur d'une société productrice. Le rôle de l'écrivain est de dépasser ce monde de dérégulation ou de la société réifiée et de jouer le rôle de « *médiation de qualité* ». ⁴

3. Vision du monde

Toutefois, au début du xx siècle on assiste à une disparition du sujet ou du héros notamment dans les romans de la condition humaine produits par des auteurs comme Proust, Malraux, Gide, lequel sujet est remplacé par l'idéologie régnante : « *réalité collective, (institutions, famille, groupe sociale, révolution)* ». ⁵ Dans ce sens on parle d'une structure mentale du groupe ou vision du monde qui n'est pas établie par l'individu :

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit.

² Ibid.

³ Ibid., p.34.

⁴ Ibid., p.39.

⁵ Ibid., p.50.

La conscience collective n'est ni une réalité première, ni une réalité autonome, elle s'élabore implicitement dans le comportement global des individus participant à la vie économique, sociale et politique (...) l'individu ne saurait jamais établir par lui-même une structure mentale cohérente correspondant à ce qu'on appelle une vision du monde.¹

Dans ce sens, on se réfère désormais au héros positif : « nous entendons par héros positif un personnage qui dans l'univers de l'œuvre incarne de manière consciente par sa pensée et ses actes des valeurs qui régissent cet univers ». ² C'est un personnage avide d'aspirations collectives : « Ce sont des valeurs d'échange ou des valeurs d'usages ». ³ Elles sont associées à valeurs bourgeoises ou « fausse conscience » ⁴ comme l'argent, la puissance, l'érotisme, l'individualisme.

IL est à noter que le créateur ou l'artiste « être problématique » ⁵ s'oppose à cette société bourgeoise liée au marché capitaliste. En effet, Goldmann utilise « le héros démoniaque » qui veut atteindre un idéal ou une « sublimation » dans une société close « défavorable », donc il subit des obstacles ou « dégradations » sur son chemin, il est en perpétuel quête. Or, il aura une fin tragique ; son souci est d'imposer son idéal au monde conformiste. Il semble que la théorie de la vision du monde est née de la réification de la société occidentale, avec le mode de production capitaliste basé sur l'argent ce qui explique cet excès d'individualisme. On ne s'intéresse plus à la vision de Dieu (un Dieu caché) mais à celle de l'auteur qui joue le rôle de « médiations » entre l'écrivain et le monde. Et justement, Goldmann utilise le concept du « héros en action » qui incarne ce rôle conscientisant.

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.42.

² Ibid., p.32.

³ Ibid., p.36.

⁴ Ibid., p.56.

⁵ Ibid., p.56.

4. Héros en action

Goldmann présente un « héros en action »¹ dans les sociétés communistes révolutionnaires qui luttent contre les injustices et la survie du peuple opprimé (lutte des indigènes insoumis (action justifiée par l'achat d'armes par exemple), il recourt aux valeurs authentiques (alliance, amour, fraternité, révolution), le héros organique s'engage dans le combat en s'alliant au groupe.

Pour les marxistes, la réalité sociale s'exprime à travers la conscience collective celle des ouvriers ; en fait, pour la thèse marxiste le prolétariat est une classe qui génère une nouvelle culture et qui est nullement intégrée dans la société réifiée : « les sociétés produisent pour le marché (sociétés où prédomine l'activité économique) la conscience collective perd progressivement toute réalité active et tend à devenir un simple reflet de la vie économique et à la limite à disparaître ».²

Dans le monde capitaliste, il s'agit « d'un homme économicus »³ qui cherche le profit dans « une structure reificationnelle ».⁴ Dans cette société bourgeoise sévissent les valeurs d'échange et les médiateurs du savoir sont sous le joug des valeurs capitalistes dégradantes qui n'échappent donc pas à l'action du marché et à la société réifiée et sombrent dans les valeurs de l'individualisme libéral contre les valeurs féodales et chevaleresques (altruisme, charité, amour).

L'écrivain devient un être problématique dans cette société du marché (dans *la Tentation de l'occident*, un essai de Malraux publié en 1926, Goldmann en fait le commentaire et parle d'une crise des valeurs occidentales, il insinue que l'engagement de l'auteur et l'action du héros consistent à renouer avec les valeurs authentiques), Goldmann relève l'action communiste dans l'imaginaire de

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.11.

² Ibid., p.44.

³ Ibid., p.293.

⁴ Ibid., p.296.

Malraux : tout le roman s'organise autour de cette action révolutionnaire (le personnage Garine personnage central et chef révolutionnaire incarne le peuple opprimé : « *c'est un héros en action* ». ¹

C'est aussi un personnage évolutif : il était au début idéaliste puis anarchiste puis militant (il achète des armes). La réalité authentique du roman est bel et bien la pulsion de la vie ou la survie et l'aspiration à la victoire à travers la lutte comme symbole de la dignité humaine. *La Tentation de l'Occident* retrace l'histoire de l'individu mais aussi l'histoire de la communauté. C'est que les valeurs authentiques de ces conquérants se conjuguent dans les alliances, l'amour, la mort autour de la même action celle d'un combat commun et d'un destin commun. Ces actions nous rappellent le combat des colonisés dans le tiers monde et leur action commune pour un lendemain meilleur y compris celle des marocains sous domination française.

Nous pouvons dire avec Gilles Deleuze qu'il y'a une corrélation entre l'art et la résistance dans les sociétés de contrôle :

L'œuvre d'art (...) n'a rien à voir avec la communication, n'a rien à voir avec l'information (...) il y a affinité entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance (...).il y a de la contre information dans les pays de dictature(...) la contre information devient acte de résistance (...), l'art c'est la seule chose qui résiste à la mort (...) l'art c'est ce qui résiste (...) d'où le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'art ». ²

Force est de constater que le Nouveau Roman dit école du regard ou roman de laboratoire traduit cette crise identitaire, ce sentiment de doute après la

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.110.

² DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation*, consulté le 14 mars 2023.

deuxième guerre mondiale. C'est une mise à nu de la notion linéaire, un rejet de l'intrigue et une écriture du démantèlement. C'est l'ère du soupçon pour reprendre le titre cher à Nathalie Sarraute. En fait, le personnage est quasiment absent ou un personnage-objet voué à une deshumanisation totale : les personnages de Kafka, Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Ollier sont passifs et représentent un monde réifié : « *les structures de l'univers de l'œuvre sont homologues aux structures mentales de certains groupes sociaux* ». ¹ Grosso modo, dans la société capitaliste, il n'y a pas l'action du groupe : « *C'est une structure réificationnelle* ». ² Les structures de l'univers des œuvres du Nouveau Roman rappellent cet univers réifié des groupes sociaux d'une époque caractérisée par l'absence des relations inter humaines (affectives, intellectuelles, économiques).

5. Goldman et Le structuralisme génétique

5.1. Compréhension et explication

Cette méthode s'élabore en deux phases (compréhension et explication). Goldman a fait des travaux sur Lukacs et s'engage dans la sociologie textuelle dans les années 60. Le texte littéraire est expliqué par l'extra -texte et l'intra -texte : « *la forme romanesque et la structure sociale à l'intérieure duquel elle s'est développée* ». ³

On souligne alors l'importance du groupe « catégories mentales » ou contexte socio historique auquel appartenait l'auteur : « *la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché* ». ⁴ On retient de cette théorisation du roman que le structuralisme

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.245.

² Ibid., p.296.

³ Ibid., p.23.

⁴ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.31.

génétique chez Goldmann est une approche pratique, une « praxis » qui met en évidence deux structures liées qui expliquent la totalité l'œuvre et la société dans une espèce d' « homologie rigoureuse de structures ». Cette méthode structurale porte sur la compréhension et l'interprétation.

L'intra-texte présente un niveau d'analyse qui s'intéresse à l'immanence du texte littéraire, et du coup, porte sur l'étude des personnages, du temps, de l'espace et des thèmes récurrents : « *La compréhension est la mise en lumière d'une structure significative immanente à l'objet étudié dans le cas précis, à telle ou telle œuvre littéraire* ».¹ Le niveau extra- texte, ou phase d'explication se penche sur le fait social ou l'environnement à savoir le lien historique, sociologique, idéologique, le symbole de l'action entre autres :

*L'explication n'est rien d'autre que l'insertion de cette structure en tant qu'élément constitutif et fonctionnel dans une structure immédiatement englobante que le chercheur n'explore cependant pas de manière détachée mais seulement dans la mesure où cela est nécessaire pour rendre intelligible à la genèse de l'œuvre qu'il étudie.*²

Ce niveau « explication » permet de connaître la vision du monde de l'écrivain. Bref, « *la compréhension est un problème de cohérence interne du texte qui suppose qu'on prenne à la lettre le texte, tout le texte et rien que le texte et qu'on cherche à l'intérieur de celui-ci une structure significative globale* ».³

Or, l'explication va au-delà du texte pour rendre clair les intentions de l'auteur et les représentations des catégories sociales.

6. Structure de l'œuvre et structure de la société

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.66.

² Ibid.

³ Ibid., p.62.

On retient qu'il y a une homologie entre la structure de l'œuvre et la structure de la société et que l'auteur choisit une stratégie d'écriture qui connote une vision du monde celle d'un groupe social qui traduit une « *une conscience positive* ». Ce qui est visé ce sont les structures mentales au-delà des deux structures œuvre et société. Ce structuralisme génétique répond à plusieurs thèses :

La relation essentielle entre la vie sociale et la création littéraire ne concerne pas le contenu de ces deux structures de la réalité humaine mais seulement les structures mentales ce qu'on pouvait appeler les catégories qui organisent à la fois conscience empirique d'un certain groupe et l'univers imaginaire crée par l'écrivain.¹

Les structures mentales émanent de l'individu (l'imaginaire de l'écrivain) mais elles sont homologues aux structures de la société car ces structures catégorielles de la vision du monde qui font la cohérence interne du texte, ne sont ni conscientes ni inconscientes.

7. Théorie de l'idéologie

Cette théorie est rattachée au français Louis Althusser aux années 60, sous influence de Spinoza. Il a étudié les structures des textes politiques et économiques du XVIII au XX siècle, il a appliqué « *la lecture symptomale* » qui consiste à rendre le discours latent visible et c'est Macherey et René Balibar qui ont appliqué, après –coup, cela dans le texte littéraire. Althusser évoque « AIE » ou appareil idéologique de l'état (famille, école, lois, culture) et que l'idéologie

¹ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, op.cit., p.57.

s'explique par la domination d'une culture par rapport à d'autres et que l'individu encaisse ces représentations dans son imaginaire.

Pierre Macherey a relevé ce niveau implicite et explicite dans le discours littéraire dans son livre *Pour une théorie de la production littéraire*. Il cherche à rendre compte de la présence par exemple d'une idéologie coloniale, c'est que l'œuvre produit d'une idéologie, se réfère forcément à une charge référentielle, bref, il y a une relation entre l'imaginaire et le référentiel au-delà de l'objet linguistique.

Cette socio- critique qui connote le référentiel idéologique est développée par Claude Duchet (né 1974), auteur de *Sociocritique* (Fernand Nathan, université information-formation, 1979), qui voit qu'il y a un univers social comme projet idéologique présent dans le texte littéraire. Il explique qu'il y a une dualité constante entre la fiction et la réalité et qu'il faut chercher l'implicite individuel et social dans le texte.

En dernier lieu, nous citons le sociologue et critique franco-canadien Jean Charles Falardeau, auteur de *l'Imaginaire social et littéraire*, (Montréal, éd. hmh, 1974, coll., Reconnaissance), il introduit le mode de pensée scientifique : il faut penser au-delà de la théologie et au-delà du nationalisme argumente –il. Ce n'est pas sans raison qu'il était l'initiateur de la *Révolution tranquille* (instigation pour la montée de la culture francophone au Québec urbanisé contre le colonialisme britannique et défense des minorités au Canada).

Finalement, le jésuite Michel De Certeau considère que le discours historique cherche à mettre en valeur le paradigme de l'objectivité et les traces du réel et que la narration verse vers le vrai. Mais aussi, il avoue qu'il y a une crise de l'église car les clercs ont perdu la parole et que le monde dans les années

soixante-dix devient irréligieux. Roger Chartier considère de sa part que l'histoire est un exercice historiographique qui comprend des éléments biographiques et des faits réels. Or, il avoue qu'il y a toujours l'illusion du discours historique souvent associé au mensonge de l'état.

Chapitre III : L'approche sociologique de Pierre Bourdieu.

1. *L'éducation sentimentale* de Flaubert

Pierre Bourdieu a publié *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, (éditions Seuil 1998) ; Bourdieu a appliqué l'approche sociologique dans un roman de Gustave Flaubert :

L'éducation sentimentale, cette œuvre mille fois commentée et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique : la structure de l'œuvre qu'une lecture strictement interne porte au jour, c'est-à-dire la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve aussi la structure de l'espace social son auteur lui-même était situé.¹

Bourdieu établit une conformité entre l'acte littéraire et la méthode scientifique :

Il n'est pas de meilleur attestation de tout ce qui sépare l'écriture littéraire de l'écriture scientifique que cette capacité, qu'elle possède en propre de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme une métaphore et comme une métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement.²

Pour analyser cette œuvre, Bourdieu recourt à des concepts comme le référent, l'effet du réel : « *Le problème du réalisme ou du "référent" du discours littéraire ; qu'est-ce qu'en effet ce discours qui parle du monde (social ou psychologique)*

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, éditions Seuil, 1998, p.19.

² Ibid., p.55.

comme s'il n'en parlait pas (...) dévoiler l'effet du réel ».¹ Autrement dit, Bourdieu précise que : « l'effet du réel(...) est cette forme très particulière de voyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qui est vraiment ».²

A ce propos, dans *L'éducation sentimentale*, on assiste à une restitution de la « *structure du monde social* » qui se réfère à l'époque de la production de l'œuvre (évocation de la scène des émeutes du 22 février 1848 à Paris ; rapprochement entre Madame Schellinguer Elisa maîtresse de Flaubert et Madame Arnoux ; indication du pouvoir de l'argent celui des bourgeois sous le second empire). Cet effet du réel est appuyé par « *le rapport d'œil* »³ de l'auteur qui joue le rôle de l'observateur dans la société. L'auteur ou le lecteur averti est capable de déceler ce réel caché et d'échapper à l'illusion romanesque.

2. Position et dispositions

Bourdieu fait ensuite usage de concepts de *position et de dispositions* du créateur et qui font connexion avec la classe sociale inhérente à leurs origines : « Les personnages repères » Arnoux et Dambreuse notamment fonctionnent comme des symboles chargés de représenter des positions pertinentes de « *l'espace social* ».⁴ A titre d'exemple, la fréquentation des salons et la participation aux grandes réceptions sont les indices textuels dans *L'éducation sentimentale* qui indiquent *les positions* de la classe bourgeoise comme le cas de Frédéric. Ces « pôles de pouvoir » étaient dominants vers l'année 1848 dans la

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit., p.20.*

² Ibid., p. 69.

³ Ibid., p. 61.

⁴ Ibid., pp.21-22.

société française vis-à-vis du pôle dominé originaire de classes pauvres composées d'artistes, d'actrices, de danseuses et de bohémiens.

Quant à la trajectoire des personnages dans l'œuvre de Flaubert, ils sont exposés au dilemme de la « *possibilité ou impossibilité* »¹ : (possibilité de Madame Arnoux d'hériter son mari victime d'une grave maladie, ou encore *la disposition des personnages* (le père de Frédéric désire que son fils fasse des affaires, Frédéric reproduit ce désir en adoptant justement la disposition « *de participer au jeu sérieux de la bourgeoisie* »).²

Il s'avère après qu'il y a la disposition de la légèreté car il veut hériter sans être hérité, il est le symbole de la petite bourgeoisie qui désire la fortune. Frederick est « *un être double* ». ³ Ce jeu du double s'explique par son comportement incessant à concilier l'art et l'argent et qui sont à bien des égards « *des séries indépendantes* ». ⁴ C'est que Frédéric est de nature un personnage velléitaire qui occupe une « *position indéterminée (...) ou d'apathie profonde* »⁵; ce qui influe d'ailleurs sur « *le pouvoir de l'écriture* »⁶ du narrateur Frédéric. Sur ce registre de la nonchalance, Bourdieu conçoit un parallèle entre Frédéric et Flaubert en soulignant la confession de l'auteur lui-même « *Frédéric c'est moi* ». ⁷

3. Personnage évolutif ou reconversion sociale

Toutefois, Bourdieu signale que le schème générateur de l'œuvre flaubertienne concernant la caractérisation des personnages est scandé par l'évolution, les

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit., p.31.*

² Ibid. p.36.

³ Ibid. p p.49.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. p.59.

⁶ Ibid. p.56.

⁷ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit., p.59.*

revirements, les reniements, les volte-face dans les dires ou les comportements des personnages : Frédéric Moreau est d'abord amant de madame Arnoux, puis amant de madame Dambreuse, puis, il rompt avec Rosanette et avec madame Dambreuse. Et puis, dans d'autres récits, Frédéric était en faillite puis subitement il devient riche suite un héritage, ou encore, il subit une éducation sentimentale par la multiplication d'expériences amoureuses, il devient après plus ambitieux à chaque fois quand il change d'espace, comme « *une reconversion sociale* ». ¹ On déduit que Frédéric Moreau est l'exemple du personnage évolutif par excellence.

Généralement, Bourdieu formule toujours des réticences concernant la classification, mais cette tentative n'est possible que dans un réseau de champs : Bourdieu catalogue cette œuvre de Flaubert de : « *littérature industrielle (...)* *subordination structurale* », ² il explique davantage :

Les instances politiques et la famille exercent une emprise directe sur le champ littéraire et artistique non seulement par les sanctions qui frappent les journaux ou autres publications (procès, censures, etc.) mais aussi par l'intermédiaire des profits matériels ou symboliques (...) pensions (comme celle que Leconte de Lisle reçoit secrètement du régime impérial, accès à la possibilité d'être joué dans les théâtres, les salles de concert ou d'exposer au salon (...)) les contraintes inhérentes à l'appartenance au champ du pouvoir s'exercent aussi sur le champ littéraire. ³

Dans le champ social, la catégorie des conformistes en profitent comme Leconte de Lisle, Octave Feuillet et même Gustave Flaubert qui fréquente les salons surtout celui de la princesse Mathilde véritable détentrice du pouvoir culturel. Il est à noter que le champ de pouvoir sous le second empire utilise les

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, *ibid.*, p.80.

² *Ibid.*, p.88.

³ *Ibid.*, p.89.

moyens de gratifications matérielles et symboliques pour imposer sa vision et confectionner « *des littérateurs de pouvoir* ». ¹ Sous la contrainte et la compromission, ces artistes publient souvent dans *le Moniteur* un journal officiel de l'empire. L'on déduit que le champ littéraire est structuré, secondé et dominé par le champ politique.

4. Oppositions dans le champ social et dualisme littéraire

Or, Bourdieu souligne que le champ social a connu d'autres occupants sous l'étiquette du pôle de proscrits qui se révoltent contre ce statu quo celui de la mainmise de la bourgeoisie (Baudelaire, Banville, Gautier...). En effet, la bohème comme art de vivre à la fin du XVIII^e siècle, marque des frontières : la classe moyenne prend l'art comme métier (la fantaisie, la blague, la chanson, l'amour, calembour). La seconde bohème, marque la fin de la monarchie, et l'apparition des idées socialistes et le champ littéraire s'autonomise graduellement après l'affaire Zola et l'affaire Dreyfus.

Artistiquement, ces nouveaux venus de la bohème s'érigent contre « *l'école bourgeoise* », ² en recourant à la thématique de la misère qu'on retrouve dans les feuilletons, le théâtre de boulevard, ou chez Baudelaire évoquant ses mélancolies et ses spleens, mais à notre surprise les écrits de Flaubert foisonnent aussi de passage contre la volupté des bourgeois ou encore Emile Augier écrivain aux origines bourgeoises s'opposant aux valeurs bourgeoises vers 1845.

Bourdieu attire notre attention sur la présence d'un dualisme ou des dualismes dans le champ littéraire durant le dix-neuvième siècle entre les tenants

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.92.

² Ibid., 111.

de l'art bourgeois connus par la « *littérature commerciale* », ¹ les tenants de l'art social, les tenants de l'art réaliste et les tenants de l'art pour l'art. Certes, les événements politiques ont eu un impact sur le champ littéraire : Le régime impérial s'est éteint par un coup d'état vers 1804, « *la position à faire* » ² est l'installation de l'art bourgeois par Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyers, Octave Feuillet et Emile Augier (théâtre idéaliste, le lieu de rencontre de ces artistes était les salons), mais aussi, il y avait l'apparition du « *courant réaliste ou moral* » ³ représenté par Dumas, Goncourt et d'autres avec le rituel de rencontres dans les cafés et les brasseries (brasserie de Martyas, brasserie Andler).

Le pôle des bourgeois refuse le réalisme de ces écrivains « *réalisme grossier* » de Baudelaire, « *réalisme vulgaire* » de Flaubert », ⁴ considérés d'ailleurs dans le camp de l'avant-garde. Les tenants de l'art social désignés également par l'étiquette « *des écrivains prolétaroides* », ⁵ animés par leurs origines modestes et qui défendent les dominés, comme Champfleury fils d'un secrétaire de mairie de Laon.

Finalement, les tenants de l'art pour l'art adoptent une troisième position :

Rompre avec le conformisme moral de l'art bourgeois(...) sans tomber dans cette forme de complaisance éthique qu'illustrent les tenants de l'art social et les réalistes eux même lorsque par exemple, ils exaltent la vertu supérieure des opprimés accordant au peuple comme

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.116.

² Ibid., p.123.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p.129.

⁵ Ibid., p.127.

*Champfleury un sentiment des grandes choses qui le rend supérieur aux meilleurs juges.*¹

5. Le projet artistique

Bref, au-delà de ces dualismes, Flaubert avait une trajectoire artistique particulière et singulière, il considère que l'œuvre d'art n'a pas de valeur commerciale et prône une esthétique pure. Bourdieu précise un tel choix dans un chapitre intitulé *positions et dispositions*,² par l'origine provinciale de l'écrivain et son appartenance à la petite bourgeoisie (Flaubert fils d'un médecin de province du nom d'Achille Cléophas tel que Fromentin fils d'un médecin, ou Baudelaire beau-fils d'un général), cette position sociale pèse sur ses choix artistiques en supportant le goût raffiné de la bourgeoisie : « *bourgeoisie à talents et noblesse de tradition ont en commun de favoriser des dispositions aristocratiques qui portent ces écrivains à se sentir également éloignés des déclamations démagogiques des tenants de l'art pour l'art* ». ³ Autrement dit, « *le projet artistique* »⁴ de Flaubert et ses pairs s'inscrit dans l'espace de prise de position de son époque, dans un espace de possibles qui s'offrait à lui.

Force est de constater que le style de Flaubert est d'une extrême ambiguïté malgré les canonisations déjà citées, il bascule entre le raffinement (art bourgeois), la platitude (l'art réaliste): « *On me croit épris du réel tandis que je l'exècre, c'est par la haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court* ». ⁵

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit.*, p.130.

² Ibid. p.145.

³Ibid., p.146.

⁴ Ibid., p.150.

⁵ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit.*, p.157.

Son programme esthétique est : « *de bien écrire le médiocre* »¹ ou de parachever « *la vertu de la forme (...) un livre sur rien (...) car le style à lui-seul est une manière de voir les choses* ». ² En somme, l'œuvre de Flaubert est rattachée à la conjoncture de son époque qui répond aux réseaux de champs conflictuels. C'est une mise en cause du romantisme.

Bourdieu consacre un chapitre à l'émergence d'une structure dualiste tout au long du XIX^e siècle, et rappelle que le champ littéraire tend à s'autonomiser vers 1880 : « *une littérature mercantile* », ³liée au journalisme et qui s'oppose à une littérature sociale proche des bas-fonds du peuple (théâtre de boulevard, théâtre de vaudeville, théâtre de cabaret) ou les écarts entre le roman mondain, naturaliste, régionaliste, ou populaire, ou encore le dualisme entre naturalisme et symbolisme. Ces formes de dualisme se justifient aussi par un champ économique dominé par le marché bourgeois qui brandit les valeurs de la vérité, la justice et la morale. Les écrivains ou artistes les plus consacrés ne sortent pas de ce carcan, sinon, ils seraient indexés comme hérétiques comme le peintre Manet.

Bourdieu repousse ces jugements de valeur et considère que l'histoire repose sur le dynamisme et la révolution, il met en garde sur les productions littéraires et culturelles destinées au marché et qui dépendent du champ politique et économique (droit d'auteur, éditions, circuit de distribution, vente à la télévision, vente au cinéma, traduction.)

6. Le champ de production

¹ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 161.

² Ibid., p.179.

³ Ibid., p.194.

En effet, *le champ de production* est divisé : Gallimard par exemple est une maison d'édition dominante, Minuit cherche les best Sellers et le succès ; l'édition commerciale cherche la vente et le gain rapide comme Grasset, Flammarion, Laffont, Stock. L'édition de l'élite qui cible le public intellectuel est représentée par Seuil, Minuit, Gallimard.

Aujourd'hui il y a de nouveaux entrants dans les schèmes de production : « *le champ du présent n'est qu'un autre nom du champ de lutte comme le montre le fait qu'un auteur du passé est présent dans la mesure exacte ou il est encore un enjeu* »,¹ Ces auteurs sont capables de « *faire date* ». ² Leurs œuvres peuvent tenir et répondre au goût des époques, aux démagogies des époques et aux structures mentales des consommateurs qui apprécient toujours le produit : « *l'homologie structurale et fonctionnelle entre l'espace des auteurs et l'espace des consommateurs* »,³ bref les éditeurs et les critiques fabriquent « *une production de la croyance* »⁴ et ce pour consacrer l'artiste et l'inscrire dans la continuité.

7. Le primat des règles : reproduction et distinction

On retient les grandes lignes des règles de l'art : d'abord il y a « *le postulat de non conscience* », c'est que le sujet ne sait pas ce qui se passe.

Autrement dit, il y a le primat des règles et des codes. Donc, le lecteur averti doit exercer « *l'explicitation des choses* » en relevant l'implicite à savoir le fait social. Bourdieu parle alors de champ et de société (la société est un ensemble de champs politique, économique) et le capital peut être composé de de

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.263.

² Ibid., p.264.

³ Ibid., p.271.

⁴ Ibid., p.279.

biens économiques ou de biens culturels (diplômes...) ou biens symboliques (prestige social) ou de champ social (individus, interactions dans la société).

Pour les mécanismes de domination, il recourt au principe de la « *reproduction* » qui consiste à imiter le groupe dominant. Comprendre le champ social nous aide à apprécier l'œuvre social. L'artiste est sous le joug de conditions politiques et socio-économiques. Souvent le champ social est traversé par des inégalités entre les groupes sociaux, ces déterminations sociales ou règles ont une emprise sur l'individu ou l'artiste. La sociologie explore l'implicite et décortique les habitus sociaux (l'instance famille, l'instance école ou scolarisation comme lieux d'imposition de culture. Mais la sociologie montre aussi *La distinction* comme capacité à penser l'avenir et à distinguer le gout qui dépend des classes sociales. Or, Raymond Boudon critique l'idée des inégalités des chances à l'école de Bourdieu.

8. Théorie du champ ou sociologie de la littérature

8.1 Déterminisme social

L'entreprise de Bourdieu est d'étudier le champ littéraire dans sa genèse et sa structure, il a donc analysé avec brio *L'éducation sentimentale* de Flaubert. Certes, le critique Denis Jacques lui reproche de tomber dans la théorie du reflet et Sartre lui conseille de recourir à l'interdisciplinarité au lieu de se cramponner à l'hégémonie de la sociologie. Néanmoins, pour Bourdieu « *tout est social* » et que tout ce qui est social se prête de l'analyse sociale.

Bourdieu rappelle que le génie du créateur est controversé par la puissance des producteurs et des déterminations sociales qui pèsent sur lui et il ne peut y échapper. On écrit ou on peint souvent pour répondre aux canons du bon gout et

à la loi de la consécration. L'œuvre de Flaubert s'y inscrit dans ce sens, mais elle se singularise après par une « *révolution symbolique* » pour reprendre l'expression de Bourdieu. Le peintre Manet, aussi, a pu révolutionner l'art à travers une nouvelle vision du monde, Manet a renversé un ordre symbolique (à caractère religieux).

Bourdieu¹ explique à Chartier que la sociologie est une science dominante dans laquelle on utilise la méthode scientifique comme les enquêtes (enquête sur les musées, sur les grèves ou autres). Le lecteur doit chercher l'implicite dans le texte car « *la phrase dit et ne dit pas* » et le téléspectateur doit déceler le vrai sens à l'écran car la télévision montre et cache à la fois (le journaliste sélectionne souvent le sensationnel ou le spectaculaire ou utilise la dramatisation pour chercher l'effet du réel et manipuler le regardant) et il conclut dans cet entretien que la liberté est une illusion : « *Nous naissons déterminés. Nous avons une petite chance d'être libre* ».

Nonobstant, il nous incite à lutter contre le déterminisme social (économique, politique) et contre les idées reçues.

8.2 Habitus

Il s'arrête sur la notion d'habitus qui remonte à Aristote. *l'Habitus* est défini comme étant un ensemble de « *dispositions durables* » ou de structures mentales qui se reproduisent (façon de parler, de penser), après quoi, on intériorise « *l'ethos et l'hexis corporelle* ». L'habitus rime avec l'appartenance à une culture et à un lieu :

un habitus est un système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et

¹ ROBERT Chartier, BOURDIEU, Pierre, série de 5 entretiens, France cultures, 1988.

organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre.¹

Il découle de cette définition qu'il y a un lien entre la pratique individuelle et la structure sociale. Pour illustration, on cite des variantes d'habitus telles que l'habitus des nobles et l'habitus des petits bourgeois, que le sujet incorpore dans sa structure mentale sans en être même conscient. Cet habitus peut être brisé cas de (Manet, Flaubert) et refusant ce *nomos* (principe de division celui-ci écrivain, celui-là non écrivain) : « *Complicité symbolique* » : exercée par les dominants mais avec la complicité des dominés.

Finalement, cette notion d'habitus connote l'idée de l'unité des pratiques et suggère le principe de reproduction inconsciente des structures sociales :

Une des fonctions de la notion d'habitus est de rendre compte de l'unité de style qui unit les pratiques et les biens d'un agent singulier ou d'une classe d'agent (...). L'habitus est ce principe générateur et unificateur qui reproduit les caractéristiques intrinsèques et relationnelles d'une position en un style de vie unitaire, c'est-à-dire un ensemble unitaire de choix de personnes, de biens, de pratiques².

8.3 Champ littéraire et structure sociale

On analyse le champ littéraire dans lequel s'est constitué le sujet Flaubert en tant qu'écrivain, en abordant les conditions sociales ou la structure sociale et son rapport avec le produit en tant que structure génératrice. En effet, on est dans la deuxième moitié du XIX siècle, la figure du bourgeois domine (l'argent s'affirme, Napoléon III joue le rôle de commanditaire et gratifie ses serviteurs y

¹ BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, éditions de minuit, 1980, p.88.

² BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*, Paris, seuil, 1994, p.23.

compris les artistes et les écrivains conformistes comme Octave Feuillet, Ponsard, Paul Féval, Cabanel Gérôme, et Sainte Beuve qui devient sénateur : « *les instances politiques et les membres de la famille impériale exercent une emprise directe sur le champ littéraire et artistique, non seulement par les sanctions qui frappent les journaux et autres publications (procès, censures) mais aussi par l'intermédiaire de profits matériels ou symboliques* ». ¹

Flaubert va lutter contre ces « *dispositions éthiques* » ² en basculant vers « *l'autonomisation du champ littéraire* », ³ qui se démarque des confrontations de l'art social (avec la figure de la bohème et « *les intellectuels proletoïdes* »), l'art bourgeois et l'art réaliste. A son actif, un nouveau capital culturel dominé par un nouveau goût. Bourdieu définit le champ comme suit :

Champ une partie de l'espace social ayant acquis un degré d'autonomie suffisant pour reproduire le même (*autos*), la croyance dans le bienfondé de son principe fondateur (*nomos*) conditionné par une indépendance relative, religieuse, politique, économique, médiatique, le champ se dote de principe de différenciation. ⁴

Le champ littéraire chez Flaubert se différencie des autres courants par un nouvel *habitus* qui se caractérise par une pensée et une action bien particulières et des dispositions innovantes, c'est un agent dominant dans le système de relations sociales et dans le champ de pouvoir. Pour mieux définir l'identité de l'écrivain et sa légitimité littéraire et pour comprendre le pourquoi du choix de tel œuvre et sa manière de l'écrire, Bourdieu recourt aux témoignages, interviews, correspondances de l'écrivain lui-même et puis sa lutte avec les autres agents.

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.89.

² Ibid., p.95.

³ Ibid., p.97.

⁴ Ibid., p.106.

Avec Flaubert le champ littéraire s' autonomise, il échappe à l'ordre établi ou l' ordre culturel, de même Zola et Baudelaire réclament leur légitimité, et incarnent la position extrême de l'avant-garde, ils se révoltent contre les pouvoirs et les institutions littéraires et rejettent les compromissions. Baudelaire édite alors chez un petit éditeur Poulet Malassis.

Cette *catégorie* d'écrivains (Flaubert, Zola, Baudelaire..) s'opposent à l'art bourgeois mais avec des trajectoires différentes. Ils luttent contre l'autre pôle ou les tenants de l'art social comme Louis Blanc Proudhon, Georges Sand car ils « demandent à la littérature de remplir une fonction sociale ou politique ».¹ Ils se démarquent aussi des écrivains rentiers qui prônent le réalisme : « *réalistes se rallient dominés, de par leurs origines, ils sont généralement des provinciaux (Murger fils d'un tailleur, Champfleury (son père secrétaire à Laon,) car ils ont un capital économique, culturel hérités* ».² Bref, Flaubert peut être catalogué dans la catégorie de l'art pour l'art, dans le sens où l'art n'a pas de fonction éthique : « *une œuvre d'art (...) est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut se payer (dit Flaubert)* ».³

Notons que la frontière entre ces champs littéraires s'explique par des considérations esthétiques et politiques. Les critiques mesurent l'autonomie de l'art par rapport à la production culturelle de l'époque opérés par les écrivains sous forme d' « *une conversion éthique* ». ⁴ A cet égard, Flaubert cite à propos de madame Bovary : « *on me voit épris du réel, tandis que je l'exècre, car c'est par la haine de réalisme que j'ai entrepris ce roman* ».⁵

Pour Flaubert fils de petit bourgeois, médecin Achille Cleophas montre à son fils le rituel à respecter (l'habitus), c'est que la position de Flaubert fils est

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.125.

² Ibid., p.127.

³ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, ibid., p.139.

⁴ BOURDIEU, Pierre, ibid., p.142.

⁵ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p. 157.

stricto sensu la reproduction de déterminations sociales représentées par son père (notées par une longue correspondance avec son père qui est son maître spirituel et son ange gardien). Mais le point de vue de Flaubert verse après vers l'ambiguïté car son écriture transpose du réel et verse parallèlement vers la déréalisation : « *bien écrire le médiocre (...) j'aurai fait du réel, ce qui est rare* ». ¹

Il avoue aussi que *L'éducation sentimentale* est un « *un livre sur rien* », ² c'est-à-dire elle a pour l'objet l'écriture, le rythme et la pureté du style allant jusqu'à la scientificité ou l'esthétique pure : « *traiter l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques* ». ³ Ou il nuance encore : « *Il n'y a ni beaux ni vilains sujets, il y a de l'art pur* ». ⁴ Malgré ces aveux, la presse bourgeoise pointe l'écriture de Flaubert de « *réalisme vulgaire* ». En analysant les personnages flaubertiens, Bourdieu constate que Frédéric refuse les déterminations sociales et prend la trajectoire inclinée de la liberté. Cette révolution est constatée aussi chez Zola fondateur du roman expérimental qui s'oppose aux symbolistes comme (Lugné Poe vers 1880).

Le champ littéraire au XIX siècle d'obédience dualiste s'explique par les progrès industriels et les changements politiques (le nombre d'écrivains augmente, les lecteurs deviennent nombreux, des littérateurs politiques foisonnent comme Michelet, Cousin, Jouffroy...). La révolution culturelle est réalisée par ces nouveaux occupants comme Baudelaire, Manet (ce peintre refuse le modèle de l'académie car l'art ne remplit pas une fonction sociale). Ces écrivains vont acquérir un « *capital symbolique* » en éditant dans de petites maisons (Minuit, Hachette) et font bloc aux artistes les plus consacrés qui

¹ Cité par Flaubert in BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, ibid., pp.161-164.

² Ibid., p.167.

³ Ibid., p.170.

⁴ Ibid., p.181.

semblent souffrir « *du vieillissement des auteurs* ». ¹*Le champ présent* présente aussi une lutte entre le théâtre de boulevard (vaudeville) et le théâtre de recherche (Bourgeois).

8.4 Hexis

Dans le chapitre Questions de méthodes Bourdieu précise cette notion d'habitus :

*En exprimant la notion aristotélicienne d'hexis, convertie par la tradition scolastique en habitus, je voulais réagir contre le Structuralisme, et sa charge philosophique de l'action (...) faisant disparaître l'agent en le réduisant au rôle du support ou porteur (trager) de la structure (...) « L'habitus (...) est un acquis, un avoir qui peut en certain cas, fonctionner comme un capital. »*²

L'écrivain qui reproduit cet acquis sert à construire le réel : « *L'habitus (...) cette volonté de sortir de la philosophie de la conscience sans abandonner l'agent dans sa vérité d'opérateur pratique de construction du réel* ». ³

8.5 Le champ

Pour le concept du champ, Bourdieu était influencé par Max Weber qui analyse tout produit en fonction d'un réseau de relations et de lois internes reposant sur la concurrence, le monopole, l'offre et la demande.

Dans sa théorisation sur le sujet, Bourdieu considère que l'être humain est déterminé par opposition à la « *théorie originelle* »⁴ qui avance que le sujet est

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.261.

² Ibid., p.294.

³ Ibid., p.295.

⁴ Cité par Sartre Jean Paul in, BOURDIEU, Pierre *Les règles de l'art*, op.cit., p.308.

libre et transcendant et donc un intellectuel total. Et puis, il exclue la littérarité des formalistes russes qui réduisent le texte est à un produit interne, toutefois il reprend en partie les idées de Foucauld surtout la notion de « champ de *possibilités stratégiques* ». ¹ Bourdieu veut « *objectiver l'espace des possibles* », ² ou encore, le concept de « *de banalisation, dé-banalisation...* » ³ De weber qui oppose l'orthodoxie à l'hérésie.

8.6 Champ de pouvoir

Le champ de pouvoir est associé au point de vue dans lequel on procède par la hiérarchisation des auteurs (consacrés/non sacrés) comme une sorte de reconnaissance ou de punition, ou d' une division entre les maudits / les sacrés

Le champ de pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans différents champs (économique ou culturel notamment) le lieu de lutte entre des détenteurs de pouvoir. ⁴

Or ce champ de pouvoir change au cours des siècles : Alphonse Rabbe jugé maudit à son époque mais reconnu un siècle après par les surréalistes dans *Album un pessimiste*. Dans le champ de pouvoir émane des oppositions conservateurs/progressistes, gauche /droite, etc. l'écrivain est l'objet d'une lutte permanente qui passe par les étapes (soumission, production, autonomisation).

8.7 *Illusio*, jeu, *nomos*, et révolution permanente

Le jeu est fondé sur l'intérêt économique, les institutions contribuent à la valeur de l'œuvre, agissent sur le marché de l'art: « *L'illusio est la condition de*

¹ Cité par Foucauld Michel, in BOURDIEU, Pierre *Les règles de l'art*, op.cit., p.326.

² BOURDIEU, Pierre *Les règles de l'art*, *ibid.*, p.341.

³ *Ibid.*, p.334.

⁴ *Ibid.*, p.353.

fonctionnement d'un jeu dont elle est aussi, au moins partiellement le produit ». ¹ L'œuvre consacré devient sacré c'est une *illusio* c'est-à-dire on entre dans une « croyance collective ». ²

« *Le nomos, principe de division légitime permettant de faire le départ entre l'art et le non art* ». ³ Concernant la « révolution permanente » ⁴ : c'est une « une perception différentielle (...) Processus d'autonomisation » ⁵ qui distingue Flaubert par exemple des autres écrivains et l'oriente vers le chemin de la liberté.

Dans la même trajectoire artistique, les écrivains prolétaroides ont un rôle subversif, brisent les contraintes du champ de pouvoir et des habitus comme principe de structuration social et construisent un sens du monde. Ils ont découvert le jeu social et ont mis en question la doxa partagée.

Dans *l'illusio* littéraire on voile la réalité, l'auteur est en connivence avec les présupposés du jeu de la fiction, le narrateur croit à ces croyances ou effet du réel, l'autonomie de l'auteur se trouve menacée.

8.8 Dialectique habitus et les possibles

Dans le chapitre Auteur et la lutte interne - sanction externe, Bourdieu rappelle l'opposition entre écrivains établis (Anatole France, Pierre Loti, Paul Bourget) et les écrivains maudits (Gide déjà comme écrivain avant gardiste) ; Ou de nouvel entrants qui considèrent le texte comme produit autonome (Sartre, Zola). « *Cette trajectoire construite* » ⁶ renvoie au projet du créateur qui occupe une place dans l'espace des possibles ou encore une dialectique entre habitus et les possibles.

¹ BOURDIEU, Pierre *Les règles de l'art*, op.cit., p.373.

² Ibid., p.376.

³ Ibid., p.392.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p.410.

⁶ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.425.

Le champ littéraire, n'échappe pas à cette dialectique habitus et les possibles, ce principe de changement s'est justifié dans le passé par des groupes dissolus : décadents / symbolistes : « *l'institutionnalisation est nécessaire pour la formation des groupes* ». ¹ En effet, les symbolistes (Mallarmé) et les décadents (Verlaine) adoptent des manifestes, c'est que chaque groupe s'organise selon des rites d'agrégation.

Bourdieu conclut que la fiction est fondée sur des croyances collectives, qui reproduisent le beau, en même temps ils miment la nature. Bref, « *illusio, croyance collective dans le jeu (...) le jeu de lettres* », ² est une illusion de l'absolu, ces croyances sont la traduction d'une exploration de l'inconscient individuel et collectif, ces croyances opèrent une connexion ou identification lector à auctor ; mais on ne peut nier que ces représentations collectives se réfèrent à un fait social bien tangible.

Dans le champ littéraire, nous avons observé cette lutte contre les formes de conservatisme, avec l'ouverture et l'adoption de trajectoires croisées révolutionnaires. Nous appliquerons cette approche sociologique syncrétique (vision du monde de Lucien Goldmann et théorie du champ littéraire de Bourdieu) dans notre corpus littérature déjà cité. Il sera question de savoir si ces textes littéraires se distinguent –ils par une nouvelle vision du monde vis-à-vis du Marocain ? Et si ces productions dénotent-elles une *illusio* ou au contraire connotent-elles un fait social bien particulier qui oppose des pôles de pouvoir dans le contexte du Maroc à l'époque postcoloniale ?

Dans le chapitre suivant, nous exposerons le cadre théorique que nous appliquerons au corpus cinéma. Nous opterons également pour l'approche

¹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, op.cit., p.441.

² Ibid., p.453.

sociologique avec d'autres théoriciens du cinéma cette fois-ci pour rester fidèle à la même démarche. Notre objectif est de voir aussi s'il y a des recoupements entre le texte et l'écran concernant la réalité sociale.

Chapitre IV : Sociologie du film de l'après-guerre

Nous avons opté pour l'approche sociologique du cinéma ou sociologie du film en se référant de façon syncrétique à deux éminents théoriciens du cinéma. Nous nous sommes basés alors sur les travaux de l'illustre Edgar Morin et aussi son adepte Pierre Sorlin. Nous appliquerons leurs concepts dans notre corpus cinéma déjà cité.

D'emblée, pour porter plus d'éclairage sur cette approche sociologique du cinéma, on signale que le cinéma comme fait social a été aussi défendu par Pierre Esquenazi et Pierre Naville, ce dernier est un communiste auteur du *Traité de sociologie du travail* en collaboration avec Georges Friedmann (1961), il a introduit la sociologie visuelle celle de l'image sonore et l'image optique et a créé le centre d'études sociologique en France.

Dans *Sociologie du cinéma*¹ Morin rapporte que le cinéma sonde l'inconscient d'une société. Egalement, les frères Lumières ont voulu décalquer à tout prix la réalité dans toutes les vues ; de même, on retrouve ce cinéma-reflet avec l'allemand Siegfried Kracauer (1889-1966) dans *Nature of the film*, et dans *De Cagliari à Hitler*. Ce critique de cinéma pense que les films produits en Allemagne à son époque annonçaient la montée du nazisme comme réalité sociale.

Quant à l'historien Marc Ferro lui, insiste sur le lien entre le cinéma et l'histoire. Dans le même sillage, le hongrois Béla Balázs (1884-1949) théoricien de cinéma publie *L'homme visible (1924)* en insistant sur le rôle social de l'image cinématographique, autrement dit le cinéma est un art de masse.

¹ MORIN, Edgar, *Sociologie du cinéma*, sur Friedmann n 10 Avril, Juin 1952, institut de filmographie, Paris.

Dans la même perspective, Jean Rouch dans les années 50, suite à la découverte de la camera qui enregistre le son synchrone ne cesse de vanter les mérites du cinéma direct comme document culturel ; Rouch s'intéresse alors au film ethnographique appelé aussi l'ethnofiction comme dans le film *les Dogons*.

Dans les années quatre-vingt, le septième art est devenu comme meilleure pratique de cet engouement social, on a justement introduit les scénarios de cinéma à l'université avec Claudine de France. En 1989, les pratiques audiovisuelles en sociologie sont mises en valeur avec Monique Haicault et Marie Thérèse. Cette politique culturelle du cinéma¹ devient l'affaire de l'état, car c'est d'abord une activité commerciale qui fait partie de l'industrie cinématographique mondiale (le ministre Jack Lang en 1981 va en faire un véritable enjeu politique (enjeux identitaire, valorisation du patrimoine national, défense de la création face aux effets de la concurrence du marché surtout américain).Le cinéma répond bel et bien à des pratiques sociales.

C'est Alain Bergala qui s'est chargé du projet d'introduction des arts cinématographiques dans l'enseignement en France, il a théorisé cela dans son livre *Hypothèse cinéma*,² il considère que le cinéma est art adressé à la masse mais aussi une culture menacée d'amnésie et formule l'hypothèse d'intégrer ce langage visuel à l'école française. L'enseignant devient un passeur de savoir, et l'élève s'initie à la création cinématographique ainsi à l'analyse des films.

1. Morin et le cinéma direct

¹ Pour l'enseignement du cinéma au Maroc, le critique de cinéma Ait hammou Yousef a publié un livre précieux : (*L'éducation aux médias, La lecture filmique en milieu scolaire, 2013*), il considère que le film est un moyen d'enseignement et d'apprentissage et qu'il est urgent de l'intégrer à l'école marocaine.

² BERGALA, Alain, *l'hypothèse cinéma, Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006.

Certes Morin reste l'un des initiateurs les plus illustres de ce mouvement catalogué cinéma- direct ou cinéma- vérité, il explique sobrement sa philosophie dans l'article *Une approche sociologique du cinéma*.¹ Morin est l'un des fondateurs incontournable de la sociologie du film qui a élaboré aussi une sorte de manifeste dans son chef d'œuvre *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire*,² sans oublier *les Stars* : « *Les stars, ce petit livre illustre bien mon propos sociologique* »³. On note que Morin était très influencé par son maître Friedmann et du coup ils ont publié des travaux communs.⁴

1.1 Cinéma- vérité dans *Chronique d'un été*

Bref, les concepts fondateurs de Morin à propos de la sociologie du cinéma, ont été appliqués en collaboration avec Jean Rouch en réalisant le documentaire social catalogué dans *le cinéma –vérité* ; le film que les coproducteurs ont réalisé à Paris en 1960 étalé sur 85mn est *Chronique d'un été*. Il s'agit d'un ensemble d'entretiens sous forme de micro trottoirs, les personnes interrogées à chaud (sans être mis au courant de la présence de la camera) dans la rue sont des parisiens, mais aussi des ouvriers de différentes races (l'immigrée italienne Angelo), des étudiants, des déportés (Marceline), bref l'échantillon s'étend à différentes classes sociales. Les récits évoquent leurs contraintes du travail et leurs espoirs.

A la question de l'interviewer dans le film : « *comment tu te débrouilles dans la vie ? Est-ce que tu es heureux ? Peux-tu te marier avec un homme de*

¹ MORIN, Edgar, *Une approche sociologique du cinéma*, [http /journaux open Edition, org /](http://journaux.openEdition.org/) 2015.

² Edgar, Morin, *le cinéma ou l'Homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique* éditions de Minuit, 1956, Réédition Gonthier, 1965.

³ Cité par Morin Edgar in MORIN, Edgar, *l'Homme imaginaire*, ibid., p.10.

⁴FRIEDMANN, Georges, MORIN, Edgar, *De la méthode en sociologie du cinéma*, Congrès international de filmographie, Paris, pu 1955.

couleur ? », les parisiens prennent alors la parole, chacun expose son point de vue ou sa propre vérité ; Or, il s'avère qu'à la prise de parole sur le vif se dessine une France déprimée qui vit un mal d'être ou un malaise avec l'effondrement des valeurs familiales et surtout avec ce phénomène de *baby-boom* ; on recueille alors des réponses types : « *je suis heureux dans le ménage, ça dépend on est jamais heureux quand on est ouvrier* », ou encore un policier avec uniforme qui ne veut même pas répondre et qui témoigne alors d'une société coercitive.

Ce film s'inscrit dans le cinéma vérité où on fait l'apologie de l'« *anthropologie générative* » pour emprunter l'expression de Morin, c'est à dire l'homme occupe le centre de l'intrigue et non pas les objets. Alors que la société française des années soixante vivait une aliénation comme le signale l'historienne de cinéma Valérie Vagnaux et effectivement ce film traduit cette réification de l'homme qui coïncide avec l'ère de l'industrialisation et la reconstruction de l'Europe moderne. Ce film est un décalque du réel, les récits de vie sont enregistrés directement par la technique des images et sons synchrones, une première dans l'histoire du cinéma français et donc il n'y a plus de voix off ni de commentaire. C'est inédit en France car le cinéma mime de près le réel. A ce titre, il faut signaler l'influence de Robert Drew aux Etats Unis et Michel Brault au Canada qui ont déjà utilisé cette technique dans les reportages.

Dans ce film, Morin par toute une rhétorique d'images, a filmé l'homme parisien dans sa nature, dans sa spontanéité. Le gros plan lui a servi à traduire les émotions humaines les plus profondes, les contres plongés des ouvriers qui descendent du métro soulignent l'angoisse des gens. Dans *Chronique d'été*, on constate que les fabricants du film sont multiples, d'abord, Les metteurs en scène Morin et Rouch sont filmés au début du film (prologue) ; ces signataires du film se transforment alors comme de simples personnages à pied d'égalité que les autres figurants, ils ne sont pas donc les détenteurs de la vérité absolue comme

qu'on relevait dans les autres fictions du cinéma français classé cinéma d'auteur. Au contraire, Il y a des vérités confrontées, des voix polyphoniques relatives à des classes sociales et du coup, il y a une remise en cause de la notion classique de l'esthétique du film.

A travers l'analyse de ce film , on s'aperçoit que le cinéma vérité est un miroir du monde, c'est qu' il nous renseigne sur une époque (les années 60) et une société (la France) et sur les rapports sociaux (un système répressif signalé par la scène du policier qui refuse de répondre aux questions du journaliste, cela montre qu'on est dans la censure, ou encore l'exemple du mécanicien garagiste qui représente une classe sociale dominée et exposée aux différentes corvées du travail.

Morin revient plus tard sur ce film, pour parler toujours de cette vérité qui lui échappe, ou « *cette réalité inconnue* » sorte de quête de la quête dans ses notes -*Scènes coupées* et dans l'émission « *un film cinéma vérité* » 1966 Rtf. Morin. Bref, ce film de Morin est une application sur sa théorie du film sociologique, son analyse montre que le cinéma est un fait social et non pas un fait individuel. On creuse alors cela dans son chef d'œuvre, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, où il précise davantage son appareil conceptuel de l'approche sociologique du cinéma et qu'on appliquerait dans notre corpus de cinéma.

2. Le cinéma de Morin comme fait social

Dans la sociologie du film, le cinéma traduit au-delà de l'esthétique du film un fait social : « *Ce qui fait l'originalité du cinéma (..), qui soit à la fois, art, industrie et phénomène social* ». ¹ En d'autres termes, le cinéma comme art est

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.11.

synonyme de la subjectivité du réalisateur, mais aussi, le film est une marchandise régie par les contraintes de la production et qui renvoie forcément aux valeurs du capitalisme et pardessus tout, il reflète un fait social. Le paradoxe relevé par Morin est que ce fait social ou « culture de masse » est exprimé par le biais de l'image c'est à dire une représentation : « *la seule réalité dont nous soyons sur c'est la représentation, c'est à dire l'image(...) l'image renvoie à la réalité inconnue* ». ¹

Morin se pose la question à propos de la réalité de l'image et conclut qu'elle répond au paramètre essentiellement de la création et de la production et cite :

Bien entendu ces images sont vertébrées, organisées, non seulement en fonction de notre logique, de notre idéologie, c'est à dire de notre culture. Tout le réel perçu passe donc par la forme de l'image, puis il renait en souvenir c'est à dire l'image d'image car le cinéma comme toute configuration (peinture, dessin) est une image d'image (...) est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. ²

Il précise encore :

Le cinéma comme culture de masse voit que le paradoxe que la création (industrielle, capitaliste, étatique) a besoin à la fois d'exclure la création (qui est déviance, marginalité, anomie, distantardisation mais aussi de l'inconnu, parce que il est invention, innovation, originalité ; et que toute œuvre a besoin d'un minimum de singularité, tout se joue humainement et statistiquement, culturellement dans le jeu de la création, production. ³

2.1 Cinéma irréel ou l'image du double chez Morin

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.9.

² Ibid.

³ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.11.

Le paradoxe du cinéma c'est qu'il renvoie à une dualité réelle et irréalité : d'abord-il exprime une fiction : Cette irréalité de l'image cinématographique, est traduite par le concept de « *l'image du double* ». ¹ Il argumente par un parallèle avec le concept sartrien de présence absence : « *La caractéristique essentielle de l'image mentale est une certaine façon qu'à l'objet d'être absent au sein de sa présence* ». ² Or, cette image peut être parée d'objectivité par sa matérialité même : « (...) *l'objectivité de l'image c'est à dire son apparente extériorité matérielle* ». ³

Le concept du double évoque une expérience de soi qui vise l'immortalité :

Le double est cette image de l'homme antérieure à la conscience intime à lui-même, reconnu dans le reflet ou l'ombre, projetée dans le rêve, l'hallucination comme dans la représentation peinte ou sculptée, fétichisée, et magnifiée dans les croyances en la survie, les cultes ou les religions. ⁴

Cette irréalité du cinéma chez Morin fait écho avec la conception de Ricciotto Canudo qui considère le cinéma comme un art et que seule l'artificialité du spectacle qui compte, il explique d'ailleurs cela dans *Triomphe du cinématographe* (1908) ; ce caractère artistique du cinéma rime aussi avec le concept de la photogénie comme : « *qualité poétique des êtres et des choses* » selon Louis Delluc et Jean Epstein, ou encore le concept du *ciné-œil* de Dziga Vertov qui sublime le montage (parties de la pellicule et les différentes combinaisons de sa structure ou plans) comme étape qui nous aide à la compréhension du film qu'il applique dans *L'Homme à la caméra*, ou encore rime avec « *Cinéma comme féerie* » concept cher à Méliès.

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.35.

² Cité par Sartre, in MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, ibid., p.35.

³ Edgar, Morin, *le cinéma ou l'Homme imaginaire*, ibid., p.34.

⁴ Ibid.

3. Cinéma irréel et temporalité

L'irréalité du cinéma chez Morin s'explique alors par la nature du montage lui-même (fondu, raccord, flash-back...), et toutes les composantes de l'image, d'abord par une temporalité fluide, réversible et morcelée :

Le temps en cinématographe était exactement le temps chronologique réel, le cinéma par contre morcelle la chronologie, il met en accord et au raccord dans les fragments temporels selon le rythme particulier qui est celui du monde de l'action mais des images dans l'action, le montage vient et ordonne en un continuum la succession discontinue et hétérogène des plans.

Autrement dit, tous les moments se superposent d'après Morin : « *Le passé qui s'enfuit et qui reste* ». ¹

4. Cinéma irréel et ubiquité de l'espace

L'autre composante de l'image cinématographique qui accentue son irréalité s'explique par « *l'ubiquité de l'espace (...) L'écran est un mouchoir de prestidigitateur, un creuset où tout se transforme, surgit, s'évanouit* ». ² En effet, le cinéma est un trucage qui séduit le spectateur dans les salles obscures par le recours à une dialectique : « *Anthropomorphisme tend à changer les choses de présence humaine (...) le cosmo morphisme c'est à dire une tendance à changer l'homme de présence cosmique* » ³. Il s'agit d'une dialectique entre l'homme et le monde, entre objectivité et subjectivité : « *monde intéressant de subjectivité objectivante, de l'objectivité subjectivante. Le réel est baigné, côtoyé, traversé, emporté par l'irréel : l'irréel est moulé, déterminé,*

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.67.

² Ibid., p.70.

³ Ibid., p.77.

rationnalisé, intériorisé par le réel».¹ Il ressort donc de la vision de Morin que : « *le cinéma est l'unité dialectique entre le réel et l'irréel* ».²

5. Fictionnalisation des objets dans le cinéma de Morin

Les objets consolident ce dispositif de la fiction du cinéma chez Morin ; les objets au cinéma ont une force animiste, ont une âme :

*Le film révèle la physionomie anthropomorphe des objets (...) L'anthropomorphisme, qui tend à charger les choses de présence humaine, s'ajoute plus obscurément, plus faiblement, le cosmomorphisme c'est à dire une tendance à charger l'homme de présence cosmique. Ainsi deux corps d'amants enlacés se métamorphosent en vague, se brisent sur le rocher et se retrouvent qu'en plan suivant, apaisés.*³

D' où le cinéma insuffle la vie aux objets et crée : « *L'analogie de l'homme et le cosmos est la plaque tournante magique, où s'articulent la fluidité de l'univers et l'anthrocosmomorphisme* ».⁴

Cette irréalité du cinéma se justifie également par une cacophonie musicale et donc de son écart du réel : « *l'adéquation des paroles et le mouvement des lèvres est brisé par la post synchronisation et le doublage* ».⁵

Or, avec l'avènement de la technique du son et de l'image synchrones, on mime davantage le réel. Notons aussi que Morin est influencé par la théorie de la

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.162.

² Ibid., p.167.

³ Ibid., pp.76-77.

⁴ Ibid., p.80.

⁵ Ibid., 167.

voix acousmatique de Pierre Shaffer qui affirme que les notes musicales sont d'abord pensées, puis deviennent des idées-mélodies, et puis redeviennent concrets quand le musicien les déchiffre dans le document. Mais il est aussi influencé par les théories soviétiques de Vertov, Poudovkine, Eisenstein.

On retient qu'au-delà même de l'irréalité de l'image, il y a une sorte de dialectique ou d'osmose entre objectivité et subjectivité car le film associe toujours la technique et l'esthétique. Et que le film même s'il se présente apparemment sous un angle d'attaque ou un seul point de vue, une sorte de rêve du créateur par l'usage des procédés filmiques, il s'ouvre aussi sur le réel.

Il découle de cette analyse que l'anthropologie sociologique du cinéma de Morin nous dévoile la prééminence de l'être humain historique et concret sur les êtres fictifs et que cette réalité est bien lisible par le spectateur qui s'identifie à des personnages réels ou historiques et construit un mythe social. Cette participation du spectateur se fait à travers la rhétorique de l'image.

6. Rhétorique de l'image entre effet du réel et fait social

La rhétorique de l'image chez Morin traduit le fait social, Le cinéma est plus riche que le langage et les mots, il se base sur la participation du spectateur qui génère l'effet du réel, on cite alors ces procédés rhétoriques filmiques :

-« *Les procédés d'accélération et d'intensification* »¹: par exemple les spectateurs crurent que le train fonce sur eux dans le film des frères lumières *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*.

-« *La Participation affective* »,¹ rendue possible par la mobilité de la caméra, l'accélération du rythme, l'écrasement du temps, le jeu de lumière et d'ombre, la

¹ Edgar, Morin, *le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.98.

variation de l'angle de prise de vue (plongée, contre plongée), par une musique participative comparée à « *l'appréciation subjective* » de Poudovkine : « *La musique décorative tend à élargir la participation cosmique .la musique expressive tend à diriger la participation cosmique vers l'exaltation de l'âme* ». ²

-« la Voix phonogénique » : *pareillement*, la voix dégage certes une séduction : « *Voix phonogénique, celle qui passant par le micro non seulement garde ses qualités mais acquiert de nouvelles* », ³ mais elle remplit aussi une connotation sociale : « *Les voix sont devenues sociales, apportant leurs accents, leurs grassements, mille vérités de vie quotidienne* ». ⁴

- « *La photographie en mouvement* » ⁵ fondée sur la perspective tridimensionnelle accroît la corporalité et donne cette « impression de réalité ».

-« le sentiment –idée » : l'image ou le plan comme symbole créant « *le sentiment –idée* » : « *la plongée rabougrissante , ou la contre plongée gigantissante a pour fonction de communiquer plus que le sentiment pas encore tout à fait l'idée, le sentiment-idée de la déchéance ou de la grandeur* ». ⁶

Finalement, la camera chez Morin mime les démarches de notre perception visuelle et son cinéma remplit bel et bien la fonction de l' « *Anthropomorphisme générative* ». ⁷ C'est- à- dire l'homme est l'objet du cinéma.

L'on conclut que le cinéma est à la fois magie et histoire, et qu'il y a seulement une réalité semi imaginaire de l'homme : « (...) *le cinéma est indéterminé comme l'homme (...) il y a des images historiques mais le cinéma n'est pas le reflet de l'histoire, il est tout au plus historien, il conte des histoires que l'on prend pour l'histoire .Il est impossible de reconnaître ses documents truqués* ». ⁸

¹ Edgar, Morin, *le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.106

² Ibid., p.116.

³ Ibid., p.182.

⁴ Ibid., 181.

⁵ Ibid., 124.

⁶ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p.180.

⁷ Ibid., p.14.

⁸ Ibid., p.214.

Neanmoins, le spectateur averti, après analyse des images est capable de reconnaître ces fragments de vie dans leur contexte et d'en interpréter car « *Tout film est un produit social déterminé* », ¹et que « *L'anthropologie du cinéma s'articule nécessairement sur la sociologie et son histoire* ». ² Le cinéma social de Morin nous intéresse et nous appliquerons dans notre corpus cinéma les concepts fondateurs de ce cinéma- vérité et de démontrer ce rapport entre l'intrigue et la réalité sociale ou l'imaginaire collectif de l'époque et de débusquer les différentes idéologies du film.

¹ MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*, op.cit., p. 199.

² Ibid.p.218.

Chapitre V : Le film comme document culturel chez Pierre Sorlin

Nous approfondirons notre analyse des films par le recours aussi au critique de cinéma Pierre Sorlin l'un des fondateurs de la sociologie du cinéma. Emmanuel Ethis résume l'approche de Sorlin en soulignant que le cinéma est un document culturel : « *Le film de cinéma dit quelque chose, le sociologue lui se demande dans quelle mesure ce « quelque chose là, parle de la société(...) Le film peut être envisagé comme document culturel, une source d'information à propos d'une société* ». ¹Il ajoute :

*Et tout film, même s'il est film d'art ou d'évasion même s'il traite du rêve ou de la magie, doit être traité comme une chose (dont les caractéristiques sont capables de nous éclairer sur des zones d'ombres de nos sociétés, zones qui constituent ce que autres mots appelle les représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collective.*²

Pierre Sorlin conçoit le cinéma comme un ensemble de représentations collectives ou de processus symboliques, dans ce sens il est influencé par Esquenaze, Kracauer, Georges Sadoul et Jean Mitry et Morin.

1. Sociologie du film chez Sorlin

Sorlin précise que : « *La sociologie du film, chargée de décrire les trajectoires des films c'est-à-dire les différentes manières dont les milieux sociaux, fabriquent, diffusent, s'approprient et comprennent ces processus symboliques particulières que sont les films* ». ³

¹ ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand colin, coll. Coursus, 2018.p.54.

² Cité par SORLIN, Pierre, *in revue internationale de filmographie*, 1955 in ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op.cit., p.29.

³ SORLIN, Pierre, *Eléments de sociologie du film, introduction à une sociologie du cinéma*, 2015. Éditions Klincksieck, coll., Esthétique

Au fond, Sorlin aborde l'analyse du film du point de vue de l'approche sociologique en se focalisant sur des enjeux économiques, culturels, politiques pour comprendre le film loin du point de vue sémiotique basé seulement sur la mise en ordre de signes ; on retient les 3 niveaux d'analyse :

- Les modes de production dans l'industrie cinématographique (métiers du cinéma, producteur, éditeur, acteur, scénariste, technicien), on précise s'il y a opposition latente ou manifeste entre ces différents milieux sociaux, ou juste l'exécution de directives d'un pôle dominant dans ce processus de fabrication du film.
- Etude de la réception du film qui concerne l'étude du public (ou le savoir culturel), on pourrait s'inspirer de l'analyse du film *Vertigo* d'Hitchcock par Sorlin et, justement, il traite le contexte social (on interprète surtout la portée politique de l'œuvre).
- La représentation de la société dans le film : nous aide à relever les interactions des individus dans le film (les plans ou points de vue) et les types d'intrigue et les procédés de narration et finalement l'espace de la représentation.

Ce dispositif conceptuel de l'approche de Sorlin est bien éclairci dans l'article de Remy Besson.¹ En effet, il use d'un arsenal de concepts comme le représentable et l'effet cinéma :

2. Le représentable, l'effet cinéma

-«*Le représentable*» : révélé par le cinéma comme étant « *un fragment du réel* » d'une période donnée qui montre justement « le visible d'une société », et que ce même fragment on le retrouve dispatché dans les autres films du réalisateur sous forme de « *sériage* ».

¹ SORLIN, Pierre, *Eléments de sociologie du film*, op.cit.

- «*L'effet cinéma*» est la réaction du spectateur souvent interpellé par des slogans, ou l'idéologie du film, là c'est la participation.

Pour plus d'éclairage, nous nous sommes référés, aussi, à l'article d'Emmanuel Ethis¹ « Alternatives au réel et à l'imaginaire, les approches de Pierre Sorlin et Jean Pierre Esquenazi ». Ethis y explique que Sorlin fait la différence entre le « *visible et le non visible* » d'une société et du coup, il y a des représentations du cinéma et des interprétations diverses, cela fait écho avec la pensée de Marc Ferro qui réduit le film à un document historique ou à une représentation du réel et Sorlin propose par la suite de faire la différence entre discours officiel (gouvernement, partis politiques, églises) et discours non officiel ou « *réalité non visible* ».

Autrement dit, Sorlin précise que : « *le cinéma est une façon de regarder (...) il permet de distinguer le visible du non visible et par là de reconnaître les limites idéologiques de la perception d'une certaine époque* ».² De plus, Sorlin affirme que le cinéma capte des fragments du réel du monde extérieur en les réorganisant comme une entité finie, cohérente et transmissible au public, or la réalité proprement dit reste de l'ordre de l'utopie : « *Le cinéma montre non pas le réel, mais des fragments du réel que le public accepte et reconnaît* ».³

Le cinéma fait usage d'une fragmentation d'un continuum à savoir cet univers et de le faire passer par la moule de la fiction avec la participation tacite du public pour créer un univers social :

¹ ETHIS, Emmanuel, « *Alternatives au réel et à l'imaginaire, les approches de Pierre Sorlin et Jean Pierre Esquenazi* » in ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*,

² Cité par SORLIN Pierre in ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand colin, coll. Cursus, 2018, p.66.

³ Ibid., p.69.

Prélevant des données concrets dans le monde concret, des maisons, des trains, des passants, des généraux, des systèmes rationnels, le cinéma les redistribue en un ensemble fictif, et cohérent qui obéit à des règles non formulées (les règles de compétence) qui est constellé des marques de connivence avec le public (les représentations, les points de fixation) et ce qui est autre chose que l'univers social auquel ont été empruntés les matériaux mis en œuvre.¹

Le spectateur averti, est le seul capable de flairer la posture du groupe dominant de cet univers social , à partir d'abord du « sériage » c'est-à-dire de la filmographie du réalisateur ,mais aussi, de celle de toute une époque : « *l'analyse filmique, dit Sorlin est intéressante dans la seule mesure ou partant d'une donnée isolable le film, elle élargit sa perception, à une série de films, au milieu du cinéma à l'ensemble de la fraction intellectuelle, au groupe dominant* ». ² Le spectateur vigilant peut également interpréter un film à partir d'un ensemble de relations et de paramètres : « *On distingue au cinéma de façon spécialement nette, d'une part la relation entre producteurs et consommateurs de fictions filmiques, et d'autres parts les caractères dominants d'un système, de communication par l'image et le son* ». ³

Par ailleurs, Sorlin ne se confronte pas au scénario du film, mais à la source elle-même c'est-à-dire le film avec ses configurations de l'image et du son. Finalement, Ethis rapporte les propos de Sorlin à propos du concept de « *l'effet cinéma* » qui pousse le spectateur à ne pas subir pas mais à répondre et à réagir : « *il est facile de ne pécher que des slogans, des mots d'ordre, des consignes, mais en procédant de cette manière, on manque « l'effet cinéma » qui ne se réduit pas à la production de thèmes déjà diffusés, par la presse, l'affiche , le livre* ». ⁴

¹Cité par SORLIN Pierre in ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op.cit., p.296.

² Ibid., p.156.

³ ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op.cit., 68.

⁴ Cité par Sorlin, in ETHIS, Emmanuel, *ibid.*, p.68.

Nous adhérons à l'idée de Jaïdi à propos de la démarche sociologique du film de Sorlin : « *La démarche de Pierre Sorlin s'avère intéressante dans la mesure où elle insiste sur les relations manifestes entre un produit filmique et son environnement socioéconomique* ». ¹ Autrement dit : « *La sociologie du cinéma doit tenir compte de son approche analytique des différents aspects sous lesquels se présente le cinématographique, il est à la fois un art, une industrie et par-delà un phénomène sociale* ». ²

Dans l'analyse d'un film du point de vue sociologique, on doit saisir les rapports sociaux, dégager l'imaginaire du public, analyser le contenu explicite du film et sonder la portée implicite (l'idéologie, les valeurs de la société, la pensée dominante et les pensées dominées) bref, on souligne la fonction sociale du cinéma : « *les pensées dominantes, autrement dit, la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi puissance dominante spirituelle* ». ³

3. Idéologie du film

Sorlin définit l'idéologie du film comme étant un discours pensé par un groupe dominant « *l'idéologie serait le discours qu'une classe tient sur elle-même. Ses pratiques, ses buts : par extension elle devient le discours général* ». ⁴ L'idéologie du film traduit l'institution dominante ; dans un système capitaliste le film qui est un produit fabriqué par un système économique remplit alors une valeur échange ou marchande et il est déterminé par l'idéologie capitaliste qui perçoit le public comme un consommateur. « *Le film met en scène le monde, il est l'un des lieux où constamment l'idéologie prend forme* ». ⁵

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010, p.19.

² Ibid., p.7.

³ Cité par SORLIN in JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, op.cit., p.36.

⁴ Cité par SORLIN in JAIDI, in Moulay Driss, *Cinéma et société*, ibid., p.35.

⁵ Ibid., p.38.

Pour une meilleure compréhension du film, on s'intéresse à toute la filmographie de l'époque ou ce que Sorlin appelle « collection de film » : « le cinéma d'une époque doit être abordé en tant qu'un ensemble comme une collection de films, ayant des caractères communs, non comme une juxtaposition ou une succession de film séparés, pourvus de caractères très nets ».¹

4. Décalque du réel

Sorlin a été influencé par les documentaristes qui veulent reproduire le réel comme Robert Flaherty (Namouk qui nous raconte la vie des phoques et des esquimaux ; ou Jean Rouch dans *Maitre fous*, ou Dziga Vertov dans *L'Homme à la camera*, ou Joris Ivens, ou encore Eisenstein, Harry Walt. Chez Sorlin, le cinéma comme un fait social dépasse le volet esthétique pour aborder les conditions de production et de réception. Le cinématographique n'est plus associé à l'auteur, mais il nous montre la vérité du monde comme le pense André Basin. Pour cette raison Sorlin s'oppose à la sémiologie du cinéma de Christian Metz.

5. Approche sociologique du cinéma de Sorlin

5.1 Film comme processus

Pierre Sorlin conçoit l'analyse des films de manière scientifique, c'est que le film est un « processus » qui va traverser des états différents commençant par un le contexte de genèse de la fabrication du film, avant d'aboutir au stade final de sa sortie ; le sociologue suit alors de près ce cheminement du document-film tout au long de son histoire. Sorlin en a appliqué dans le film *Vertigo* de

¹ Cité par SORLIN in JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, op.cit., p.26.

Hitchcock, et dans *Docteur Caligari* qui annonce la dictature allemande d'Hitler et conclut que les cinéastes sont influencés par des directives qui sortent de leur volonté, ou encore, simplement ils dépendent de l'environnement ou savoir culturel de groupes confondus à intérêts contradictoires.

Dans *Elément de sociologie du film*, Sorlin précise la valeur symbolique évolutive du film :

Un objet symbolique est justement moins un objet qu'un processus, dans la mesure où ce n'est pas sa teneur matérielle qui le définit comme symbolique (...) et sa signification varie en fonction des contextes (...) La Sociologie du film, chargée de décrire les trajectoires des films c'est-à-dire les différentes manières dont les milieux sociaux fabriquent, diffusent, s'approprient et comprennent ces processus symboliques particulières qui sont les films.¹

Dans ce sens, Sorlin parle d'un « **effet cinéma** » sur des publics variés appartenant à des aires spatio temporelles différentes. Le spectateur participe à son tour à cette fabrication filmique. En outre, le cinéma est le reflet de l'histoire ou **source d'histoire** de façon parcellaire, le cinéma révèle : « *le représentable* » ou « *le visible d'une société* ». Or, le cinéma montre seulement des fragments du réel.

5.2 Méthodologie d'analyse du film chez Sorlin

L'analyse comprend des modes de production, de réception et de représentation de la société :

¹ Cité par SORLIN, Pierre, in ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma*, op.cit., p.68.

- L'industrie cinématographique comprend des métiers du cinéma comme producteur, éditeur, acteur, scénariste, technicien : l'analyste doit relever des oppositions latentes ou manifestes entre ces différents intervenants.
- La réception étudie le public (contexte social, politique, économique dans lesquels ont été vus), le critique de cinéma ou le spectateur interprétera cela.
- La représentation de la société dans le film s'étale sur la représentation de l'espace, le temps et les êtres ; elle concerne aussi l'interaction entre les individus filmés et évoque les plans ou points de vue qui nous donnent une idée sur la façon de raconter l'intrigue.

A partir de ces trois champs (récit narratif espace-temps et êtres puis production - réception et représentation de la société, Sorlin affirme que les enjeux économiques, culturels, politiques et techniques servent à comprendre le film. Il s'oppose à la sémiotique du film qui réduit le film à une mise en ordre de signes.

Notons que l'étape de l'interprétation présuppose un recul par rapport au film, et on commence par le travail de visionnage, puis une réflexion sur le montage avec l'étude de l'échelle des plans et finalement l'intérêt de la réception :

-Le Visionnage répété : l'approche de cinéma comme produit industriel et de consommation de masse présuppose une observation attentive pour repérer des détails nouveaux et pour investir le réel et appréhender le fait social. On recourt donc au « *visionnage répété* » pour segmenter l'image : « *L'image et le son doivent être visionnées plusieurs fois pour livrer les données qu'ils contiennent* ».

-Le Montage : on procède par le découpage en « rushes » et on souligne les associations.

- Echelle des plans : on questionne le réel à partir de l'éclairage, du cadrage, de l'échelle des plans, du tournage du son et tous ces éléments véhiculent un sens.

- La réception : l'analyse de Sorlin n'est pas interne à l'image, elle se réfère au contexte et aux pratiques sociales (le recours aux DVD, participation aux festivals, identification de la nature du support), c'est-à-dire le background des spectateurs compte.

- l'Interprétation : le critique de cinéma doit observer et repérer le suggéré dans le film et puis l'interpréter.

5.3 Approche sociologique et courants contemporains

D'autres sociologues utilisent des concepts similaires que Sorlin comme Jean Pierre Esquenazzi qui insiste sur la relation entre les conditions de productions des œuvres culturelles le cinéma en particulier et son interprétation. Pierre Naville 1966 parle de sociologie visuelle et a créé le centre d'études sociologique. Ethis lui utilise le concept de la perception du temps écranique : « *Quand on est chaussé des lunettes de sociologue, le film cesse d'être un objet de divertissement proposé à un public* ». ¹

Notons qu'il y'a quelques recoupements entre l'approche sociologique du cinéma et l'approche historique du cinéma. Les historiens et théoriciens du fait littéraire tels que Raymond Williams, Leslie Morton, Daniel Roche, Roger Chartier, Lucien Lefebvre, Roger Caillois, Daniel de Brooglie, Etienne Souriau, Gustave Lanson ont inspiré les critiques de cinéma. Marc Ferro est le plus connu par ses publications pléthoriques. ²

En effet, Ferro considère le film comme source historique ou document culturel il dégage les faits historiques des films (exemple la question coloniale dans le film *Métropolis*) (la révolution russe de 1905 dans *Cuirasse*

¹ ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op.cit., p.54.

² FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël, et Gautier, 1977.

Potemkine), reprend les idées de Kracauer. Il analyse son approche historique du cinéma : le mode de fabrication du film (époque de production du film et sa relation avec l'époque présente, voir comment au cours de cette fabrication il y a des conflits professionnels entre l'auteur et producteur, distributeurs les critiques, puis, se penche sur l'édition (censure, autocensure) et réception (succès, insuccès).

Le cinéma est plus véridique que les mass medias, il nous aide à mieux comprendre le monde actuel grâce au passé et de garder notre identité. Ferro fait une vision progressiste de l'histoire, car l'histoire est celle de la nation et que le cinéaste doit jouer un rôle révolutionnaire.

Somme toute, nous appliquerons les concepts fondateurs de la sociologie du cinéma sur notre corpus filmographique, nous montrerons ce passage de « *l'irréel au réel* » en soulignant que l'orientalisme français de la période postcoloniale dans sa version cinéma remplit une fonction sociale.

Nous consacrerons la deuxième partie à l'héritage colonial et orientalisme français. Cet arrêt nous permettra d'opérer une radioscopie du dispositif de stéréotypes utilisés dans le Roman et au cinéma et de voir par la suite s'il y a eu évolution dans la période postcoloniale, c'est -à -dire la naissance d'un nouvel imaginaire.

Deuxième partie :

Héritage colonial et orientalisme français

Chapitre I : Roman colonial et cinéma colonial

1. Du roman exotique au roman colonial

1.1 La sous-représentation de l'Arabe depuis le Moyen_Âge à la Renaissance

Au VIII ère siècle, vers 732 s' est déroulé la bataille de Poitiers près de Narbonne, la figure du Sarrazin ou 'sarrasin'' est discréditée, c'est qu' elle n'est plus invincible ; Charles Martel au surnom de « *celui qui frappe comme un marteau* », chef militaire franc qui a martelé les Maures ; héros qui a arrêté les incursions et les razzias sarrasines par la force reste la figure emblématique de cette époque ; il a donc instauré la supériorité occidentale militaire et qualifie alors les Arabes d' infidèles, ces cavaliers musulmans envoyés par Abderrahmane Al Shafiq d'Espagne sont désignés de sarrasins ennemis, de sales pilleurs et de fuyards, de Maures envahisseurs ou de mahométans maraudeurs, d'ismaélites (en référence à Ismaël fils d'Abraham- et d' Agar -considéré par les juifs et les musulmans comme l'ancêtre des Arabes) ou d'Agarènes (aussi le vocable Hagarènes pour désigner dans la littérature byzantine tous les peuples musulmans y compris les non –arabes Turcs, kurdes ou Perses) maudits ou encore de Saracènes.

Notons qu'en français le mot musulman est mentionné pour la première fois en 1551, et le vocable *Islam* cité des 1697. Il s'avérait que cette sous-représentation de l'Arabe traverse généralement tous les siècles.

De même en 1095 lors des croisades et autour de l'identité chrétienne, l'évêque de la ville de Clermont représentant de la papauté et le prédicateur Pierre l'Ermite désignent Saladin de Satan, de païen et de barbare (lors de la conquête de Jérusalem) et mènent une lutte intestine contre le *djihad* ou guerre sainte.

À ce propos, *Le chant triomphal* d'Emmanuel des Essarts et d'Antony Violet composé pour le huitième centenaire de la première croisade à Clermont un récit qui rappelle la gloire chrétienne qui apporte le salut pour l'humanité entière face au barbarisme de l'islam. La littérature médiévale se distingue alors par un discours d'héroïsation des francs chrétiens et de diabolisation des sarrasins.

La chanson de Roland fut composée vers 1080, poème épique de 4002 vers attribué sans certitude à Tuold, appartenant au genre chanson de geste transmise et largement diffusée par les troubadours et les jongleurs surtout le récit de la mort de Roland (sacré héros de la chanson et neveu de Charlemagne), dans la bataille de Roncevaux en 778, ou encore, le récit de la vengeance de Charlemagne (empereur des francs et des peuples germaniques qui bat les armées maures en Espagne) victoire contre les sarrasins (commandé par Marsile roi maure de Saragosse, blessé mortellement par l'intrépide Roland) qui les a battus grâce à Dieu et l'aide de l'ange Gabriel et finit par écarteler le traître Ganelon collaborateur des sarrasins. Au fond, dans cette chanson on dénigre sévèrement et cyniquement l'islam vu comme hérésie et ses fidèles de différentes racines désignés de sarrasins ignobles ; justement ce vocable à signification polysémique (descendants de Sara d'origine syrienne ou les arabes de Sinaï ou encore ceux de la péninsule arabique), ou renvoie aux ismaélites (qui prétendent descendre d'Ismaël) ; ou parfois se réfère aux Agarènes (descendants d'Abraham par Agar), Sarrasins ou Saracènes signifie encore de

façon globalisante, un peu plus tard, toutes les tribus arabo-musulmanes (Omeyyades, Abbassides et autres).

Aussi, dans *La chanson de geste* comme genre, le héros est constamment de race blanche et du coup acquiert, de par sa bonne naissance, les qualités de noblesse, de vertu, de bravoure et inéluctablement de bonté, alors que, l'Arabe ou le Maure est par fatalité pilleur, sauvage voire un Satan déguisé. Bref, le Sarrasin est diabolisé depuis l'antiquité dans l'imaginaire occidental soit religieux soit littéraire.

A ce titre Lahjomri souligne ces poncifs dans cette *Chanson de Roland* : « roi Marsile païen et idolâtre (...) la religion musulmane barbare, perfide et cruelle ».¹ Les croisades sont la traduction d'une première vision d'un Orient hostile qui est repris dans le discours littéraire : c'est l'Orient magique et sacré (terre sainte) de Chateaubriand entre autres et puis, l'Orient est associé ostentatoirement à un espace colonial sous le capitalisme dans le sens d'un Orient décadent. Il serait donc du devoir de l'européen de chasser les Ottomans impies de cet espace vital, de convertir les égarés et les hérétiques. Grosso modo, ces écrivains voyageurs vont comparer, juger, instruire, et moraliser dans leurs récits.

1.2 Survivance des clichés au XVII siècle

Vers le XVI siècle, les croisades cessent et de nouvelles valeurs humaines de l'ère de la renaissance naissent sans pour autant faire disparaître radicalement les archétypes médiévaux, *Le Prince* un traité politique de Nicolas Machiavel publié en 1553 en est l'illustration : l'Orient est toujours perçu négativement dans sa taxinomie des Etats, il est rangé comme un état faible ou état de conquis par

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*. Ed Marsan, 1999, p.52.

opposition à l'Occident symbole des états de conquérants ou race des princes comme le cas d'Italie, et donc les princes peuvent - par légitimité à la fois généalogique et raciale, par vaillance, par la force des armes, par génie, et par fait accompli - conquérir facilement l'Orient et s'en servir des vaincus par la suite ; L'homme occidental est doté donc d'attributs d'un grand homme, d'un mégalomane habile appartenant, ipso facto, à la lignée des princes et du coup, les autres peuples y compris les orientaux doivent s'y résigner sans réserve.

L'autre cliché dévalorisant de la figure de l'Arabe est bel et bien le mythe du bon sauvage attribué souvent à Rousseau (Jean Jacques 1712-1778) développé dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), cette théorie pose que l'état de nature est antérieur à la civilisation, que l'homme est bon et naturel et qu'il devient souillé à cause des méfaits de la civilisation. Il en résulte que l'homme tombe dans la chute de mœurs. Autrement dit, la nature profonde à priori de l'homme est la bonté, c'est -à- dire que substantiellement l'être humain est bon de nature or la société le corrompt et le déprave.

Cette théorie binaire du bon sauvage /civilisé corrompu est exploitée plus tard par les colons et les penseurs français qui considèrent que l'Arabe reste proche de la nature et qu'il est condamné à trainer derrière son maître l'homme européen qui s'octroie la légitimité de le civiliser, le dompter, et le libérer du joug des despotes turcs qui dépravent sa nature noble et « *dénaturent sa nature* ». Ce fut le cas de la représentation de l'Orient dans *Les Essais* (1580) de Montaigne où il qualifie les Arabes dans le chapitre V de « nation sauvage » :

En l'empire turc, il se voit grand nombre d'hommes qui pour exceller sur les autres, ne se laissent jamais voir quand ils font leur repas, qui ne s'en font qu'un la semaine, qui se déchiquettent et découpent la face et les

membres ; qui ne parlent jamais à personne, tous gens fanatiques qui pensent honorer leur nature en se dénaturant, qui se prisent de leur mépris et s'amendent de leur empirement¹

1.3 Orientalisme entre empathie et négation de l'Autre du XVII au XIX siècle

Il semble que Chateaubriand (1811) dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem* est l'un des tenants de cette négation de l'Autre, il voulait libérer la Grèce du joug turc et inscrit même son nom sur les pyramides pour glorifier sa propre personne, parler de soi et faire vivre son nom ; aussi dans *Notes sur la Grèce* (1825), il condamne la Turquie et raconte tous les travers des Ottomans en associant l'islam au despotisme et à la servilité, il considère que le peuple français est un peuple élu et que l'évangile sert à sortir l'Orient de la dégénérescence, il fait alors l'apologie des martyrs et des chevaliers croisés et condamne « *l'islam emblème du vice et du despotisme* », à ce propos, le portrait d'Ibrahim, fils de Méhemet Ali et futur bourreau des grecs étoffe cette idée ; et l'auteur pèlerin esquisse stricto facto un plaidoyer passionné des croisades. On ne doit donc pas se leurrer de l'empathie masquée qu'il développe dans ses écrits sur l'Orient. Il est l'apôtre du messianisme catholique.

Cette négation de l'autre chez cet écrivain voyageur, se décèle en filigrane dans ses écrits comme une sorte de paternalisme (il évoque constamment la grandeur de la Grèce ancienne, l'hégémonie de la culture hellénique et la pérennité des vestiges celtiques et romaines et parallèlement, il se moque de la foule moutonnaire de Constantinople).

¹ Cité par MONTAIGNE dans *les Essais, chapitre V*, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, Ed Marsan, 1999, pp 52-53.

On constate aussi la récurrence du champ des ténèbres dans ses textes pour peindre l'Orient (évocation de vaisseaux de grecs demi-brulés, des familles chrétiennes égorgées, des paysages qui manquent de pittoresque, etc.).

Le lecteur averti s'aperçoit, malgré cette haine que le vrai talent de l'auteur est fondamentalement sa réussite esthétique comme le passage de la description de Constantinople vue comme capitale de despotisme oriental et espace d'horreur et de mort, ou encore, l'exemple du portrait de la femme orientale misérable et laide sous un gouvernement turc absolutiste. Il adopte sournoisement une posture impérialiste face aux turcs peuple barbare, inférieur et porteur *d'une civilisation inconnue*.

En outre, le poncif de l'évangélisme ponctue explicitement le récit de voyage de l'auteur qui est convaincu que seul le christianisme comme culte est libérateur de toutes les nations soumises à la barbarie orientale et qu'au nom d'une guerre sacrée, condition sine qua non, pour éviter d'immoler la nation grecque. Dans cette perspective, son pèlerinage s'inscrit dans une espèce de projet de reconquête des terres saintes spoliées. Edouard Saïd considère que l'auteur est « *un personnage construit* », influencé par ses lectures bibliques et se nourrit des citations des érudits prédécesseurs orientalistes.

L'Arabe a besoin de l'européen policé pour retrouver sa vraie nature : « *Tout indique chez l'Arabe l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage* ». ¹ Notons que dans tous les pèlerinages de l'auteur, son cœur est saisi par la présence arabe surtout dans son voyage dans la Judée. Bref, Chateaubriand maintient à son tour cette vision eurocentriste.

¹CHATEAUBRIAND, François-René, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Ed. Jean-Claude Berchet, Gallimard« folio », 2005, p.84.

On note grosso modo que l'orientalisme français au XIX siècle est défini par la domination militaire, par la technicité, la modernité, et paradoxalement, par ce besoin d'extermination des races barbares ou de négation des brutes et que la prise de parole appartient exceptionnellement aux dominants et jamais aux dominés. Le début de ce siècle marque le commencement effectif de la mission civilisatrice.

De Nerval (Gérard) ne sort pas de ce carcan, dans *Voyage en Orient* (1839-1851), dans un passage du récit il insiste sur la concurrence des males (scène de l'équipage turc embarqué à Damiette sur un rafiote, dans la conquête des femelles (l'esclave zeyna achetée du Caire) et aussi sur l'intolérance religieuse :

Un hadji (soit ex pèlerin de la Mecque) : il parle fréquemment à Zeynab de religion, et Gérard (le narrateur) laisse faire parce qu'il trouve cela fort respectable. Mais ce hadji insinue à Zayneb qu'un chrétien ne saurait avoir des droits sur elle(...) la libido et la religion sont inextricablement mêlées.¹

Nerval cite une image canine qui accentue l'imaginaire hostile des écrivains français : « *l'Arabe c'est le chien qui mord si l'on recule et qui vient lécher la main levée sur lui, en recevant un coup de bâton, il ignore si, au fond, vous n'avez pas le droit de le lui donner* ». ²

Même s'il y a cet épisode dysphorique, on ne peut pas nier la posture empathique de Nerval envers les Druzes et les Maronites du Liban et celles des

¹ Cité par BARTHELEMY, Guy, dans un article « *De la lecture orientale des récits de voyage en orient* » in EDOUARD, Saïd, *Orientalisme : L'Orient créé par l'occident*, Paris éditions du seuil, 1978. traduit de l'américain par Catherine Malamud, p.130.

² DE NERVAL, Gérard, *Voyage en Orient, (1851)*, in *Voyage en orient(Nerval)*, Calmann Levy, 1884, Œuvres complètes, pp 444-445.

femmes du Caire, prenons l'exemple dans le chapitre « Nuits du Ramazan » Dans *Voyage en Orient*, il fait l'éloge du gouvernement ottoman et rappelle leur tolérance et il considère Zeynab affectueusement comme son égal. Son expérience scripturaire reste bel et bien poétique et mystique car à travers son récit de voyage il cherche à priori les fondements communs des civilisations. Signalons aussi que l'Orient fait partie de son imagination dans le sens d'une quête personnelle et onirique.

Alphonse de Lamartine porte le même regard que ses compères, dans *Voyage en Orient* (1832), sur un ton lyrique il compose un poème sur l'Orient dans lequel il souligne le despotisme des musulmans. Le récit n'échappe pas au projet évangélique de l'auteur, à cet égard, il décrit de façon admirable les montagnes libanaises avec le leitmotiv de Constantinople comme terre sacrée : « *En orient, Lamartine découvre dieu et se découvre guide spirituel de l'humanité. Il aborde cette terre sacrée en quête d'idéal spirituel* ». ¹

Un tel périple représente pour lui un lien direct avec le divin et se culmine à Jérusalem lorsque le poète s'agenouille enfin au Saint-sépulcre et sent une lumière qui se répand sur son « intelligence », c'est la certitude de sa mission providentielle. Vinson en précise joliment : « *Lamartine part pour se renaitre (...) l'orient lamartinien, c'est d'abord et avant tout un espace pictural et mystique saturé de symboles manifestant la puissance divine* ». ²

Lamartine croit que l'islam est sublime dans le sens qu'il est contre le paganisme et l'idolâtrie ; dans *l'Histoire de la Turquie* (1849), le poète éclairé opte pour le syncrétisme et avance l'identité unique de dieu dans toutes les

¹ VINSON, David, *Lamartine en orient, l'Autre, l'Ailleurs et la tentation visionnaire*, *Astrolabe* 14 Juillet/Aout 2007, mis en ligne le 27-07-2018 :<http://crlv.org/articles/Lamartine-en-orient>.

² VINSON, David, *Lamartine en orient, l'Autre* op.cit.

religions célestes. De ce fait, les chrétiens, les musulmans et les juifs ont le même dieu et qu'ils doivent aller ensemble au-delà des dogmatismes pour transcender les tensions. Il invite à la communion entre les peuples par la prière comme seul langage de tolérance. Il croit fermement que le rapprochement ou la fusion Orient-Occident est réalisable par la voie religieuse.

Hélas, un tel projet ambitieux est biaisé et détourné car le poète ne cesse de minimiser l'altérité et envisage savoureusement la ritournelle de la chute de l'empire ottoman. Finalement, il définit l'islam comme étant le « *christianisme altéré* » et du coup il adopte une vision ethnocentrique qui légitime l'occupation de ces « *nations (...) sans patrie, sans lois, sans sécurité...* » par les européens. On note que Lamartine s'est même uni à une fille indigène pour mieux se rapprocher de sa première patrie l'Orient berceau de l'humanité, mais aussi, il prend cette expérience viatique comme un acte de sa vie intérieure.

Avec Flaubert, on dégage une ambiguïté dans sa pensée, il soutient implicitement la survivance des clichés de l'imaginaire littéraire français, mais, l'Orient pour lui manifestement demeure un catalyseur de l'imagination. L'indigène Arabe est caractérisé comme une personne sympathique et que la chose politique n'intéresse pas l'auteur. Effectivement, dans une description dans *Mémoires d'un fou*, dont voici un passage où fredonne un chant d'amour :

Je rêvais de lointains voyages dans les contrées du sud. Je voyais l'orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les chameaux et leurs clochettes d'airain, je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil ; je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent(...), je sentais le parfum de ces océans tièdes du Midi, et puis près de moi, sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au

*regard ardent, qui m'entourait de ses deux bras et me parlait la langue des houris.*¹

Or, dans *Les carnets de voyage* de Flaubert, il ne sort pas du regard conventionnel sur l'Orient « Orient du déjà vu ». Flaubert fasciné par l'Orient, il a déjà visité en 1849 l'Égypte, Beyrouth, Jérusalem, Damas, la Grèce et l'Italie. Le second voyage effectué en 1858 en Algérie et surtout en Tunisie où il rédige son chef d'œuvre *Salammbô* qualifié par les critiques de roman historique paru le 24 Novembre 1862 chez Michel Levy frères. Dans le même esprit, Sartre (Jean Paul) considère dans son livre *l'Idiot de la famille* (1971), Flaubert comme écrivain engagé et qu'il n'écrit pas uniquement sur soi. On se demande alors si Flaubert défend vraiment l'Autre ?

La scène de la prostituée égyptienne (lors de son séjour en Égypte entre 1849-1851 évoque ce personnage qui semble se référer à une femme réelle rencontrée même par Louise Colet l'amante de Flaubert ; cette danseuse libertine symbole de la sexualité orientale avait même couché avec l'auteur qui cherchait à assouvir ses désirs charnels), cette danseuse *Ghawazi* '*kuchuk Hanem*' typiquement orientale d'après le commentaire de Lacoste : « *elle ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire c'est lui qui parle pour elle et qui la présente* ». ² Cette danseuse joue des scènes de Salomé et de la reine de Saba renforce par là le portrait de la femme orientale érotique (elle dansait "l'abeille"), mais stérile et aussi cette idée du mutisme du personnage féminin oriental contredit l'assertion de Lacoste : « *L'orient pour Flaubert est avant tout l'espace d'une expérience individuelle et d'une révélation d'ordre esthétique* ». ³

¹ FLAUBERT, Gustave, *Mémoires d'un fou, Novembre et quatre textes de jeunesse*, édition critique établie par Yvan Leclerc, Flammarion, coll. Gf, 1991, p.275.

² LACOSTE, Francis, *L'Orient de Flaubert*, Revue romantisme/année 2003/n 119 numéro thématique : le privé et le social, p 73-84, in Persée.fr, (consulté le 10 Novembre 2022).

³LACOSTE, Francis, *L'Orient de Flaubert, op.cit.*, pp 73-84.

Dans une lettre à son frère, Flaubert prône le cosmopolitisme et l'empathie

:

Du reste du peuple s'inquiète fort peu de tout ce qui se passe. Il était égyptien sous Mahomet, il redevient turc sous Abbas, il sera Anglais plus tard quand l'Angleterre se sera emparée de l'Égypte...ou plutôt il restera le même, se moquant de tout, flâneur, causeur, et paresseux, car l'Arabe ici est très gai, fort amateur de drôleries, de mascarades et de processions.¹

Et Lacoste en fait le commentaire et souligne l'ambiguïté dans la pensée de Flaubert vis-à-vis de sa position envers l'Orient : « Flaubert exprime bien ici la bonne conscience européenne, avec son lot de préjugés, mais il voit également qu'à cette époque la supériorité de l'occident devient écrasante et se montre en bon prophète : c'est en 1882 que l'Angleterre s'emparera de l'Égypte ».² Il y a une sorte de fatalisme qui plane sur l'Orient qui s'explique par ce retour cyclique à l'antiquité judéo-romaine et que l'Orient est victime d'uniformisation.

Flaubert a compris qu'il lui fallait rencontrer l'autre pour pouvoir renaître comme artiste, et vaincre la mort. Or, dans sa trame narrative, il insinue la chose politique et cantonne l'homme oriental au silence et à la déchéance. Bref, cet Orient momifié a besoin d'être régénéré.

A ce titre, nous sommes entièrement d'accord avec Edouard Saïd qui définit l'orientalisme comme une pure création de l'Occident ou comme une simple invention de l'Occident, c'est un échange sous forme de dépendance même entre les écrivains et les empires français et britanniques pour justifier l'impérialisme. L'« *orientalisation de l'orient* » continue dans ces siècles à

¹ Cité par FLAUBERT, Gustave, *lettre à son frère, 15 Decembre 184*, in LACOSTE, Francis, *L'Orient de Flaubert*, Revue romantisme/année 2003/n 119 numéro thématique : le privé et le social, p 73-84, in Persée.fr, (consulté le 10 Novembre 2022).

² Ibid., p73-84.

travers les codes de récréation qui excluent les réalités de l'Orient et instaurent la suprématie technique, politique et culturelle de l'Occident. C'est un discours qui déshumanise les orientaux.

1.4 Orientalisme et nostalgie

De premier abord, Guy de Maupassant semble être un fervent défenseur de l'Orient : il est contre l'injustice des colons en Algérie dans *Le conte l'Orient*(1883) et que cet Orient est comparé à un opium « *deux choses peuvent guérir, l'opium et l'orient* » ; justement, Il cherche à fuir la monotonie et la lassitude de la France et grisaille de la Normandie et trouve une source d'inspiration vers ce lointain.

Paradoxalement, Maupassant se métamorphose en un écrivain nostalgique et considère que les français ne sont pas des conquérants sous prétexte d'être simplement des maîtres initiateurs voire des anges, et du coup, il fait appel à la conquête ou la reconquête de cet Orient perdu. Il brosse un tableau négatif sur les Arabes du fait qu'ils sont souvent trop attachés à leur religion et à leurs racines, les femmes trop soumises à l'homme et par excès de dévotion et de mysticisme adorent les marabouts et s'en servent comme intermédiaire pour leur raconter la méchanceté des hommes et leur murmurer les soucis et les disputes entre elles-mêmes les femmes. Dans ce sens, il développe des récits sur le fantastique ténébreux.

Maupassant cite, de part et d'autres, la romanité et la latinité de la Tunisie : *Thagaste (souk ahras)* est valorisée comme la terre natale séculaire de Saint Augustin. L'Orient dans l'imaginaire de Maupassant devient une quête des origines latines et romaines et comme un lieu de pèlerinage et tout le récit de l'auteur sur l'Orient retrace les retrouvailles des origines sacrées et éclipse

volontairement l'Autre. IL devient le prédicateur nostalgique du messianisme et du hellénisme.

Avec Alexis de Tocqueville (1805-1859), on peut affirmer que ses écrits engagés (l'ensemble de sa correspondance), étaient en faveur de la colonisation française en Algérie ; l'Orient croit-il, est un espace géographique à coloniser car cela fait partie du prestige de la France. Il soutient alors le Maréchal Bugeaud dans sa conquête de l'Algérie. De plus, il est convaincu que l'islam est la cause même de la décadence du monde musulman.

1.5 L'Arabe au regard des philosophes français nihilistes

Or, beaucoup de penseurs et philosophes européens maintiennent les anciens clichés vis-à-vis de la figure de l'Arabe ou de l'oriental en général, dans *L'esprit des lois* édité en 1748 par Montesquieu, l'Orient est fondé sur les inégalités ; Voltaire lui aussi animé d'un esprit cartésien réagit avec force dans *Essais sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) et qualifie l'islam de fanatisme dans sa pièce *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* qui évoque la conquête de la Mecque par Mohamat en 5 actes :

Le prophète est décrit comme conquérant, manipulateur et fanatique de pouvoir. Il est à noter que Voltaire s'attaque à toutes les formes de dogmatisme et à toutes les religions y compris le christianisme au nom de la raison et de la science. On retient donc que l'Oriental est perçu comme un obscurantiste par opposition à l'Occidental d'humaniste qui s'ouvre sur les sciences.

Cette classification binaire est le fondement même de l'orientalisme basé justement sur le principe d'inégalité. Cette philosophie du nihilisme va influencer toute la postérité.

1.6 Orientalisme et esthétique à l'aube du XX siècle

Proust (Marcel) dans *A la Recherche du temps perdu* (1913-1927), procède par la référentialisation de l'Orient dans son écriture : cette attraction de l'Orient est manifeste par l'orientalisme paysager (Dans la maison de la tante Léonie, il y a des tableaux de mosquées d'inspiration mauresque, salle de bain en conception de hammam, des plantes méditerranéennes qui ornaient le jardin, décors de palmiers inspirés d'Algérie apportés par son oncle, assiettes décorées de motifs de *Mille et une nuits* ; la tante Léonie aime lire la légende inscrite sur les assiettes (*Ali baba et les quarante voleurs*, *Aladin ou la lampe merveilleuse*) bref, toutes ces occurrences littéraires traduisent la fascination du narrateur pour l'Orient et fait surgir l'univers d'enfance idyllique et nourricier de Proust (son village Combray).

Force est de constater que ces références littéraires renvoient à *Mille et une nuits* : Les premières pages de Combray est une allusion au « *fauteuil magique* » d'Abou Hassan le « *dormeur éveillé* », ce fauteuil qui se déploie et se replie sur le poids de son occupant. Ou encore l'évocation des jeunes houris de Perse, les parfums d'Orient. La référence *aux aéroplanes* fait allusion aux *Aventures de Sinbad le marin* souvent connoté par la métaphore de « l'oiseau Rock ». (Citons par exemple dans *Les Jeunes filles en fleurs*, il parle des « *ails d'un oiseau fabuleux* » pour évoquer le merveilleux.

L'image stéréotypée de *la prisonnière* est représentée par le personnage Albertine dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est une femme belle, ornée, enfermée dans un sérail (l'exemple de l'appartement du narrateur à Paris et Albertine emmurée devient sa courtisane) ; sa tenue en voile gris évoque la sensualité de l'Orient.

L'auteur fait d'autres parallèles en baignant l'acte d'écriture dans l'univers oriental : Il compare la déambulation du narrateur à Venise à celle Jadis, d'Haroun al Rachid dans les dédales de Baghdâd. Ici présent et passé se recoupent ; ou encore la princesse Anna de Noailles décrite comme la femme poète (raffinée, délicate et belle, une beauté d'orient, une beauté persane ; en fait, c'est la voix du poète et son inspiratrice. Elle est identifiée à Schéhérazade.

L'on déduit que l'incorporation de ces intrigues ou thèmes orientaux visent certes à donner une coloration magique et merveilleuse au récit, mais, cette métaphore orientale verse implicitement vers la lutte contre la mort (Proust souffre d'épilepsie, risque de ne pas parachever son œuvre et mène le combat aussi contre les atrocités de la première guerre mondiale et cherche à récupérer le temps perdu). Ses personnages surtout féminins maladifs passent par les mêmes affres : Albertine retarde à son tour sa mort par le recours aux contes.

La réactualisation des micros- récits orientaux servent l'entreprise de l'écriture comme projet proustien. L'orientalisme proustien échappe au cliché du merveilleux pour épouser un Orient universel. En effet, les frontières sont bannies entre Orient et Occident, entre présent et passé, seul l'instant compte. Bref, la possibilité d'écriture grâce la métaphore orientale comme intertexte nous permet d'échapper à la mise à mort du récit. Avec Proust, l'orientalisme est au service de l'esthétique.

1.7 Orientalisme et traduction

La représentation de l'Arabe va évoluer, grosso-modo, positivement mais lentement vers XVII-XVIII siècles, c'est que la communication entre l'Orient et l'Occident était de plus en plus croissante, précisément, en 1647 : les passerelles de rapprochement entre Orient et Occident s'intensifient suite à la traduction du

Coran « *Alcoran* » en français par le pionnier André du Ryer puis, par Savary en 1783 qui rappelle que Mohamed est aussi législateur et homme d'état c'est-à-dire implicitement l'Arabe est doté de la faculté de raisonnement et du sens d'organisation à l' image du prophète. Ce dialogue s'instaure après la traduction du texte coranique réalisée par kazimirski en 1840 qui dénonce à la fois les croyances non rationnelles en islam et refuse le discours des missionnaires jugé trop agressif et partial ; par la suite par Antoine Galland avec une traduction bien annotée et savante - avec une image moins négative de l'islam -, et bien sûr sans oublier l'audacieuse et l' objective traduction de Blachère Régis dans les temps modernes en 1980.

Notons que Ryer sur un ton neutre et suite à une bonne connaissance du texte sacré et de la maîtrise de la langue arabe, ouvre un dialogue entre les deux mondes Orient et Occident, en brossant un portrait positif de l'Arabe comme un être spirituel disposant de son propre rituel fondé sur ses croyances à l'unicité de dieu et aux révélations reçues par son messager Muhammad entre 610 et 632. Bref, Ryer se singularise par un regard plus tolérant vis à vis de la figure de l'Arabe- musulman et manifeste sa reconnaissance envers cette pensée orientale originale. Grace à la traduction de Ryer, la figure du musulman n'est plus diabolisée ou pervertie. C'est aussi l'époque de la traduction du recueil anonyme de contes populaires *des Mille et une Nuits* par l'éminent Antoine Gallant ; une telle traduction a permis de mieux sonder l'Orient.

A ce propos, l'imaginaire occidental se représente un Orient féérique. Le personnage protagoniste de Shéhérazade comme conteuse de scènes érotiques et de récits merveilleux orientaux inspire tout l'occident à travers les époques comme on vient de les citer précédemment (André Gide, Flaubert, Marcel Proust, etc.). Ils apprécient cette nouvelle sensibilité pleine de magie, d'ensorcellement et de verve imaginative.

L'on conclut que l'Orient comme source d'inspiration représente un socle de l'irrationnel par rapport à l'Occident qui se confine au monde de la raison. La traduction de ce conte a modifié, donc, positivement le regard des occidentaux vis-à-vis de l'Arabe en injectant un nouveau souffle et un nouveau style. La princesse maure Shéhérazade, triste dans sa prison raconte des contes plein de trésors enfouis, djinns cruels, de forêts luxuriantes, des contes à succès comme *Sinbad le marin*, *Aladin ou lampe merveilleuse*, *Ali baba et les quarante voleurs* : cette nouvelle thématique remplace les élégies tragiques de Phèdre, affine le gout du lecteur européen et le lecteur français en particulier. Le conte comme écrit fantastique insuffle une nouvelle veine, un nouveau style, une nouvelle rhétorique colorée d'un nouveau divertissement dans l'imaginaire français. Ce nouveau souffle sera réinvesti dans tout le Maghreb.

Chapitre II : Naissance de l'orientalisme au Maghreb

Pour plus d'éclairage, l'orientalisme se définit au XVIII^e siècle comme : « Langue, culture, arts des peuples orientaux »; en 1772 ce terme est utilisé par R.Pocock dans *Travel of East*, puis fixé par Lamartine dans *Souvenirs, pensées, paysages, un voyage en orient*.

L'orientalisme c'est l'étude des langues et des civilisations et leur imbrication avec l'entreprise coloniale. Or, la révolution historique se fut par des intellectuels français et arabes comme Abdallah Laroui dans *Histoire du Maghreb* un essai de synthèse, (Paris, Maspero, 1970), avec Mohamed Shérif Sahli *Décoloniser l'histoire*, (Paris, Maspero, 1965, les cahiers libres) et avec Jacques Berque qui refuse les appellations obsolètes d' « *orientalistes* ».

L'acception du mot orientalisme la plus fameuse est circonscrite dans la création de l'Orient par l'Occident dans le sens d' « *impérialisme européen* » en référence à un Orient colonisé qui se cantonne à la périphérie par opposition au centre. Le paradigme orientalisme est souvent indexé au paradigme colonisation ou encore colonialité avec une charge démonologique, une diabolisation des orientalistes. Les annotations et les commentaires d'Edouard Saïd nous fournissent maints exemples dans *Orientalisme, Orient crée par l'Occident*.

Ce qui nous intéresse dans notre recherche ce sont les styles et écoles artistiques (peintures, image...) ou littéraires (romans, récits de voyages ...) rattachés à ce terme. il s'agit d'un discours savant produit par des universitaires, voyageurs, administrateurs, soldats, écrivains. Dans ces écrits, l'Orient c'est l'envers de l'Occident cet autre négatif :

Pris par le regard européen, l'orient figure à la fois le spécifique, l'autre par excellence et le négatif ou l'envers de l'occident(pour poser le caractère unique et exemplaire de sa propre voie vers la modernité, l'Europe a besoin d'une altérité mais aussi d'une négativité, d'un ailleurs et plus encore d'une image inversée d'elle-même pour que les lumières de la liberté s'arrachent aux ténèbres du despotisme(...))car le discours de l'orientalisme scientifique ne se réduit pas au regard d'un monde sur un autre, il entre dans la construction historique de l'Europe comme figure de la modernité.¹

On distingue donc un orientalisme révolu qui oppose en gros le christianisme comme idéologie dominante à l'islam, à celui de l'orientalisme scientifique (basé sur des approches scientifiques des sciences humaines et sociales avec l'idée cruciale d'objectivité ou neutralité) avec des départements spécialisés, avec une communauté de chercheurs qui pratiquent la scientificité comme la fondation Jaques Berque au Maroc, ou le cas de Jean Claude Vatin dans *Connaissance du Maghreb : Science sociale et colonisation*, (Paris, éditions du Cnrs, 1984), Ou par Charles André Julien fervent défenseur de la décolonisation, ou encore par Charles Robert Ageron. Avec Edouard Saïd, on marque la naissance des études postcoloniales. L'orientalisme postcolonial, est souvent associé à l'orientalisme ou /et nationalisme. Autrement dit, dans la théorisation, c'est un discours souvent pris en charge par des locuteurs locaux c'est-à-dire des colonisés ou indigènes.

1. Orientalisme au Maghreb et impact des cultures populaires

Robert Irwin, montre l'impact des épopées sur la culture occidentale:

¹ PICAUDOU, Nadine, *L'islam entre religion et idéologie : essai sur la modernité musulmane*, Paris, Gallimard, 2010, p.61.

(...) A l'exception, mais colossale des Mille et une nuits, la littérature arabe en tant que littérature n'a eu qu'un impact mineur sur la culture européenne de l'après renaissance. Pourtant, qu'au début du XIV s, il a pu sembler que l'épopée d'Antar pourrait devenir un texte culte.¹

Les recherches orientalistes ont contribué à l'émergence des cultures oubliées et des identités effacées comme le Bouddhisme en Asie du sud, l'hébreu, le sanscrit, la langue berbère au Maghreb. Il est à noter que l'orientalisme britannique était plus livresque (Byron, Moore, Southey, Thomas Hope, Walter Scott, James Morier au début du XIX siècle avec une narration axée sur les thèmes répandus d'enlèvement et du despotisme oriental ; puis vers la fin du siècle on mentionne Borodine, Rimsky, Korsakov, Ravel, Satie, Bartok, et William Wright et Robertson Smith.

2. Orientalisme et identité collective

Le penseur et sociologue orientaliste Jacques Berque reconnaît cette « identité collective » des peuples colonisés et admet que cette identité ne s'oblitére pas et que la colonisation est une violence traumatisante. A ce propos, Boughali fait un commentaire sur *Le Maghreb entre- deux guerres* de Jacques Berque et montre comment fonctionne le système colonial :

L'opération coloniale(...) reste dans l'esprit de Berque, triplement significative. D'une part, parce qu'elle nous fait assister à la réalisation par la force violente et capitonnée d'un faux humanisme, d'une insupportable lésion ontologique dans la personne de l'autre, d'autre part parce qu'elle

¹ Cité par IRWIN, Robert in POUILLON, François et VATIN, Jean Claude, *Après l'orientalisme, l'Orient crée par l'Orient*, Fondation du roi Abdelaziz, 2012, p.41.

devient très rapidement une maladie des significations dans les territoires et personnes investies.¹

Il découle de ces positions de penseurs français (orientalisme de l'extérieur : Orient vu par l'Occident) ou des penseurs arabo-musulmans (orientalisme de l'intérieur : l'Orient vu par l'Orient) que ce discours orientaliste est traversé par une idéologie qui occulte une vérité celle du fait colonial ; ce discours mystificateur laisse de côté l'esthétique de l'œuvre et se focalise sur un programme impérialiste qui a pour référent un paysage, un traitement de l'islam, un portrait du colonisé. Ce prisme déformant des orientalistes est justement faussé par l'inscription d'une telle idéologie. On affirme alors que l'humanisme français est mis en cause.

L'orientalisme juif n'échappe à cette déformation de la réalité : ce sont les tenants du discours religieux qui font une telle interprétation, ils s'attaquent aux orientalistes juifs (Evariste Lévi-Provençal, Gustave Von Grunebaum, Ignaz Goldzher, Claude Cahen, Bernard Lewis..) qui souvent, sont porteurs d'une idéologie matérialiste ou répondent par contrainte aux forces de la juiverie mondiale en référence au livre *Les protocoles des sages de Sion*, et du coup, ils présentent Mahomet comme judéophobe ; pour ces religieux, il n'y a qu'un seul Occident c'est l'Occident judéo- chrétien. Seul l'orientaliste juif Maxime Rodinson était un fervent défenseur de la culture arabo-musulmane, hélas, il était incompris.

3. Orientalisme au Maroc et le roman d'aventure

¹BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque, ou la saveur du monde arabe*, éditions la porte, 1995, p. 33.

Dans la littérature orientaliste, on risque fort de manquer de distance et rester obsédé par le traitement du référent et le degré de conformité de ces textes à la réalité objective et se perdre à inventorier les stéréotypes négatifs, ou des fois, des images positives sans pour autant reconnaître le côté esthétique de quelques auteurs ou leur bonne foi.

Au Maroc roman de Pierre Loti s'inscrit dans ce mouvement, il est la figure de proue même de l'orientalisme français, l'oriental se dote pour cet écrivain d'un esprit immuable et il fallait le domestiquer pour qu'il évolue. Certes, Loti est le pionnier de ce nouveau regard relativement réducteur, mais, il faut reconnaître le style très raffiné et les descriptions ultra stylisées de l'auteur que l'on relève dans les interstices de son écriture.

Notons que le roman d'aventure dès le XVII siècle (bien avant l'avènement définitif de l'orientalisme comme mouvement) renvoie à la littérature de voyage renfermant un imaginaire de voyageurs français portant en gros sur des clichés d'évasion, de captivité, d'insécurité, d'aventure et de sensualité. Certes, il s'agissait d'une perception de méfiance envers l'Orient mais mêlée exceptionnellement et étrangement d'une espèce d'empathie et d'élan vers cet autre par quelques auteurs.

Cet exotisme s'explique historiquement par la fuite des occidentaux, à bien des égards, du climat malsain du nord vers l'enchantement des pays du soleil (ou du Levant) à la quête d'une nouvelle verve ou vision du monde ou *weltanschauung*, se justifie aussi par une forte influence de la traduction *des Mille et une nuits* (1704-1717) comme nouvelle manière d'écrire et de penser. Une panoplie d'écrits s'inscrit dans cette lignée : le premier roman *La princesse de Fez* de Jean Prechac date de 1681 (éditions Amaudry).

En 1905, Bernardin de Saint Pierre fait l'exception publie *Empsael et zoraidi*, (éditions Maurice Souriau), Il est à signaler que ce roman s'annonce à contre-courant comme anticolonial et annonce son refus de la traite des noirs entre autres clichés. En 1838, Charles Didier publie *Le chevalier Robert*, il brosse le portrait d'un russe fugitif qui se cache à Tanger, ce thème itératif de séquestration se répète aussi dans *Thecla paru* en 1839 (Thecla victime d'un enlèvement, est la fille d'un consul suédois au Maroc). Ce cliché de l'Orient comme sphère de danger est fréquent chez les orientalistes.

Bref, l'Afrique, avant la pénétration coloniale européenne faisait partie de cet Orient méconnu, insaisissable, envoutant, mais, périlleux et déroutant. L'Afrique était perçu comme terre mystérieuse dans les écrits de Loti, Flaubert, Lamartine, Sand, Dumas, Maupassant, Nerval et Baudelaire. Or, la présence militaire occidentale dans ce vieux continent marque un nouveau rapport à l'Autre. Revenons aux dates fondatrices de cette immixtion ; déjà en 1830, la prise d'Alger marque un vrai tournant dans l'histoire de l'Algérie, en particulier, elle devient substantiellement un espace colonial.

4. Orientalisme au Maroc et stéréotypes

4.1 Stéréotypes des hagiographes et politiciens

Nous éclaircissons ce recours excessif aux stéréotypes des orientalistes de tous les horizons, nous nous sommes beaucoup référés à l'ouvrage de Lahjomri Abdeljalil- *Le Maroc des heures françaises*. Fondamentalement, il rapporte que l'imaginaire occidental français est basé sur un ensemble de mythes : « *Dans la conscience française deux mythes coexistant constituent l'image de la société marocaine : le mythe de l'orient musulman et le mythe du Berbère occidental(...) l'Arabe*

étranger (...) l'islam aliénant ». ¹ Pour les français les turcs sont des despotes, les marocains sont vus comme des barbares :

Le Maroc, en tant que pays indépendant de l'empire ottoman, ne possédait, pour l'opinion française, aucune particularité propre qui le distinguait des autres pays voisins. Sous le terme d' « orient », par une signification et une généralisation abusives, on confondait, surtout au dix-septième et au dix-huitième siècle, Maghreb, Etats barbaresques et nations musulmanes. ²

De surcroît, cet imaginaire français est influencé par l'esprit des croisades et de la guerre sainte. Fatalement, le Maroc est hostile : « *Le Maroc, état barbaresque, dans ce vaste orient, faisait son entrée dans la littérature française, sous une image sombre que justifiait déjà la vision hostile qui provenait de la chanson de Roland* ». ³

D'ailleurs, l'Orient dans l'hagiographie française est une terre maudite, le père Nolasque en 1724 prononce son verdict en déclarant que les maures ont « *Une fausse religion (...) un faux prophète* ». ⁴

Depuis l'époque moyenâgeuse, le Maroc est associé dans l'esprit des européens à une source de danger (conquête de Poitiers en France, les vaisseaux des corsaires, invasion sanguinaire de l'Ibérie en 711 par Tarik ibn ziyad et les atrocités des Abbassides en 750 (...)). Ces écrits remplis d'intrigues de méfiance étaient rédigés par les esclaves écrivains ou esclaves français à l'époque de Moulay Ismaïel. Selon Roland Lebel, le sultan du Maroc Moulay Ismaïel avait envoyé une lettre à Louis XIV pour demander la main de sa fille la princesse la comtesse de Contifille (appelée aussi Comtesse de Conti). Manifestement,

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, Ed Marsam, Rabat, 1999, p.30.

² Ibid., p.65.

³ Ibid., p.67.

⁴ Ibid., p.77.

l'empereur français s'est excusé par courtoisie, pourtant, il se méfait de l'Arabe-marocain en général quel que soit son rang social.

Cette mythification du Maroc continue au XIX siècle sous la plume des écrivains comme Napoléon Carpentier, Rousseau des Roches, Alexis Belly, Victor Berard, Louis Claireville, Charles Didier, ou encore Alexandre Dumas dans « le Véloce » où il se moque du Maroc. Après, avec un Eugène Delacroix on conçoit « *un Maroc de fantaisie* ». ¹

4.2 Stéréotypes des écrivains voyageurs français

La littérature coloniale d'expression française, hélas, continue presque dans la même image celle des colons dominants. En effet, dans leurs récits, le Maroc est une terre de retrouvailles en arguant de la présence de sites romains au Maroc et en prétendant qu'ils veulent fêter de façon cyclique leur messe dominicale à volubilis et dans toutes les cités romaines d'antan ; la littérature française coloniale foisonne du topos de la conquête du Maroc et se donne la légitimité de s'approprier cet Orient, de maltraiter le Marocain et le déraciner. L'assaut français contre le Maroc a commencé à Tanger : Après les bombardements de Tanger (1844) en représailles contre le soutien du Maroc à l'Emir Abdelkader et après la bataille d'Isly, le Maroc enregistre son premier fiasco depuis la bataille des « Trois Rois » en 1578 : « *Maroc donnant asile à l'émir Abdelkader, les troupes de Bugeaud, qui lui feront subir dans la bataille d'Isly en 1844, ce qui devrait être la première défaite marocaine depuis deux siècles* ». ²

Au XIX siècle, le Maroc est toujours représenté comme une terre de barbarie, les écrivains exaltent comme stéréotypes les vertus de l'être primitif

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.38.

² Ibid., p.67.

des sociétés sauvages comme dans les récits de Pierre Ronsard, Bernardin de Saint Pierre dans *Empsael et Zoraidi*. Le Maroc dans *Empsael* est gouverné par les noirs. Empsael ministre noir justement tombe amoureux d'une esclave Blanche Zoraïde qui devient par la suite son épouse anglaise. Cette femme occidentale prend le statut de la vierge Marie la rédemptrice : « *Zoraïde, qui est la bonté même, passe son temps dans cette solitude et dans son Malheur, à soulager les esclaves chrétiens de son terrible époux* ». ¹ Zoraïde est la voie de délivrance de tous les chrétiens, elle est la porte-parole de l'Occident pacificateur, elle va détruire Empsael, car, ce primitif est le symbole du mal : « *ce ministre noir comme l'enfer* ». ²

Les mythes orientaux sont repris au XIX^e s par Alexandre Dumas dans *Le comte de Monte Cristo* (dans l'épisode de son Arrivée à Tanger, il considère le Maroc comme terre inhospitalière : « *Vous allez à Tanger. El Arbi Bernat (...) il est bourreau*. »). ³ Cette hostilité est développée dans *Une ambassade au Maroc* de Gabriel Charmes, *Au Maroc* de Pierre Loti et *Un crépuscule d'islam* d'André Chevrillon. Le refrain de mépris revient dans cette littérature de voyage.

Effectivement, Gabriel Charmes insiste sur la rudesse des marocains : « *ne sont point naturellement affables et hospitaliers ! Ce sont des natures mortes et grossières(...), ils tombent à nos pieds, c'est par là que ces peuples sont inférieurs, c'est par là qu'ils sont condamnés à subir la domination étrangère* ». ⁴ Dans un portrait des Fassis, il les prend pour des primitifs : « *Nous allons donc entrer dans une contrée réellement barbare, où il est parfois aventureux de pénétrer* ». ⁵ Le poncif de la décadence du Maroc est développé par Charmes, par le recours à la dissidence du Maroc et par le dévoilement des divisions en *bled makhzen* et *bled siba*.

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.95.

² Ibid., p.98.

³ Ibid., p.109.

⁴ Cité par CHARMES, Gabriel in LAHJOMRI, Abdeljalil, op.cit., p.121.

⁵ Ibid., p.129.

Cette dégénérescence préméditée du peuple marocain est reprise ultérieurement par Loti qui décrit un Maroc hostile, un « *moghreb sombre (...) de murailles farouches...et croulantes de fez* ». ¹ La même imagerie du Maroc archaïque est soulignée par l'auteur « *le Fez bali (...) est jonché d'immondices, de souris mortes et de chiens morts* ». ² Et du coup, Loti souhaite une ingérence française pour édifier le Maroc de demain. Lahjomri repousse ce ton funèbre de Loti et cette mise à mort de la civilisation marocaine :

Le Maroc agonisant de Pierre loti est la création de l'imagination collective, habile à manier le langage mythique. Certes le modèle présentait des aspects contraignants, mais ce retard économique et social n'a jamais signifié la mort sociale. Ce sens funèbre a été donné aux choses et aux êtres parce que l'occident désirait la fin de la civilisation musulmane. ³

Cette négation de l'Autre est réinvestie par André chevrillon dans *Un crépuscule d'islam* : « *c'est bien l'orient le plus sombre que j'aie connu, le sombre moghreb, a dit Loti de ce monde, ou les foules sont toutes blanches, mais que cette blancheur est terne, elle émeut comme celle d'un suaire* ». ⁴ Dans les descriptions de Chevrillon, on relève l'atonie et la fainéantise du Marocain. Il est éternellement en posture d'atonie : « *Devant des hommes en djellabas (...) aux yeux sans regards(...) aux figures sans vigueur* ». ⁵ Un peu plus loin, Chevrillon précise ce manque de vitalité : « *L'apathie de la foule (...) dans cette posture du sphinx, énigmatique, pour qui rien ne se passe dans son crane étroit* ». ⁶ La description dévalorisante de Fès consolide cet immobilisme : « *quelle étrange impression dans ces villes fermées et concentrées pour la défense, le soleil ne pénètre jamais* ». ⁷

¹ Cité par LOTI, Pierre, in LAHJOMRI, Abdeljalil, op.cit., p.154.

² Ibid., p. 158.

³ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.167.

⁴ Cité par CHEVRILLON, André, in LAHJOMRI, Abdeljalil, ibid., p.175.

⁵ Ibid., p. 176.

⁶ Ibid., pp181-182.

⁷ Cité par CHEVRILLON, André, in LAHJOMRI, Abdeljalil, op.cit., p.177.

Chevrillon récuse finalement la grandeur de l'islam et voit au contraire que cette religion est la cause de la décadence : « *L'orient meurt parce que l'islam est devenu rites, formules rigides, automatismes, attitudes inertes, parce que « une seule chose lui est haïssable : changer ».*¹ Ces stéréotypes reflètent un imaginaire français hostile. Au début du XX siècle, juste à la veille du protectorat, les écrivains français recréent la même litanie qui connote l'archétype de l'impur, cet Autre. Par ailleurs, quelques rares plumes font exception à cette tradition coloniale telle que François Bon Jean, Henry de Montherlant.

Au terme de cette analyse, nous partageons le jugement de Lahjomri qui annonce l'échec de cette littérature exotique car elle ne cherche pas la vérité et se désintéresse de la connaissance de l'homme dans son essence. Fanon Frantz appuie cette position : « *vocabulaire colonial(...) qui devrait les arracher à la nuit* ». ² Cette littérature exotique constitue véritablement le prélude à une littérature coloniale. Nous examinons dans le chapitre suivant, cette nouvelle forme d'écriture et de pensée au Maroc.

¹. Cité par CHEVRILLON, André, in LAHJOMRI, Abdeljalil, op.cit., p.185.

² Cité par FANON, Frantz, in LAHJOMRI, Abdeljalil, ibid., p.197.

Chapitre III : De la littérature coloniale : cas du Maroc

1. Le Maroc, de l'espace rêvé à l'espace physique

Il semble, qu'il y a un prolongement des mêmes poncifs pendant la colonisation : « *Le Maroc, dit Robert Randaou, si la France le laisse échapper, nous, nous le reprendrons* ». ¹ Lahjomri fait remarquer que l'impénétrabilité de l'âme de l'indigène par les écrivains coloniaux est handicapante : « *La littérature coloniale ne pouvait avouer cette incompréhension réciproque* ». ²

Les écrivains coloniaux Jérôme et Jean Tharaud, dès les premières pages et leurs premiers pas dans la ville de Rabat, avouaient justement : « *j'aurai beau passer et repasser cent fois devant cette mosquée et devant ces boutiques, je ne pénétrai jamais leur secret. Et c'est éventuellement ainsi dans les villes d'orient* ». ³ L'échec de la littérature des frères Tharaud s'explique par leur acceptation de recevoir des gratifications de la métropole. Il s'agit d'une sous- littérature de commande (ou littérature officielle) qui faisait l'apologie du colonialisme.

Bref, cette littérature mineure est une littérature de pacification, dont les tenants au Maroc sont les écrivains tels que Tharaud, Emile Nolly, Louis Botte, René Valande, Gustave Rouger, Hubert Jacque, Alfred Droin, Henry Clerisse, Henry Bordeaux ; en fait, ils mutilent l'histoire, la vraie histoire du Maroc, la guerre pour eux est strictement le récit d'une épopée française. Ces écrits sont aussi le récit d'un silence : « *La littérature touristique est une recherche, un retour au-delà d'un présent colonial dont elle évite de parler* ». ⁴

2. Le Maroc une toile de fond dans les romans pour enfants

¹ Cité par RANDEAU, Robert, in LAHJOMRI, Abdeljalil, op.cit., p.207.

² LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.212.

³ Cité par THARAUD, Jérôme et Jean, in LAHJOMRI, Abdeljalil, ibid., p.213.

⁴ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.218.

Le traitement de l'espace indigène marocain est marqué par l'austérité, l'onirisme et l'irréalité :

Les romans pour enfants(...) d' André Lichtenberger avec Nane au Maroc, (...) Albert Constant avec Aventures d' un âne marocain, ou les romans historiques(...) d' Henriette Célarié, de Nancy Georges (...) que ce soit surtout les romans d' aventure militaires comme ceux de Jean d' Esme, de Pierre Nord, d' Emile Nolly ou les romans sociaux de Claude Farraire(...) rares sont ceux ou le thème marocain est autre chose qu' « un élément exotique (...) rares sont les épisodes ou le Maroc est autre chose qu' une toile de fond commode(...) à un certain type de romans. ¹

Pour confirmer cette assertion de Lahjomri, il nuance : « *Tout concourt à masquer au lecteur la réalité coloniale* ». ² Autrement dit, le Maroc est un décor et la figure du Marocain est complètement effacée dans la littérature enfantine ou de jeunesse. C'est « *un personnage –décoratif* ». ³

3. Orientalisme et mythe berbère au Maroc

Maurice le Glay comme pionnier du pro-colonialisme instaure le mythe berbère dans *Récits marocains de la plaine et des monts*. A ce propos, lahjomri cite :

Maurice le Glay, René Maur, Pierre Suisse, Joseph Peyré, Barrerre Afre, René Euloge, créeront de toutes pièces ce mythe du bon berbère et inspireront cette politique qui avec le dahir berbère de 1930, essaiera de fonder la pérennité du système colonial sur l'opposition mythique entre arabes et berbères. ⁴

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.220.

² Ibid., p.234.

³ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998,150.

⁴ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.222.

Dans les années du protectorat, les français ont forgé le mythe berbère : Maurice Edouard Le Glay (1868-1936) l'un des chantres du berbérisme en précise : « le berbérisme, écrit il est la doctrine qui consiste à affirmer l'indépendance et l'excellence de l'élément berbérophone de la population, à le tenir pour seul-à peu près – assimilable et donc, perfectible et à agir en conséquence ». ¹ Le général Bremont développe cette idée machiavélique dans *La bergerie, un pays occidental*. Selon la vision de Le Glay, la figure du Berbère est définie comme : « race indomptable(...) combative(...) jouisseuse(...) saine (...) robuste (...) fière ». ²

Le trait psychologique d'irrégiosité de la race berbère les différencie davantage des Arabes et les frères Tharaud notent que l'islam : « a passé sur eux sans toucher leur vie profonde. Ils se disent bien musulmans, mais ils ignorent tout du coran, car ils ne parlent pas arabe ». ³ A ce propos, Georges Hadry qualifie la mentalité berbère d'animiste ou païenne et qu'ils ils sont prédisposés à se convertir au christianisme. Force est de signaler que lahjomri refuse cette division entre Arabes et berbères car au Maroc nous avons uniquement une ethnie marocaine et Vincent Monteil affirme : « la race berbère, est donc une invention de l'imagination coloniale ». ⁴ Le trait dominant du portrait du berbère marocain est sa brutalité et son gout du désordre, d'ailleurs, Le Glay compare le berbère aux indiens : « Le tempérament belliqueux et guerrier de cette race est essentiel dans ce portrait de l'éternel berbère ». ⁵ Gabriel Charms ressasse cette idée de civilisation du désordre dans ses écrits en tranchant que cette race est incapable à s'organiser.

Le qualificatif de la vendetta semble organiser leur vie selon Le Glay, c'est que les tribus s'entretuent éternellement, ils ne se réunissent qu'en cas de danger extérieur : « Cette vie anarchique est d' ailleurs le résultat de l'esprit belliqueux, du

¹ Cité par Le Glay, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, *ibid.*, p.349.

² *Ibid.*, p.360.

³ Cité par Tharaud, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, *ibid.*, p.367.

⁴ LAHJOMRI, Abdeljalil, *op.cit.*, p.361.

⁵ Cité par LE GLAY, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises op.cit.*, p.376.

*tempérament violent, guerrier, du berbère, qui ne s'accommode d'aucune stabilité et ne semble se satisfaire que d'un état favorisant les luttes, le pillage et les affrontements».*¹

Ce désordre berbère est souvent atténuée par *la jemàa* comme régime démocratique ; cette coutume se soustrait à l'autorité du sultan et se résigne à celle de la résidence d'après LeGlay.

De même, Gabriel Charmes (1850-1886) journaliste et explorateur français auteur de : *Une ambassade au Maroc* (1891), corrobore ce désordre du berbère mêlée d'une laideur : « *un nez d'avare(...) laideur de visage, laideur du corps, laideur de l'âme*». ² Le Maroc pour Charmes est divisé en deux, le Maroc soumis au pouvoir du sultan, le Maroc dissident et que ces deux espaces doivent être gérés, *in extremis*, par la France.

3.1 La fonction du mythe berbère

Il semble être que : « *la fonction apparente du mythe berbère, c'est de créer les conditions nécessaires à la réalisation d'une assimilation progressive des populations dites autochtones libérées, ainsi du despotisme musulman et de l'absolutisme makhzénien* ». ³

En effet, Le colon a investi ce mythe berbère pour diviser les marocains, il a promulgué le dahir berbère en 1930 et qui va soustraire les tribus berbères du droit coranique. *La jemaas* est le substitut qui jouait le rôle de l'instance judiciaire qui renforçait l'élément berbère. Dans ce sens, la politique des grands caïds s'est établie. Mais, en matière pénale les berbères se résignaient au droit français. Bref, Maurice LeGlay par ce mythe berbère il accusait l'Arabe de colonisateur tout en rappelant que les berbères sont innocents et victimes de ce colon Arabe.

¹ Cité par LE GLAY, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *ibid.*, p.388.

² Cité par GABRIEL, Charmes, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *ibid.*, p.136.

³ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p. 395.

Notons que Le berbérisme comme du droit coutumier a commencé dès 1914, puis en 1924 on a assisté à la création du collège d'Azrou pour former des cadres assimilés, et graduellement, le dahir berbère est appliqué en 1930 avec des « textes du droit coutumier et la justice en berberie » dont voici les grandes lignes :

Tutelle permanente « de la France sur le Maghreb (...). Le berbérisme entendait, en opposant Arabes et Berbères, consolider la présence française et essentiellement, éliminer l'influence arabo-musulmane, refaire les croisades (...). L'assimilation et l'évangélisation étaient-elles mêmes des légendes auxquelles ne croyaient nullement les promoteurs de cette doctrine.¹

Le texte du dahir stipule aussi que : « *la résidence puisera dans cette réserve ses effectifs de goums, de soldats et de caïds dont elle se servira chaque fois qu'une difficulté surgirait entre la résidence et le palais, pour faire pression sur le sultan et contenir d'éventuelles révoltes nationalistes* »²

La réaction à ce texte était violente, la population refuse d'être gérée par les officiers d'affaires indigènes. Il y a eu réaction un nationaliste concrétisée par la création de la revue « *Maghreb* » en 1932 à Paris, et aussi, l'institution de la fête du trône en 1934. Certes, l'interlocuteur est le berbère, mais, il est fermement contre ce fameux dahir.

Des écrivains français comme Montherlant dans la *Rose de sable*, Ed Gallimard (réédité en 1968) objet de notre étude, refusent cette ingérence française. L'intrigue raconte le récit d'une romance entre une jeune bédouine Ram (fille du sud marocain) et Auligny (lieutenant français). Ce dernier, pour échapper à la solitude, tombe amoureux de cette indigène, découvre la réalité

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., pp. 396-397.

² Ibid., p.398.

coloniale et se rallie à la cause des Arabes en refusant de se battre contre eux : « un anticolonial convaincu de l'erreur et de l'injustice de sa patrie envers une civilisation digne de respect et d'admiration »¹.

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.451.

Chapitre IV : De la littérature de l'échec à la littérature anticoloniale

La littérature de l'échec est fondée sur les stéréotypes (mythe berbère, grandeur de la France, etc.). En Algérie, plutôt de l'Algérie française, cet effacement de l'Autre dans cette littérature coloniale, sera dénoncé par Albert Camus prix Nobel, justement, pour son discours sur la décolonisation appelant à une trêve civile et une compréhension mutuelle. Cette littérature de l'échec sera aussi refusée par Albert Memmi dans son *Anthologie des écrivains français du Maghreb*, son apport se limite à l'école d'Alger. La dénonciation du colon est stigmatisée, aussi, par Jean Amrouche, Gabriel Germain. Au Maroc on retient les noms anticolonialistes de Montherlant, Bonjean François, François Mauriac, et Le Clézio.

1. Nouveau roman et refus de l'exotisme

Le Nouveau Roman avec Claude Ollier *Marrakch medine* (1975) qui a pour trame l'histoire même de l'écriture, Robbe Grillet *les Gommages* (1953) sous forme d'enquête policière sur la mort d'une victime avec une narration circulaire ; *Les fruits d'or* (1963) de Nathalie Sarraute dans lequel il n'y a ni héros ni péripéties, Michel Butor auteur de *La modification* valorisent la notion de l'homme et refusent la littérature conventionnelle taxée d'exotique ou de coloniale. C'est bien l'ère du soupçon, la réalité n'existe pas, elle est déformée. Le roman n'est plus une peinture du monde, c'est qu'il y'a éclatement des repères et fondations du récit, avec une intrigue réduite.

2. Littérature engagée et altérité

Or, à la veille de la deuxième guerre mondiale, les écrivains engagés esquissent par bribes dans leurs récits un portrait négatif du Marocain ; c' est le cas des philosophes Simone de Beauvoir dans *Force de l'âge* et Sartre dans *la Nausée* ou dans *le Sursis* : il n' y a aucune référence ou renvoi au colon durant leur séjour au Maroc et en Tunisie : « À aucun moment, on a l'impression que Simone de Beauvoir et Jean Paul Sartre visitent un pays sous domination coloniale ».¹ Au contraire les poncifs de saleté ponctuent leur texte. D'ailleurs, dans *La Nausée*, Sartre peint les marocains sur ce ton : « un tas de pouilleux(...) misérables ».²

On est étonné, également, par ce silence dans les écrits de Jean Genet (ami du Maroc) qui a séjourné au Maroc et n'a pas osé parler ni de la présence française au Maroc ni de la cause marocaine. Nonobstant, dans *Les Paravents* figure au moins des insinuations de la présence de l'armée française avec une description de ses travers. Soulignons que la littérature décoloniale est mieux exprimée dans *Désert* de Le Clézio qu'on traitera après.

3. Littérature de l'échec avec les frères Tharaud

A travers la trilogie sur le Maroc des Frères Tharaud, on dégage le portrait de la figure du Marocain de façon exhaustive. D'abord, ce sont des écrivains au service de Lyauty et donc ils développent principalement de la littérature coloniale, leur reportage s'avère loin du réel et narre seulement le génie de la France face à l'archaïsme du Maroc :

Dans la place Jemaa Enfla qu'ils appellent « la place folle » ils restent pendant des heures attentifs comme un ignorant devant un grand livre ouvert » et ne sont réveillés de leur songerie que par la « courte phrase gutturale du muezzin toujours un peu déconcertante pour nos oreilles d'étrangers.» et

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.258.

² Ibid.

*fortement déçus ils laissent percer leur impuissance (..) qu'il est donc malaisé de peindre avec justesse le charme de l'orient.*¹

L'âme marocaine est impénétrable dans les écrits des français affèrent à cette littérature de l'échec. Ils répertorient des tas de poncifs qui représentent un handicap pour toute possibilité de dialogue interculturel.

La mentalité de l'indigène est plein de contrastes, elle est comparée à « l'image du labyrinthe, du dédale (...). Dès lors la logique interne de l'esprit maghrébin échappe à l'observateur, toute tentative pour dépasser l'inventaire de ces contrastes semble voué à l'échec ».² Tharaud (Jérôme et Jean) soulignent à ce propos : « le mariage appartient lui aussi à ce domaine du charnel, qui est celui de la charia ».³ Le poncif de la vanité d'après les Tharaud revient dans leur description de la figure du Marocain : « il aime étaler sa richesse ».⁴

Le comble du portrait négatif de l'indigène est la cupidité : « le Fassi est malhonnête, cupide, luxurieux ».⁵ Le marocain est caractérisé par l'hypocrisie : « la ruse, la perfidie, la mauvaise foi, le manquement à la parole, l'hypocrisie, s'ajoutent à tous ces défauts pour compléter le portrait moral du marocain ».⁶ De surcroît, les frères Tharaud dégagent le vice de cruauté dans le récit sur Rabat : « Avec leurs créneaux et leurs murs, ces forteresses désolées de la côte marocaine n'éveillent dans l'esprit qu'un brutal sentiment de rapt, de vie violente et menace ».⁷

¹ Cité par THARAUD, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises, op.cit.*, p.272.

² LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises, op.cit.*, p.278.

³ Cité par THARAUD, Jérôme et Jean, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *ibid.*, p.287.

⁴ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises, ibid.*, p.300.

⁵ *Ibid.*, p.301.

⁶ *Ibid.*, p.311.

⁷ Cité par THARAUD, Jérôme et Jean, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises, ibid.*, p.315.

Cette violence est secondée par le fanatisme religieux : « *le fanatisme a toujours été considéré un des traits constitutifs de la personnalité du musulman* ». ¹D'ailleurs, selon les *Tharaud* le Marocain est de nature superstitieux, fataliste et mystique : « *Le Marocain croit aux prodiges du saint, du créateur de la confrérie* ». ² Enfin, le trait de l'apathie sillonne tout le récit des *Tharaud* : « *Au total, cet esprit (...) comme atteint de léthargie(...) il n'assimile pas, il ne crée pas, il n'invente pas* ». ³

Les tares ataviques du Marocain vont de pair avec la représentation de l'espace indigène du fait que ce regard métropolitain dépréciatif est une composante de la littérature officielle ou littérature de commande.

¹ Cité par THARAUD, Jérôme et Jean, in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises, opcit., p.321.*

² Ibid.

³ Ibid., 327.

Chapitre V : Littérature coloniale et études postcoloniales

1. Le Maroc comme espace colonial

D'emblée, les orientalistes vont se servir du *mythe de la latinité* du Maghreb, souvent on se réfère à Louis Bertrand (1856-1941) comme étant l'initiateur. D'ailleurs, il a créé le centre national d'archéologie en Algérie pour l'intérêt des recherches scientifiques. Bertrand était un fervent défenseur d'une « Afrique romaine » et d'une Algérie française. C'est dans son roman *Le sang des races* (1899) consacré au peuple des colons qu'il a souligné que l'Algérie était composée d'un peuple franco-berbère et qu'il y avait en Algérie un âge d'or latin.

Robert Randau reprenait la même litanie de cet imaginaire latin, il pensait que l'Algérie était cosmopolite. Ce n'est qu'à l'aube de l'indépendance vers 1965, que l'islam est proclamé seule religion de l'état. Certes, les auteurs francophones Jean Sénac, Taos Amrouch, Kateb Yacine, Henri Halleg, Mouloud Feraoun, Paul Albert Février étaient contre la colonisation, mais aussi, contre cette Algérie réactionnaire.

Le cliché de la *culture païenne* du Maghreb est appuyé par l'orientaliste Moulieras : Les *zkara* tribu de la région d'Oujda au Maroc cité par Auguste Moulieras (1855-1931) dans le livre *Une tribu Zénète antimusulmane au Maroc* (les *zkara*, publié en 1905) pratiquait un rituel païen. Il publiait aussi *Le Maroc inconnu* (1895) un livre d'exploration du rif, dans lequel, il faisait l'éloge des enseignements hérétiques de cette tribu, il décrivait alors les femmes non voilées se promenant librement dehors.

Dans la même trajectoire, Khatibi Abdelkebir était influencé par l'idée du retour à l'époque de l'ante-islam et louait les pratiques païennes préislamiques avec une nostalgie à la période païenne (*la jahiliya*).

2. La figure du Marocain dans la littérature dé- coloniale

2.1 Figure féminine de la Marocaine chez Mernissi

Mernissi propose le prototype de la femme intellectuelle moderne, dotée d'intelligence, et passionnée de liberté. Pour lever le défi, la femme marocaine doit être capable d'aimer et prête à surmonter les écueils : « *dans la psyché musulmane, écrit-elle, aimer, c'est apprendre à franchir la barrière, à relever le défi de la différence* ». ¹ Aussi, dans *Beyond the veil*, elle nous présente un islam monolithique et uniforme du Maroc à la Malaisie et elle argumente que les musulmans sont les mêmes et doivent mimer les braves personnages *des Mille et une nuits* qui ont dépassés les barrières culturelles.

Mernissi a effectué une relecture de l'image stéréotypée de la femme orientale sensuelle et soumise au patriarce. En effet, Shéhérazade qui vivait enfermée dans un sérail échappait à ce canevas ; par contre, les hommes de l'Orient étaient libidineux et tortionnaires et asservissaient les femmes. Mernissi instaurait un autre mythe de la femme orientale avec une nouvelle envergure : une femme forte, rusée, dominante et récalcitrante qui ressemble au personnage légendaire Shéhérazade l'insoumise qui avait le pouvoir de la parole. Mernissi tourne vers le passé pour en faire donc une relecture, et du coup, opère une castration de la virilité pathologique du personnage marocain au masculin.

2.2 Laroui, Ben Jelloun vers une pensée progressiste

¹ MERNISSI, Fatima, *Le Harem et L'occident*, Paris, Albin Michel, 2001, p.172.

Laroui fait une relecture de l'héritage colonial et affirme que la décolonisation comme projet nationaliste est possible uniquement par le biais des progrès, qu'est-ce à dire ? Il s'agit d'un regard tourné vers le futur et d'une « *sociologie développementaliste* » pour emprunter l'expression Ryhan zakaria. La tradition ou la sous-culture (folklore, mythe, rituel, chant paysan, poésie, théâtre de rue, culte de marabouts, arts plastiques) est génératrice de sous-développement. Il faut bannir ces signes de décadence qui engourdissent la société marocaine, et du coup, il refuse toute étude ethnographique coloniale. Il conclut que l'œuvre folklorique est vouée à la dégradation car elle présente le Marocain comme un être inférieur congénitalement.

Dans l'ouvrage de Tahar Ben Jelloun *Marabouts* (Maroc, Paris, Gallimard, 2009), il se moque de la figure du Saint ou du concept de sainteté et du coup de la culture populaire, il opère un voyage à travers les photographies de marabouts et les tombeaux des saints de l'islam en marge du culte officiel. Benjelloun est certainement influencé par Demenhem Emile, *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, (Paris, 1954) mais aussi par Khatibi auteur de *Maghreb Pluriel* (Paris Denoël, 1983).

2.3 Boughali, Berque vers une pensée décoloniale

Boughali Mohamed considère que la pensée coloniale se base sur la réification de l'Orient : « *L'une des caractéristiques du système colonial et par conséquent l'un des buts de ses projets, consiste à reléguer les populations indigènes au rang du subalterne permanent (...) la volonté têtue de réifier l'autre est ici flagrante* ».¹ Le fait colonial qui repose sur une telle chosification du colonisé s'explique par le silence et l'usurpation :

¹ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque ou la saveur du monde arabe*, éditions la porte. pp. 35-36.

Le colon est un usurpateur, s'empare de tous les secteurs économique (le plus rentable), politique et socio-culturel de la société dominée' est un système totalitaire. Jacques Berque a relevé ce constat « économie coloniale ».¹Berque le signale sous ses propres mots : « très longtemps, au moins pendant les dix premières années de l'entre- deux guerres, la colonisation terrienne constitua la finalité avouée du système français en Afrique du nord.²

On retient que cette littérature coloniale répond en fait au projet colonial celui de l'usurpation des terres et se sert de la mission civilisatrice comme discours de légitimation de cette présence française. Cette vision est fondée sur un rapport binaire qui valorise l'homme blanc et déshumanise l'indigène (les récits des auteurs coloniaux décrivent souvent les marocains souffrant de tous les maux type dysenterie, tuberculose, entérite, typhoïde, famine, etc.).

Au terme de son analyse, Berque annonce l'échec de l'entreprise coloniale française au Maroc grâce à la résistance de l'indigène, et faute de « *jurisprudence instable* », c'est que le colon n'arrive pas à systématiser la politique de la résidence dans tout le territoire : « *Le talon d'Achille c'est le politique même ; ce monstre aux pieds d'argile va s'écrouler victime « d'un schéma politique sans trame interne ».*³ A cet égard, Boughali stigmatise les scories du fait colonial :

Le dahir berbère de 1930, au Maroc, veut instaurer une seconde entité collective en plein cœur de la société afin d'entraver l'harmonie d'une identité collective arrachée au couteau et par l'intelligence à travers maintes colonisations. Il s'agit de détruire la société indigène en visant le cœur même de son homogénéité historique interne.⁴

¹ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque ou la saveur du monde arabe*, op.cit., p.52.

² BERQUE, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, op.cit., p.42.

³ BOUGHALI, Mohamed *Jacques Berque ou la saveur du monde*, op.cit., p.61.

⁴Ibid.

En outre, le colon élude les valeurs indigènes (suppression de la langue arabe, mépris du culte de l'islam...) et Berque réagit à contre-courant des versions officielles pleines de carences, il stigmatise les visées du colon qui cherche à défigurer et dénaturer toute l'histoire de l'indigène : « *Une des caractéristiques du phénomène colonial français : il tente d'oblitérer l'histoire de la société investie* ». ¹ Autrement dit, la France métropolitaine se donne pour objectif d'imposer un regard ethnocentriste : « *Dans un premier temps, la politique coloniale essaie, un peu partout au Maghreb de créer et de diffuser sa propre version de l'histoire du pays dominé. C'est ainsi que la thèse de l'origine européenne des berbères est défendue avec acharnement* ». ²

Cette vision repose sur le ressassement du leitmotiv de la romanité du Maghreb pour asseoir la domination du Blanc : « *Louis Bertrand, ne cessait d'exalter sur tout le pourtour méditerranéen, la romanité contre l'islam. Pour lui, le prêtre n'est que la face salvatrice de la colonisation* ». ³ En d'autres termes, sous les propos de Boughali : « *La romanité et le christianisme sont appelés à la rescousse pour justifier la présence française au Maghreb* ». ⁴

Le système colonial est fondé sur l'aliénation coloniale, mais c'est un dispositif faible à cause de ses mensonges, ses abus, et de ses incohérences ; un tel schéma va ranimer la conscience du peuple marocain. A ce titre, Berque atteste que la société colonisée n'a jamais abdiqué ou renoncé et qu'elle avait toujours continué à lutter. Il va même défendre l'islam : « *L'islam refuse l'aliénation coloniale* ». ⁵

Par ailleurs, Berque reproche à l'islam de sortir de l'évènementiel et de l'histoire car les exégèses se cantonnent aux interprétations anachroniques du

¹ BOUGHALI, Mohamed *Jacques Berque ou la saveur du monde*, op.cit., p.66.

² Ibid.

³ BERQUE, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, op.cit., p.253.

⁴ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque*, op.cit., p.66

⁵ BERQUE, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, ibid., p. 461

coran ; il refuse alors l'islam politique et s'intéresse à l'histoire réelle du monde contemporain : « *l'islam se veut de plus en plus dans l'histoire* »¹ pour reprendre le terme de Boughali.

Devant le fait colonial, il faut restituer l'histoire, selon Berque, vu qu'il y avait une double usurpation extérieure afférente à la colonisation et une « usurpation intérieure ».² Un tel viol s'explique par un bras de fer (Leaders nationalistes face à l'oppression et les carences du régime comme le parlement non représentatif et face à la confiscation du pouvoir par la bourgeoisie nationale corrompue et dépendante à la métropole selon Berque) : « *Les pouvoirs manifestent, partout dans le monde arabe, une crainte angoissée de toute parole dont ils ne sont pas les distributeurs exclusifs* ».³ Il n'y a pas de politique nationale authentique, et Berque qualifie cette situation du vide politique où les responsables sont déphasés de : « *divorce politique* »⁴ ou d' « *hémorragie de la confiance populaire* »⁵ comme dit Boughali.

Pour ne pas hypothéquer l'avenir de ces états arabes, l'intelligentsia des pays arabes comme tenants du changement escompté doivent restaurer les valeurs sociales, cette « *restauration de soi* » selon Boughali se réalise par la revendication de la technologie, par l'assainissement du dehors et du dedans, par le redressement économique et par des réformes politiques profondes. Rompre avec la situation coloniale c'est rompre, aussi, avec le discours de colonialité et opter pour la voie du développement de tous les secteurs y compris la paysannerie qui n'est pas isolable de la société monolithe comme le pense Berque (Sur ce volet, le sociologue Paul Pascon a bien analysé la structure agraire au Maroc et a cherché à moderniser le système agraire).

¹ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque*, op.cit., p.113.

² Ibid., p.144.

³ Ibid., p.149.

⁴ Ibid., p.152.

⁵ Ibid., p. 164.

Au terme de ce voyage dans la pensée de Berque et sa position envers l'Autre (l'Arabe), Il faut rénover la culture arabe par des signes, des symboles et une vraie volonté pour la démocratie et il faut aller à la rencontre de l'Autre, s'ouvrir sur les autres cultures.

La vision de Berque s'inscrit dans une dynamique de dépassement de la fixation à l'âge d'or quasiment statique celui des théologiens musulmans zélés. Cette ouverture sur la modernité consiste selon Berque à faire la convertibilité du « *qadim* vers le *jadid* » bref, Boughali précise : « *l'orientalisme berqueen reste de toute évidence, une franche volonté de s'engager dans le devenir arabo-musulman* ». ¹ Boughali propose de mener une vraie : « *convertibilité des signes internes* » et revitaliser l'économie, repenser tout. Une sorte de renaissance seconde avec une politique populaire. Voilà l'itinéraire de la démocratie c'est de remplacer « *l'identité usurpée(...) par l'identité collective* ». ²

Nous partageons l'idée de Berque celle de l'ouverture sur la modernité qui consiste à récuser le terrain circonscrit par l'occident usurpateur, à repousser les séquelles de la colonisation et à transiter du sacré à l'historique. Pour clore ce chapitre, il faut décoloniser conjointement la pensée des colons, mais aussi, celle des adeptes de la colonisation :

L'une des difficultés dont il faut tenir compte, à ce propos, consiste à rendre le mouvement national, vers le développement total, franchement autonome, c'est-à-dire épurer progressivement l'émancipation des scories de l'impérialisme mondial diffus et des impostures des colonisations tant intérieures qu'extérieures. ³

¹ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque ou la saveur du monde arabe*, op.cit., p.275.

² Ibid., p.195.

³ BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque ou la saveur du monde arabe*, op.cit., p.22

Nous étudierons la corrélation de ces scories dues à la colonisation du Maroc et la littérature orientaliste française dans le chapitre suivant.

3. Naissance des études postcoloniales

Il est édifiant d'aborder les études postcoloniales (ou *Postcolonial Studies*) pour mieux cerner l'image de l'étranger dans le miroir de l'Occident mais aussi dans miroir de l'Orient. Ce concept a vu le jour aux Etats Unis et en grande Bretagne. Les pionniers de ce mouvement sont Ashcroft, Griffiths et Tiffin, G.Spivak, Ashis Nandy auteur de *L'ennemi intime* (traduit par Annie Montant, Paris fayard.2007) et notamment Homi Bhabha auteur de *The location of culture* où il a développé sa théorie de la différence culturelle:

Les propositions de Bhabha, qui sont des points de référence incontournables pour les débats anglophones sur la postcolonialité et sur la nature culturelle c'est- à- dire transculturelle des enjeux politiques contemporains, sont certainement déjà actives en France depuis le début des années 2000¹.

L'objet de cette théorie était l'étude de la figure du déplacé, du migrant, du réfugié, de l'exilé entre autres. Il a utilisé des concepts dans *Nation et Narration*

¹JOUBERT, Claire, (université Paris 8), « Théorie en traduction : Henri Bhabha et intervention postcoloniale », *Source : n, 154, passages. Ecritures francophones. Théories postcoloniales* (juin 2009), pp. 149-174, In Armand colin.url/httpsjustor.org.

autour de la décolonisation : « les lieux de culture (...) l'espace du peuple (...) L'agent de minorité nationale(...) la puissance d'agir (...) la communauté »¹.

Bhabha affirmait que le discours littéraire dans (le *Postcolonial theory*) est traversé par des voix polyphoniques traduisant une diversité culturelle: « Nous sommes confrontés au défi dans le présent d'une performance culturelle spécifique aux traces de tous les discours disciplinaires et institutions de savoirs qui constituent la condition et les contextes de la culture ».²

Il est à noter que la notion du postcolonialisme traite l'identité nationale et qu'à l'origine, le vocable Postcolonial a été associé à la littérature du *Commonwealth* :

Terme « postcolonial » fut utilisé d'abord (...) dans les cercles littéraires des sociétés coloniales (...) la littérature du Commonwealth et l'étude de soi –disant « nouvelles littératures en anglais » qui avaient été inaugurés à la fin des années 1960-le terme a ensuite été utilisé pour évoquer l'expérience politique, linguistique, et culturelle des sociétés anciennement colonisées par l'Europe »³

L'expérience de ces écrivains anglophones post - coloniaux s'est soldée par le recours aux concepts comme le métissage, l'hybridité (Bhabha), le multiculturalisme, l'identité locale et surtout la planéarité: « la critique américaine Gaytari Spivak invente la notion de « Planerarity » (planéarité) pour faire concurrence à la globalisation ».⁴

¹ Cité par Bhabha, Homi, in JOUBERT, Claire, (université Paris 8), « Théorie en traduction », op.,cit.

² Ibid.

³ Cité par Ashcroft, Griffiths et Tiffin in BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « Postcolonial : histoire des langues », info / revue Hérodote – Hérodote anglophone 1/2006 (n 120) p48-76, (centre des recherches sur l'inde, université inde), htm- url/ www.cairn/(consulté le 11.oct 2022).

⁴ Ibid.

3.1 Postcolonialisme français

Les années 80-90, marquent la naissance du postcolonialisme français : Derrida dans *De la grammatologie*, (Ed minuit, 1974) vise la déconstruction de l'ethnocentrisme européen, Barthe introduit l'hypotexte, Jean-Loup Amselle a résumé ces concepts dans *l'Occident décroché : enquête sur les post colonialismes* (Paris, stock, 2008).

Les structuralistes ont contribué à ce débat (l'intertextualité de Kristeva Julia, le dialogisme ou polyphonie de Bakhtine). Le sujet n'était pas manifestement perceptible chez les structuralistes. Par contre, la littérature postcoloniale francophone célèbre ostentatoirement le retour du sujet dans toute sa complexité : François Mauriac, écrivain chroniqueur anticolonialiste, défendait les colonisés dans ses *Mémoires politiques* (1967) et *Mémoires intérieurs* (1962), il se prononçait pour l'indépendance du Maroc.

Le culte du sujet est défendu par Sartre qui ne cesse de valoriser la figure des opprimés dans *Situations*. Camus Albert dans son reportage *Misères de la Kabylie*, soutient la cause de l'Algérie. Il précise, aussi, dans son *Discours à Stockholm* : « sans liberté vraie, sans honneur (...) je ne puis vivre ». En 1951, il publie *L'homme révolté* dans lequel il incite les révoltés à ne pas renoncer et d'agir : « Plutôt mourir debout que d'être à genoux ». Ce refus de l'humiliation est traduit dans la pièce de théâtre *les paravents* de Jean Genet véritable pamphlet des atrocités de l'armée française pendant la guerre d'Algérie.

3.2 Postcolonialisme, négritude et planéarité

Les écrits postcoloniaux sur la négritude étaient centrés sur l'identité nationale et sur la diaspora noire : Aimé Césaire considérait la négritude

comme une forme de résistance et d'ouverture à l'universel : « *possibilité d'une négritude transnationale* »,¹ Frantz Fanon dans *Peau noire, masque blanc* et dans *Les damnés de la terre* raconte l'oppression de la race noire. Dans le même esprit, Léopold Senghor considère la négritude comme une question ontologique : « *La négritude est la somme des valeurs du monde noir (...) La négritude n'est ni racisme, ni négation de soi. Elle n'est non plus qu'affirmation, elle est l'enracinement de soi en soi et l'auto confirmation : la confirmation de l'être* ». ²

Ce cri de révolte est planétaire, Maryse Condé dans son roman *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, traitait le statut de l'esclave persécutée et se prenait pour porte-parole des esclaves. L'auteure Jamaïco-américaine Michelle Carla Cliff créait une identité personnelle et critiquait le rôle de l'école comme espace de l'homme blanc et instrument de domination, l'école se cantonnait au mutisme sur la question identitaire des noirs.

Cette littérature postcoloniale négro-africaine, négro-asiatique ou négro-américaine porte sur la transdisciplinarité de la culture, s'oppose à la globalisation et l'écrivain de couleur noir l'antillais Edouard Glissant : « *lance le tout-monde contre l'hégémonie du modèle américain* ». ³

3.3 Littérature postcoloniale au Maghreb

La littérature postcoloniale au Maghreb adopte presque la même trajectoire de la construction identitaire de leurs compères négro-africains, les auteurs s'opposent à cette pensée euro-centriste et aux différentes formes d'oppression :

¹ Cité par CESAIRE, Aimé, in BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « *Postcolonial : histoire des langues* », op.cit.

² Cité par SENGHOR, Leopold, in BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « *Postcolonial : histoire des langues* », op.cit.

³ Glissant Edouard, in BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « *Postcolonial : histoire des langues* », op.cit., p.16.

*Les écrivains du Maghreb et les intellectuels en général se devaient de se poser des questions nouvelles en phase avec l'ère postcoloniale marquée par des pouvoirs autoritaires nationaux qui n'hésitaient pas à utiliser la répression comme réponse à la contestation. Les romanciers contribuèrent à cette prise de conscience « postcoloniale ».*¹

Ces écrivains nationaux (arabophones et francophones) et occidentaux ont adopté un nouvel imaginaire et une nouvelle rhétorique :

*Par roman postcolonial, nous entendons des auteurs nationaux, qui ont été publiés, après l'indépendance. Mais le terme a été en vogue depuis quelques décennies par des critiques occidentaux pour distinguer une nouvelle vision idéologiquement et esthétiquement différente de celle des écrivains coloniaux*².

Cet imaginaire s'explique par deux tendances, l'une s'inscrit dans la continuité du discours colonial (cas de la revue Souffles dirigée par Abdellatif Laabi dans ses débuts et l'autre y marque une coupure dans le sens d'un dépassement centre-périphérie :

le post- colonialisme peut être envisagé sous deux angles complémentaires : en tant que continuité : c'est un héritage culturel qui permet aussi bien aux sociétés anciennement colonisées que colonisatrices d'avancer dans leur histoire (par exemple , l'idée de la langue peut être considéré comme un 'butin de guerre' (selon la formule de Kateb Yacine), pour l'intellectuel des pays colonisés (...) en tant que rupture certes, mais dans le sens non d'une rupture avec le

¹ MDAGHRI, Abdallâh Alaoui, *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, éditions Zaouïa, Rabat, 2016, p.23.

² Ibid.

passé, mais d'un dépassement du seul point de vue dialectique colonisé-colonisateur.¹

Au niveau formel, cette écriture est traversée par la « *la violence du texte* », selon, Marc Gontard, ou par une écriture fragmentée, d'après, khatibi.

Au niveau du contenu cette littérature marocaine postcoloniale développe un projet de société souvent teinté d'un tiraillement entre la modernité et la tradition, c'est une littérature qui traduit un malaise :

Leurs romans exprimaient le rêve d'une société où la justice, la liberté et la dignité se substituaient à la répression, aux interdits et aux discours rétrogrades d'un système socio politique éculé, en même temps, ils montraient les désillusions, les blessures et l'amertume dues à leur échec d'élite.²

3.4 Littérature marocaine postcoloniale : dénonciation, interculturalité, et mondialité

3.4.1 Dénonciation

Edmond Amrane Elmaleh, juif marocain ouvre un dialogue avec les autres composantes de la société marocaine en adoptant une polyphonie narrative :

Edmond Amrane el Maleh reprend la question de la communauté juive du Maroc dan Mille ans un jour, mais il la relie au drame du peuple palestinien (...) Nassim le personnage central du roman, prend conscience de ce double drame au début des années soixante.³

¹ MDAGHRI, Abdallâh Alaoui, *Aspects du roman marocain*, op.cit., p.26.

² Ibid., p.31.

³ MDAGHRI, Abdallâh Alaoui, *Aspects du roman marocain*, op.cit., p.47.

Dans *Messaouda*, Abdelhak Serhane dénonce le système patriarcal et défend les femmes et les enfants de la rue.

3.4.2 Littérature interculturelle

« Cette littérature interculturelle »,¹ appelée, aussi, littérature-Beur est apparue dans les années quatre-vingt en France, fondée sur le principe de l'assimilation (représentée notamment par Azouz Begag, Mehdi Charef, Farida Belghoul, Laila Houari). Les auteurs locaux (arabophones ou francophones) s'inscrivent dans la même lignée : (on se réfère à *Un été à Stockholm* de khatibi dans lequel le personnage protagoniste Gérard Namur part à Stockholm pour couvrir une conférence, il découvre la ville, mais en fait, c'est lui-même qui se découvre. Ce récit insinue que la vérité est relative.

3.4.3 L'écriture au féminin au Maroc

C'est une écriture de dénonciation et d'interculturalité : les écrivaines dénoncent la pensée phallique. En outre, elles s'opposent à la colonisation comme une autre forme d'oppression (cas de : *Année de l'éléphant* (1980) de Laila Abouzaid, la *Baroudeuse* de Nouzha el Fassi, et *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi.). Or, Nadia Chafik insiste sur l'oppression des femmes par les autres femmes dans *Filles du vent*. Dans la même lignée, Laila Houari, dans *Zeida de nulle part*, explique que Zeida la bruxelloise rêve d'une Zeida marocaine, subitement, elle s'aperçoit qu'elle est une personne de nulle part et que sa double appartenance à ces deux sphères représente, en fait, pour elle la naissance d'une identité nouvelle.

¹ MDAGHRI, Abdallâh Alaoui, *Aspects du roman marocain*, op.cit., p.54.

3.4.4 Littérature postcoloniale arabophone au Maroc,

La thématique des écrivains arabophones marocains touche au réalisme : *Le pain nu* de Mohamed Choukri où le narrateur évoque des scènes tabous (comme le viol de l'enfant), les écrits de Mohamed Zefzeaf, 2000 *Le quartier du derrière*, puis, *Bouches grandes ouvertes* dans lesquels il décrit la vie des marginaux, chômeurs et les enfants abandonnés, le roman historique *Le savant* de Ben Salem Himmich dans lequel il retrace la vie d'ibn khaldoun, ou *Jeux de l'oubli* de Mohamed Berrada, qui relate un récit autobiographique qui couvre la période de la colonisation et les débuts de l'indépendance.

3.4.5 Ecrivains francophones locaux

Le fond de la jarre d'Abdellatif Laabi nous dévoile la facette de l'écrivain engagé : Namouss raconte son enfance par la métaphore de la descente au fond de la jarre et fait des renvois à la résistance marocaine contre le colon français, mais aussi, il ne cache pas sa fascination pour la langue et la civilisation françaises.

Dans *Les temps noirs*, Abdelhak Serhan brosse le portrait d'un militant Moha ou Hida qui s'oppose à l'occupant français. Or, il décrit Nadine sa maitresse d'école française qui se transforme en un objet de fantasme. Vers la fin du récit, Moha sera abattu par l'armée coloniale et sa mère lance des youyous comme signe d'un lendemain meilleur.

3.4.6 Littérature marocaine et mondialité

La littérature postcoloniale au Maroc avait également pour leitmotiv le thème universel celui de l'immigration clandestine dans les années 2000

(*Cannibales* de Mahi Bine Bine, *les clandestins* de Youssef Amine el Alamy). Dans ces textes, la métaphore ambivalente de la mer signifie le danger (noyade) et le refuge ou « *un ciel de liberté* » pour reprendre l'expression de BinBine donne un ton de mondialité à ces écrits d'écrivains marocains postcoloniaux.

Entre (2000- 2003), la littérature marocaine traitait les tabous : L'écrivaine Bahaa Trabelsi dans *Vie à trois*, conte l'histoire d'Adam jeune bourgeois de Casa qui aime Jamal. Adam se marie avec Rim pour plaire seulement à ses parents et continue discrètement sa relation avec son compagnon. *Pollens* de Bine Bine, traite la consommation de drogues : il s'agit de Pierrot qui décide de vivre avec sa copine Sonia à kettama et il s'adonne au haschisch et puis, tente finalement de se suicider.

Le thème du retour au pays incorpore cette littérature dans la modernité (Il *était une fois un vieux couple heureux*, de Mohamed Khair-Eddine raconte l'histoire d'un couple sénile qui vit en symbiose dans le sud du Maroc avec leur seule occupation le jardinage pour l'homme et la cuisine pour la femme, ils échappent à la ville stressante et renouent avec la virginité de la nature. De même, Driss Chraïbi, dans *Le monde à côté*, (à Crest, il lit dans le journal du 24 juillet 1999, la mort du roi Hassan II, il décide de rentrer au Maroc. Ce retour aussi est annoncé dans les récits sur les coopérants au Maroc comme *les amants de Marrakech* d'Ahmed Ismaili.

Somme toute, la littérature postcoloniale au Maroc exprime une dé-décolonisation de l'esprit. Cette nouvelle *AufheBung* (dépassement de la dialectique), restitue l'identité du Marocain mais aussi l'ouvre sur une identité plurielle. Chez khatibi, nous citons la figure de l'étranger professionnel qui va au-delà des contradictions et des généalogies en soulignant les topos de la nation-

littéraire : « *l'étranger (...) est un messager, un passeur de désirs et de pensée (...) qui transforme mon identité en devenir* »¹

Finalement, Benachir précise que le marocain est caractérisé dans la perspective de l'inabouti : « la perspective de l'inachèvement de l'homme et celle de la mondialité corèlent »,² l'identité ne pouvait être fixe, c'est : « *une identité en cours, une identité – projet* ». ³ Comme Berque et Boughali, Benachir rêve d'un « *autre être-ensemble(...) le Tiers- homme sans terre ni monde, d'une conscience sans espace et sans identité* ». ⁴

La littérature marocaine est caractérisée par une narrativité planétaire, qui inscrit la figure du Marocain dans l'histoire, s'aventure à « *ontologiser l'histoire et ses absences* ». ⁵ Nonobstant, il serait constructif d'analyser la relation entre la littérature coloniale et la colonisation française du Maroc dans le chapitre qui suit, et d'en expliquer le fonctionnement de l'imaginaire colonial.

¹ KHATIBI, Abdelkebir, *Figures de l'étranger*, op.cit., p.66.

² BENACHIR, Bouazza, *Mondialité, Transmutations anthropologiques et pensée à venir*, université Cadi Ayad, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines Marrakech, 1990,p.180.

³ Ibid., p.249.

⁴ Ibid., p.189.

⁵ Ibid., p.212.

Chapitre VI : Colonisation du Maroc et littérature coloniale

1. Colonisation du Maghreb

Il est indéniable que les motifs de cette conquête du Maghreb étaient à la fois psychologiques et économiques : signalons dans les détails que l'Alsace et Lorraine sont prises par les Boches en 1870 sous les ordres de Bismarck et qu'en réaction à un tel déshonneur, à une telle défaite et à une telle blessure, la France a décidé d'aller conquérir les contrées de l'outre-mer les plus faibles pour redorer son image d'état puissant et prétendre exporter les principes de la révolution française (l'Afrique faisait partie en fait de ce projet expansionniste).

Toute la littérature coloniale et la pensée française suivent cette idéologie colonisatrice et s'accrochent au mythe du jacobinisme. C'est le cas de Maurice Barres, dans *Scènes et doctrines du naturalisme* : « *Oui je me réjouis au Maroc parce que c'est une affaire européenne et qui peut nous servir sur le Rhin* ». ¹ Ce qui intéressait la France ce sont les ressources naturelles et les minerais.

Historiquement, la colonisation territoriale de l'Afrique a commencé dès 1830-1848 sous le règne de Louis Philippe par la conquête d'Algérie : « *La colonisation est une nécessité publique* » ² déclare ostentatoirement Ernest Renan dans son livre *La réforme intellectuelle et morale de la France* (1871). Gobineau à son tour, va hiérarchiser les races avec la prévalence de la race blanche ou race avancée celle des maîtres et des soldats et légitime, de facto, la colonisation en se basant sur cette typologie binaire des races, il théorise ce postulat dans son livre *Histoire et parole* (Robert Laffont) et aussi dans *Essai sur les inégalités des races*.

¹BARRES, Maurice, *Scènes et doctrines du naturalisme* : Ed du Trident, (1987), p.152.

² Cité par RENAN, Ernest in THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, in www.survie-France.org, mis en ligne le 01.10.2006, p5-64 / decitre.fr

Pour informer le lectorat sur la perception de l'Afrique comme espace colonial dans l'imaginaire français, retenons les dates fondatrices d'occupation : en 1857, la France a constitué des tirailleurs sénégalais et finit par occuper la Tunisie (1881-1883) et le Madagascar en 1885. En 1885, s'est tenue la conférence de Berlin où débute le partage du continent : les initiateurs de cette ingérence sont le fùhrer Bismarck (Allemagne), le roi Léopold (Belgique) et qui font tutelle sur le Congo. De surcroit, l'année 1894 a connu la création du ministère des colonies juste à la veille de la première guerre mondiale car :

La colonisation, selon Etienne Eugene (secrétaire d'Etat aux colonies entre 1887-1892 : est nécessaire pour assurer l'avenir de notre pays dans les nouveaux continents, pour y réserver un débouché à nos marchandises et y trouver les matières premières pour nos industries.¹

Le Maroc est perçu, également, comme un espace vital pour la France : les convoitises du colonisateur étaient ratifiées par la signature du traité de protectorat (1912-1914) ; cette date est vécue comme un traumatisme par le peuple marocain, suivi de l'occupation effective du Sahara qui remonte à 1934. Les agissements d'humiliation des indigènes de l'Afrique s'accroissent en 1931 date qui coïncide avec l'évènement de l'exposition coloniale à Paris au parc de Vincennes par Lyautey (cette foire montre la brutalité de la conquête avec des massacres et des déportations et représente l'Africain en tant qu' esclave, marchandise, simple décor ou encore un monstre) ; certes, cette propagande était appuyée par des missionnaires, des écrivains-voyageurs ; mais des voix libres se sont levées- même s'ils étaient qualifiés de collaborateurs ou de traîtres- en militant pour la décolonisation de ces pays occupés.

¹ Cité par *ETIENNE, Eugene*, in THIMONIER, Olivier, op.cit., p.8.

2. Le néo- colonialisme de l'après-guerre

En 1961 le processus de l'indépendance des colonies pousse le général De Gaulle à manœuvrer pour manipuler les populations avides de liberté, il opte pour « *l'indépendance dans l'interdépendance* » en créant le *ministère de coopération*, c'est l'équivalent du *ministère des colonies*. ce stratège exporte la culture française aux anciennes colonies par le concept de « *la françafrique* » sorte de stratagème qui vise à maintenir la domination du Blanc : l'objectif est de mener une guerre contre les indépendantistes comme les leaders du panafricanisme (Patrice Lumumba ancien premier ministre du Congo) ou du panarabisme (chérif Houssine d'Arabie émir d'Arabie saoudite, Maamar Kadhafi président de Libye, ou ceux du mondialisme mené par Ben Barka leader politique marocain ou chef de file du mouvement tricontinental).

A ce propos, il y a eu des soupçons d'assassinats de leaders comme le Togolais Sylvanus Olympio (pour avoir osé stopper l'usage du CFA en 1963 car il considère que la zone CFA est une forme déguisée de colonisation) et l'assassinat du burkinabé Thomas Sankara (pour refus de la politique d'endettement) et Lumumba en 1961 (pour sa résistance et son patriotisme) et Dulcie September (représentante d'ANC mouvement national africain anti apartheid de l' Afrique du sud qui fut assassinée à Paris en 1988).

Ce n'est pas sans raison que le français Fooccard Jacques parle de politique d'extinction par des milices. Cet intérêt de la France pour l'Afrique est joliment exprimé par le président Omar Bongo qui a gouverné 40 ans et a avoué : « *la France sans l'Afrique c'est un ventre sans carburant* ». ¹En effet, la France refuse toute forme d'autonomie sectorielle des colonies en les entraînant dans des

¹ Cité par BONGO, Omar, in THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., p.16.

programmes d'aide bien calculés qui les endettent pour de longues *durée* : « APD aide publique au développement est avant tout un système qui sert à maintenir dans la dépendance les pays dits aidés ». ¹

Selon Thimonier, la France continue à financer des « des projets ruineux », surfacturés et que les entreprises françaises sont largement engraisées par cette « économie néo- coloniale » menée par de nouveaux acteurs : « *Les réseaux de la 'françafrique' « partis politiques, loges maçonniques(...) mercenaires(...) services secrets (...) ambassadeurs ».* ²

La dépendance monétaire à la France est maintenue alors par l'adoption du franc(CFA) dans pas mal de pays africains. Aussi, L'application du (PAS) ou le plan d'ajustement structurel n'est qu'une politique d'endettement fixée par la banque mondiale pour appauvrir davantage ce continent ; ce néo- colonialisme continue avec la délocalisation des multinationales qui exploitent sans scrupule la main d'œuvre africaine par des prix dérisoires.

Bref, cette mainmise est expliquée par Thimonnier :

La France perpétue une stratégie de domination au nom de la défense de ses propres intérêts, ingérence dans les affaires africaines (soutien à des dictatures et à des élections truquées maintient des états africains dans la dépendance via l'aide publique au développement et la dette, pillage des richesses du continent. ³

L'historien Bernard Lugan affirme au contraire que la France s'appauvrit davantage à cause de ses colonies, la France est devenue « *la colonie de ses*

¹ THIMONIER, Olivier, *ibid.*, p.22.

² *Ibid.*, p.19.

³ THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., p.5.

colonies » en reprenant la même formule de son compatriote Edouard Herriot et que le postulat de la colonisation du Maroc par exemple était « *une bonne affaire* » car la France a mis en valeur ce pays par l'œuvre de pacification : Lyautey a unifié le pays, a imposé la sécurité, a bâti l'infrastructure en construisant des hôpitaux, des écoles, a formé des élites d'indigènes capables de pratiquer du self –government surtout les juristes et les hommes de lettres et a installé une administration moderne. Au fond, Lugan défend l'impérialisme et tombe dans la partialité en défendant le messianisme laïc, patriote, républicain et catholique du mouvement colonial. Il avance même que Lyautey, réformateur et constructeur du Maroc, ne cherchait pas le centralisme du pouvoir et reprend ses dires à savoir qu'il ne voulait ni « *algérianiser le Maroc* », ni « *jacobiniser le Maroc* ».

Dans la réalité, la dépendance culturelle au colon est accomplie par des opérations humanitaires comme l'OIF (Organisation internationale de francophonie) qui pérennise la présence hégémonique de la langue française à l'après-guerre, par la gratification des personnalités honorées et placées à la tête de cette organisation de l'OIF (comme Boutros Ghali, Abdou Diouf) ; de gros budgets sont débloqués pour réussir ces programmes dans les anciennes colonies connues par leur bilinguisme. Parfois, la France accuse ces anciennes colonies de non-respect des droits de l'homme, et se donne le luxe d'intervenir dans le paysage politique de ces pays en affichant l'alibi d'assainissement.

Au Maroc, les colons français ont construit le collège d'Azrou en 1924 pour la formation d'une élite berbère francophone et qui rentre dans la politique Berbère de la France. A l'aube du XXI siècle, la francophonie est appliquée encore au Maroc et elle a plein d'adeptes.

Cette sujétion se fait également par des lois inhumaines type *Loi Pasqua* 1986 (vise l'exclusion des minorités), *loi Ceseda* 2007 (stipule le durcissement de l'immigration). Concrètement, les africains sont traités comme des vaches à lait dans leurs pays d'origine et des citoyens français de second degré dans le pays d'accueil l'hexagone.

On conclut alors que les français maintiennent volontairement et indirectement même après l'indépendance ce rapport de force vis-à-vis des colonies en Afrique par un dispositif calculé et esclavagiste. Une armada d'artistes et de littérateurs exécutent ce projet aliénant. En effet, les hommes politiques nostalgiques prônent encore les bienfaits de la colonisation :

En février 2005, les députés français votaient une loi qui dans son article 4, reconnaissent le rôle positif de la présence française outre-mer notamment en Afrique du nord, mythifiant aussi la période coloniale et nourrissant l'orgueil national de certains nostalgiques (notamment l'Algérie française).¹

La France moderne va continuer le même aveuglement dans sa politique envers l'immigré notamment l'Arabe et adopte des mesures racistes envers les compagnons de libération d'hier.

¹ THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., p.5

Chapitre VII : Xénophobie et hospitalité en France

1. Xénophobie française

Notons qu'en France dans les années 70, le racisme bat son paroxysme avec l'extrême droite qui brandissait la pancarte :

La France aux français (...) c'est un écrit qui vient de loin. Il a presque un siècle ; c'était la devise de la ligue antisémite fondée en 1889 sous l'égide d'Edouard Drumond, l'auteur de la France juive. C'est presque traditionnel : À chaque crise économique grave, des voix se sont levées pour désigner l'étranger comme responsable, ombre menaçante, corps non regardé parce que non reconnu et pourtant corps présent et coupable par avance(...) hier on ne supportait pas la présence des juifs en France, aujourd'hui, ce sont les immigrés arabes notamment qu'on charge de beaucoup de maux avec la même mauvaise foi, le même aveuglement.¹

Autrement dit, la France est inhospitalière, elle n'est plus fidèle aux principes de la révolution de 1789 : « terre d'asile et de liberté pour ceux qui ont fui une dictature, un régime politique qui ne tolère aucune opposition, un pays sous haute surveillance (...) un racisme anti maghrébin »². Il est évident que le programme d'insertion des immigrés n'a pas abouti car les français n'ont pas pu se débarrasser des lourdes traditions xénophobes et sombrent dans la haine : « il n'est pas évident d'arriver à vivre ensemble, même si la France, de par l'histoire et son tissu social est une société multiraciale ».³

¹ BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française, Racisme et immigration maghrébine*, coll. L'histoire immédiate, éditions du Seuil, Paris VI, Mars 1984, p.14.

² Ibid., p.15.

³ Ibid., p.17.

Dans les années quatre-vingt, les français xénophobes veulent renvoyer les immigrés chez eux, sinon ils seront victimes d'investigations policières.

Cette position se répète avec le président Macron en 2021. L'alibi des français est que les Arabes- maghrébins sont : « *des profiteurs, des tire-au -flanc. Ils sont sournois et des fraudeurs* ». ¹ Tahar Benjelloun nous explique l'origine de ce racisme :

On a omis de décoloniser l'imaginaire d'une grande partie des français. Comment annuler cette image : ceux qu'on dominait hier encore dans les colonies sont aujourd'hui dans les usines et chantiers. Les Mêmes reflexes, les mêmes comportements de mépris et d'ignorance ont été hérités de génération en génération ». ²

D'ailleurs, les candidats aux élections présidentielles en France de l'année 2017 et de l'année 2022 (ceux de l'extrême droite) étaient influencés par la théorie xénophobe du « *Grand remplacement* » initié par l'écrivain Renaud Camus qui incitait à la haine et au bannissement des étrangers notamment les Arabes sous prétexte que les français risquent d'être une minorité et du coup perdront l'ascendant de leur culture. Désormais, l'Arabe est un épouvantail dans les médias français.

2. Hospitalité française

Nonobstant, l'accès des socialistes au pouvoir, a mis fin à certains décrets et lois xénophobes : arrêt des expulsions, régularisation des sans-papiers, droit à la constitution des associations, or, le droit au vote reste à désirer. Dans ce climat, l'image de l'immigré est sombre, elle reflète un regard plein de préjugés type perturbateur de l'ordre culturel et religieux. Il est temps de voir l'image positive de l'immigration :

¹ BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française*, op.cit., p.53-54.

² Ibid., p. 61.

Les ouvriers ne sont pas une main d'œuvre dans les usines ou des soldats en première ligne pour défendre la France mais aussi des citoyens. (...) la guerre va instituer dans toute l' Europe le système de recours à la main d'œuvre, soumise, dominée politiquement et maintenue dans une misère particulière. Ainsi le lobby colonial au Maghreb, s'il était partisan d'envoyer des arabes sur le front pendant la guerre, protestait le recrutement de travailleurs de peur de voir ces derniers s'enrichir en Europe et revenir au pays en position de force. Tout sera fait pour empêcher que l'émigration ne devienne une source d'enrichissement et aussi de libération, bien au contraire, l'émigration a été pensée et instituée comme le corollaire de la colonisation.¹

Les français prennent les maghrébins pour une ethnie non assimilable pour emprunter le jargon de Benjelloun et les considèrent comme une source du mal : « *L'immigration est présentée négativement comme un mal nécessaire, un poids que toutes les catégories de la société française devraient supporter* ». ²

Or, Benjelloun pense que l'insertion passe essentiellement par l'élément culturel et qu'il faut que les mentalités changent : « *Si les immigrés avaient le droit au vote, ils s'intégreraient mieux dans la société française parce qu'ils se sentiraient Concernés, consultés et impliqués dans la transformation du pays, pas uniquement sur le plan économique mais aussi social* ». ³

Force est de constater que la littérature postcoloniale traduit cette tension entre xénophobie et hospitalité dans la société française envers les immigrés Arabes entre autres.

¹ BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française*, op.cit., p.91.

² Ibid., p.140.

³ Ibid., p.141.

3. Les chemins de l'intégration dans la littérature française

Sartre avait comparé « *l'immigration à un colonialisme à domicile* », ¹ par là il voulait décoloniser l'esprit des français de cette fixation xénophobe. Il soutient la cause des indépendantistes. Pratiquement, tous les articles de *Situations V* publiés dans Gallimard vont dans ce sens. Ou encore son texte « Orphée noir » qui plaide pour la cause africaine et le genre humain en général, et du coup, il rejette les mystifications de la pensée capitaliste fondée sur le système colonial. Dans le même sillage, les autres penseurs Jean Genet, Claude Mauriac et Michel Foucault, ont dénoncé ce racisme anti maghrébin par la possibilité de cohabitation. Pour citer de mémoire, toute la gauche française y adhère.

Dans ce sens, Benjelloun affirme : « *L'immigré est une composante de ce pays(...) L'idée d'une France multiraciale, enrichie par le métissage des visages et des cultures, l'idée que l'avenir de ce pays est aussi entre les mains des millions d'étrangers malgré les résistances et défenses* ». ² Bref, Benjelloun veut impliquer davantage l'immigré et pense déjà à une nouvelle hospitalité française fondée sur la confiance réciproque et le rejet de la crainte de l'Autre. Il faut s'habituer à vivre ensemble.

On verra dans notre corpus cinéma et littérature si les personnages ont-ils pu engager ce dialogue ? Il est édifiant de parcourir les sacrifices des immigrés maghrébins pour lutter contre cette xénophobie française.

4. Immigration maghrébine et militantisme en France

¹ Cité par Sartre, Jean Paul in, BENJELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française*, op.cit., p.142.

² BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française*, op.cit., pp149-150.

L'Arabe immigré est toujours perçu comme un colonisé même après l'indépendance, cette exclusion consiste à priver les étrangers immigrés (Algériens, Arabes, Beurs, Noirs, personnes de couleur et Portugais) de leurs droits universels : (droit au logement, droit à la scolarisation, droit au travail, droit à la manifestation, droit d'accès aux services publics, droit à la constitution d'associations et d'amicales, constitution de mouvements Syndicaux, liberté d'expression des militants...).

Cette négation de l'autre se justifie aussi par l'usage de propos diffamatoires comme *-sale Arabe, racaille, Arabes des cités*. Bref, la xénophobie était de rigueur dans cette décennie-là et qui va être prolongée au début du XXI siècle par l'islamophobie notamment à l'époque d'Emmanuel Macron qui enflammait les sentiments des milliards de musulmans par le projet de *loi de séparatisme D'E. Macron* au nom de la laïcité de la république sans pour autant condamner les autres religions de façon pareille.

Le président de la république a engagé des mesures injustes envers la minorité musulmane (état d'urgence, inculpations discriminatoires, interpellations forcées, abus de pouvoir des forces de l'ordre, clôture des lieux de culte, interdiction de port de voile dans les lieux publics, expulsion d'associations soupçonnées -sans preuve- de fondamentalisme, de radicalisme, ou de haine. Cette loi les condamne de dénaturalisation à cause de leurs propos jugés salafistes surtout les imams détachés ou soupçonnés d'islamisme ou d'islam politique et qui n'adhèrent pas aux valeurs de la république. Bref, il s'agit d'un nettoyage ethnique.

A cette vague de haine, les mass médias enfoncent le clou comme le magazine satirique *Charlie Hebdo* dénigrant avec impunité la personne du prophète Mohamed au nom de la liberté d'expression et aux valeurs de la

république. Certes, l'hexagone est catalogué comme le pays de référence des droits de l'homme sous l'hymne (liberté, fraternité, égalité); mais paradoxalement, le droit à la liberté de culte pour les musulmans n'est pas respecté par cette république même et le droit au sol est aussi bafoué.

Un bloc antiraciste de différentes races et secteurs s'est formé comme l'association d'antisémitisme, le CRAN (conseils représentatif des associations noires), ATMF ou l'association des travailleurs maghrébins de France (créée en 1982) qui vise à défendre les intérêts des travailleurs et pour faire entendre leurs voix. Pour ces immigrés, les agissements des hommes politiques représentent une trahison à l'universalisme républicain. Ces manifestants réclament comme alternative la tolérance et l'égalité entre les citoyens français sans tenir compte de la race ou de la religion.

Ce cri de liberté est soutenu par des écrivains français, dont le pionnier était Paul Vigné « *Ainsi on a longtemps ignoré l'existence et les écrits de Paul Vigné d'Octon (1859-1943) médecin des troupes coloniales, qui fut parmi les premiers à dénoncer la politique coloniale du III^e Empire républicain, des pillages et des massacres de populations* »¹. Force est de constater que, face à de telles exactions, des voix libres d'écrivains, de cinéastes, d'intelligentsias français, se sont levées au cours et après l'indépendance aussi tels que Jean Paul Sartre dans *Situations*, Albert Camus dans son discours du prix Nobel et dans *l'Homme révolté*, Aimé Césaire dans *Discours sur le colonialisme*, Frantz Fanon dans *Peau noire, Masque blanc* ; un peu plus tard le franco-marocain Tahar Benjelloun dans *Hospitalité française* pour défendre les immigrés victimes.

Il faut avouer que ce mouvement anticolonialiste a connu une forte résistance de la France : « *L'anticolonialisme a du mal à se manifester dans les colonies,*

¹ THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., p.14.

*les protestations qui s'élèvent en France sont quant à elles peu connues. Ceux qui les profèrent sont accusés de trahir la France et d'atteindre à l'honneur de son armée ».*¹

Les *harkis* par exemple étaient traités comme des réfugiés : « *Homis par les Algériens, les harkis sont toutefois reçus par-la France comme des indésirables, craignant avec leur arrivée une invasion musulmane et estimant qu'ils ne sont pas assimilables, de Gaulle les traite comme des réfugiés étrangers ».*²

Il ressort de cet aperçu historique que les colons français considéraient l'Afrique comme un espace géographique très attractif et utile pour relancer et booster l'économie de la France et que le concept de mission civilisatrice considérée comme une aubaine pour les colonies, n'était qu'un leurre : « *Le discours de Jules Ferry sur la mission civilisatrice n'est que l'habillage de la prédation coloniale ».*³

Bref, Ferry légitime la conquête française et s'oppose au postulat de l'universalisme de Clemenceau en affirmant que l'Europe est une race supérieure. Concrètement, cette prédation a commencé avec Charles X qui s'intéressait à la colonisation, il avait besoin des matières premières (coton, canne à sucre et denrées). Lors de la chute de Charles X et son remplacement par Louis Philippe un vrai nationaliste, a commencé réellement une révolution industrielle en 1860 fomentée d'une idéologie de plus en plus expansionniste accompagnée d'une forte influence des écrits de Saint Simon sur ses adeptes les saints simoniens à savoir une philosophie du progrès industriel fondée sur l'exploitation de l'homme par l'homme.

Le comble de cette idéologie coloniale se confirme en 1881 par l'adoption du code de l'indigénat axé sur les inégalités sociales et juridiques (comme le code noir d'ailleurs édité en 1685 et aboli en 1848) ; ce n'est qu'en 1946 que le

¹ THIMONIER, Olivier, *La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui*, op.cit., p.14.

² Ibid., p.35.

³ Ibid., p. 8.

code de l'indigénat n'est aboli (l'indigène a en principe les mêmes droits que le maître ou le colon).

L'occident encourage l'entreprise coloniale par l'apologie de la théorie des races pendant le XIX^e siècle : le meilleur représentant de ce courant est Gobineau (1855) dans *Essai sur les inégalités des races*, il ne cache pas que le Maghreb sert à la fois Rome et la Grèce et que les indigènes doivent manifester leur loyauté absolue. Ce qui prime pour le parti républicain à l'époque est en fait, c'est la grandeur de la France : le colon avait le devoir de protéger l'indigène et veiller à la prospérité de son pays, mais implicitement, on détourne les fonds des colonies. La France joue justement le rôle de la mère protectrice.

Ce rapport affectif mère/enfant s'est-il cristallisé avec le courant orientaliste ? Cette suzeraineté ou / et souveraineté de l'Occident sur l'Orient, et cette maltraitance des africains et des Arabes- maghrébins sont très visibles sur le plan politique et économique, qu'en est-il alors sur le plan littéraire et cinématographique au Maroc ?

CHAPITRE VIII : Orientalisme français et littérature de voyage au Maroc

1. Le Maroc dans l'imaginaire des écrivains voyageurs

En 1852, dans son roman *Voyage en orient* Flaubert s'écarte de la chose politique, c'est que l'Orient sert de catalyseur à l'imagination de l'auteur, et que, l'Arabe est imaginé comme un personnage sympathique.

Lamartine (1832), exprime autrement de l'empathie pour les Arabes, il cherche à les délivrer des mains despotes turcs, pour les engager dans son projet évangélique ; ici l'européen porte la casquette du rédempteur.

Pour Guy de Maupassant, l'Orient est une panacée, il est comparé à l'opium qui guérit et que la France est la cité d'une civilisation séculaire et que les français ne sont pas des conquérants.

Le précurseur de l'orientalisme au Maroc semble être Pierre Loti qui publie *Au Maroc* (1889). Certes, il avait une mission diplomatique au Maroc mais, ses impressions fictives sont dominantes, et du coup, son écriture ne transpose pas la réalité.

Il s'avère donc que l'orientalisme est étroitement lié au voyage à l'Orient. Ce mouvement de pensée traduit les impressions singulières et les expériences personnelles de poètes, écrivains ou artistes occidentaux. Dans ce sens l'orientalisme est un regard exotique : « *L'orient a presque été une invention de l'Europe depuis l'antiquité, lieu de fantaisie plein d'êtres exotiques, de souvenirs, et paysages obsédants, d'expériences extraordinaires* ». ¹ Autrement dit, l'orientalisme est : « *ce regard, selon la conception d'Edouard Saïd, des occidentaux sur un lieu lointain et exotique.*

¹ EDWARD, Saïd, *l'Orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, op.cit., p.120.

*Un lieu où existe le romantisme dans sa meilleure forme, inspiré par les observations imprégnées d'imaginaire ».*¹

Or, ces impressions sont d'une coloration colonialiste : « *L'orientalisme c'est le style occidental de domination, de restriction et d'autorité sur l'orient* ». ² Edouard rejette cette vision impérialiste et fait l'éloge du concept du « *multiculturalisme mondial* », ³ en corrélation avec le dialogue avec l'Orient. Donc, il fallait couper avec cet Orient recrée, imaginé, stylisé ou encore inventé.

2. Orientalisme et interculturalité

Dans la même trajectoire, des littérateurs de la période post coloniale brandissent ce dialogue : on cite la figure incontournable d'Amine Maalouf autour de son chef d'œuvre *Les désorientés* ou *Les croisades vues par les arabes* où il raconte les tensions entre Occident et Orient et parallèlement, il diagnostique la possibilité de cohabitation par le biais du culturel.

En France, les immigrés Arabes et Beurs jouent justement ce trait d'union entre les deux univers ; cette diversité culturelle se traduit par la sauvegarde de la langue c'est à dire l'usage des deux langues, aussi par l'alternance codique ou du *code switch-ing* (gestes, intonation de la langue d'origine pour mieux traduire la réalité), par le sentiment d'appartenance et du côté français par le dépassement des idées reçues, par la déconstruction des évidences et des croyances préalables. Bref, la refonte sociale est basée sur les valeurs humaines, la reconstruction d'une sorte d'amnésie de soi du côté des Arabes (religion, race, convictions, archétypes

¹ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman à la télévision française*, l'Harmattan, Paris, 2012, p.49.

² EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'Orient crée par L'Occident*, ibid., p.15.

³ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman à la télévision française*, ibid., p.49.

sur l'autre) et l'ouverture sur la civilisation de l'image, de la raison, bref, sur la modernité.

Les travaux de Abdelkebir khatibi baignent dans le même sens c'est que l'identité et la différence caractérisent le Marocain. C'est un être double voire un être pluriel. Son roman *La mémoire tatouée* traduit cette ambivalence identitaire du Marocain qui verse dans un cosmopolitisme enrichissant.

Dans la même lignée Mohamed Arkoun, considère la culture occidentale comme une composante de notre être magrébin. Les deux pôles Orient-Occident doivent se rapprocher culturellement. Cette mise en examen oblige l'Orient à renoncer au discours de la victimisation, L'Occident contraint à renoncer à l'eurocentrisme : « *la violence dominatrice, (...) assortie d'une littérature orientaliste destinée à faciliter psychologiquement la pénétration coloniale et les entreprises missionnaires* »¹. Arkoun se positionne contre l'intégrisme, fondamentalisme ou islamisme car ils sont fondés sur la pensée unique. Arkoun, préfère parler de l'homme ou de l'être rationnel et non pas de l'Arabe et rattache l'histoire de l'Algérie à l'héritage grec, aux principes universels et formule le souhait de faire une relecture du coran en fonction des sciences humaines surtout la sociologie. On retient deux notions dans sa perception de l'Arabe, qui répondent au scepticisme et à la liberté.

Un autre critique: Georges Corm refuse dans son essai cette mythologie occidentale de supériorité :

(...) n'est que le reflet dans l'imaginaire des intérêts profanes d puissances et de jeux de la géopolitique internationale...et elle est surtout la ligne mythologique que l'occident a érigé pour affirmer à travers l'opposition

¹ ARKOUN, Mohamed, *La pensée arabe*, Paris, ouf Que sais-je 1991, p. 95.

*entre aryens et sémites, la supériorité de sa généalogie sur celle des autres peuples, des autres cultures, des autres civilisations.*¹

Il dénonce alors ce qu'il appelle le « narcissisme occidental »² et appelle à supprimer tous les clichés des médias ainsi que des productions littéraires qui basculent vers ce que Samuel Huntington appelle « *choc de civilisation* ».

En contrepartie, pour dépasser cette fracture imaginaire, il prône *L'humain universel*. Des critiques et penseurs défendent cette pensée critique de l'universel comme Jürgen Habermas, Régis Debray, Noam Chomsky, Edouard Saïd et Pierre Bourdieu ; il fallait pour eux dépasser les divisions et les malentendus hérités de l'histoire, même si ce projet s'avère périlleux.

Force est de constater justement que la survivance des clichés teintés d'une domination occidentale est basée sur une division géographique, linguistique, religieuse, culturelle et raciale. D'abord, l'obstacle religieux remonte aux temps des croisades, l'islam est assimilé à la cruauté et à l'hérésie : « *Lors des croisades, les récits vont alimenter l'image de l'islam comme occupant de la terre sainte (...) L'occident chrétien a conçu l'islam dès le départ non pas comme religion mais comme un phénomène guerrier et maléfique* ». ³ En fait, Le prophète Mohamed est l'antéchrist dans l'imaginaire occidental : « *on attribue alors aux musulmans une panoplie de surnoms et d'attributs tels que tombeurs de cités, destructeurs, pillards. L'islam devient le mal opposé au bien incarné par l'église* ». ⁴

Notons que cette image figée sur l'islam depuis le moyen âge s'explique par la méconnaissance de la langue arabe et par le refus obsessionnel de la

¹ CORM, Georges, *Orient, occident, la fracture imaginaire*, Paris éd la découverte, poche, 2001, p.74.

² Cité par CORM, Georges, in OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo – musulman*, op.cit., p.5.

³ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo – musulman*, op.cit., p.55.

⁴ Ibid., p.44.

pensée judéo musulmane surtout par les clercs et finalement le bannissement traumatisant des mauresques de l'Espagne(1492) après huit siècles de présence et de cohabitation : « *Le fossé entre occident médiéval et islam demeure figé. la représentation de l'autre et de ce qu'est-il islam restent cependant formulés par une image mentale et non pas par la connaissance, à une époque où seule une minorité de clercs savait lire et écrire* ». ¹

On constate que les médias ne fait pas de différence entre islam comme croyance et islamisme. Pour surmonter ces écueils d'ordre spirituels, l'Occident doit surmonter son narcissisme en éradiquant cette image mentale alourdie par des poncifs sur l'islam (hérésie, satanisme, violence, mal, etc.)

Le deuxième obstacle à cette connaissance de l'autre est d'ordre géographique, d'abord on entend par occident :

Géographiquement, l'occident comprend l'Europe, l'Amérique et le Japon et l'appartenance à une même culture judéo chrétienne, reste l'aspect le plus important dans l'identification du monde occidental aujourd'hui ». ² « *Et on entend par l'orient, il est possible de le définir comme l'ensemble des nations qui n'appartiennent pas à cet occident. La carte dessinée par les européens a joué un rôle important dans cette appellation* ». ³

L'Orient est un espace multiethnique et multiracial ce qui constitue un obstacle pour le dialogue :

«Un oriental n'est pas automatiquement un arabe ni un musulman : il faut voir l'orient dans sa dimension plurielle (...) l'orient s'étend de l'Amérique jusqu'en Asie méridionale à l'est-il comprend vingt-deux états ou pays arabes en Afrique et en Asie, du Maroc jusqu' aux pays du golfe persique,

¹ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman, op.cit.*, p 55.

² Ibid., p.44.

³ Ibid., p.45.

mais aussi des pays musulmans mais non arabes comme la Turquie, l'Iran, L'Afghanistan et le Pakistan : les caractéristiques de l'orient s'assimilent à des liens intimes tels que la langue, la religion, et l'ethnie.¹

L'autre obstacle au dialogue Orient- Occident est linguistico –racial :

« l'origine de l'existence de l'Occident et de l'Orient remonte au mythe de la division du monde entre d'une part le peuple indo européen parlant les langues indo européennes et appartenant au peuple racial aryen, et d'autres part le peuple sémite qui fait partie des anciennes civilisations notamment babyloniennes, araméennes, hébraïques, et arabes.²

Le point de vue de l'Orient vu par l'Orient croit à une telle passerelle entre les cultures. La déconstruction des divisions s'est faite par la multiplication des expéditions en Europe dont les teneurs de cette conception (Rifaa Tahtawi, Mohamed Abdou, Jamal Eddine Afghani) dans le but de faire face aux mouvements salafistes taxés de despotisme et de fondamentalisme (cas des djihadistes Saïd Qutb ou des fanatiques du wahhabisme sunnite hunbalite dont le fondateur Mohamed ibn abd al Wahab). Et du coup, ces penseurs refusent l'immobilisme de l'Orient synonyme de fracture en référence à l'islam radical qui remonte à l'époque du prophète (islam radicalisé symbolisé d' ailleurs par le voile, la barbe et autres signes religieux qui connotent la terreur et la peur qu' on retrouve, d'ailleurs, dans la littérature et le cinéma français).

Ces penseurs cherchent par un ensemble d'actions un fond commun qui rapproche l'Orient d'Occident : les musulmans ont traduit la philosophie grecque et les Omeyyades, les Abbassides et les Ottomans ont développé des états modernes loin de l'obscurantisme. L'islam reconnaît toutes les religions

¹ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman*, op.cit., p.45.

² Ibid., p.46.

célestes : la vierge Marie vénérée dans le culte musulman inscrit cette continuité, l'évocation des récits des anges comme Gabriel engage ce dialogue.

Manifestement, Le discours orientaliste s'ouvre sur l'interculturel. Mais au fond le discours médiatique a-t-il vraiment dépasser ces divisions viscérales entre Orient et Occident : « *L'orient perçu par l'occident continue l'héritage historique qui prend le relais par le biais d'un discours médiatique* ». ¹

En fait, la représentation de l'indigène dans ces écrits coloniaux est basée sur le dénigrement du Magrébin par l'usage de qualificatifs dépréciateurs.

¹ OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman*, op.cit., p.67.

Chapitre IX : Littérature coloniale au Maghreb

1. Genèse

Des critiques se sont penchés sur cette question en étudiant de l'intérieur l'indigène (cas d'Algérie) dans *L'étude de la littérature coloniale* (1928) de Roland Lebel et dans *Histoire de la littérature coloniale* (1931), ou dans *Roman colonial en Algérie* d'Alain Calmes et puis Girardet auteur *L'idée coloniale en France de 1871 -1962*, (coll. Pluriel, 1978) qui analyse l'image du colonisateur libérateur dans sa légitimation de l'aventure coloniale.

Les écrivains coloniaux les plus connus à cette époque sont Marius-Ary-Leblond qui a publié *Le roman colonial* (1926), son style romanesque se base sur une documentation minutieuse sur l'indigène et les colonies, il s'écarte de toute forme d'impressionnisme. Et puis, I. Cairio et C.Regismanset (1911) dans *Urgence de voyage*, ils développent des récits de voyage avec une valeur documentaire, c'est -à- dire la peinture de l'univers de « *ce qui est* » loin de toute subjectivité du voyageur. Toutefois, ce souci anthropologique et ethnographique va servir de propagande au colon.

La représentation de l'indigène dans ces écrits coloniaux est basée sur le système binaire des valeurs : le blanc appartient à la race des maîtres, Alfred Douillé se vante justement que les européens sont des aryens race des dominants et les sémites race des dominés. Cette idée rime avec celle de Voltaire qui considère l'indigène comme *Le bon sauvage* versus l'homme blanc vu comme le maître civilisé ou le dompteur.

Leblond compare par conséquent l'Orient à un espace colonial qui est le relais vital de la métropole (le véritable centre). Luis Bertrand dans *Sang de*

races oppose le qualificatif de l'Arabe usurpateur au soit disant l'européen récupérateur de la terre sainte : il rappelle alors l'argument de la latinité et la romanité de la terre d'Afrique (le Maghreb en particulier) et dresse le portrait négatif de l'Arabe conquérant, usurpateur, hérétique et déraciné.

Ces mêmes clichés reviennent dans le roman de Robert Randau *Les colons* (1907). Paradoxalement, l'opposition colonie /métropoles s'éclipse nettement chez Maurice Barres en considérant le Maroc comme étant une extension de la mère patrie la France. « *Oui, je me réjouis au Maroc parce que c'est une affaire européenne et qui peut nous servir sur le Rhin* ». ¹En 1809, dans le volume *Barmavaux aux colonies*, Pierre Mille est le premier auteur qui a forgé le vocable « *roman colonial* », l'intrigue peint le portrait du soldat Barmavaux raciste envers les indigènes.

L'on conclut que la littérature coloniale s'oppose radicalement à la littérature exotique (littérature de voyage) car elle sous-représente totalement l'indigène et le prend comme objet d'étude tout en le comparant à une chose sans mystère. C'est une littérature deshumanisante. En fait, cette littérature coloniale devient un genre à part entière au début du xx siècle, elle est codée et institutionnalisée ; le littéraire et le politique deviennent deux vases communicants ; pour concrétiser cette nouvelle alliance, un grand « prix de la littérature coloniale » fut fondé en 1921 à cet effet ; cette littérature manifestement à tendance scientifique et documentaliste, a véritablement des visées impérialistes. Elle va même influencer, par ses descriptions radioscopiques, des auteurs de renom comme les naturalistes et réalistes comme Balzac dans la *Comédie humaine* (1841), Zola dans *l'Assommoir* (1877), et Bourget dans *la Geôle* (1923).

¹Cité par BARRES, Maurice, in OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo – musulman*, op.cit., p.152.

C'est une littérature de réification : dans *Philoxene* (1931) d'Eugene Pujarniscle, le colon est décrit comme civilisé alors que l'indigène est par ironie un bon sauvage. De même, en 1903 dans *Zezeze* roman de Marius Leblond, il utilise l'expression « négresse » pour dévaluer le corps noir et le réifier, Zezeze se réduit, alors, à une simple prostituée.

Cette chosification de l'indigène nous rappelle la pensée de Jules Ferry qui prononce son fameux discours au parlement français face à son adversaire Georges Clemenceau (1885) : « *Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai(...) il y a pour les races supérieures un droit, parce que il y' a un devoir pour elles : elles ont le devoir de civiliser les races inférieures* »,¹ il autorise la traite des noirs, et glorifie la politique de conquête coloniale.

L'on conclut que le stéréotype de l'autre comme un être castré, absent ou effacé ponctue cette littérature coloniale. La figure de l'Arabe reste cet éternel étranger dans ces récits où la narration est tissée sur une tension constante entre le « Je » et « l'Autre », l'ici et l'ailleurs selon l'expression de Jean Pageaux.

2. Littérature à l'ère précoloniale au Maroc

Pierre loti est catalogué comme orientaliste, il ne cesse d'exalter les vertus du colon et révèle l'intimité des indigènes. Mais dans son roman *Au Maroc* l'auteur ouvre la voie aussi au romantisme : « *il y a beaucoup de moi dans mon livre* »², dit-il dans la préface.

¹ Cité par FERRY, Jules, discours au parlement français en 1885 face à Clemenceau Georges

² Cité par LOTI, Pierre dans la préface *Au Maroc*.

Avant le protectorat, le Maroc est vu comme « *terra incognita* », mais grâce aux écrits de l'écrivain missionnaire, géographe et explorateur Charles de Foucauld le Maroc se dévoile et devient de plus en plus connu par une documentation radioscopique élaborée dans *Reconnaissance du Maroc*,¹ la pénétration de ce territoire devient alors moins périlleuse pour le colon.

C'est un récit qui raconte l'exploration du Maroc par le protagoniste déguisé en voyageur juif et aidé par le rabbin Mardochée Aby Serour personnage porte-parole de l'auteur et qui fournit la trame narrative plein d'informations étymologiques d'une grande utilité pour la conquête du Maroc par les français au temps du protectorat : il explore l'espace marocain divisé en deux sphères dichotomiques - les Arabes occupent la plaine et les berbères occupent les reliefs- les Arabes soumis à l'autorité du sultan ou états du sultan et les berbères organisés sous système tribal ou (*bled al makhzen et bled siba* ou tribus insoumises). Il inventorie aussi 300 cartes d'altitude sur les reliefs du Maroc cela constitue un véritable apport pour la connaissance du pays et servira de repérage pour les militaires français en cas d'assaut.

De surcroît, Il adopte un style scientifique d'enregistrement, d'observation comme connaissance géographique du Maroc et parachève sa traversée des sites inconnus avec des informations topographiques d'une parfaite exactitude influencée par sa carrière militaire d'ex-officier de la cavalerie française. Bref, ses écrits représentent une mine d'or pour les généraux et résidents français au Maroc. La littérature chez de Foucauld imprégnée de messianisme catholique était au service du politique c'est –à- dire de l'agenda colonial.

¹ DE FOUCAULD, Charles, *Reconnaissances du Maroc*, Ed le harmattan, collection les introuvables 1 septembre 1883-1885.

Dans *Le Maroc* d'Augustin Bernard (Paris, Alcan en 1903), l'auteur ne cache pas les ambitions impériales (le livre abonde d' informations sur les ressources du pays, les négociations conspiratrices franco –espagnoles, les relations politiques et commerciales entre la France de l' empire chérifien) ; notons aussi les descriptions de Joseph Vattier de Bourville (1812-1854) explorateur, drogman chancelier du consulat général et archéologue français et auteur de plusieurs guides sur Tripoli et sur le Maroc à l'époque du protectorat, il n'échappe pas à cette règle d'une vision colonisatrice sachant que ses écrits sont commandités par la résidence.

Les frères Tharaud (Jérôme et Jean tharaud) appliquent les visées expansionnistes de la métropole, leurs romans documentaires sur le Maroc font l'éloge du progrès apporté par le colon dans *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas* ; dans *Rabat ou les heures marocaines*, dans *Fès ou les bourgeois de l'Islam*, ils brossent un portrait négatif de la figure du Marocain comme le portrait des Fassis qui sont qualifiés d'orgueilleux, de fanatiques, de corrompus, de corrupteurs, et de jaloux. Ces romans précoloniaux de facture documentaire reproduisent le même schéma du portait de l'homme blanc dominant face à l'Arabe dominé.

3. Les écrivains colonialistes au Maroc

Jérôme Morales rangé aussi comme écrivain colonialiste dans *Santana* (1952) Ed Haloua-Oujda, décrit Oujda comme « *une ville mystérieuse* » et « *territoire de l'insoumission* » qui nécessite un rappel à l'ordre par le colon français. Bref, cet espace marocain où règnent insécurité, violence et panique pousse Morales à étaler les bienfaits de la pacification. Ce roman colonial foisonne de descriptions dépréciatives de la ville de Oujda: « *ville anarchique (...)*

aux habitants belliqueux(...) ville hors la Loi ». Ces actes de violence inspirent insécurité et panique.

La même vision revient sous la plume d'Henry Bordeaux dans sa trilogie sur le Maroc *Un miracle au Maroc* publié en 1934, *Le printemps au Maroc* et *Le gouffre*. Il soutient dans ces écrits le second empire et l'invite solennellement à coloniser les pays arabes car ils sont trop archaïques.

Nous concluons que le roman colonial est fondé sur l'idée de la domination de la race supérieure blanche et utilise un discours de légitimation de la colonisation en recourant à une rhétorique comme la mission civilisatrice, le parachèvement de la pacification ou la latinité de l'espace indigène. Tout le récit développe des oppositions type ordre/anarchie, colon civilisé /indigène sauvage. Un autre courant va naître à l'aube de l'Indépendance dans les pays africains dont le pionnier est Césaire : En 1950, Aimé Césaire a écrit *Discours sur le colonialisme* et a adopté un discours anticolonial qu'on traitera dans la partie littérature postcoloniale.

4. Littérature française au féminin à propos du Maroc

Concernant la littérature coloniale au féminin au Maroc, Ghiati Claude¹ a répertorié dix-sept femmes qui ont visitées le Maroc (la poétesse et l'enseignante Jane Guy, la journaliste Marie Bugeja, l'artiste peintre Aline de Lens, Alice Barthou, la doctoresse Françoise Leger, l'aviatrice Magdeleine Wautier, la journaliste Marise Periale, Henriette Célarié, Reynolds Ladreit de la Charrière, Alice la Maziere).

¹ GHIATI, Claude, *Le Maroc des voyageuses françaises au temps du protectorat. Une vision de colonisatrices* in www.journals.opendition.org.

Ces écrivaines ne cachent pas leur inspiration des écrits des grands classiques : les récits de voyage de Hassan Alwazzan dit Léon l'africain (1496-1548) dans *La cosmographie d'Afrique* on y trouve une nette description de toutes les villes du Maroc ; Charles de Foucauld dans *Reconnaissance du Maroc* sous forme d'une quête spirituelle dans son périple ; André Chevrillon (1864-1957) dans *Un crépuscule d'islam au Maroc* publié en 1905 où il raconte sa rencontre à Fès du sultan Abdelaziz IV et ses entretiens avec les vizirs et les juifs fassis, mais aussi, son recueil *Marrakech dans les palmes* publié en 1919 racontant ses voyages dans le sud entre 1913-1917. Nous mentionnons l'apport de l'officier et explorateur français René de Segonzac (1867-1962) surtout le livre *Voyages au Maroc* (1899-1901)- Paris, A. Colin publié en 1903- livre plein de notes et d'appendices politiques, astronomiques, météorologiques, botaniques, numismatiques, et géographiques sur le Maroc. Nous citons également, Jean François Doublet corsaire normand de Louis XIV, ses notes dans *Journal du corsaire Jean Doublet de Honfleur-lieutenant de Frégate sous Louis XIV*, publié d'après le manuscrit autographe J. Doublet. Nous évoquons aussi, *Le Maroc* d'Augustin Bernard publié en 1913, et les guides touristiques de Joseph Vattier.

On retient que beaucoup de passage ou « hypo textes » dans les récits de voyage de ces écrivaines forment une mine d'intertextualité avec cet imaginaire livresque ou « hypertextes » des futurs écrivains.

En effet, les clichés qui reviennent dans ces écrits d'écrivaines sont axés sur l'idée centrale de l'hostilité des marocains, de l'insalubrité, de l'archaïsme de l'espace marocain et puis la prégnance du merveilleux par opposition à la bonté des français, la technicité et la grandeur de la France. Citons à titre d'exemple, dans les descriptions extravagantes de Ladreit dans *Voyage dans le*

Maroc Occidental, du Sous à Tanger (1912) qui nous rappelle bel et bien *les Mille et une Nuits* : elle racontait une journée dans le palais du pacha : elle évoquait le faste de l'accueil du pacha Glaoui dans son Riad (*le méchouar* est une esplanade majestueuse qui abritait 2000 personnes, avec un cortège de servantes noires aux vêtements extravagants et le repas copieux (un régal avec 50 cuisinières et 25 fours..). Elle brossait le portrait du harem portant des colliers qui leur servaient pour le contre œil. Par ailleurs, Ladreit citait les noms des militaires l'officier Fiori et le capitaine Landais pour montrer leurs rôles de maintien de l'ordre dans la ville de Marrakech.

Il est à noter que les stéréotypes de ses écrivaines voyageuses portaient sur : rachat des captifs, vente aux enchères d'esclaves, danse lascive des femmes voilées, odalisques exploitées dans des sérails, eunuques au service du harem, bédouines sous les ordres du patriarche comme bête de somme (la femme est à la fois la servante, épouse et artisane), d'où on retrouve dans leurs récits cette volonté d'aider ces femmes indigènes pour gagner leur liberté (droit à la médecine, à la scolarisation, au divorce et à la parole). Ces actions humanitaires traduisent le programme de pacification du Maroc.

Il est à signaler que le cliché de romanité ou /et latinité des bâtisses est récurrent dans ces récits au féminin : (Volubilis décrite comme site de ruines romaines) ; on trouve également le poncif de prospérité du Maroc ou le génie de la France sous le joug des résidents généraux : villes modernes sous Hubert Lyautey avec le génie des architectes urbanistes comme Henry Prost, Tranchant, Adrien Laforgue, Nicolas Forestier (ils avaient le mérite d' avoir créé les belles arcades, l' alignement des immeubles, l' art déco, l' harmonie des façades, la construction du fameux port gigantesque de Casablanca en 1913), ou le génie du géomètre Tardif qui a conçu le plan magique de Casablanca : « *l'ingénieur est*

*accompagné de l'officier ou du légionnaire qui assume sa sécurité. Dompter la nature austère et sauvage se fait parallèlement à la lutte contre les tribus et factions indigènes dissidentes »*¹

Ce ton de grandeur occidental ou « *sentiment de supériorité* » pour reprendre les propos de Ghiati sous-tend dans ses interstices le fait colonial et instaure un discours de propagande dans ce type de récit de voyage au féminin ; on retient sur ce sillage la romancière Henriette Césarie dans *La vie mystérieuse des harems*(1911) et Françoise Leger dans *Le harem entrouvert* (Paris et Calmann Levy en 1919), qui donnent des renseignements géographiques précieux, itinéraires notés, glorification de personnages historiques français, impressions singulières et passagères au temps de Lyautey.

Cette littérature française au féminin verse vers la gloire de la France. Alice Barthou, Reynolds Ladill, Merise Pénal, Jane Guy, Yves Bourgoing réitèrent le même regard de grandeur de l'Occident. De même, Aline Reveillaud de Lens (morte à Fès en 1925) décrit les pompeuses réceptions dans *Derrière les vieux murs en ruine* (1922) et dans *Pratiques de harems marocains. Sorcellerie, médecine, beauté* (1925) elle fait l'apologie d'une médecine coloniale en faisant la satire des pratiques médicinales traditionnelles absurdes des bédouins. Marie-Thérèse Gadala auteure de *La féerie marocaine* éditée par Arthaud en 1931 poursuit le même carcan, Marie Bugea dans son voyage signale surtout la souffrance des eunuques et du harem et indique que l'indigène est malhonnête.

Le livre des souvenirs de l'historienne Madeleine Saint René Taillandier (1901-1906) indique la précarité de la thérapie au Maroc, elle raconte qu'en cas de douleurs, il est du ressort des marraines ou vieilles femmes sages de soigner le nouveau-né, d'appliquer des topiques sur les plaies (poudre d'os de poulets

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, p.153

calcines, miel, mil, encens, bouse de vache) de préparer des infusions simples, d'assister à la naissance, à l'agonie, à la mort, de prier dieu devant le mal, de pratiquer la petite magie. Ces descriptions donnent une note exotique au récit de Taillandier tout en ouvrant la voie à la médecine coloniale.

Françoise Léger accentue la primitivité du Maroc en rapportant le récit d'une épidémie de typhus qui y fit plus de 3000 victimes pendant trois ans. D'ailleurs, les habitants du mellah confirment ses dires en racontant que leur quartier était la proie du typhus et de la variole. L'image de la femme marocaine par l'écrivaine voyageuse Léger (vers 1912) est souvent négative, Léger a pénétré le palais Bahia à Marrakech et consignait des notes dépréciatives sur la condition des marocaines : ce sont des êtres sous haute surveillance, contrôlées au palais Bahia par les eunuques. Elles souffrent d'incarcération à vie dans un sérail, au fait, ce harem ou femmes soumises, voilées sont esclaves à l'autorité des hommes et donc vouées au silence. Léger a repris la constante de la clôture comme espace carcéral spécifique à l'Orient. Finalement, elle brosse le portrait de la matrone qui joue le rôle de médecin, elle représente la précarité de la médecine au Maroc. Alors la doctoresse va traiter Lalla Bahia par des vaccins, va gagner sa confiance et la confiance de la Grande France grâce à cette médecine dite coloniale.

On relève cette perception métropolitaine xénophobe de l'Autre dans le genre romanesque aussi chez Alice Lamazière (1880-1962) dans *le Maroc secret* (1933) qui répète le stéréotype de l'eunuque au service du harem, la paresse et l'atonie des indigènes et la polygamie comme sexisme discriminatoire envers les marocaines. Et du coup, il est évident et raisonnable que cette race inférieure de l'indigène marocaine doit être à la fois éduquée et domptée par la présence angélique française.

Ces écrits des écrivaines voyageuses marquent le tremplin entre orientalisme et colonialisme. On recherche dans le chapitre suivant ce jeu d'intermédialité entre les arts (photographique, pictural) et le cinéma colonial français.

Chapitre X : Le cinéma exotique et les arts

1. Les Arts

Le photographe Soler a beaucoup servi la cinémathèque coloniale. On pense aussi aux clichés exotiques de photographies de rue de Henri Cartier. Bresson lors de son séjour au Maroc en 1933, a influencé les cinéastes surréalistes par le sublime, le merveilleux et l'arbitraire de ses images surréalistes. Dans son ouvrage *Combattre, punir, photographier*, l'historien Daniel Foliard précise que l'appareil photo a été un outil d'expansion coloniale : on photographiait des combats. Ces clichés immortalisaient l'exécution des chefs rebelles Arabes pour célébrer la puissance du colon. Il y avait, aussi, un usage humanitaire de la photo dans le sens de la fabrication d'un discours de pacification.

En parcourant les photos de Joseph Miquel soldat affecté au Maroc en 1914 et photographe amateur, nous avons constaté qu'il y avait une note d'exotisme dans ses cartes postales envoyées à sa femme: Tente du pacha, La rue Rabat, mais, le motif décoratif qui renvoyait à la présence française était (Arrivée de la France par bateau jusqu'à Rabat -1914).

Le photographe colonialiste Marcelin Flandrin (1889/1957), avait une prédilection pour le cliché de la nudité: pratiquement, SES photos nous baignent dans l'atmosphère *Des mille et une nuits*: La danse du ventre, La femme au tambourin. Cette représentation photographique avait une forte influence sur le cinéma colonial.

Nous soulignons la même iconisation dépréciative du Marocain dans la peinture. Il est à noter que les européens étaient fascinés par la civilisation orientale dès *la Reconquista de l'Andalousie*: ils appréciaient les couleurs vives et

les motifs décoratifs pittoresques du palais d'Alhambra, de Cordoue et de Giralda. Ils gardaient à l'esprit cette imagerie somptueuse. La peinture coloniale a débuté avec Napoléon lors de sa campagne d'Égypte et s'est étendue suite à la conquête d'Alger en 1832.

Au Maroc, l'exotisme pictural a commencé spécifiquement par Eugène Delacroix (1798-1863), il était envoyé par le roi Philippe au Maroc. Ses toiles disponibles dans le musée du Louvre exprimaient une peinture figurative du pittoresque. En effet, il a séjourné à Tanger et Meknès en 1832, il a instauré un art exotique inspiré de l'art mauresque, il optait alors pour les motifs (balustre, patio, fontaine, jardin luxuriant, fruit juteux, marbre, harem nu, tapis aux couleurs bigarrées, lumière éclatante), ses tableaux les plus représentatifs de cet art sont *Femmes d'Alger*, *Fanatiques de Tanger* (1838), *Le sultan du Maroc entouré de sa garde*, ces toiles, en fait, reprennent les clichés de l'imaginaire européen surtout livresque notamment *Les Mille et une nuits*.

L'art pictural orientaliste est fondé sur l'extravagance, Jean-Léon Jérôme a esquissé dans ce sens le tableau *Femmes au bain* (1870) en présentant des femmes lascives en référence à un Orient exotique.

Jacques Majorelle (1886-1962) invite les européens à voyager pour savourer la luxuriance des jardins botaniques comme celle du Jardin Majorelle à Marrakech qu'il a aménagé, il exerce donc une séduction sur le visiteur français. Ce peintre français a véritablement insaturé l'art colonial au Maroc du fait qu'il avait créé en 1923 l'association « la Casbah » dans laquelle on retrouve des noms illustres tels que Gabriel Rousseau et René Hardy. Le but de ses toiles était de rehausser la grandeur de la France. D'ailleurs, dans son livre *Les casbahs de l'Atlas* dédié à Lyautey, ce dernier lui rendait hommage dans la préface pour

« avoir bien maintenu le prestige de la France et coopérer à l'œuvre ».¹ Majorelle avait toujours masqué la réalité coloniale au Maroc, il s'intéressait uniquement à l'art berbère (céramique, tapis, bijoux). L'indigène était absent ou du moins déformé dans son œuvre.

Nous clôturons ce panorama par l'évocation des tableaux du peintre de guerre Charles Duvent. Il a été appelé par Lyautey pour suivre la campagne de Taza en 1914. A ce propos, dans son tableau « Taza vu du camp », il peignait la topographie austère de la ville et montrait exceptionnellement les étapes de la victoire des soldats français qui se faufilaient sous les arbres. Un autre Tableau « L'entrée du Marechal Lyautey à Taza en 1914 » nous montre sans ambages le lien intrinsèque de la peinture de Duvent et la propagande française. La composition de ses toiles est fondée sur le contraste entre un colon individualisé et un indigène non individualisé : le soldat français à cheval aux traits du visage bien tracés et portant un uniforme militaire propre contraste avec une foule de Marocains à pied, pris de loin et au visage flou, drapés de djellabas sales et coiffés de burnous défaits. Ses tableaux les plus célèbres montraient la construction du Maroc sous l'égide de Lyautey : « colonie de vacance à salé », « Le pont sous l'oued Ichen » (dans lequel il montrait le génie français car l'ingénieur français était capable de vaincre les obstacles austères de la nature (ravins, rochers abrupts...). La géométrisation de sa peinture était au service d'une iconographie coloniale.

Le cinéma français a subi une influence de l'art photographique et surtout de l'art pictural. Le Maroc servait de cadre pour le film des frères lumières : *le chevrier marocain* (1897). Ce court métrage représente une date charnière dans la représentation de l'Autre, et filme spécifiquement un Maroc caduc.

¹ Cité par Lyautey in la préface de MAJORELLE, Jacques (1886-1962), *Les casbahs de l'Atlas*, Paris, Jules Meynial, 1930.

2. Cinéma précolonial au Maroc

Les noms les plus illustres en Algérie étaient l'opérateur Alexandre Louis Promio, et en Tunisie demeure Samama Chikli dans *Zohra. Or*, Les premières images tournées au Maroc d'une coloration exotique sont filmées dans le palais de Fès par l'opérateur du roi Gabriel Veyre à l'époque de Moulay Abdelaziz. Puis, *Le chevrier marocain* réalisé et tourné par les frères Lumières vers 1897, c'est un ensemble de vues filmant un Maroc archaïque et exotique (soulignons que c'était le premier tournage au Maroc sous le numéro 1394 du catalogue Lumières).

Felix Mesguish a réalisé un film militaire sous forme de reportage ou documentaire de propagande intitulé *Reportages des événements de Casablanca* en 1907, c'est un drame immortalisant les bombardements navals du bombardier *Galilée* sous commandement d'Olivier sur la ville de Casablanca en 1907 à l'aube du protectorat provoquant 7000 morts marocains. Ce cinéma documentaire à tendance de propagande se distingue par son idéologie expansionniste.

Signalons aussi, l'existence d'un cinéma espagnol documentaire d'obédience propagandiste, il s'agit des cinéastes espagnols Joseph Gaspar réalisant *Rosa i vilella* documentaire sur Tétouan ; ou Ricardo de Banos filma *la Guerra del Rif* (1909) et la sortie en 1918 de *la España trágica* du cinéaste espagnol Rafael Salvador ; et puis, les reportages de Alejandro Perez Lugin en 1921 et *la conquête de Chaouen* de Enrique Blanco.

3. Cinéma colonial au Maroc

3.1 Effacement de l'indigène

« Dès le début du siècle, le cinéma fut utilisé comme instrument de propagande au service de l'aventure coloniale en Afrique du nord ».¹ En 1912, le film *L'enfant de Paris* de Léonce Perret : « abordait de manière précise la guerre coloniale que la France livrait au Maroc à travers le personnage du capitaine Pierre de Vallen au commandement du deuxième bataillon d'infanterie coloniale ».² Ce caractère colonial est relevé aussi par le critique Tamba : « Le cinéma colonial depuis ses débuts implique inéluctablement divertissement, intérêt, scientifique et propagande ».³

La filmographie coloniale sur le Maroc représente généralement le Marocain comme un être inférieur ou absent, ce corpus suivant le prouve : Pratiquement en 1919 *Mektoub* le premier long métrage réalisé par Jean Pinchon et Daniel Quintin (lieux de tournage Marrakech, Tanger, Casablanca) rappelle la dépendance du Maroc à la métropole (la fin de l'histoire va connaître la mise à mort du révolté Ould Tahar car « c'est écrit ». Le colon est déclaré vainqueur dans la clause. La victoire du colon est une constante dans la filmographie coloniale car le légionnaire a la vertu de : « l'héroïsation du personnage principal (...) un statut de la supériorité physique et morale »⁴

En 1922 *Le sang d'Allah* réalisé par Luitz Morat dans le haut Atlas (avec 18.000 figurants marocains, 4000 chevaux, 200 chameaux financé par hajj Thami Elglaoui renvoie au pittoresque de l'espace et la puissance de la France, or l'idylle fantaisiste et tragique va seulement divertir le colon : Yasmina une femme infidèle enlevée par Henri l'européen, ils sont capturés au fil des péripéties, Henri devient fou et Yasmina s'est suicidée. L'éclatement du couple reliant un français

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, le cinéma colonial*, Ed almajal, 2001, Rabat, p. 10.

² Ibid., p.17.

³TAMBA, Said, *Propos sur le cinéma en tant que genre populaire*, in <https://www.cairn.info>

⁴ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, pp.197-198.

et une maghrébine est le dénominateur commun de tous les films coloniaux et Ben Ali en souligne cette composante de « *l'échec du couple mixte* »¹

En 1922 Edouard Emile et Donatien réalise *les hommes nouveaux* adaptation du roman de Claude Farraire filmé dans les villes impériales du Maroc. En 1924 y a eu le tournage du film colonial *Fils du soleil* de René le Somptier (des plans fixes sur la bataille avec 1500 arabes à cheval, ou de longs Travelling sur des chantiers accentuent le caractère épique de ce cinéma : « *Le fils du soleil faisait une place centrale à la mission civilisatrice de la France symbolisé par la construction d'une ligne de chemin de fer et que l'émir AbdelKacem montré essentiellement comme rétrograde, s'efforçait d'empêcher* »². Ce film de Somptier glorifie la colonisation française et magnifie l'œuvre de propagande.

Dans L'occident, film d'Henri Fescourt 1928, l'Arabe est juste un figurant, d'ailleurs le pacha Thami envoie des recrues de sa tribu pour figuration :

*Pour réaliser les grands extérieurs de l'occident, notamment les combats ; une figuration était extrêmement nécessaire. Il était évidemment assez facile de recruter des troupes régulières grâce à la bienveillance de M Steeg résident général, (...) du général Vidalou commandant des troupes du Maroc et le Général Huré commandant du territoire de Marrakech.*³

La fiction cinématographique coloniale française glorifie la figure du légionnaire: dans *L'âme du bled* 1928 un film de Jacques Séverac (un caïd berbère admire un colon français et se rallie à la France, ce caïd délivre un colon attaqué par les rodeurs.

La rose du souk (1930) tourné au Maroc par Jacques Séverac décrit le pittoresque de *jamaa lafna* espace exotique par excellence. Ces années trente

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit.285.

² JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p. 38.

³ Ibid., p. 43.

coïncident avec le cinéma parlant, ces décades ont connu une fiction exotique focalisée sur le thème du désert et d'enlèvement : l'intrigue raconte le pacha qui chasse les pillards, Rahim Elgata tombe blessé mais sauvé par Malouka (interprété par Leila Atouna) et le pacha découvre que Rahim n'est que son fils autrefois enlevé, le fait épouser à Malouka (notons que l'idée de la légende est vraisemblable, elle renvoie à la vie de Si Mohamed Mamari ministre de la maison royale).

Et puis le chef d'œuvre *Itto* en 1934 de Marie Epstein et Jean Benoit premier film parlant en langue locale dont tous les acteurs sont berbères à l'exception de Simone Berriau, met l'accent sur l'œuvre de pacification à travers le code de la médecine coloniale:

Itto occulte la réalité économique de la colonisation derrière la noblesse d'une présence militaire ou humanitaire comme il advient dans la plupart des films à l'usage de la métropole. Le film révèle les deux aspects indissociables de la doctrine française sous-jacente à la notion du protectorat.) Ici l'assistance du médecin justifie la présence guerrière du soldat et vice versa, une représentation qui s'appuie davantage sur la déclaration de Lyautey : il n'est pas de fait solidement établi que le rôle du médecin comme agent de la pénétration, d'attirance et de pacification.¹

Dans ce film, nous constatons que le chef de résistance Hamou est abattu par un indigène et non pas par les soldats français pour montrer le code de la fidélité du colonisé qui accepte la coopération et pour inscrire la violence du colon dans un autre registre plus humain : « la violence de l'européen (...) s'inscrit dans une mécanique de survie ».² En outre, nous mentionnons le code de féminisation de l'indigène et de l'espace indigène (dans *Itto* le médecin français avait soigné le

¹ Cité par DELATERE, in JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.72.

² BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.171.

troupeau malade, le chef de tribu lui propose en contrepartie trois femmes ou un cheval) : « *les codes d'une féminisation du Maghrébin pour en faire un soubassement imaginaire au conflit qui oppose colon au colonisé* ». ¹ Dans tous les films coloniaux, on retrouve ce contraste entre un colon viril et un indigène efféminé. Autrement dit, l'espace indigène devient l'objet d'une conquête rapide : « *assimilation rapide de la femme* ». ²

En 1935, *La route impériale* de Marcel l'Herbier un film militaire affiche un spectacle de la guerre (artilleries sophistiquées de l'armée française contre les cavaliers avec des armes à feu rudimentaires) et filme la carte impériale de l'hexagone exhibant la puissance de la France. De même, *La bandera* réalisé en 1935, un film militaire de Julien Duvivier d'après le roman de Pierre Mac Orlan. Gileth coupable d'un meurtre à Paris s'engage dans la légion espagnole se trouve au Maroc, il meurt dans un combat avec Aïcha (aucun indigène n'est montré, combat non plus).

Le cliché de l'effacement de l'indigène marocain sillonne le récit filmique français *Les hommes sans nom* de Jean Vallée qui raconte les exploits du légionnaire de Corta : « *les hommes sans nom reste le film élogieux de la légion ou la vie se résume à la construction des villes et des routes et du baroud* ». ³ Bref, l'indigène est écrasé : « *Les indigènes sont à peu près absents, leurs problèmes inexistantes. L'intrigue faite d'adultères mondaines se déroule entre européens nantis(...) occupés à résoudre leurs petits problèmes sur fond de palmeraie* ». ⁴

Par opposition à la présence coloniale très marquante : *Courrier du sud* de Pierre Billon d'après le roman de saint Exupéry raconte son séjour au cap –juby

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.210

² Ibid., p.284.

³ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.82.

⁴ Ibid.

l'aviateur témoigne de la grandeur de la France par l'évocation du transport moderne premier de l'aéropostale des 1927 et le filmage d'un Maroc austère et désertique. Le code du vide ponctue tous les films coloniaux : « *le vide qui caractérise les pays du Maghreb* »¹.

L'appel du silence de Léon Poirier (1936) fait la caractérisation d'un soldat de la foi Charles Eugene de Foucaud (1858-1916) qui soutient un projet de pacification et d'évangélisation de la population marocaine. Sa mort subite à Tamanrasset par des rebelles Touaregs désignées comme traîtres et barbares a été glorifiée et béatifiée par la résidence. Nous retenons ici, le thème de romanité du Maroc qui sera repris dans le film *Route inconnue* qui a drainé 2 millions de spectateurs et la constante de l'invisibilité de l'ennemi : « *l'invisibilité des combattants Touaregs* »,² qui étaient voilés et attaquaient le prêtre en plein nuit. D'ailleurs, toute la filmographie coloniale ne montrait pas l'ennemi à l'écran pour le rabaisser et le diaboliser : « *l'absence du Maghrébin de l'écran prépare son identification à un être diabolisé ne possédant aucun motif raisonnable qui puisse légitimer son opposition aux autorités militantes coloniales* ».³

L'archétype du brave légionnaire revient comme leitmotif dans le cinéma colonial *Baroud* (1932) de Rex Ingram et de Alie Terry, film franco-américain tourne un Maroc merveilleux mais perturbé par des séquences d'Arabes perfides camouflés et cagoulés attaquant les courageux légionnaires. (Intrigue tourne autour d'André Duval tombant amoureux de la sœur de son ami si Mohamed ; or cette union est impossible et y aura toujours du baroud ou la guerre entre tribus, car, ils sont belliqueux et anarchiques de nature et du coup Duval s'expatrie dans la légion et signe l'héroïsme des légionnaires. Dans ce film, nous relevons le code de l'encerclement du colon : « *l'encerclement des soldats français par les résistants*

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., 1998, p.135.

² Ibid., p.160.

³ Ibid., p.161.

indigènes »¹ et de la lâcheté des dissidents : « *les combattants maghrébins n'attaquent jamais d'une manière frontale, mais toujours à la suite d'embuscades* »².

Le Grand jeu (1934), film de Jacques Feyder traduit des actions de bravoure à Casablanca des légionnaires au Maroc : un avocat endetté préfère mourir en gloire en tant que légionnaire que de rester comme un raté. Le prototype du légionnaire fonctionne dans le film colonial en schématisant la structure suivante : au départ en France, il est présenté comme une personne ratée (endettée, alcoolique, assassin, pervers ...), et puis, après son débarquement dans les colonies, il doit se racheter pour retrouver son statut social perdu. Il doit surmonter des épreuves et accomplir un acte patriotique.

Les récits de guerre mettent en relief l'héroïsme des soldats français face à la lâcheté de l'indigène : on relève alors l'idéologie pacificatrice dans *Feu, marine d'abord* (1936) de Jacques de Baroncelli, le générique commence par : « *après la guerre, la rébellion des tribus du rif restées insoumises nécessite l'intervention énergique de la France. Cette intervention amena bientôt la pacification définitive du Maroc. Le génie du maréchal Lyautey fit le reste* ».³ Nous affirmons que les cinéastes coloniaux recourent à cette technique des cartons pour montrer dès l'ouverture du film l'œuvre immense du colon et sa capacité à retracer la modernisation du Maroc.

IL est à signaler que les années 40 (1940 à 1945) a connu une absence flagrante de la production cinématographique pour des raisons de guerre. L'après-guerre a connu au contraire un élan, *La dernière chevauchée* (1946) de Léon Mathot développe le thème de la jalousie et l'attachement au sol marocain. Ce cliché de l'empathie est repris en 1949 dans *La danseuse de Marrakech* de Léon Mathot représenté par Kalina danseuse dans le fief de Glawi : « *l'amour de*

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, p.158.

² Ibid.

³ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit., p.83.*

Pertal pour Kalina revêt un caractère symbolique et s'inscrit dans la réconciliation civilisationnelle entre occidentaux et arabo-musulmans ». ¹ Nous précisons que le film colonial donne constamment des attributs négatifs à la femme marocaine qui entretient une relation avec un français : elle est stérile, danseuse, métisse, instable, prostituée, traîtresse ou magicienne. Dans ce cas de couple la sexualité est consommée.

En 1947, *la route inconnue* de Léon Poirier est une sorte d'autobiographie de la vie Charles de Foucaud déguisé en rabbin mais aussi il décrit la vie des juifs au Maroc. Le portrait du juif marocain est signalé aussi par débarquement des juifs en Palestine depuis Tafilalet dans *Manon*, (1948) de Clouzot Henri Georges. Clouzot précise comme fait historique le débarquement des alliés en Afrique dans *Manon*, en 1948. Des témoignages sur des personnages historiques sont évoqués également dans *Le grand rendez-vous* (1949) de Jean Dreville, une sorte d'adaptation des mémoires de Churchill.

L'on conclut qu'il y avait une politique cinématographique sous le protectorat dans les années 30, la crise économique de 1936 poussa la France à déclarer la guerre à la production américaine des états unis et à la concurrence égyptienne : « films musulmans pour contrecarrer l'avance des films égyptiens et trouver des débouchés dans les colonies ». ²

En outre, il y avait un intérêt politique de ce cinéma colonial à savoir l'affirmation du génie de la France et finalement, il remplissait une « fonction éducative », ³ qui visait à éduquer et raffiner le goût des marocains. A ce propos, des caravanes cinématographiques organisées appelées cinéma itinérant :

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit., p.132.*

² Ibid., p.133.

³ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit., p.133.*

Crée en 1939 et confié à un militaire (...) ce cinéma forain devait permettre de toucher les masses de ce pays avec une puissance d'attrait...) et grâce à des documentaires commentés en arabe et consacrés à illustrer l'œuvre pacificatrice de la France et les grands réalisations du génie français.¹

Cette corrélation entre le cinématographe et le culturel est nuancée par Jaidi : « Influencer profondément la mentalité des autochtones, c'est ce qui va amener les autorités du protectorat à développer pour les 3 pays du Maghreb la thèse du film éducatif du fait que le musulman attribue en général à la leçon de l'écran la même vertu qu'à celle de tout ce qui est imprimé ». ² Dans le même contexte :

Le cinéma va être mis au service du politique pour participer à une pacification des colonies à un moment où les divers mouvements nationaux revendiquaient un peu partout l'indépendance et prônaient en conséquence la dissidence : c'est ce qui explique l'intérêt croissant des autorités du Protectorat pour le cinéma mobilisé pour le début d'asservir auprès des populations colonisées une action de propagande.³

On cite une panoplie de films qui remplissent cette fonction éducative pour le lecteur :

Lyautey bâtisseur d'empire (1946) de René Lucot. *Malaria* de Richard Cheney (1947) qui traite le plan d'hygiène et lutte contre le paludisme.

Mellah de Marrakech (1948) de Jean Mineur.

Le Maroc en marche (1949) Etienne lallier (il traite la révolution économique).

A l'opposé de ces récits de propagande, les marocains ont formé un bloc de résistance dans les années 40 et ils ont présenté le manifeste de l'indépendance en 1946.

3.2 Cinéma colonial des années 50

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit., p.135-136.*

² Ibid., p. 134..

³ Ibid.

En 1951 *Le capitaine Ardant* d'André Zowabda film en couleur avait pour thème la dissidence (le capitaine Ardant contre le chef rebelle Malek) : « *Ardant met en pièces la bande de Malek qui est tué, délivre Maria et l'emporte sur son beau cheval blanc (...) le film se présente comme une sorte de western à la française* ». ¹

En 1952, *Grand gala* de François Champaux avait l'idylle pour thème principal. *Tabor ou les lions de l'Atlas* (1952) de Georges Pecllet dont le scénario est tiré de l'ouvrage du sénateur Jacques Augarde et traite les exploits des marocains assimilés dans les campagnes d'Italie, de France, et d'Allemagne ; mais aussi, une légère histoire d'amour- adressée au spectateur français – s'esquisse entre l'adjudant Lenoir et une infirmière. En fait, le film témoigne de l'exploitation des unités marocaines dans une guerre qui n'est pas la leur contre l'Allemagne. Cette manipulation du Marocain est rehaussée par l'espionnage dans *Alerte du sud* (1952) de Jean Devaivre (thème l'espionnage d'un légionnaire).

Le divertissement est présent dans le Film à succès *Ali baba et les 40 voleurs* de Jacques Becker d'après les *Mille et une nuits* avec l'interprète Fernandel dans la scène d'Ali baba distribuant de l'or pour les pauvres contre le méchant kacim. Des thèmes aussi sont mis en scène et qui ne reflètent pas de près la réalité de la colonisation du Maroc comme les intrigues de trafic de drogue, le secourisme : c'est le cas d'Yves Allégret dans *Oasis*(1955).

Force est de constater que le court métrage des années 50 de forme documentaire transpose relativement le quotidien marocain mais surtout valorise les actions sociales et économiques du colon dans *Suites de danses*

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit., p.165.*

berbères (1950) de Serge Debecque ou dans *Bcg* (1951) de Richard Chenay (des scènes de vaccination par Unicef), ou dans *Marrakech la rose* (1951) par le tourneur Georgette (thème de mise en valeur des monuments) ou dans *Chella* de Raymond Bricon (1951) (sorte de flash-back sur la cité romaine..), ou dans *40 ans d'évolution marocaine* de Serge Debecque et Henri Menjaud (1952) ; ou encore l'idée du colon bâtisseur dans *Le village blanc*(1953) de Henri Jacques (on filme la création d'une base maritime à Casa).

Le cinéma social peut être représenté par quelques rares réalisateurs dans ces années cinquante : le cas de *La fugue de Mahmoud* (1951) de Roger Leenhardt (il narre l'histoire d'un berbère qui voulait apprendre la mécanique et monta à Casablanca) ou *Le médecin malgré lui* de Henry Jacques (1955). Ce cinéma social français va connaître son essor avec les films de Jean Flechet (1954) *les expériences de Driss, la poule, le trésor caché* (scène où Kadour dit à des enfants qu'il y 'a un trésor caché dans la terre, les trois enfants labourent alors la terre pour le trouver). Et finalement, *Brahim ou le collier de beignets* (1957) juste après l'indépendance du Maroc et qu'on étudiera dans notre corpus (traite le thème de l'emploi).

3.3 Cinéma colonial au Maroc et censure

L'arrêté résidentiel du 11 janvier 1946 sur l'exploitation du cinéma (le contrôle se fait par le service de cinéma sur le contenu, prix, lieux, timing, catégorie) : exemple catégorie A (Salle fréquentée par les européens dans les salles du centre-ville) B et C (fréquentées par les espagnols et marocains nantis et occidentalisés) et D (réservée pour les marocains à la médina avec des copies en arabe et une thématique musulmane). Pour illustration, le film *Le possédé* dans lequel l'actrice Leila Farida de Salé a joué le film en deux versions, en arabe

pour le public arabe et en français pour public français. Pour *Yasmina*(1946) de Jean Lordier, le film était interprété en arabe et sous-titré en français.

A noter que le centre cinématographique marocain (CCM a été créé en 1944, il assumait la production et la distribution par l'état : « *le service de cinéma placé sous l'autorité d'une commission du gouvernement* ». ¹ Ensuite, il y avait des créations des studios *Souissi* à Rabat, sociétés *ciné reportages*, *BN films*, *ciné phone fulmar* en 1946. « *L'objectif de ces productions était de concurrencer les films égyptiens* ». ²

Pour attirer le public autochtone on évoquait les valeurs des marocains (polygamie de caïd Ammar dans *La fleur du souk* en 1947 de Jacques Séverac), ou l'utilisation des deux versions français et arabe dans les films documentaire d'André zowabda, (1946) *Maroc aujourd'hui*, *Escale à Tanger* (1947), *Noces de sables* (1948) dans le désert de Tata où les malheurs d'une princesse et d'un prince sont racontés dans les deux versions. Cette aventure cinématographique était médiocre : « *scénarios simplifiés(...) absence du réalisme social* ». ³

Ce cinéma a duré seulement trois ans (1946 à 1949) à cause de la superproduction du modèle d'Hollywood et la grande production qualitative du cinéma égyptien avec de talentueux acteurs : Fatin Hamama, Farid Atrach, etc. De plus, le scénario des films était simpliste. Ce cinéma était victime d'« *Amateurisme(...) faiblesse des musiques* ». ⁴ Le court métrage des années 40 était invendable car il souffrait de distribution.

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.137.

² Ibid., p. 144.

³ Ibid., p.153.

⁴ Ibid., p.153.

Dans les années 50, on cherchait alors des sujets universels pour sortir de l'impasse, on recourait à l'interventionnisme de l'état : cas de Bataille et Veillot dans *Cameras au soleil*, mais aussi, à la création de sociétés ambitieuses (cas de la société SNP créée en 1952 par Serge Debecque).

Sadoul considère que la production cinématographique sur le Maroc à l'époque du protectorat est codifiée et mythifiée. C'est que le Maroc est représentée comme une colonie, une terre pour le tournage dans le sens de studio, un orient archaïque. Georges Sadoul catalogue ces films de propagande et du coup, la figure du Marocain est sous représentée. Le Maréchal Lyautey en 1920, a fait cette confession : « *Le cinématographe comme instrument d'éducation de nos protégés (...) on peut espérer que cette campagne est susceptible de faire naître en lui un sentiment d'admiration pour la France, qui augmente certainement sa confiance en nous* ». ¹

D'ailleurs, toute la production filmographique était censurée par la SCA (service cinématographique de l'armée ou ECPAD qui dépend directement de la métropole à titre d'exemple les Harkis ne figurent pas sur la pellicule. Ce principe de non représentation de l'indigène était de mise à l'écran (absence de l'indigène à l'écran, recours à la voix off du speaker qui présente les personnages, effacement de la bataille, fictionnalisation du récit en jouant devant la caméra, etc.).

Le critique Denis Sébastien met l'accent sur les stéréotypes les plus fréquents dans ces films de propagande : toutes les images réduisent les Arabes à des attributs dépréciateurs : (égorgeurs, bandits, dissidents, pervers, ennemis, bandits insaisissables, choses, fantômes, foule perfide, razzia, sous-hommes, subalternes, braves goumiers, soldats indigènes de second rang sous le drapeau français).

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, op.cit.*, p.24.

D'autres clichés figurent à l'écran comme l'austérité du Sahara (chameau arpentant le Sahara), une médina clôturée (minaret au fond d'une ruelle, impasses, ruelles exigües et sales, remparts hauts), lascivité de la femme (danse du ventre, danse de l'abeille, femme voilée, femme nue, harem parquée), difformité physique (nez crochu), Arabe ou Noir efféminé (eunuque castré), ou des scènes de rapt (séquestration, enlèvement de femmes). Ces films s'adressent finalement au colon et cherchent à le distraire. Edouard de dire subtilement :

Le cinéma et la télévision associe l'Arabe soit à la débauche soit à une malhonnêteté sanguinaire, il apparaît sous la forme d'un dégénéré hypersexué, assez intelligent(...)sadique, traître, bas, marchand d'esclaves, conducteur de chameaux, trafiquant, ruffian haut en couleur (...). Les bandes d'actualité et les photographies de presse montrent toujours les Arabes en grand nombre: rien d'individuel, pas de caractéristique personnelle, la plupart des images représentent la rage et la misère de la masse ou des gestes irrationnels (donc désespérément excentriques). Derrière toutes ces images se cache la menace du jihad. Conséquence : la crainte que les musulmans (ou les Arabes) ne s'emparent du monde.¹

Prenons *L'appel du silence* Léon Poirier dans une longue séquence il filme l'assassinat par des rebelles à Tamanrasset : la camera zoome sur la fusillade inhumaine par des Touaregs fantômes ; ce plan -séquence des funérailles est montré exprès et célébré solennellement par le colon et ce pour honorer à l'écran doublement Charles de Foucaud comme « *soldat de la foi et soldat de la France* ». Ce film montre sans détours la continuité de la mission des croisades au service de l'entreprise coloniale. D'ailleurs, on n'y filme jamais la résistance.

¹ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme*, op.cit., p.478.

Nous concluons que le récit filmique dans sa facture fiction ou version documentaire français depuis 1830 -1962 qui couvre la conquête de l'Algérie et 1912-1956 qui renvoie au protectorat du Maroc est catalogué de cinéma colonial : on assiste à l'assimilation, l'effacement et l'invisibilité de l'indigène ; la présence française est mythifiée par l'argument de latinité du Maghreb et par la grandeur de la France moderne.

Le film colonial développe des rapports inégaux et tendus entre les acteurs : colonisateur et colonisé, dominant et dominé. L'imaginaire cinématographique français verse vers le discours orientaliste propagandiste décrivant au départ un Orient imaginé, narré et livresque ; et un peu plus tard l'associant concrètement à un objet de possession ou à une colonie. Autrement dit, nous pouvons périodiser l'évolution du cinéma comme suit ; les films de propagande s'étalent sur la période précoloniale et coloniale et les films postcoloniaux concernent la période postcoloniale.

En effet, à l'ère de l'indépendance, on assiste graduellement à un regard novateur, à une visibilité du Marocain à l'écran surtout à partir du film de Jean Flechet, *Brahim ou le vendeur de Beignets* (1956). Sans oublier *le Fils maudit* de Mohamed Ousfour, tourné juste après par ce pionnier du cinéma marocain.

Nous citons pour étayer nos propos *Contre guérilla* de Philippe de Broca (1957 produit par ECPAD /SCA 35 mm couleur noir et blanc) dont le discours filmique expose le point de vue du colon avec un scénario préétabli (il indique des jeunes appelés venus de France qui font la guerre en Algérie ou simulation de la guerre en Algérie à Arzew). Denis constate que le film est entièrement fictionnel, tout se joue devant la caméra et « qu'on ne filme pas réellement la guerre,

mais le résultat de la guerre ». Sébastien Denis¹ qualifie ce cinéma documentaire de « *cinéma narratif* », il ne transpose pas le fait colonial.

4. La représentation de la femme marocaine dans le film colonial français

4.1 Itto, figure de l'absence

Au Maroc le cinéma colonial suit la même trajectoire du cinéma algérien : nous constatons l'invisibilité du personnage féminin dans le film *Itto* réalisé dans les années trente par Benoit Levy et Marie Epstein. *Itto* était incarnée par le berbérophone Simone Berriau veuve du colonel Berriau, l'un des principaux collaborateurs du maréchal Lyautey qui fonda le corps des officiers de renseignements. *Itto* décrite comme brave guerrière, patriotique : « *Itto opte pour le combat de son père, se retranche seule dans sa casbah, après avoir pris le soin de confier son nouveau-né à Françoise, la femme du médecin, Itto est tuée à côté de son père. Finalement les honneurs militaires leur sont rendis* ». ²

D'emblée *Itto*, cette figure féminine marocaine caractérisée de tous les attributs : c'est une brave guerrière ou amazone symbole de la résistance contre un colon français hideux et spoliateur ; d'ailleurs tous les renvois aux séquences filmiques étayent cet engagement patriotique : « La fille *Itto* meurt avec lui – Hammou- (1h 14min 13 s) »; ou « *Itto* incite Miloud à partir au combat contre les *roumis* (32 min 00 s) », ou l'exemple du gros plan sur le baisemain d' *Itto* à son père même s'il est vaincu (68 min 47 s), ou encore, la détention d' *Itto* et sa fuite enfourchant un cheval, fusil à la main comme une amazone (43 min 30 s). Benoit et Epstein utilisent ce code du cinéma colonial à savoir « la traque » du

¹ SEBASTIEN, Denis, *Le cinéma et la guerre d'Alger*, la propagande à l'écran 1945-1962 – nouveau monde 2009.

² JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.70.

dissident. : « *Les colonnes militaires françaises traquaient les dissidents comme l'on peut traquer des animaux sauvages* ». ¹

Cette guerrière périra à la fin du film sans négocier d'accords ou d'alliances avec le colon. Toutefois, elle avait accepté de faire soigner son enfant par le colon Pierre Darrieux (81 mn 27 sec) et Itto avait serré la main à Françoise au-dessus du berceau (102 min 55 sec). Itto a manifesté sa complicité, aussi, quand les femmes du douar trainaient la caisse du sérum pour sauver le fils de Françoise et Pierre (94 min 47 sec). Les agissements d'Itto répondent au programme de la métropole autour du concept de « *la médecine coloniale* ». Il s'agit du portrait d'une collaboratrice.

4.2 Itto figure de soumission et de pacification

Cette empathie au colon se traduit par la récurrence de la métaphore de la maladie qui se répète dans la scène du serment (27min 10 s), la maladie n'est qu'un subterfuge de la pacification prônée par la métropole : « *Itto c'est l'hymne à la France, un chant à la maternité, un baiser à la terre marocaine* ». ²

La scène de la clavelée (maladie dermatologique du mouton) nous montre le génie de la France en épidémiologie ; ce virus a attaqué les troupeaux de la tribu de Miloud, lequel en situation de désarroi accepte volontairement l'assistance médicale du médecin Darrieux qui soigne tout le bétail à ses vaccins, le mal est éradiqué sous le chant complice des campagnardes.

Le code du « *montagnard* » scande toute la filmographie coloniale car il est associé à la barbarie et à la débilité. La même litanie revient dans la scène de

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.161.

² Cité par (BATAILLE ET VIEILLOT, 1956-58) in JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.71.

la diphtérie quand Pierre soigne le bébé d'Itto et éradique la toxine par un sérum anti diphtérique et par des injections. L'homme blanc détenteur du savoir scientifique (inventeur des vaccins) ponctue ce récit sous le leitmotiv du chant complice des campagnardes jouant le rôle de figuration.

La scène d'allaitement corrobore le projet de pacification du Maroc, Françoise donne le sein tendrement au bébé d'itto et demande à son mari Pierre de rester au Maroc pour de bon (151 min 56 sec), ces scènes font écho sans ambages avec le contexte historique du Maroc placé sous protectorat de la France tutélaire, elle entamait des campagnes militaires contre les activistes et les dissidents indigènes comme Moha ou Hammou Zayani, khattabi Abdelkrim. Parallèlement, la métropole engageait sciemment un programme humanitaire relevant de "la médecine coloniale" comme manifestation de l'œuvre de pacification.

Cette pacification prend, ignoblement, une coloration humanitaire au début du protectorat avec le docteur Epaulard et Cristiani qui soignaient le personnel européen militaire et civil mais aussi opéraient des consultations aux indigènes contre les épidémies (variole, peste, lèpre, tuberculose, typhus) ; cette assistance médicale était calquée à l'écran dans le film *Itto* par le personnage du docteur Pierre Darrieux époux de Françoise et sa patiente l'indigène Itto. La mise à l'écran de la maladie des femmes indigènes et de leur progéniture était au service de la pacification française.

L'on déduit que « *L'installation de la médecine coloniale n'avait d'autre but que de servir la France, au détriment de la population marocaine* ». ¹ Delatere reprend le même raisonnement :

*Il s'agit, quels que soient les sacrifices consentis et les dangers encourus de protéger l'indigène démuné contre les maladies mais contre lui-même. Ici l'assistance du médecin justifie la présence guerrière du soldat et vice versa, une représentation qui s'appuie davantage sur la déclaration de Lyautey : il n'est pas de fait solidement établi, que le rôle du médecin comme agent de pénétration, d'attraction et de pacification.*²

Nous partageons la conclusion de Guibert à savoir qu'*Itto* est un court métrage rangé dans la rubrique de « *médecine coloniale* »³

La figure de la femme berbère *itto* a cessé de jouer le rôle d'une dissidente pour prendre la peau d'une indigène assimilée.

4.3 Cinéma colonial au Maroc un genre codé

Signalons d'ailleurs que 10% de la production française consacrée à des films de la colonisation dans les années 30, et que cette filmographie constitue un genre codé. Le cinéma colonial est codé :

C' est un cinéma qui s' inscrit dans le prolongement de l' imagerie héritée de la tradition littéraire et picturale orientaliste du XIX siècle : un cinéma porté par un regard et une esthétique de l' altérité ou l' autre et son espace sont perçus à travers des codes perceptifs de l'

¹ MOUSSAOUI, O Battas, A Chakib, *Histoire de la médecine au Maroc pendant le protectorat*, Histoire des sciences médicales –tome XXVI n4 1992, Communication présentée 28 mars 1992, in *histoire de la médecine au Maroc*, p. 295.

² Cité par DELATERE, (1934) in JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.72.

³ Cité par GUIBERT, (1976-91), in JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.72.

*occident(...) Le cinéma était en grande partie engagé dans une fonction de propagande.*¹

Ce paternalisme de l'homme blanc s'explique par l'imaginaire français portant sur des stéréotypes sur la femme indigène : les clichés d' Itto voilée (102 min 55 s), dans la scène où le caporal demande à Itto d'enlever « son rideau » pour qu'il puisse la photographier, et Bakrim de dire : « *la femme généralement invisible ou voilée sinon c'est la danseuse, la prostituée ou la trieuse de cartes* ». ² Nous nuancions d'autres variantes de cette absence du Marocain (indigène) à l'écran par le procédé cinématographique du camouflage : « *filmé le plus souvent de profil, ou de dos, l'indigène n'est plus qu'un élément du décor, une toile de fond devant laquelle les colons sont les seuls acteurs* » ³

Le code de l'évasion spécifique du cinéma colonial revient dans ce Film : Itto un être dégradé vit et se meurt dans un espace clos (la casbah) du village, véritable espace labyrinthique et énigmatique, même si elle s'enfuit en plein Atlas finit par périr à la casbah même -sous état de siège par le colon- qui se transforme en un espace lugubre et mortuaire. Cet espace carcéral de la casbah est un espace qui n'est pas montré dans le film. « *L'absence à l'écran d'espace indigène* » ⁴ est une constante dans les films coloniaux. Nous constatons qu'itto manque d'individualisation en tant qu'individu et au niveau de l'espace.

Benoit opte pour une configuration ségrégationniste de l'espace point commun des cinéastes à tendance coloniale : « *L'espace est bipolaire, tranché entre l'europpéen et l'indigène, pour le premier, c'est la ville moderne et ouverte, pour le second*

¹BAKRIM, Mohamed, *le Maroc au miroir du cinéma colonial, anthropologie d'un regard*, revue des études amazighes (pp.171 – 190), p182-183.

² *Ibid.*, p.182.

³ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.136.

⁴ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.141.

*après le désert de la première phase c'est la casbah, lieu énigmatique ou citadelle ou encore la médina avec ses dédales et ses secrets ».*¹

Le code de l'échec est justifié aussi par la corporéité niée d'Itto, par le biais d'une onomastique qui se réduit à l'emploi du prénom Itto pour gommer sa mémoire patronymique et par le recours au hors –champ réservé à l'indigénat : Itto est souvent filmée dans le hors -champ qui rime avec « *l'espace des colonisés* ».²

L'on conclut que le film remplit une fonction de propagande et connote le concept du protectorat :

*L'œuvre n'est pas dépourvu de paternalisme. Ainsi Itto occulte la réalité économique de la colonisation, derrière la noblesse d'une présence militaire ou humanitaire, comme il advient dans la plupart des films à l'usage de la métropole, le film révèle en effet, les deux aspects indissociables de la doctrine française sous-jacente à la notion de protectorat.*³

5. Mecktoub prototype du film colonial

Long métrage (fiction) sorti 1919, tourné à Tanger, Casa et Marrakech au Maroc par Joseph Pinchon et Daniel Quintin(opérateur de prise de vues) , avec le scénario d'Edmond Douuté est le prototype même du film colonial et qui va inspirer toute la postérité. Dans le casting il y a des marocains indigènes : des figurants(de vrais *Chikats* et vrais *Mokaznis*) avec des scènes somptueuses sur le vif, Saadia Ben Saïd (dans le rôle de Tamou), première actrice

¹ BAKRIM, Mohamed, *le Maroc au miroir du cinéma colonial*, op.cit., p.183.

² Cité par STORA, Benjamin, in BAKRIM, Mohamed, *Le Maroc au miroir du cinéma colonial*, op.cit., p.181.

³ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.71.

marocaine se hisse dans les annales du cinéma français, or Mary Harald actrice britannique connue du cinéma muet et qui joue souvent dans des films français, incarne le rôle de Saadia, libérée par le personnage principal Ould Taher . Jaidi précise :

Ce drame est d'ailleurs situé au temps du grand vizir Ba Ahmed au début du règne de Moulay Abdelaziz. Ould Taher (Robert Bogaert) est désigné de rebelle, d'un hors La loi car il adhère à la révolte, mais qui accepte finalement son châtement car « C'est écrit » ou encore la présence française comme fait accompli.¹

Le film évalué par la critique alors de « Drame de mœurs marocaines », mais au fond c'est un film colonialiste, bien orchestré sur des oppositions type : lumière/ ténèbres, Humanité/ animalité, génie / décadence ; pacification / violence. Il met en valeur la gloire de la France et divertit le spectateur européen, car la fiction sert d'évasion pour le public français.

Autrement dit, ce discours colonial est fondé sur un programme d'endoctrinement et d'abrutissement de l'indigène marocain : « *les totalitarismes font du cinéma une machine d'endoctrinement, et de bourrage de crâne, face aux démocraties qui s'en servent comme instrument de conscientisation des foules* ».²

L'intrigue nous éclaire sur ce totalitarisme de la doxa métropolitaine à travers l'enchevêtrement de plusieurs récits : « *le film raconte l'histoire de Ould Taher (Bogaerts), fils d'un riche notable du désert chargé par le pacha de rétablir l'ordre dans sa tribu qui s'est soulevée* ». ³ Ould Taher fils d'un notable des Rhamna donnait une fête pour distraire les invités, Tamou (*chikat*) est frappée par la beauté de Ould Taher, envisage de le séduire. Le Pacha reproche à Ould Taher sa vie

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.18.

² SOUIBA, Fouad, *Esthétique du film politique*, collection Rachid Chraïbi, éditions marsam, Agdal- Rabat, 2018, p. 67.

³ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.18.

désordonnée, le nomme caïd de la vallée de Draa. Dans son nouveau poste, il aperçoit Sadiaa nièce du pacha, il est frappé par sa grâce. Comme Taher maltraite les administrés, le pacha va alors le comparaitre. A ce moment-là, Tamou fabrique en vain un talisman pour gagner le cœur de Taher. Hélas, le sultan croit fermement que Ould Taher est un « criminel d'Etat, il doit être puni ». C'est écrit, tout dissident doit périr.

Les péripéties de cette intrigue opposent deux femmes orientales d'origine marocaine qui aiment le même protagoniste dissident Ould Taher. Nous brossons leurs portraits respectifs pour accéder à la représentation du cinéaste sur la femme marocaine.

5.1 Tamou, figure de l'érotisme

la caméra filme Tamou belle danseuse aux gestes lascifs (cliché de la femme orientale érotique), qui veut séduire Ould Taher et implicitement plaire au spectateur français remplissant par là une fonction ludique du récit, ou encore cadre Tamou la magicienne qui prépare des talismans à formules abracadabrantes ensorcelant Ouled Taher (cliché de la femme païenne ou mystique). Tamou répond à l' archétype de l' aventurière et la captive (le cliché d' une odalisque au service du harem) s' évadant de la prison défiant les barbelés et renouant alors avec l' imaginaire des orientalistes. Une séquence la présente comme une femme très jalouse de sa concurrente la brave Saadia l'épouse fidèle désirant mourir à la place de son mari, mis dans une cage de fer et exposé à la populace. D' où, Tamou défend ardemment Ould taher "le caïd" devant le pacha, or, Ould Taher refuse la grâce et demande le supplice des rebelles. Le code de la mise à mort des dissidents en public revient comme châtement dans tous les films coloniaux.

Le cinéaste recourt à un imaginaire érotique qui cantonne la femme marocaine berbère aux stéréotypes de l'objet de désir, à la femme perverse et possessive. Elle est identifiée à Lucifer le représentant du mal ou de l'impur (Tamou femme fatale) qui perd le pari contre le représentant du Bien ou du pur (la France).

5.2 Saadia, figure de l'impuissance

Issue de famille de notable (nièce du pacha) et donc de bonnes mœurs, justement quand son mari Ould Taher est emprisonné, elle déclare avec dévouement : « s'il le faut, je renonce à lui pour qu'il vive ». L'amour de Saadia n'a pas sauvé Ould Taher du supplice de l'exécution annoncé par la Métropole. Les supplications et Les gémissements de Saadia sont un signe d'impuissance devant la grandeur et la virilité des légionnaires français. Ces indigènes marocaines symboles de l'attachement à la terre sont des êtres soumis et castrés, et du coup, leur terre est occupée. La rhétorique du cinéma colonial use de l'échec de toute relation entre un dissident et une femme marocaine (cas d'Ould Tahar-Saadia et Ould Tahar-Tamou).

La conquête de l'espace de l'autre est vécue comme un viol. La présence française sur le sol marocain est une réalité. Le micro-récit sur la femme marocaine est donc au service du macro-récit à savoir le discours de propagande celui de la gloire de l'empire français.

En effet , Les tentatives des femmes indigènes voulant gracier ou sauver Ould Taher de son destin (scène de l' exécution) sont soldées inéluctablement par l' échec Et Jaadi de dire : « *contraint d'adhérer à la révolte Ould Taher , libère*

*Saadia (Marie Harald), la nièce du pacha et son père qu' il avait fait prisonnier . Mais vaincu, il refuse l'intercession de Saadia et accepte son châtiment... Car c'est écrit».*¹

la figure de la femme marocaine (Sadia / Tamou) joue seulement un rôle de figuration, car ce drame merveilleux oriental sert finalement à distraire le colonisateur : « Après la guerre de 1914-18, le cinéma français chercha à distraire le public, qui soucieux d'oublier sa vie banalement quotidienne, avait besoin d'évasion, à travers les drames mystérieux, des femmes top belles, des décors trop riches, des horizons qu'il ne verrait jamais».²

L'on déduit que Le portrait stéréotypé des femmes marocaines dans Mektoub fait partie du cinéma colonial : « la date et le film relèvent d'un acte fondateur non seulement parce que c'est le premier film de long métrage tourné au Maroc mais mektoub va ouvrir la voie à ce qui deviendra un genre cinématographique le cinéma colonial».³ L'on conclut aussi que La représentation de la figure de la femme marocaine est au service de l'œuvre coloniale : « le cinéma colonial constitue un genre à part, qui a servi la propagande française et illustré pour la nation l'œuvre colonial le cinéma a recours à des codes de représentations immédiatement identifiables par le public».⁴

Au terme de ce survol de la littérature et du cinéma français à l'époque coloniale, nous avons démontré qu'il y avait un héritage colonial et une intermedialité entre les arts du fait que les mêmes poncifs des valeurs métropolitaines reviennent à travers les siècles. La figure du Marocain n'est pas individualisée dans l'espace écranique, car, elle manquait de profondeur et de consistance : « individualiser l'espace, c'est donc accorder au personnage filmique une

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc*, op.cit., p.18

² Ibid.

³ BAKRIM, Mohamed, *Le miroir et l'écho, cinéma et société au Maroc*, imprimerie bidaoui, 2018, p. 181.

⁴ COULETEL, Nathalie, *Habib Benglia et le cinéma colonial*, cahiers d'études africaines, pp. 531-547.

*consistance psychologique et culturelle qui va de pair avec la connaissance de ses pulsions, ses sentiments, et sa pensée ».*¹

L'imaginaire cinématographique français dans la période précoloniale a versé vers un discours orientaliste propagandiste décrivant un Maroc imaginé. Dans la période coloniale, le Maroc devient une colonie mais toujours décadent. Le Maroc est comparé à la métaphore de la momie de Flaubert qui avait besoin d'être ravivée: « *mais quand il a effectivement parcouru l'Orient, celui-ci lui a donné une impression de décrépitude, de senescence. L'orientalisme de Flaubert, tout comme les autres orientalismes, est donc imprégné de l'esprit de la résurrection : il doit ramener l'Orient à la vie ».*²

Est-ce –que les écrivains et cinéastes postcoloniaux opteront toujours pour l'invisibilité du colonisé et pour une toponymie d'absence ? Ou ils raviveront le Maroc en assignant une visibilité du Marocain à l'écran et au texte, et en l'enracinant dans une toponymie de présence surtout à partir du film de Jean Flechet, *Brahim ou le vendeur de Beignets* (1956) ? et *la Rose de sable* de Montherlant ?

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.149.

² EDWARD, Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p.323.

Troisième partie :

**Représentations anticoloniales de la figure du
Marocain à l'aube de l'orientalisme français
postcolonial**

Chapitre I : Montherlant, pionnier de la littérature anticoloniale

1. Séjour au Maroc

Ce roman évoque l'histoire du lieutenant Auligny qui débarque au Maroc vers 1931, cette affectation lui permet de mieux connaître le Maroc surtout quand il s'éprend d'une bédouine marocaine ; il commence alors à s'intéresser vraiment à la question coloniale. Nous appliquerons la théorie sociologique (vision du monde) de Lucien Goldmann sur le roman *La Rose de sable* de Henry de Montherlant. A cet effet, on analysera deux niveaux celui de la compréhension et celui de l'explication.

L'extra –texte (relatif à l'explication) nous révèle déjà l'environnement de l'œuvre, c'est que le texte a subi une censure, il est rédigé entre 1930-1932 ; en 1938, sous le pseudonyme de François Lazerges, Montherlant a distribué de façon clandestine 35 exemplaires de ce manuscrit pour des amis, or le texte fut publié entièrement en 1968 avec, cette fois ci, le rajout des scènes tronquées. Les actions de l'auteur montrent qu'il refuse de se plier aux directives de la métropole, il se démarque, volontairement, de la littérature coloniale. On dégage que le contexte de production du roman se réfère à la période coloniale celle de l'occupation du Maroc. En effet, le régime métropolitain impose à l'auteur de se conformer à l'esprit de la mission civilisatrice par une haute surveillance du service de contrôle politique. Mais, Montherlant prend l'art pour un acte de résistance.

Ce qui rend aussi le texte intelligible, ce sont les correspondances de Montherlant avec l'officier- écrivain anticolonialiste Paul Odinet fervent défenseur du Maroc. L'emprise d'Odinot sur lui s'explique par les ouvrages *Le monde marocain* (le récit d'idylle entre un français et une marocaine) et *La*

première communion d'Abdelkader. D'ailleurs, il confessait sa sympathie dans ses carnets pour la question indigène. Par ailleurs, Montherlant a déjà commencé son séjour au Maroc depuis 1925, il était attiré par le séjour de son ami peintre Pierre Guiscart en Afrique du nord avec qui il partageait sa passion de la vie errante. Dans ses romans *L'exil* (le narrateur –auteur a fait la guerre en 1916 à l'âge de 16 ans) et *Le songe*, il critique les atrocités de la guerre, Montherlant fidèle à son éthique dénonce la violence exercée contre les marocains dans *Désert*.

2. La pacification

A l'origine de la genèse de l'œuvre, Montherlant s'est inspiré de l'exposition coloniale inaugurée le 6 Mai 1931 au bois de Vincennes qui vante les mérites et exploits de l'empire français ou « la plus grande France », le pavillon réservé à la colonie Maroc présente un Maroc moderne, électrifié, à la pointe du progrès. Cette exposition met l'accent sur l'état de sauvagerie de ces peuples de races inférieurs et légitime la présence française.

Montherlant s'oppose au caractère propagandiste de cette exposition dans son roman en refusant l'exploitation des colonisés. Il montre au contraire la précarité de la vie au Maroc, il mentionne également le soulèvement des indigènes contre le colon et affirme que le colonialisme n'avait ni mission providentielle, ni civilisatrice.

3. L'anticolonialisme de Montherlant

Pour échapper à la censure, Montherlant rédige par subterfuge le texte sous le pseudonyme François Lazerges. Son œuvre a eu un impact considérable sur l'intelligentsia français et surtout les écrivains pieds-noirs comme Albert Camus

qui avoue que Montherlant était le véritable précurseur de l'anti colonialisme français.

Nous relevons l'intention de l'auteur d'après Blanc :

Est le roman de l'échec de colonisation française en Afrique du nord. Malgré les efforts du lieutenant Auligny, jeune militaire idéaliste, sincèrement amoureux d'une petite bédouine, aucun lien véritable ne peut établir entre français et arabes. Auligny est tué dans une émeute. L'ouvrage montre sans complaisance le gâchis d'une occupation que Montherlant aurait voulu fraternelle, ou, en tout cas, respectueuse des vaincus et civilisatrice.¹

C'est un roman qui se veut « social et objectif » coupant avec les thèses de Louis Bertrand l'un des fondateurs du roman colonial ; Montherlant remet en cause les bienfaits de la présence française.

L'éthique du romancier se traduit par les propos de quelques personnages : « *Les musulmans ne demandant pas de nous que nous les aimions, ils demandent que nous les laissons tranquilles* ». ²

3.1 La démystification, une nouvelle vision du monde

La critique littéraire nous aide à mieux cerner la vision du monde de Montherlant : D'après les travaux de Jacques Berque, il a rangé Montherlant parmi les auteurs d'avant-garde qui ont lutté pour la démystification du discours colonial contrairement aux écrivains voyageurs coloniaux tels que les frères Tharaud, dans le roman *Marrakech et les seigneurs de l'Atlas*, qui éclipsent le réel et dressent un portrait négatif de l'indigène réduit à une âme impénétrable, et doté d'une « logique cachée » ³ ou ce que Hardy appelle « *mécanisme mental* ».

¹ BLANC, André, *L'esthétique de Montherlant*, Paris, Cdu et Sédes, 1955, p.79.

² DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, Gallimard Soleil, le 6 mars 1968, p. 464.

³ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, Ed Marsan, 1999, p.273.

Montherlant refuse que la production littéraire soit au service du génie français. C'est que le Maroc de Montherlant est au contraire un univers d'affection mais loin de toute sensualité. Auligny manifeste, d'ailleurs, son empathie pour l'Orient en tombant amoureux de Ram et en défendant le droit des indigènes à disposer d'eux-mêmes, ils ne sont plus considérés comme des dissidents.

3.2 Les contre stéréotypes

Montherlant se positionne du côté des dominés et rejette les qualificatifs négatifs de la figure du Marocain, il n'est pas individualiste, ni cupide, ni vaniteux, ni malhonnête, ni violent ou cruel, ni corrompu, ni fanatique. Montherlant conçoit que le dialogue est possible entre l'Occident et l'Orient, il affirme que les marocains ne sont pas des envahisseurs et qu'il ne cherche pas à assimiler la berbère bédouine Ram. La sexualité non consommée du couple Auligny-Ram connote l'estime entre les deux personnages et la possibilité d'un dialogue entre deux civilisations Occident et Orient dans le sens d'un traitement à pied d'égalité. D'ailleurs, Montherlant assume son homosexualité et sa féminité en affichant son respect et son admiration pour Ram, alors que dans le roman colonial on présente des légionnaires virils, laquelle virilité constituait un obstacle pour ce compromis Orient-Occident.

En outre, Montherlant s'écarte du projet des chantres du berbérisme comme Leglay : « *le berbérisme, écrit-il (Le Glay) est la doctrine qui consiste à affirmer l'indépendance et l'excellence de l'élément berbérophone de la population, à le tenir pour seul-à peu près –assimilable et donc, perfectible et à agir en conséquence* ». ¹

Montherlant opte pour l'unité du Maroc sans se perdre dans le chauvinisme de la race berbère « *La race berbère, souligne Vincent Monteil est donc une invention de*

¹Cité par LeGlay in LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.349.

l'imagination coloniale »¹ ET lahjomri évoque justement l'existence, plutôt, d'une « *ethnie marocaine* ». ²

Dans *La Rose de sable*, on décèle que la figure du berbère est un personnage qui est sensible à la religion et n'a pas un tempérament forcément belliqueux comme celui de l'éternel berbère décrit dans les portraits des écrivains coloniaux. Montherlant ne cherche pas à éduquer le berbère, mais vivre avec car l'âme berbère ne rime pas avec « *la civilisation du désordre* ». ³

Montherlant prend le contre-pied du programme de l'appareil idéologique de l'état français qui est fondé entre autres sur : « *le berbérisme entendait, en opposant arabes et berbères, consolider la présence française et essentiellement, éliminer l'influence arabo-musulmane, refaire les croisades* ». ⁴

De surcroît, Montherlant se met dans la peau du protagoniste Auligny pour incarner le rôle d'officier d'affaires indigène qui témoigne des exactions et de des abus de pouvoir de l'armée française, il fait une insinuation dans ce passage en brossant le portrait du caïd:

Un vieil indigène aveugle, d'assez grandes allures, la légion d'honneur sur son burnous (...) Cet homme, hier un chef, aujourd'hui dans cette attitude si humble, attendant –lui âgé, aveugle, encore plein de prestance –que ces deux petits officiers de vingt-six ans eussent finis de causer pour se présenter à eux aux portes de sa ville. ⁵

Il s'ensuit que la métropole traite les soldats marocains comme une valeur d'échange, une valeur marchande, comme une chose : « *La résidence puisera dans cette réserve ses effectifs de goums, de soldats et de caïds dont elle se servira chaque fois*

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p, 361.

² Ibid.

³ Ibid., p. 387.

⁴ Ibid., pp. 396-397.

⁵ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., p.73.

*qu'une difficulté surgirait entre la résidence et le palais, pour faire pression sur le sultan et contenir d'éventuelles révoltes nationalistes ».*¹

Montherlant s'oppose aux légendes françaises à savoir l'assimilation (Promulgation du dahir berbère 1930) ou l'évangélisation. Par contre, il soutient la résistance (création de la revue « Maghreb » en 1932 à Paris et institution de la fête du trône en 1934). Montherlant, prônait le syncrétisme comme nouvelle croyance, il incorporait toutes les cultures y compris celle de l'indigène ou des marocains. A signaler aussi son usage du concept de « *l'alternance* » qui consiste à libérer le corps de toute contrainte, d'écarter le mépris, et d'accepter l'Autre. Dans *La rose de sable*, l'alternance est mise en œuvre par le rapprochement des deux personnages Ram-Auligni

L'éthique du romancier est, bel et bien, cette aventure ou processus de démystification qui libère le narrateur indigène et le lecteur du mythe berbère fondé sur l'idéologie coloniale sachant que la publication de l'œuvre était contemporaine à la promulgation du dahir berbère.

Après 35 ans de sa publication, ce roman devient un document historique à propos du portrait de l'indigène « *La Rose de sable est un document historique certes, inactuel puisque l'état colonial n'existe plus, et où l'on peut retrouver, reconstituée avec talent et fidélité, l'atmosphère des années de pénétration* ». ²

3.3 Dialogue Orient-Occident

Le colon avance le stéréotype de l'impénétrabilité de l'âme de l'indigène. Or, Montherlant prouve le contraire par son empathie, du moins, il a essayé de connaître la figure du Marocain :

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.398.

² Ibid., p.451.

Conçoit pour cette adolescente une passion telle que, du colonial imbu de la grandeur française qu'il était en débarquant de Tanger nous retrouvons à la fin du roman juste avant sa mort, un anticolonial convaincu de l'erreur et de l'injustice de sa patrie envers une civilisation digne de respect et d'admiration.¹

Finalement, on partage l'idée de Lahjomri qui souligne cet impossible dialogue dans *La Rose de sable* concrétisé par Auligny le légionnaire qui refuse de défendre son pays, enfreint le code du sacrifice et du patriotisme, mais, qui finit par subir une mise à mort atroce à la fin du récit à Fès par les indigènes :

Auligny représente la France, incarne la France, il est l'injustice de la France, Ram c'est toute la résignation du Maroc pendant la période coloniale, son hostilité latente, son refus de se laisser connaître, appréhender par l'autre, sa sourde résistance, sa froide révolte(...) le jeune lieutenant meurt à la fin du roman, à Fez, au cœur de la médina, assassiné par ceux-là qu'il commençait à aimer déjà. la médina s'est enfermée sur lui sans lui révéler son mystère, le rejette mort victime de sa passion, de son illusion, de son désir de connaître.²

Ici, la mort d'Auligny représente la mort des valeurs inauthentiques de la classe dominante, celle du système colonial en entier. Montherlant déniche à travers la narration cette incompréhension réciproque, repère cette opacité des comportements et dénonce le colonialisme basé sur l'exercice de la violence et la haine :

Mais on ne peut considérer Henry de Montherlant comme un écrivain colonial, puisque son œuvre est justement dénonciation du colonialisme. Une vraie littérature ne pouvait naître, en colonie, que si elle contestait le système politique. La rose de sable (...) en témoignant

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit p.451.

² Ibid., p.453.

d'une impossibilité de rencontre entre Ram et Auligny, dans un monde au visage hostile, écrit l'histoire de cette opacité. Le drame d'Auligny est d'avoir cru qu'il pouvait briser cet écran et découvrir la « vraie Ram »(...). Sa mort serait le symbole de l'impuissance à réaliser la reconnaissance franco-marocaine, et l'œuvre de Montherlant (...) donne du Maroc colonial une image peut être vraie.¹

3.4 Contraintes du dialogue Orient-Occident

L'intra-texte qui correspond au deuxième niveau d'analyse (compréhension) traite la structure significative globale du texte. On commence par la caractérisation des personnages. Dans les deux parties du roman « Cueilleuses de branches » et « missions providentielles », il semble que le protagoniste ou héros problématique pour emprunter le jargon de Goldman entre en conflit avec le monde (groupe social dominant représenté par l'armée française et la résidence). Le récit commence par le voyage d'Auligny de la France vers Tanger puis, vers le sud du Maroc. Les représentants du régime colonial font une caractérisation négative de la figure du Marocain :

Ces juifs aux sourires doucereux, avec des barbes de huit jours, qui rendaient grises leurs faces blêmes, et toujours chapeaux melons (les seuls de la ville) et toujours en jaquettes noires ocellées de taches (...) ces notables marocains fameux tartufes, portant sous le bras leurs tapis de prière (...) ces gosses arabes costumés de berlingots, leurs jambes grêles cabossées d'affreux furoncles (...) tout lui paraissait ridicule.²

Le rôle répressif du pouvoir de la résidence se justifie aussi par le poncif de la primitivité : « les espagnols ils sont trop gentils avec les arabes. Les français, c'est à coup de matraque, et ça marche bien mieux (...) ils ne comprennent que la force (...) ils sont

¹ LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, op.cit., p.211.

² DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., pp. 5-6.

fatalistes ». ¹ Les marocains sont qualifiés de chauvinistes et de cruels du moment qu'Auligny est tué dans des émeutes à Fès. Nous relevons aussi un imaginaire hérité de la période précoloniale et coloniale qui inspire dégoût et méfiance : « *ce mot raton, dont les français désignaient les Arabes, était bien inventé. Instinct de l'Arabe : cacher ses richesses, cacher ses femmes, cacher sa vie, parce que dans ce pays, on est toujours sous la menace d'être dépouillé* ». ²

Les français légitiment leur présence par ailleurs en se basant sur le trait psychologique du fatalisme et de la barbarie des marocains :

Race maudite, sales, voleurs, feignants, menteurs, ingrats, vérolés, sauvages avec les femmes, sauvages avec les animaux (...) Ne comprennent que la force. En réalité, les Arabes comme les Berbères sont des méditerranéens comme les autres. L'arabo-berbère (...) nous aimons insister sur leur fatalisme. ³

Le trait de la rudesse des sahariens sudistes alimente ce portrait austère du Marocain : « *vous savez ici, c'est le Sahara* ». ⁴

4. Auligny -Ram ou la question indigène

La trame narrative verse vers le roman éducatif, Auligny fait un effort d'aimer Ram « *la vraie Ram* » et de connaître l'Autre dans son essence. « Le pathologique » de l'histoire est que le groupe des colonisés refuse cette subordination à l'homme blanc. Cette « anomie » est connotée par le refus de ce

¹ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., 16-18.

² Ibid., p.155.

³ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., pp.16-18.

⁴ Ibid., p.73.

monde réifié. En effet, le colon utilise la propagande basée sur les stéréotypes déjà cités.

Auligny est un “*héros en action*” du fait qu’il recourt à l’amour, la tendresse (il tisse un lien sororal avec Ram car justement Rahma cueilleuse de branches nommée Ram par Auligny car il se rappelle les comptines de son enfance quand il jouait avec sa sœur « *Am stram dram pic et pic et comegram* ». Il va subir des obstacles pour rencontrer l’autre, il entretenait au départ un rapport de maître à esclave avec Ram : « *-tu reviendras ? lui demande Auligny – si vous voulez(...) veux-tu demain à la même heure ? si vous voulez (...) il lui ouvrait la main (...) mit dedans, plié deux billets, de dix francs qu’elle ne regarde pas* ». ¹

Ram refuse de l’accompagner à Fès « *Vous me tenez comme si j’étais prisonnière* »² or, Auligny explique ce refus par le contrôle familial : « *tu ne partis pas parce que tu n’as pas le consentement de ton oncle* ». ³ Mais, la sublimation dans le récit revient à la dégradation attendue subie par Auligny sanctionné à la clause par la tragédie de sa propre mort.

Toutefois, Auligny comme héros problématique s’oppose aux valeurs inauthentiques du colonialisme. Il cherche la sympathie des locaux nord africains : « *je ne peux pas, en même temps penser ce que je pense et être officier* ». ⁴

Il vit dans un malaise et se heurte à l’impossibilité du dialogue : « *malgré l’amour du français pour l’indigène qui le conduit à s’intéresser aux marocains et à changer son arabophobie en arénophile, la réalité coloniale conduit sa charité et son amour à l’échec* ». ⁵

¹ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., pp.130-131.

² Ibid., p. 163.

³ Ibid., pp, 472-473.

⁴ Ibid., p. 378.

⁵ GUBINSKA, Maria, *L’image de l’Autre dans la littérature coloniale française au Maghreb*, Wydawnictwo naukowe, akademii, pedagogicznej, krakow, 2002, p. 75.

Dans le texte, nous notons les indices de ce dialogue entre Orient – Occident. D’abord, Auligny contre-héros est prédisposé à cette mission car c’est le type du légionnaire souffrant d’un patriotisme naïf ; on note alors cette prédisposition psychologique dans le prologue : « *très droit, très bon, toujours prêt à rendre service, son équilibre moral était excellent* », de plus, il lisait aussi les mémoires de Foch et les lettres de Lyautey affecté à Birbatine. Ce portrait positif d’Auligny s’oppose au code des légionnaires ratés et pervers qu’on retrouve dans la littérature coloniale.

De surcroît, Auligny évite le dénigrement des indigènes, reconnaît leur différence, recourt à l’interprète Athman pour mieux comprendre le tempérament des marocains, refuse le libertinage et le conformisme de de Guiscart : « *les français se montrent les plus naturels aux yeux de Lucien, les mieux disposés, parmi ce creuset de nations, à accomplir la mission civilisatrice* » dit Guiscart à Auligny¹. Sur ce registre, le paradigme maître-esclave ne fonctionne plus, Auligny incite les marocains à résister :

Cette histoire d’amour entre un jeune français en mission au sud du Maroc et une adolescente du pays (...) nous suivons l’évolution psychologique du jeune français qui pour échapper aux tourments de sa solitude saharienne et tromper son ennui, cherche une compagne, tombe dans son propre piège et conçoit pour cette adolescente une passion telle que, du colonial imbu de la grandeur française qu’il était en débarquant à Tanger, nous retrouvons à la fin du roman, juste avant sa mort, un anti-colonial convaincu de l’horreur et de l’injustice de sa patrie envers une civilisation digne de respect et d’admiration.²

¹ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., p. 6.

² LAHJOMRI, Abdellatif, *L’image du Maroc dans la littérature française de Loti à Montherlant*, Alger, s.n.e.d, 1973, p. 291.

Nous concluons que Montherlant repousse le programme de pacification du Maroc à travers le héros problématique Auligny, ce héros démoniaque est passionné de la question indigène ; son roman se veut éducatif car il instaure de nouvelles valeurs authentiques celles d'égalité et de liberté des peuples. La vision du monde de Montherlant se résume à l'éloge de l'altérité car il ne voulait pas tenir Ram comme éternelle captive, mais comme une personne qui jouit de toute son individualisation : « Vous me tenez comme une prisonnière .oui pensait-il, prisonnière de mon argent, une captive au lit du vainqueur. Cette parole resta toujours en lui ». ¹ Autrement dit, l'Orient représenté par Ram n'est plus le captif de l'Occident représenté par Auligny.

En conclusion, les catégories mentales dominantes dans le récit sont les Marocains opprimés, Montherlant en tant qu'écrivain progressiste leur accorde le droit à la lutte de libération et le droit à l'existence. Fidèle à sa philosophie de syncrétisme, Montherlant croit fermement au dialogue Orient-Occident. Dans ce sens, il critique dans la section de *La rose de sable* « Missions providentielles » les impostures du colon et glorifie dans la partie « Cueilleuses de branches » la figure du marocain. Sa nouvelle morale est l'anticolonialisme.

Dans le chapitre consacré au Désert comme roman postcolonial, nous approfondirons ce cri de liberté avec une mise en valeur de personnages historiques.

¹ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, op.cit., p. 163.

Chapitre II : Le Clézio, vers un Orient réel

1. Position et disposition de Le Clézio

Jean Marie Gustave (JMG) Le Clézio, né en 1940 à Nice d'une mère française et d'un père britannique médecin de brousses au Nigeria. Le Clézio souffrait à cause des longues absences de son père Raoul parti pour l'Afrique comme médecin pour l'armée britannique, ce qui représente un traumatisme dans son enfance, ce manque émotionnel revient de façon obsessionnelle dans ses écrits. Il cherche à tout prix la figure paternelle ou le substitut du père, autrement dit « *il cherche sa famille en dehors de sa famille* ». Cette substitution se confirme par la généalogie paternelle et surtout maternelle (ses ancêtres Alexis, Léon, sa tante et sa grand-mère) et généralement par la figure de l'Autre. Il avait donc cette disposition à aimer l'Autre dans le sens que l'acte d'écrire joue ce rôle thérapeutique.

Par ailleurs, la gent féminine joue un rôle primordial dans son éducation : sa mère, sa tante et sa grand-mère l'ont élevé dans l'île Maurice. Cette enfance représente pour lui le paradis : l'île avec ses paysages maritimes revient dans ses récits comme un trésor sous forme de réminiscences sorte de mélange entre réalité et fiction. Cette exaltation de la beauté du monde est décrite dans ses périple dans lesquels il repousse toute agression aliénante des modes de vie moderne et dénigre les méfaits de l'urbanisation.

C'était un grand voyageur, il part à l'Angleterre, au Thaïlande, au Mexique et en Afrique. Il épouse Rosalie une polonaise et il a eu une fille Patricia. Puis, il épouse Jemiaa en 1975 une marocaine et il adore le désert. En 1970, il découvre les amérindiens du Mexique et il a eu le bonheur d'avoir naitre

sa fille Amy. IL a beaucoup aimé la culture des indiens en traduisant des textes aztèques : il écrit alors *L'homme sur la terre* et *Mundu*. D' où ce thème de l'exil qui l'obsède dans ses récits sans oublier l'influence de sa grand-mère qui l'incitait à lire *Le journal de Tintin*, *Le livre des merveilles* de Marco Polo.

Dans *Désert* c'est la figure de la tante ou de la grand-mère qui revient comme une instance narrative (c'est Aamma, la mère adoptive de lalla, la véritable porte-parole de l'histoire personnelle de la jeune fille), le vieux Naaman raconte aussi des histoires sur la nature. On retrouve aussi cet univers familial à travers la narration par le biais d'une photo, ou d'une carte qui déclenche toutes les aventures d'ancêtres, bref Leclézio n'invente presque rien, il convoque sa mémoire. C'est une narration à dominance mnémonique.

D'ores et déjà, nous affirmons que Le Clézio a occupé la position d'une classe bourgeoise et qu'il avait vécu une enfance heureuse. Cependant, il va avoir une disposition qui bascule vers les classes défavorisées notamment lorsqu'il change d'espace en s'installant au Maroc et en se mariant avec une marocaine bédouine du sud. Cette reconversion sociale est visible dans tout le récit du roman *Désert*.¹

2. La trajectoire des personnages dans *Désert*

Captivé par le Sahara marocain, il publie *Désert* en 1980 objet de notre étude, dont lequel il fait l'apologie du désert et donne suite à ce thème le clézien dans son essai *Gens des nuages* en 1997. *Désert* se développe autour de deux

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, collection le chemin, Edition Gallimard, 1980. (410 p)

récits, le premier récit historique couvre de façon chronologique la période (1909-1912), relate sans ambages la pacification du Maroc par l'armée française : on narre des épisodes sur l'échec de la guerre sainte menée contre les chrétiens par Ma el Anine fondateur légendaire de Smara. Le deuxième récit sous forme d'instantanés de vie -ne répond à aucune chronologie- est celui de Nour qui évoque l'histoire de *lalla* ou *Leila* jeune fille née dans le désert et immigré en France pour revenir finalement à ses racines au désert. Le narrateur alterne ces deux récits tour à tour et use d'histoires enchâssées.

2.1 Les personnages historiques et l'effet du réel

Ma el Anine « eau des yeux » est mentionné dans le « chapitre Saguiet el Hamra hiver 1909-1910 ». Effectivement, Nour avait assisté à une assemblée de tribus présidée par Moulay Ahmed Ben Mohamad el Fadel qui décide de la suite des événements. Pratiquement ces personnages réels relèvent de la période de la colonisation 1909-1912 (Moulay Hafid sultan du Maroc « *commandant des croyants* »¹, qui a siégé à Marrakech,² et porté au pouvoir en 1908 en réaction aux ingérences françaises. Le narrateur raconte qu'il a fini par signer le fameux acte al Gesiras en 1906,³ il a signé par la suite le 30 mars 1912 le traité de protectorat à Fès et a abdicé au profit de son frère Moulay Yousef. Il s'agit d'un rapport-œil de l'auteur-narrateur en tant qu'observateur témoin de la véracité des événements historiques.

Au fil du récit, on évoque aussi les hommes du désert *Berik Allah*⁴ Mohamed al Fadil ou Ma al Anine,⁵ Moulay el Hiba fils de Maalanine, Moulay

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, collection le chemin, Edition Gallimard, 1980, p.365.

² Ibid., pp.376-379.

³ Ibid., p.376.

⁴ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, *op.cit.*, p.403.

⁵ Ibid., p.38.

Sbaa dit le lion « *le lion est appelé notre vrai roi* »,¹ « *celui qu'ils avaient choisi pour roi des terres du sud* ». ² L'évocation aussi de la rébellion contre le pouvoir de Moulay Hafid par Moulay Hiba le sauveur providentiel, or, il a été battu à Agadir³ et retourne au désert pour mourir en 1919. Sans oublier la mention de tribus réelles comme Ida ou Trouma, ida ou Tamane, Ait Daoud, Ait Hadi, Tiznit, Smara, Tadla. Le lecteur averti décèle ces indices du réel en se référant à l'histoire du Maroc. Ces repères historiques montrent le conflit qui existait entre deux pôles de pouvoir, les dominants représentés par le pays colonisateur la France et le pôle dominé représenté par le pays colonisé le Maroc.

A noter que dans le camp français, les personnages historiques les plus illustres sont le général Moinier⁴, le colonel Mangin,⁵ Mauchamp le directeur de l'hôpital de Marrakech assassiné en mars 1907 et non en 1905 comme c'est indiqué dans le texte, puis, Camille Douls⁶ un des explorant français du Maroc qui a pu rencontrer Ma alanine en 1887 avant d'être massacré par ses guides en 1889, puis, le général Vigny,⁷ puis, les tirailleurs sénégalais⁸ engagés comme des légionnaires.

Cette référence aux personnages historiques s'amplifie par le recours à une topographie réelle et aux événements connus : dans le chapitre Agadir, 30 mars 1912 on note « *le croiseur Cosmao bombarde Agadir, puis arrivent les soldats des chrétiens, menés par le colonel Mangin. Moulay sbaa (Hiba), à la tête de ses troupes, se rend compte que la bataille est perdue, les mitrailleuses françaises fauchent les hommes du désert (...). Les nomades disparaissent comme dans un rêve* ». Egalement, dans le chapitre Tiznit,

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert, op.cit., p.49.*

² Ibid., p.365.

³ Ibid., p.435.

⁴ Ibid., p.374.

⁵ Ibid., pp. 424 -435

⁶ Ibid., pp. 375- 381

⁷ Ibid., pp. 379

⁸ Ibid., p.434.

23 octobre 1910, on raconte la blessure de Malanine : « à Tiznit Ma el Anine a perdu la vue et se meurt, tandis que la pacification du Maroc continue : Smara est occupée, les deux fils du cheikh sont en fuite ».

Le colonel Moinier est évoqué dans la partie Oued Tadla 18 juin 1910 le point de vue occidental : « parties de ben Ahmed et de zetta , des colonnes de soldats français sont en route vers le nord pour prendre les troupes de Ma alanine en tenaille, le général Moinier à la tête d'une de ces colonnes attend avec impatience d'affronter le fanatique, qui pour l'instant échappe à l'armée française ». L'ancrage au réel, se fait aussi par la datation et la signature de pactes : « Moulay Hafid sultan du Maroc (...) s'oppose à l'acte d'Algesiras 1906 »¹. Le renvoi à la mort de ces militants est très révélateur dans le processus d' historicisation du récit : « le grand cheikh Moulay Ahmed ben Mohamed et Fadel ou Ma el Ainine 'eau des yeux' »². Ou « Moulay Hiba fils de Ma Ainine (...) battu à Bâb Boudnib »,³ « Ma ainine vaincu à Tiznit »⁴.

Ces renvois, nous baignent dans la période de 1909-1912 qui narre aussi bien la pacification du Maroc par l'armée française comme fait social celui de la colonisation. Ces éléments factuels témoignent de l'échec de la guerre sainte menée contre les chrétiens par le légendaire Malainin fondateur du Sahara. Bref, les personnages historiques et les espaces réels incorporés dans le roman renvoient à une structure sociale qui oppose deux sphères réelles, celle du colonisateur français et celle du colonisé marocain. En outre, ces personnages historiques marocains sont présentés en tant résistants et non en tant que dissidents. Leclezio a fait une représentation valorisante de la figure du militant marocain en procédant à son individualisation et à sa virilisation.

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert, op.cit.*, p.374-376.

² Ibid.,p. 38.

³ Ibid., p.379.

⁴ Ibid., p. 104.

2.2 Possibilité et impossibilité

Il est à noter que ces personnages sont confrontés au dilemme de *la possibilité et de l'impossibilité*. Prenons Maalnine figure historique de la résistance, c'est un militant et guerrier dressé contre le colon, il représente la mémoire du Sahara toute entière. Il est associé au désert immense, au paysage immobile, à la liberté de l'homme bleu. C'est aussi un « *religieux, libre, et indomptable* », ¹ il est intrépide, c'est le fondateur de Smara.² Il garde tous les secrets de sa tribu, il fait donc écho avec le personnage surnommé *Secret* évoqué dans *La prière de l'absent* de Tahar Benjelloun, il représente aussi les valeurs spirituelles, c'est un saint.³ C'est un nationaliste qui sur le plan de la possibilité a résisté, a assassiné le gouverneur Xavier Coppolani,⁴ a initié la guerre sainte⁵, et a déclenché des batailles comme la bataille de Tadla.⁶

Or, sur l'échelle de l'impossibilité, il a sacrifié sa vie pour mourir enfin en héros à Tiznit : « *Il fut rappelé, comme on dit par les sables qui l'enroulèrent dans leurs dunes et le silence* », ⁷ manifestement « *Maalanine (...) image du héros national, celui qui résista à la pénétration colonial* ». ⁸ Certes, c'est un pôle de pouvoir dominé, mais, qui laisse entrevoir une lueur d'espoir ou « *une position à faire* » dans l'espace des possibles, c'est-à-dire une possibilité de décolonisation dans l'avenir. La publication de *Désert* dans les années quatre-vingt confirme cette hypothèse.

3. Structure dualiste et mécanismes de domination dans *Désert*

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert, op.cit., p.139*.

² Ibid.

³ Ibid., p.75.

⁴ Ibid., p. 140.

⁵ Ibid., p 165.

⁶ Ibid., p 192.

⁷ Ibid., p.193.

⁸ Ibid., p. 224.

D'emblée, Le Clézio est influencé par des lectures romanesques, il a découvert le désert grâce à la lecture de *Reconnaissance du Maroc* de Charles de Foucault publié en 1888 et *une Ambassade au Maroc* (1886) de Gabriel Charmes et aussi *Cinq mois chez les maures nomades au Sahara occidental* 1889 de Camille Douls . Autrement dit, ce champ de production des écrivains coloniaux avait une emprise sur l'imaginaire de l'écrivain.

De l'autre côté, il y avait un autre champ de production d'avant- garde comme *La prière de l'absent* de Tahar Benjelloun et les écrits de Paul Odino qui influaient positivement sur le projet artistique de le Clézio. Le produit *Désert* continue "à faire date" dans le champ du présent, il est édité en 1980 à Gallimard, puis, réédité en 1984 aux éditions Hatier et même il est gratifié par des consécration. On inscrit donc l'auteur dans la continuité et on consacre l'artiste par *la production de la croyance* à ses valeurs pérennes. L'espace de consommation du produit s'amplifie toujours.

3.1 Dichotomie ville /Désert

On retrouve cette structure dualiste chère à Le Clézio dans la dichotomie Désert /ville. Ce désert énigmatique et dénué renvoie à la métaphore de la pauvreté : « *Le roman magnifie des valeurs autres. Valeurs de la pauvreté, allant jusqu' au dénuement le plus total. Un vide qui ne serait pas un manque, une lacune, mais, "le vide fertile du désert" valeurs de la liberté, mais d'une liberté nue et ascétique, nettement liée à la pauvreté, au vide au désert* ».¹

¹ BORGOMANO, Madeleine, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Ed. Bertrand Lacoste, coll., Parcours de lecture, 1992, p. 38.

Ce dualisme est traduisible aussi par la perception métropolitaine et la perception révolutionnaire du colonisé : Ma alanine est perçu négativement par le colon, il est « le sorcier (...) le faiseur de pluie (...) l'assassin, le renard », ¹ ou par L'usage des clichés : « *bande de brigands*,² « *loqueteux, nègres*». ³ Or, le point de vue de Le Clezio s'oppose à la soumission à ce regard réducteur et opte pour une perception différentielle qui le distingue des auteurs coloniaux. Cette « *autonomisation* » est manifeste dans les portraits euphoriques de la figure du Marocain. En effet, Ma al anine est « *le chef au regard long* », ⁴ « *le vieil homme de Smara* », ⁵ nationaliste qui voulait reprendre sa terre spoliée et chasser le conquérant. Le champ littéraire chez le Clezio s'autonomise pour critiquer le totalitarisme ,en général, et l'ingérence Française au Maroc, spécifiquement.

3.2 Le désert entre l'habitus et la distinction

On relève *l'habitus* comme un ensemble de structures mentales qui se reproduisent, et qui sont intériorisées se transmettant de groupe en groupe, de génération en génération dans une société donnée (imposition d'une culture par la famille, l'école ou les institutions). A ce propos, le récit de Chenguiti l'aveugle sur les circonstances de sa cécité, lorsque qu'il raconte à Nour qu'il a perdu la vue lors d'une attaque des chrétiens, montre son sacrifice pour la patrie et reproduit ce sacrifice pour la postérité.

Lalla développe le même habitus de l'appartenance au désert et l'affermissement de l'identité marocaine, elle est décrite comme une marocaine qui pense toujours au retour au Sahara, elle attend quelqu'un à venir à « *l'ombre du*

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.374.

² Ibid., p. 382

³ Ibid., p. 374

⁴ Ibid., p.375.

⁵ Ibid., p.377.

figuier »¹, donc elle n'est pas une fuyarde comme le prétend le chrétien. C'est une femme tendre prête à soutenir les vaincus et les marginaux. À Marseille elle veut aider la jeune femme au minuscule bébé² et elle aide aussi le marginal Radicz mendiant et voleur. De surcroît, Lalla rejette toutes les valeurs du Nord, elle finit par donner l'argent qu'elle gagne à Marseille au photographe et aux mendiants comme un acte d'ascétisme. Cette berbère fuit Marseille, et les mégapoles pour devenir la porte - parole de Le Clezio qui est contre l'uniformisation des modes de vie et contre la société de consommation capitaliste. On retrouve ce thème de fuite dans toute la production de le Clézio (*Procès-verbal, le livre des fuites*. Certes les occidentaux sont des « voleurs d'images »,³ mais ils sont dans l'incapacité de voler l'âme de Lalla. L'auteur fait le procès de l'Occident comme société du paraître.

L'habitus relevant de la communauté sahraoui s'explique ,aussi, par le thème du nomadisme : les récits de Nour traduisent la mise en valeur de la mémoire collective des sahraouis, il rappelle la transhumance des nomades dans tout le Sahara à sidi Ahmed Oumous, Goulimine, Taraudant, etc. Le centre du monde pour ces nomades est « *Smara (...) La demeure(...) le sud* ».

Ces renvois à l'habitus sont renforcés par les réminiscences de lalla : l'histoire de la guérison des aveugles par Ma Elanine, le récit sur l'origine chérifienne de Nour et lalla (filiation de Mohamed le prophète, Nour descendant d'al Azrak maître de Ma alanine dont est issue la famille de lalla, les longues descriptions des lieux saints comme les tombeaux associés à des séances de transe, la récurrence de chansons chleuh, la croyance aux miracles cas d' « *alazrak le thaumaturge* »⁴ qui guérit la cécité et prospecte les sources. Alazrak, a

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p. 423.

² Ibid., p. 263.

³ Ibid., p. 381.

⁴ Ibid., p. 121 -123

un don divin et dispose d'un pouvoir de voyance, il est aussi le maître spirituel de Maalanine, il est donc est l'incarnation de la mémoire des nomades. L'Habitus nous éclaire sur la structure tribale des sahraouis.

3.3 L'immigré -marocain entre *illusio* littéraire et révolution permanente

On relève « *l'illusio littéraire* » (comme étant une croyance collective au jeu de la société et on y voile la réalité à cause de la fiction ; cette déconvenue entre aussi dans l'intérêt économique, politique ou autres) ; Aamma par exemple vit dans un petit appartement à Marseille, elle mène une vie de misère ; Asaph ou Joseph le frère de Naaman propriétaire d'une épicerie (chleuh font souvent du commerce) et du coup il fait partie de la classe marginale ; Lalla sombre dans la prostitution, c'est une femme de ménage à l'hôtel sainte Blanche qui héberge des immigrants sans logement, c'est une femme légère qui partage tout avec Radicz le gitan qui vit dans les terrains vagues en bordure de la ville. Voilà ces personnages désespérés, vivent dans l'*illusio* du bonheur à l'occidental.

Le Clézio compare ces immigrants de Marseille à « pareils à ces soldats vaincus »¹. A ce stade, les immigrants vivent certes dans l'*illusio*, mais après, ils évoluent pour réaliser une révolution permanente. On souligne ici le parallèle entre les nomades ou hommes bleus qui résistent contre la colonisation et les immigrants en France qui résistent contre la société de consommation et contre le projet de l'assimilation.

On retient que tous les personnages meurent à cause des excès et des abus de part et d'autres (Radicz meurt tué par un bus en fuyant la police sous les yeux de lalla. Maalanine meurt aussi à Tiznit).

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.273.

Le Clezio va au-delà de « l'illusio » (emprunté à Bourdieu) synonyme de la doxa sociale, exclue alors les déterminations sociales qui pèsent sur l'immigré et partage avec les personnages son désir de détruire la ville comme espace aliénant : (Naman conteur et témoin raconte des histoires à L'alla et prédit son départ en France mais aussi son retour, Le Hartani ami de lalla jeune berger sourd, muet et sauvage fait connaître à Lalla les secrets du désert, il lui apprend à voir. Esser veille sur Lalla et comprend sa colère et son envie à détruire les villes). Le projet du créateur est fondé sur le refus de l'extase matériel et la technicité occidentale. Il découle que le désert est un espace indigène marqué par une présence positive en opposition avec les descriptions du désert dans le roman colonial français.

Les personnages fictifs le cléziens sont évolutifs dans le sens de remplir ce principe de « *distinction* » souligné par Bourdieu (changement de goût, révolution culturelle, déviation) et dans notre contexte (décolonisation, résistance...). Ils sont détenteurs de parole souvent placés dans la bouche des conteurs comme Aamma la tante de lalla, qui raconte l'histoire de sa naissance, ou celle de l'homme bleu Alazrak et celle de Ma al Anine et d'Esser le secret.

L'initiation marque une étape dans la vie des personnages et du coup dans leur évolution psychologique (Nour issu des hommes bleus et descendants d'al azrak maître de Ma alanine devient par la suite l'observateur civil de cette guerre dite de pacification. initiée par Aamma et par Hartani, Lalla à l'âge d'enfance était novice, mais après son séjour à Marseille, elle a appris à être autonome en exerçant différents métiers (d'abord chômeur puis, femme de ménage, puis, mannequin puis mère d'une fille nommée Hawa , en fin, elle rêve de retourner au désert (scène du dancing où elle s'effondre en pensant au désert).Ce désir

ardent de retour s'accomplit aussi par ou les réminiscences déclenchées par « *la chanson méditerranée* »¹ contée par Lalla

Le trait d'évolution psychologique du Marocain initié par Leclezio contredit la représentation du Marocain dans la littérature orientaliste française à l'époque coloniale.

4. Le point de vue

4.1 Point de vue de Le Clézio

D'emblée, Le Clézio se positionne du côté des tenants du discours des dominés (l'indigène marocain), il recourt à la métaphore du désert. En effet, Le récit de voyage de Lalla met l'accent sur le clivage de deux univers le sud (le Sahara) et le nord (la France) des années 60-70. Le sud est le symbole de l'appartenance au clan : « *Smara la demeure(...) il n'y avait pas de fin à la liberté* »² Par contre : « *Marseille ville de la peur et de la déception* ».³ Smara est une ville mythique et sacrée ,car, elle est fondée par Ma alanin. Toute la description de l'espace du Sahara est euphorique allant à l'encontre des stéréotypes sur le désert dans l'imaginaire français : (évocation de la richesse hydrique de cet espace comme le fleuve Noun, le fleuve Souss et la générosité de la faune et de la flore décrite minutieusement par Hartani (plantes grasses, figuiers à foison, criquet, mante religieuse, lézards bousiers, hannetons, chèvres, dromadaires), indication de la variété géographique (les plateaux de Lahmada...), et la vénération de cet espace sacré : « *tombeau de sidi Mohamed el quenti* »⁴ Le Cleszio arrive à la conclusion que le désert n'est ni aride, ni menaçant.

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.77.

² Ibid., p.4.

³ Ibid.

⁴ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.241.

Le Clézio se rallie aux personnages indigènes originaires du désert marocain car ils optent pour la trajectoire de la liberté contre les règles contraignantes de l'Occident, il apprécie alors le Hartani, esclave mauritanien : « *personne ne sait d'où il vient (...) un homme est venu monté sur un chameau (...) l'homme avait laissé au bord du puits un tout petit enfant enveloppé dans un morceau de tissu bleu* »¹ Le portrait du Hartani est un « *majnoun possédé* »² qui a des pouvoirs magiques, « *il apprend à lalla à écouter et à sentir* »³ Le désert est un espace hospitalier, sacré, sécuritaire, lieu d'appartenance à la patrie, un espace ouvert : « *la carte du désert se reflète sur la carte du ciel* »⁴ Le désert est aussi vaste et source de lumière une lumière blanche, sa chaleur inspire à la communion avec la nature.

Le Clézio brosse en contrepartie un portrait négatif de la ville de Marseille, *sale par ses raffineries, grise par son climat, dangereuse par ses dédales* « *Marseille ...un dédale* »⁵: « *Radicz sent la menace qui pèse sur tout lui, dans le parking des immeubles, le danger qui rode* »⁶ Cette ville aux « *ruelles maudites* »⁷, pilule de mendiants, d'immigrés vaincus, de prostituées et de chiens. C'est une ville de l'errance.

C'est pour ces raisons que lalla fuit les espaces clos de la ville (l'appartement, les hôtels) vers la périphérie ou des lieux magiques, ou lieux ouverts comme le bord de la mer qui lui rappellent le désert à bien des égards. Bref, Le Clézio s'oppose aux travers de l'urbanisation, il inverse la donne c'est que la ville symbole du progrès de l'occident devient un espace carcéral.

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.109.

² Ibid., p. 112.

³ Ibid., p.39.

⁴ Ibid., p.11.

⁵ Ibid., p.303.

⁶ Ibid., p.389.

⁷ Ibid., p.308.

Par contre, Le Clézio fait l'éloge de la figure de l'homme bleu : « *ils sont liés au vent, au ciel, à la sécheresse, leur temps est plus vrai, plus réel, il se calcule sur le mouvement des astres, et les phases de la lune(...) leur espace n'a pas de limites (...) d'eux nous avons reçu un bien précieux, (...) leur liberté jusqu'à la perfection* ». ¹

Cette liberté est traduite par le schéma narratif circulaire : le récit premier « *ils apparurent comme dans un rêve, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient*² qui trouve aussi son écho dans la clausule « *ils s'en allaient comme dans un rêve, ils disparaissent* »³ En fait, dans ce désert « le temps ne passe pas »,⁴ il est immobile.

4.2 Point de vue de l'écrivain et polyphonie

Nous affirmons que le Sujet est libre dans le roman *Désert*, les indigènes prennent la parole (ce sont des conteurs qui racontent l'épopée de la résistance contre les conquérants français, Le Clézio nous confesse qu' « *écrire c'est être à l'écoute, c'est se perdre pour se retrouver* ». il veut « *sauver quelque'un, sauver quelque chose* » : elle raconte justement le récit de la mort de Maanine au présent pour l'immortaliser. Il s'avère que Leclzio défend le nationalisme initié par les autochtones (vision des nomades, vision des figures féminines comme lalla) où le récit prend une dimension historiographique (signature du protectorat de Fès en 1912, soulèvement du rif en 1921, adoption du dahir berbère en 1930, proclamation du manifeste de l'indépendance, allocution le discours du roi Mohamed V en 1947), refus de la domination financière⁵ traduite par l'acte Algeiras de 1906 et assauts de Malinine quittant Smara en luttant contre les français. Le récit se termine en 1912 date du protectorat.

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.117.

² Ibid., p.7.

³ Ibid., p.439.

⁴ Ibid., p.191.

⁵ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p., 379-380.

J'emprunte les vocables de Le Clézio qui analyse avec brio son projet artistique en se référant à son essai *Extase matérielle* et qui se recoupe avec *Désert* « *Je n'existais que dans le corps des autres* ». ¹ Le Clézio se met dans le corps de l'indigène marocain en épousant la pensée de l'inachevée du désert : « *vide et plein s'équilibrent continument* ». ² L'auteur s'associe, s'unie, se communit à ce désert et renonce à la grandeur mensongère de l'Occident. Il ressort que le désert représente la mémoire collective de l'homme bleu, in texto, le berbère du sud et traduit cette union entre l'homme et le monde : « *le bonheur est simplement un accord entre le monde et l'homme* ». ³

Sur le plan de l'arrière-plan politique, *Désert* traduit la résistance du peuple marocain mais aussi la liberté de toute l'espèce humaine : « L'homme n'a pas d'autre destin que d'être homme (...).il dispose de lui-même dans toute sa liberté ». ⁴ Finalement l'histoire individuelle de lalla qui a souffert d'isolement n'est en fait que l'histoire de la nation marocaine : « *l'engagement dans la société est le premier remède que cherche celui qui a tant souffert de son isolement et de son inutilité* ». ⁵

En effet, de retour de Marseille, la figure féminine Lalla devient utile en incarnant son peuple et en bannissant les valeurs marchandes de l'Occident ou ce que Leclézio désigne par extase matérielle : « *le gout de l'argent, c'est le gout des choses futiles* ». ⁶ Les indigènes sont portés par l'extase de la révolution.

Il découle que la parabole du désert est au centre de la réflexion de le Clézio : « *ce qui le plus important dans ce désert habité : l'esprit de pauvreté (...) ne rien*

¹ LE CLESIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967, p.12.

² Ibid., p. 50.

³ Ibid., p. 156.

⁴ LE CLESIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967, p.258.

⁵ Ibid., p.255.

⁶ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.73.

posséder »¹ et que les personnages de le Clezio sont conscient de leur condition, ils sont porteurs des valeurs sociales de décolonisation : « *la conscience de soi reste sociale pour une bonne part, mais elle est accomplissement de soi* ».²

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.69.

² Ibid., p.93.

Chapitre III : Ollier entre humanisme et esthétique

1. L'écrivain voyageur

Nous appliquerons la vision du monde de Lucien Goldmann sur le roman *Marrakch Médine* de Claude Ollier. Claude Ollier est un écrivain né le 17 Décembre 1922 à Paris, mort sur le port Marly le 18 octobre 2014. Il s'installe au Maroc comme fonctionnaire de l'administration chérifienne dans le haut Atlas et après, il séjourne à Casablanca. En 1960, il a été parmi les signataires du manifeste de l'insoumission dans la guerre d'Algérie. Il s'intéresse donc à la culture maghrébine en s'inscrivant dans la tendance d'une nouvelle littérature qui s'oppose à la littérature exotique ou folklorique. Il adopte une langue métissée. En 1980, il a obtenu le prix France culture sur son œuvre *Marrakch Médine* que nous analyserons.

D'emblée, nous rangeons ce texte dans la littérature postcoloniale car l'auteur opère une quête particulière qui rompt avec le regard colonial sur la figure du Marocain :

Un homme sillonne une ville marocaine, il voudrait en surprendre le secret (...). Dans l'espoir de quitter son identité d'intellectuel européen, de rompre avec sa propre langue, il déambule à travers les ruelles (...) sa quête n'est pas bien entendue pas de saisir le pittoresque de cette ville mais plutôt de remonter vers la source de cette énigme, de cet obstiné silence qu'elle lui oppose.¹

Il est difficile de classer le roman d'Ollier, mais, on peut à la fois le considérer comme roman abstrait, roman psychologique et comme roman éducatif. Par roman éducatif, Ollier décrit le Marocain comme héros problématique pour emprunter la conceptualisation de Goldmann, il s'agit d'une instance active précisément « *un étranger en tant que lieu actif de l'écriture* »

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, éditions Flammarion, coll. Littérature, 1980, p. 1.

pour reprendre les propos de khatibi dans figures de l'étranger (Denoël 1987). Il porte un idéal humain celui de la prééminence de la figure du marocain et de l'affermissement de son identité.

Ce sentiment d'appartenance comme refoulé de la littérature française chez Ollier, est débusqué dans ses romans « *La mise en scène* (1959), « *Le maintien de l'ordre* (1961) » et « *Marrakech Médine* (1971) ». En effet, il choisit le Maroc comme cadre en dénonçant la torture dans les commissariats peu avant la décolonisation et rappelle la bonté de la population locale.

Par roman abstrait, on bascule vers la littérature du détail et l'aventure de l'écriture : on dégage une illisibilité dans ce texte, justement on y assiste à une destruction des noms de familles ou des repères biographiques ou même chronologiques. C'est un récit inabouti.

Dans ce sens on le catalogue souvent parmi les écrivains voyageurs comme Joseph Konrad, ou plutôt parmi les adeptes du nouveau roman comme Claude Simon, Nathalie Sarraute, Samuel Becket, ou comme Balzac. Bref, il subvertit l'ordre des codes et des genres. Le héros est absent, il a la conscience étroite par rapport à la complexité du monde.

2. Histoire de l'écriture

Cependant, Ollier a toujours nié d'appartenir à ce mouvement. Il compare l'écriture à un jeu d'enfant ou à un nouveau-né qui découvre le langage concis, qui échappe au pédantisme et donc ne représente rien. Ollier cite : « *je résume (...) ce fut en réalité ce soir-là un long mouvement oratoire improvisé, savoureux : sa phrase était la ville et son sens le plan* ». ¹

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op. cit, p.11.

Le roman ne représente rien semble-t-il, car il s'agit seulement de l'histoire de l'écriture c'est-à-dire la genèse du livre. Dans le même ordre d'idée, il compare la ville ou Médine à l'écriture en insinuant que ses dédales renferment des énigmes « *tu cherches à t'en sortir et à percer l'énigme* »¹. Sur ce ton de déambulation, l'auteur erre dans cet espace : « *l'espace infini devant toi* ».²

Il est à noter que les renvois au réel ou du fictionnel relèvent seulement du hasard : « *et la perturbation causée par l'agression de ta plume a tôt fait de déplacer sujets et phénomènes(...) Un flot d'évènements fortuits –tous ces jeux d'écriture mobilise l'ensemble à nouveau déjouant les vieux repères et l'objet de ta visée* ».³ L'écriture devient un chant « *code chantant, rimé, dissymétrie de l'ouïe (.)Calligraphie redoutante (...) Jeu d'enfant, t'interpellant adulte en exclusion légère* ».⁴

En outre, le texte en entier se présente sous forme d'un conte narré par Laila. Cette dimension onirique renforce la déréalisation du texte.

Par roman psychologique, (héros passif dans un monde de convention et qui a la conscience trop large), Ollier décrit une société marocaine phallocratique, structurée par l'habitus de pudeur et soumission : « *les femmes très jeunes toutes voilées s'en retournaient dans les vieux murs nommés ksiba, passaient sans regarder devant le Riad luxueux de l'américain* »⁵, un peu plus loin, Ollier se moque de cette sujétion de la femme marocaine fatalement soumise :

Haute surveillance sur la ville, sur la fille, la petite fille, la sœur, contrôle étroit des faits et des gestes, démarches, attitudes (...) sujétion double, enlacée, conjuguée à l'homme et à l'Etat. Pouvoir male imposé

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op. cit, p.16.

² Ibid., p. 22.

³ Ibid., pp, 194-195.

⁴ Ibid., p.201.

⁵ Ibid., p. 46.

*ancestral, oppression masquée (...) reconduction tacite de l'emprise, relais court de tutelle, du père au mari, du frère au mari, de l'oncle au mari, du tuteur au mari qui peut enfermer toujours et enferme.*¹

3. Vers une identité marocaine

Ollier opère un dépassement de la structure réificationnelle de la société occidentale qui opprime le Marocain et le dégrade. Ollier va nous décrire un héros en action qui lutte pour imposer ses valeurs authentiques. Il recourt à l'observation en connaissance de cause de la réalité marocaine comme fait social :

(...) ville en juxtaposition des villages , ville rurale, rude, la montagne est là, terre rouge et schiste (...) le livre des lectures est sur les lèvres des enfants, le bâton du Fqih a frappé durement la plante de leurs pieds , tu les entends ânonner les versets par l'ouverture sur les ruelles, voix aigues, détonantes que règle la voix du père, barbu, couramment ascétique »² ou encore « de hauts remparts enserrent toute la ville percés de portes monumentales.³

La figure du fqih est certes taxée de violence physique, mais l'école coranique demeure un vecteur du savoir religieux indéniable. On n'a aucunement affaire à une société illettrée. Alors que dans le roman colonial, l'islam était associé à l'hérésie.

La description minutieuse montre aussi le savoir-faire du génie marocain : « *Il y plusieurs sortes de boites à serpents, toutes sont faites de planches, c'est par le couvercle qu'elles diffèrent : les uns sont munis de charnières et s'ouvrent en pivotant, on les ferme avec un bout de fil en fer ou un cadenas, les autres sont amovibles et maintenus*

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op.cit., pp.54-55.

² Ibid., p.13.

³ Ibid., p. 19.

par une courroie ».¹ Ou « la bougie est posée sur une boîte en fer blanc, et la boîte sur une caisse renversée dans un coin réduit, la flamme est droite presque immobile ».²

La description sert à déployer l'altruisme de la figure du Marocain : « *pourquoi mentir ? Prétendre qu'un chrétien inconnu des quartiers peut trouver cette Médine de part en part sans qu'on s'attache à ses pas dès l'entrée, qu'on le tire par la manche pour le ramener dans le droit chemin touristique »³ ou encore Ollier relève le trait de solidarité de la figure du marocain « les parents de gosses apportent la farine, de l'huile, de thé ».⁴*

Ollier, évoque par bribe les coutumes marocaines avec emphase : « (...) *greffiers du caïd en montagne, assis sous un noyer et consignait les plaintes des gens qui défilaient devant eux et réclamaient justice »⁵ ou encore il met en valeur le rituel de la fantasia « il s'agit que tous les chevaux soient en ligne et que la poudre claque de tous bords et en même temps ».⁶ En outre, La figure du Marocain Berbère est indiquée positivement tout au long du récit comme étant un brave cavalier de nature : « *trainant l'odeur de poudre dans l'air sec, deux hommes au turban chleuh examinaient la moukahla d'un cavalier ».⁷ Cette description valorisante concerne, aussi, le portait du juif marocain : « il n'y a pas beaucoup de bureaux de tabac au mellah, mais des boutiques de tissu et de confiserie ».⁸ Les personnages marocains sont individualisés et la société marocaine formait un état-nation où règne des lois. Cette conception s'oppose aux mensonges du discours littéraire colonial qui traite les marocains de violence congénitale.**

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op.cit., p.84.

² Ibid., p.91.

³ Ibid., p. 22.

⁴ Ibid., p. 115.

⁵ Ibid., p. 39.

⁶ Ibid., p.45.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.,p. 127.

C'est une description qui touche toutes les composantes de la société marocaine y compris l'ethnie noire : « *mythique pays des noirs* », ¹ où « *Abdelkrim le Gnaoui porte la pipe à ses lèvres, tire une seule bouffée, souffle dans le tuyau, la petite charge de cendres rougie éclate sur le mur* ». ²

Sans complaisance, l'auteur montre l'inégalité entre les classes sociales marocaines elles-mêmes en soulignant la précarité de Marrakech : « (...) *la faim, le toit précaire et onéreux, la soumission aux riches, la maladie, l'étau de la tutelle. C'est là où s'écrit l'histoire des grands problèmes sont dans la rue* ». ³

Le marocain n'est pas déraciné, c'est un être profondément religieux : « *on retient tout par cœur, le livre de lecture en premier, avant de savoir lire* » ⁴ et puis il applique le rituel de l'islam : « *c'est le mois de ramadan, le soir tombe, dans les gargottes sur la place la soupe rituelle est prête* ». ⁵

Force est de constater que les personnages historiques ou les noms de personnes ou d'espace sont effacés, anonymes ou réduits à quelques noms communs ou signes « *le roi va passer par là (...)*deux immenses drapeaux rouges frappés de l'étoile verte (...)*il faut voir la rue souk sammarrine le vendredi soir (...)*On y voit personne à cette heure-là ». ⁶

4. Dénonciation de la présence française

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op. cit., p.28.

² Ibid., p. 71.

³ Ibid., p. 68.

⁴ Ibid., p. 109.

⁵ Ibid., p.120.

⁶ Ibid., p. 180-182.

Par ailleurs, Ollier dénigre la figure du colonisateur, il rappelle de façon sporadique et ironique cette présence française au Maroc « *et cette année-là, un général franc amoureux des westerns, fut placé à la tête d'une troupe de baroudeurs et dépêché dare –dare dans le sud du pays avec mission d'éliminer tout ce qui constituait(...) un désordre* ». ¹

Ou encore il refuse cette mission pacificatrice dans le passage suivant :

Lui, le franc, le colonial, l'occidental en plein western qui si fugitivement- un long demi –siècle et sans trop d'humour dans le dialogue, a résidé ici en maitre et régenté ces rues, ces murs et leurs fidèles dans branle –bas des armes et des trafics fonciers, dans l'idéologie du bon sauvage (...) sous le couvert d'un contrat social rédigé à la hâte dans une vallée introuvable de l'atlas. ²

Au terme de cette analyse, les intentions d'Ollier sont claires, il plaide pour une pensée dé-coloniale. La figure du marocain colonisé et même affranchi n'occupe plus la périphérie. Il rappelle la richesse ethnique et le multiculturalisme de la société marocaine en usant de la description de la ville de Marrakech comme prototype. Il étaye sa position par l'emploi de la langue arabe avec ses différents registres car la langue française cesse d'être pure. Il prône une identité nationale typiquement marocaine mais hybride. A cet égard le texte est post colonial par sa facture et son contenu.

En somme, Ollier ne manifeste pas un regard dégradant ou nostalgique envers l'Orient, comme le fussent les écrivains coloniaux. En fait, l'idéologie coloniale ne fonctionne plus dans son œuvre. D'ailleurs, il opte pour une langue métissée (française et arabe), de plus, la religion chrétienne est éclipsée dans la

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op. cit, p.51.

² Ibid., p. 105.

trame de son écriture pour échapper au messianisme, mieux exprimer son ouverture vers l'Autre et éviter le choc de civilisation entre l'Orient et l'Occident.

Avec ce cri de dépassement du clivage centre /périphérie, Ollier rejoint les réflexions de Frantz Fanon, d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et autres qui étaient des écrivains anti-colonialistes postcoloniaux. Cette vision du monde qui fait l'apologie du nationalisme rend cette littérature universelle. Bref, l'hégémonie occidentale est controversée, l'homme occidental n'est plus le sujet de l'histoire. Il n'y a plus un grand récit de l'histoire, mais des récits de l'histoire. La fiction romanesque chez Ollier échappe donc à toute forme de polarisation, elle s'ouvre sur la diversité voire la mondialisation ou la planétarité dont parle Bhabha : « *L'une des préoccupations de la théorie postcoloniale est la valorisation du marginal. Comment préserver la diversité culturelle tout en refusant le rapport implicite de la polarisation marge –centre* ». ¹

Nous concluons comme le souligne Saïd Tasra « *dans les textes qui s'inscrivent dans le nouveau roman, en l'occurrence Marrakech Médine, le Maroc est considéré comme espace- texte en un espace livre qui prête néanmoins à une représentation au sens réaliste du terme, qu'à une lecture* ». ² Cet écrivain voyageur développe un macro-récit c'est l'acte même d'écriture, mais le niveau implicite dégage et dévoile des valeurs authentiques qui valorisent la figure du Marocain et dénonce les fondements idéologiques de certains stéréotypes consacrés par ses prédécesseurs à-propos du Marocain notamment du Berbère.

¹ BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « Postcolonial : histoire des langues », *info / revue Hérodote – Hérodote anglophone* 1/2006 (n 120) p48-76, (*centre des recherches sur l'inde, université inde*), [htm- url/ www.cairn \(p 16\)/\(consulté le 11.oct 2022\)](http://www.cairn.org).

² TASRA, Saïd, « la littérature de voyage au Maroc, quel horizon d'attente -colloque international, présence aimance dans la littérature et arts au Maroc », *Université sidi Mohamed ben Abdallah, fllsh, dar el Mahraz Fès, le 25 et 26 mars 2010*.

De surcroît, l'auteur se place du côté du lecteur averti « *il semble lire plutôt qu'il écrit* », il est le premier lecteur de son texte et de lui-même c'est-à-dire de son alter ego. En fait, il décrit le Maroc de l'extérieur sans prétendre pénétrer dans le tréfonds de la psychologie de la figure du Marocain. C'est un lecteur-écrivain qui refuse l'exotisme et le réalisme mensonger de l'Occident ou de l'approche occidentaliste culturaliste. En adoptant l'étiquette du lecteur au lieu de l'écrivain il nous rappelle, à bien des égards, les *incipit* de Louis Aragon.

Finalement, l'écriture pour Ollier est un acte d'amour, une *weltanschauung* basée sur l'amour de l'Autre : « *tu n'as pas encore reconnu ton amour en deçà du seuil* ». ¹ Est –que les cinéastes de l'orientalisme français postcolonial manifesteront le même amour vis –vis de la figure du Marocain ?

¹ OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, op. cit. , p. 20.

Chapitre IV : *Brahim ou le collier de beignets*, du fait colonial au fait social

1. Jean Flechet pionnier du cinéma marocain

A l'aube de l'indépendance du Maroc, Jean Flechet a réalisé des films court métrages au profit de la caravane cinématographique (*Pauvre Assou* 1954, *Le Poulet* 1954, *Le trésor caché*, *Les expériences de Driss* 1954, il a signé un beau film à succès *Brahim ou le collier de beignets* (1957) un moyen métrage de 45 mn. On peut ranger le cinéma des réalisateurs qui ont produits des films au Maroc après l'indépendance du pays dans la catégorie du cinéma postcolonial qui a commencé dès 1955. En effet, ce cinéma avait pour cadre le Maroc et pour langue parlée soit le français, soit l'arabe ou les deux. Les noms les plus illustres de ce courant étaient (Jean Séverac, Richard Chenay, Henri Jacques, Michèle Clarence, et Jean Flechet.

Ce film marque une étape charnière dans l'histoire du cinéma marocain, car beaucoup de critiques considèrent que ce film est une référence dans la filmographie marocaine, sinon, Flechet en est le pionnier.

D'après l'analyse des modes de production et de réception tels qu'ils sont exposés par Sorlin, le film est produit au Maroc par le CCM à Rabat et présenté au festival de Berlin. Ce film est produit en 1956 sorti en 1957. Notons que l'ambassadeur de la France a manifesté son désaccord pour la projection de ce film car il n'y avait pas la mention « *mission civilisatrice de la France au Maroc* » label des films coloniaux qui a figuré souvent dans les génériques, mais Flechet s'opposait fermement à cette censure.

Dans les films coloniaux : « *La langue arabe, représentée sur des panneaux, des affiches ou sur des documents est le plus souvent réduite à un simple ornement insignifiant*

même pour le spectateur arabophone (...) La secondarité de la langue arabe et son incapacité à connoter ».¹ Or, Flechet a choisi l'interprétation en langue arabe et a manifesté son refus de la pression des représentants de l'ordre néo-colonialiste, se démarquant donc de l'héritage colonial.

Cet engouement pour le Maroc libre est épaulé par le scénariste du film Jean Perreau un communiste pro nationaliste qui défend la liberté de l'être humain et du coup soutient la cause marocaine. « *Le scénario est de Jean Perreau , écrivain français proche des nationalistes marocains et ami de Jean Flechet : les dialogues signés Brahim sayeh et Ahmed elalej.la musique est composée par Abderrahim Sekkat* ». ²

De même, L'interprétation est faite par les fameux Hassan Skalli et Taieb Saddiki sans sous-estimer les autres interprètes autochtones Fatima Abdelmalek, Bachir el alj, Brahim Ouazzani, larbi Doghmi. Le tournage s'est fait en dialecte marocain.

Bref, ce film s'avère, donc, est une hymne au cinéma national indépendantiste car le protagoniste est un jeune marocain, le cadre c'est le Maroc, les interprètes sont aussi marocains et l'intrigue relève du cinéma social. Les vrais acteurs sont des marocains ,ce qui, contrecarre le cinéma colonial qui privilégie «*l' écran exotique (...) les colons les seuls acteurs*»³ et relègue les indigènes au rôle de figurants. Le film répond principalement aux attentes du spectateur marocain en racontant son vécu avec fierté.

Le film se construit sous forme de scènes ou sketches entre autochtones des années soixante avec le contexte du chômage. Flechet met en valeur la langue

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil* Paris, Cerf, 1998, pp 187-188.

² BAKRIM, Mohammed, *Le miroir et l'écho, cinéma et société au Maroc*, Bonus : filmographie générale 1958- 2018, imprimerie Bidaoui, 2018, p. 33.

³ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, ibid., pp 136-137.

arabe, ce qui crée « *un effet cinéma* » sur le spectateur marocain qui réagit positivement avec ces représentations qui le touchent.

Autrement dit, Flechet défend le dialecte marocain synonyme de sous – culture par rapport à la langue arabe classique et par rapport à la langue française et du coup reste fidèle à sa prédilection des parlers régionaux comme la langue d’oc ou la culture occitane (sa propre langue maternelle), il confesse cela dans un entretien avec Philippe Ligneres publié dans l’ouvrage *Colportage*. Ce cinéma occitan vise à conserver la langue romane issue du latin (ensemble des parlers du groupe gallo roman (provençal, languedocien, gascon...), ce dialecte est parlé dans le sud de la France. Dans le même esprit, Flechet fidèle à sa théorie de valorisation des cultures mineures, donne libre cours aux acteurs marocains de parler dans leur langue et leur dialecte.

Il semble que « le représentable » dans le film est la figure du jeune marocain Brahim à la recherche d’un emploi. C’est un fragment d’une réalité sociale, celle des premières années de l’indépendance du Maroc : « *la démystification de l’autorité française pendant la guerre et l’épisode de l’occupation allemande ont rendu envisageable la construction du Maghreb dans une logique de l’indépendance* ». ¹

Le héros dramatique devient un marocain, qui n’évolue plus dans un espace colonial mais dans un espace purement maghrébin sans aucune référence à la métropole. En effet, l’incipit du film commence par la voix off du narrateur qui annonce la rupture du jeûne du ramadan par les coups de canon et puis la camera fait un zoom sur Brahim (interprété par Skkali) et ses jeunes amis dans une séance de jeux de cartes sous forme d’un sketch. La camera a dévisagé tous les traits de Brahim sans les déformer coupant avec le flou, ou la prise de dos des

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, op.cit. p.337.*

indigènes utilisés dans le cinéma colonial. Les autres personnages sont pris en plan rapproché, ou en travelling latérale pour suivre leurs actions. La figure du Marocain à l'écran occupe tout le champ, il jouit d'une entité psychologique, intellectuelle et contribue à la toponymie de présence. Il est parfaitement individualisé.

L'intrigue porte sur le désœuvrement des personnages mêlée à l'espoir : « *Brahim est sans cesse confronté (...) à la tentation à verser dans la somnolence ou le jeu de cartes) la rencontre avec la jeune fille donne à son personnage une dimension éthique : la rencontre se fait près de la source d'eau* ». ¹

Force est de constater que Jean Flechet est le pionnier du cinéma marocain, la controverse autour de son film, inscrit ce film dans le cinéma social. On doit rendre hommage à Flechet car *Brahim ou le collier de beignets* est peut-être le film-référence pour le début du cinéma marocain ; en fait, il a baigné le film dans un décor marocain avec des photos prises par Ghislaine Cloquet, une langue et une culture marocaine et avec une production marocaine au CCM à Rabat.

Il est utile d'évoquer cette controverse. Des critiques de cinéma voient que le cinéma marocain trouve ses origines à l'époque des opérateurs des frères lumières qui tournent des vues au Maroc en 1896, comme le cas *du Chevrier marocain*. D'autres, donnent la légitimité au photographe du roi Veyre Gabriel qui a tourné des films sur le sultan Moulay Abdelaziz, au palais royal de Fès en 1897 et qu' en 1901, c'est le sultan lui-même, premier marocain qui a utilisé sa caméra dans l'histoire du cinéma marocain.

Felix Mesguish, opérateur des films militaires de propagande, est aussi sur la liste des pionniers, filme l'agression sur Casablanca en 1907 par la marine française. Le premier court métrage tourné à Taza, *Mektoub* de Jean Pinchon et

¹ BAKRIM, Mohammed, *Le miroir et l'écho*, op.cit.33.

Daniel Quintin au Maroc est réalisé en 1919, après fut réalisé *Le fils du soleil* en 1924 de René Lesomptier, puis le premier film parlant datait de 1934 *itto* de Marie Epstein.

On répertorie alors, les autres films format long métrage à commencer par celui de *Yasmina* de Jean Lordier en 1946, André Zowabda qui tourne *Noces de sables* en 1948, Orson Wells qui tourne *Mogador*, Hitchcock qui tourne à djamaa lafna en 1955 *L'homme qui en savait trop*, *Le médecin malgré lui* réalisé par Henri Jacques en 1955, Benchekroun Larbi 1956 réalise un court métrage *Notre amie l'école* et le fameux *Brahim ou le collier de beignets* produit par le ministère de l'information et présenté au festival de Berlin en présence de l'émissaire du roi Ahmed Réda Guedira, sans pour autant oublier la date de 1958 où il y a eu création de actualités marocaines diffusées dans les salles.

Dans les années soixante, Ahmed Belhachmi a réalisé *Le violon*, Larbi Bennani produit *Nuits andalouses* en 1963, ce film a eu une consécration inouïe avec vingt-trois prix, un autre cinéaste a eu un succès fulgurant dans le film *Wechma* film à succès datant de 1970, on mentionne aussi le long métrage bien ficelé de Mohamed Tazi *Vaincre pour vivre* produit en 1968. Bref, la liste est longue, mais, les cinéastes les plus connus et les plus primés demeurent Souheil ben Barka, Jilali Farhati Ahmed Bouanani. Pour clore, en 2006 *L'enfant endormi de* Yasmine kassari était le film le plus primé dans l'histoire du cinéma marocain.

La controverse autour de la naissance du film marocain s'articule autour d'arguments divers, le cinéaste Derkaoui prétend que c'est Bouanani Abderrahmane et Sakkat lauréats de l' DHEC qui étaient les premiers à réaliser un film sur la fête de la jeunesse -mais par ironie du sort- ce film était perdu

dans des conditions ambiguës, car ces cinéastes étaient accusés d'être des communistes. Bakrim avance donc le critère de la censure.

D'autres critiques se basent sur le critère de la nationalité et de la chronologie, ils considèrent alors Ousfour Mohamed le père spirituel du cinéma marocain, qui a tourné une série sur *Tarzan* en 1941, suivi en 1956 par *Le fils maudit* un moyen métrage de 50 minutes tourné avec visa d'exploitation en 1958.

Le critère de périodisation du paysage cinématographique marocain établi par le critique de cinéma Bakrim nous aide à repérer les véritables pionniers. Il distingue le cinéma précolonial 1895-1919 (Gabriel Veyre, Felix Mesguish...), le cinéma colonial 1919-1956 (fortement codé avec des stéréotypes occidentaux paternalistes latents à savoir les clichés de l'évasion, les paysages pittoresques des dunes dorées, minaret au centre de la Medina, femmes voilées et sensuelles, caïds violents. Ce cinéma de propagande accule l'indigène en hors champ.

2. Post- colonialisme et cinéma national

Finalement, Bakrim pense que le cinéma postcolonial concerne la période 1956-1961. Dans cette nouvelle production, on assiste à la décolonisation du cinéma : les cinéastes observent de près la culture de l'Autre dans les moindres détails ethnographiques, anthropologiques et sociaux et accordent le rôle principal à un protagoniste marocain filmé dans le champ et parlant dans sa langue maternelle ou dans les deux langues.

Avec ce regard humaniste à propos de la figure du Marocain, le personnage n'est plus un décor : « *c'est notre troisième phase que nous appelons*

*phase d'altérité positive ou nous assistons à l'émergence d'un cinéma ouvert sur les réalités sociales du Maroc ».*¹

Nous partageons l'idée de Bakrim qui stipule que le vrai cinéma marocain, débute avec le cinéma postcolonial. Or, nous ne sommes pas d'accord avec cette délimitation 1956-1961, nous étalons cette date même dans les temps modernes car les études postcoloniales changent constamment de thématique d'une époque à une autre. Dans ce sens, Flechet développe le sentiment d'appartenance au Maroc et signe avec son récit *Brahim ou le collier de beignets* l'émergence du nationalisme indépendantiste. Nous considérons véritablement Flechet comme le pionnier du cinéma marocain et comme le fondateur du cinéma social ou du moins qui se veut social. Il puise d'ailleurs ses sketches du folklore marocain. Flechet a mis en valeur des contre-stéréotypes à propos de la figure du Marocain et lui a rendu sa dignité à l'écran : « *le film est en effet un hommage à un pays qui retrouve sa souveraineté, le titre en arabe est explicite dans ce sens « début et espoir », ce n'est pas un film de propagande ».*²

Il semble que Brahim figure de l'ouvrier marocain n'est plus contrôlé par les bureaux arabes (qui dépendent de la direction des affaires indigènes AI) fondés par Lyautey. A ce propos, Albert Ayache précise que la syndicalisation des marocains a été refusée par les autorités coloniales et l'insoumis risquait une lourde amende et un emprisonnement et même les partis communistes partis ont été disloqués au temps du protectorat. *Brahim ou le Collier de beignets* marque donc une rupture avec ces abus, c'est l'ère de l'indépendance, de la liberté d'expression, du droit au travail, et de la syndicalisation des ouvriers marocains. Dans le chapitre suivant, on traitera le droit à la vie et à l'existence de tout un peuple avide de liberté.

¹ BAKRIM, Mohammed, *Le miroir et l'écho*, op.cit., p. 135.

² Ibid., p.32.

Chapitre V : Abdelkrim et la guerre du Rif ou le cinéma – vérité

1. Khattabi le héros visible

D'après l'analyse du film documentaire de Daniel Cling, *Abdelkrim et la guerre du rif*, 2010 (Coproduit par ARTE France, l'ISKRA, CNC /France, durée 50 mn). Il s'en sort que le film traduit un fait social bien précis qui est celui de l'époque 1919-1926. La voix du narrateur rapporte les confessions de Abdelkrim Khattabi « *En quelques mois, nous avons démontré qu'un petit peuple peut prendre son destin en main, (21 :47s)* » ; on apprend qu'il s'agit d'un personnage historique et du coup on repère en filigrane du récit la portée sociologique du film. Autrement dit, il s'agit de l'imaginaire collectif du peuple marocain qui aspire à l'indépendance.

Il est à constater que « *Le film colonial français est un film narratif* »¹, qui raconte le récit de pacification française et l' héroïsation des légionnaires ainsi que l'appropriation de l'espace maghrébin qui devient un espace colonial. Or, dès l'incipit de ce film, le protagoniste est bel et bien un personnage historique marocain qui incarne la résistance marocaine. C'est un héros en action.

En effet, Cling expose plus le point de vue de Khattabi comme figure de légende, symbole de rébellion et de résistance contre le colon franco-espagnol. Il montre alors la barbarie de l'occupant et toutes les horreurs du colonialisme ; à ce propos l'historienne Maria Rosa témoigne dans le documentaire que l'Espagne avait « des intérêts de mine (48 :26s) » et l'historien Daniel Rivet corrobore la même idée « *les français savaient le Maroc (48 :28s)* », de plus, les espagnols considèrent *les Moros* (Arabes) comme « *l'ennemi de humanité (22 :31s)* » et cette

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil*, éditions du cerf, Paris, 1998, p. 339.

image du rifain sous développé et barbare (24 :52 s) leur donne le « *devoir de civiliser le rifain* » ; bref, cette propagande de pacification française est reprise par le colon espagnol sous le commandement du général Sylvestre et ,puis, Franco. Le cinématographe sert ici de restituer le passé colonial, de remettre en cause ce système colonial au présent et au futur et d'en souligner les impostures.

Pour reprendre les termes d'Edgar Morin « *l'image renvoie à la réalité inconnue* », celle des rifains qui défendent leur terre, celle d'un colon qui n'a pas affaire à « *L'ennemi invisible* »¹ ou au brigand ou au salopard qui tend une embuscade, ou aux troupes voilées et lâches qui attaquent la nuit, et qui avaient un « *aspect fantomatique* » ; l'ennemi au contraire est bien visible, il a un visage et il a une dignité. Cling procède par l'individualisation du leader de la libération nationale en le caractérisant d'attributs humains. D'ailleurs, le cinéaste choisit des plans rapprochés ou de très gros plans qui montrent les traits du visage expressifs de khattabi, dévoile ses sentiments et mettent en valeur ses déclarations ou ses appels à la libération du Maroc. Les troupes sous le commandement de Khattabi étaient bien organisées, en action et animées de patriotisme. Cette représentation du Marocain s'inscrit dans « *l'imaginaire de la réalité* » pour emprunter le jargon de Morin.

Les fragments du réel du Rif marocain sont montrés (conflit de guerre) et transposés par le recours à la bataille d'Anoual filmée en pompe, la camera zoome sur 3000 cadavres de soldats battus dans le champ en 1921 à leur tête le général Manuel Fernandez Sylvestre qui est mort à son tour : « *le 21 juillet 1921, le général Sylvestre envoie des télégrammes réclamant des renforts (17 :38s)* ». La débâcle d'Anoual –montrée à l'écran- a semé la panique chez les occidentaux et a permis à Khattabi de réclamer l'indépendance : « *il ne s'agit pour nous que de défendre nos*

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil*, éditions du cerf, Paris, 1998, p. 155.

droits (31 : 31s) ». Cette monstration du colonisé à l'écran en train de prendre la parole, de marcher, d'exposer son point de vue bascule le documentaire de Cling cinéaste postcolonial dans la modernité en défendant la décolonisation.

Force est de constater que « *la majorité des films coloniaux de fiction a utilisé des séquences à caractère documentaire à l'intérieur de l'intrigue afin d'objectiver leur vision des magrébins* ». ¹ Or, Cling utilise les techniques du documentaire pour dénicher la vérité et critiquer les mensonges du système colonial. En effet, La voix off du narrateur glorifie Abdelkrim khattabi et diabolise le colon espagnol et français pour les exactions de leurs régimes. Cling récuse le discours de propagande sur la figure du héros légionnaire : « *la guerre est la scène où le discours patriotique se dessine le mieux, le devoir du héros vis-à-vis de sa nation sur ses aspirations individuelles* ». ²

La notion du héros légionnaire est brisée car le patriotisme n'est pas le propre de la nation française mais il appartient à toutes les nations.

2. Khattabi symbole de résistance et de nationalisme

Khattabi, après cette victoire proclame en 1922 dans une lettre adressée aux espagnols son projet d'édification d'un état qui regroupe déjà dix-huit tribus du rif sans prétendre à diviser le Maroc « *nous avons le droit, comme toute autre nation, de posséder notre territoire. Nous voulons nous gouverner par nous-même (30 : 00 s)* ». De ce fait, le leader refuse les clauses de la conférence d'Algesiras de 1906 qui stipulent le partage du Maroc entre deux états la France qui occupe le centre, l'Espagne qui contrôle le nord du Maroc (le Rif) et le sud (le Sahara).il stigmatise la politique des espagnols qui ont confisqués les terres du Rif pour surexploiter les gisements de fer.

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p.52.

² Ibid., p.155.

Cling nous brosse alors le portrait positif de khattabi en tant que rifain marocain doté d'intelligence et de clairvoyance : il a le profil d'un bon médiateur de paix (il négocie des pourparlers avec les espagnols pour leur remettre les prisonniers de guerre après la débandade d'Anoual, il engage des pourparlers de paix avec le gouvernement de Stig en France en 1926), il est aussi un bon stratège en tant que chef de la tribu d'Ourieghel mais unificateur des autres tribus entrées en coalition avec lui, « *figure de légende* (23 :15s) », car, même s'il savait qu'il n'y avait pas d'issues à cette guerre et qu'il était perdant mais il a joué sur « les possibles » en internationalisant sa cause c'est-à-dire la cause d'un Maroc sous domination qui refuse la soumission. Aux yeux de la population c'était l'homme providentiel qui va les délivrer de l'esclavage. En outre, Cling met l'accent sur les autres facettes de la personnalité de khattabi qui relèvent de ses capacités de communication à savoir ses qualités de journaliste, de juge de Mellila et d'interprète et qui font de lui un personnage historique hors du commun et un excellent négociateur.

Nous constatons que cette caractérisation positive de cette figure marocaine rompt avec les images dégradantes du cinéma colonial fondé sur la diabolisation du Marocain :

La guerre permet d'appuyer l'opposition, l'organisation des troupes françaises fondées sur la stratégie, l'analyse, et la mesure face à l'aspect primitif, anarchique et instinctif des actions des dissidents. Le schéma enlève toute légitimité au combat de l'indigène qui devient un simple traître.¹

Cling décrit Abdelkrim comme étant un leader politique, modèle du combattant patriotique, viril, et aucunement comme un dissident. Cling fidèle au

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil, op.cit., p.155.*

cinéma direct, nous livre le témoignage de Khattabi vers 1925, affèrent à l'alliance entre les deux colons français et espagnol, il montre l'écrasement des milliers de rifains par Pétain et Franco qui ont commis un homicide.

Cling nous filme alors sur une note négative toute une rubrique nécrologique : il défile des séquences sur l'artillerie lourde et les bombardements de l'aviation avec l'utilisation du gaz moutarde toxique même sur les civils : « *Guerre chimique contre les rifains (31 : 49s)* », d'après le général de l'aviation Hidalgo de Cisneros, il a largué 100 kilogramme de gaz moutarde depuis son Farman f60 Goliath en 1924. Finalement, Abdelkrim abdique pour préserver son peuple sans les trahir : « *Abdelkrim se rend aux français (44 :45 s)* ». L'on conclut que la représentation du colonisateur par Cling est avilissante. Le colon prétend que « *la violence de l'européen (...) s'inscrit dans une mécanique de survie, elle est le résultat d'un réflexe et d'un souci de prévention et d'auto protection* »,¹ mais la vérité s'inscrit dans le fait de l'extermination d'un peuple tout entier, et ce, dans l'illégalité internationale.

Le périple du leader se termine par la déportation à l'île de réunion vers 1926 où ces images ont été tournées en 1927. Une nouvelle page de l'anti colonialisme s'ouvre. La période du Caire à partir de 1947 va consolider ce parti pris de l'indépendance des peuples « *l'aspiration à la liberté (...) je suis venu trop tôt (...) et j'étais convaincu que nos espoirs se réaliseraient un jour* » (47mn : 53s à 48 :29s) ». Bref, Abdelkrim reste le rédempteur dans l'imaginaire non seulement des marocains mais de tous les peuples opprimés. Il est l'icône du nationalisme marocain entre autres.

Abdelkrim et la guerre du rif, oppose le camp du colonisateur qui essaye de légitimer cette guerre sous prétexte du protectorat, et du coup, recourt à la

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, op.cit., p.171.*

barbarisation de l'ennemi indigène et le camp du colonisé qui recourt à la lutte armée sous forme de guérilla pour se défendre. Le récit filmique rend compte de cette vérité à savoir la mise en valeur de la guerre de libération menée par la figure du Marocain « *la grande figure du monde arabe* » comme le souligne Cling dans la clausule du film.

Il semble aussi que Cling est un pro communiste imbu du « *processus d'autonomisation* » dont parle Bourdieu qui consiste à avoir le droit d'écrire, de créer ou de penser sans engagement politique ou commercial et il se range alors du côté des dominés en manifestant son empathie pour les rifains. On verra cette position dans la réception du film. L'intrigue du film ne raconte pas le destin individuel de khattabi mais l'imaginaire d'un peuple emballé par le patriotisme et « *le bon sens, l'honneur et l'intérêt supérieur de la patrie* ». L'indigène, qui considère le colon *persona non grata*, a montré une résistance héroïque à la coalition franco-espagnole avec des moyens rudimentaires

Cette lutte a inspiré toute l'humanité notamment les pays colonisés. Khattabi en souligne cela dans *Mémoire de la Réunion*, il est l'initiateur de la guérilla moderne (il initie les guerriers à cacher des munitions et du ravitaillement, il fait l'appel à l'union et à la solidarité (demander le soutien des musulmans, tendre sa main aux occidentaux pour négocier des plans de paix). Le documentaire nous dresse un portrait euphorique d'Abdelkrim, le récit est une sorte d'héroïsation de la figure du Marocain qui détruit le mythe du héros colonial invincible ou « *le héros territorial* »¹ qui cherche à s'accaparer de l'espace marocain. Le colon subit un processus de féminisation, car il a été humilié dans le conflit de guerre par la figure du Marocain résistant. D'ailleurs,

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil*, op.cit., p.155.

les soldats sont filmés de dos, en fuite, par foule, écrasé, paniqués ou dans une posture immobile.

3. Réception du film et stigmatisation de l'impérialisme

Il est à noter que les échos de cette bataille étaient percutants. ce succès est évoqué dans le journal français l'humanité du 28-9-1925, qui mentionnait la grève du mouvement anti colonialiste dans l'hexagone : Cling incorpore cette séquence du parti communiste français qui soutient au droit à l'émancipation des peuples (annoncé dans le film à 42 :12s) et du coup, appelle dès 1924 à la fraternisation avec les rifains contre les impérialistes sous le slogan « *vive la fraternisation des soldats français, espagnols et Arabes. Vive l'évacuation du Maroc, A bas les guerres coloniales* », pour eux ce sont les gros requins les féodaux banquiers qui veulent cette guerre à tout prix. Pétain n'est pas du tout l'homme providentiel et Franco est juste un dictateur sanguinaire. Cling fait table rase de ce type de cinéma de propagande qui aliène les peuples et annonce un dialogue Orient-Occident. Dans la même logique, les surréalistes Henri Barbusse, Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Signac condamnent cette guerre et soutiennent le droit des peuples à disposer d'eux même.

D'ailleurs, toutes les grandes figures de l'histoire s'inspirent de cette guerre, l'émir Abdelkader d'Algérie s'en inspire dans son combat contre le colon français, Mohamed ben Abdellah el -Raisuni dès 1916 le considère comme compagnon de route malgré leur rivalité ; Ernesto Guevara symbole de lutte cubaine s'inspire de khattabi pour renverser la dictature de Fulgencio Batista et avait salué, en signe d'admiration, khattabi en 1959 à l'ambassade du Caire en Egypte, il admirait le génie tactique militaire d'Abdelkrim surtout sa manière de mettre en place une guérilla. A ce propos, Cling critique le code de

l'encerclement des indigènes spécifique du cinéma colonial, il met en valeur dans son documentaire la guerrilla comme une nouvelle stratégie de guerre qui déstabilise le colon. Cette stratégie de guerre devient même un modèle de combat étudié dans les académies militaires.

On s'inspire aussi de Abdelkrim le réformateur capable de s'autogérer et de ne pas vivre sous tutelle (il a engagé des réformes agraires, il pensait à des projets d'installation d'écoles) et finalement, il est honoré et enterré dans le cimetière des martyrs en Egypte en 1963. Après la mort de Khatabi,, Aicha khattabi, fille du défunt khattabi, refuse d'instrumentaliser le nom de son père par ceux qui cherchent à diviser le peuple marocain, d'alimenter des visées séparatistes et que le combat mené par son père vise au fond l'anticolonialisme en Afrique du Nord et que son père comme leader avait toujours proclamé l'unité du Maroc.

Selon Maria Rosa de Madariaga, cette guerre de guérilla se considère comme la première victoire contre le colon grâce aux manœuvres de coalition inter-tribales et de lutte continue. Bref Abdelebir khattabi est la figure du mouvement de décolonisation par excellence à l'aube du xx siècle, il est l'icône des mouvements indépendantistes au monde.

Bref, le cinéma de Cling développe une pensée décolonisée associée à l'éveil du nationalisme marocain. Le film *Abdelkrim ou la guerre du Rif* évoque un cinéma direct ou un cinéma –vérité qui oppose colonisateur au colonisé mais cette fois-ci avec un nouveau rapport de force en prévalant l'indigène. Cling fait une représentation anticoloniale. Désormais, le paradigme centre-périphérie doit tenir en considération un rapport d'égalitarisme entre Occident (la France) et l'Orient (le Maroc). Nous pensons que le discours du général Charles de Gaulle lors des accords d'Evian en 1962 qui encourageait l'autodétermination du

peuple algérien et la décolonisation en général n'est que la traduction et la reformulation du même appel de Khatabi l'humaniste.

Dans le chapitre suivant, nous élaborons dans le cinéma d'Yves Boisset ce rapport racisme et humanisme et nous exposerons les différents traitements de la figure de l'immigré.

Chapitre VI : Dupont la joie ou le cinéma de l'antiracisme

1. Les représentants du discours officiel

D'emblée, ce film comme le souligne Jaidi traite le racisme contre les beurs en France, dans les années soixante-dix :

Dupont Lajoie 1974, mettant en scène un petit commerçant parisien (un débitant de boissons) qui répond au nom de Lajoie, mais que ses proches l'appellent, avec une amicale dérision Dupont Lajoie, par connotation bien sur Ducon Lajoie. Dupont Lajoie est le seul film sur le sujet de l'immigration et du racisme qui a fait le plus grand nombre d'entrées en salles commerciales (1 million 200 mille) ».¹

On relèvera des stéréotypes sur le franco-magrébin en empruntant les concepts de Sorlin à savoir la relation entre la réalité sociale (la vérité ou la réalité inconnue) et les enjeux économiques, culturels et politiques.

Sur le plan politique, le gouvernement de Valéry Giscard D'Estaing a adopté un projet de loi vers les années 1970 qui annonçait la déportation des maghrébins et posait le problème de l'intégration partielle. Il proposait le renvoi massif des travailleurs immigrés dont 500 000 algériens étaient dans le viseur, avec un durcissement sur les titres de séjour et un refus de retour des immigrés notamment les adultes. Dans ce contexte politique, le français immigré n'est plus un citoyen, ni un être humain.

Yves Boisset, a réalisé *Dupont la Joie* (1975). Il a transposé à l'écran cette tension entre les hommes politiques représentants du discours officiel et les cinéastes représentants du mouvement antiraciste ou du cinéma plaidoyer tels que Mehdi Cheref, Karim Dridi, Malik Chibane, Yasmina Benguigui, Chad Chenouga, Mahmoud Zemmouri Abdelkrim Bahloul. Bref, ces artistes ne

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010, p.82.

percevaient pas l'Arabe comme un voyou ou comme un citoyen de second degré. Le sentiment de l'appartenance à une double culture était au centre de leurs projections : le cinéaste marocain Rachid Bouttounes traduisait cette nouvelle identité par le tiraillement de générations dans *Noces en sursis 1993* (un couple de beurs voulait se marier, mais, la fille avait peur de le dire à son père).

Pour les enjeux économiques, les immigrés habitaient dans des HLM ou ghettos dans les banlieues, ils vivaient dans des conditions défavorables à savoir l'insalubrité de logements, l'insécurité et l'analphabétisme. L'Arabe est constamment suspecté même s'il naturalisé, et du coup on reproduit l'imaginaire colonial. On reprend l'idée de Stora Benjamine, les français vivent dans « *un imaginaire de la peur* ». ¹

Les enjeux culturels opposent deux camps à savoir les adeptes du discours officiel euro- centriste et les artistes de la gauche française en général qui sont anti xénophobes. On cite par exemple René Vautier, *Les trois cousines et les ajoncs* dont il sensibilise les français sur ce sujet et leur rappelle les difficultés des débarqués en France, les autres films les plus représentatifs de cette tendance sont *Soleil O et Lumière noire* (1969), *Les bicots- nègres, vos voisins* (1974) de Med Hondo le mauritanien qui aborde l'esclavage ou la traite des noirs en France -les harratines appelés aujourd'hui esclaves affranchis- en tant que travailleurs. Il rappelle par là le syndrome de colonialisme.

Dupond la joie s'inscrit dans la même série de film qui fait le réquisitoire de la France raciste. Les personnages pro racistes font partie justement de l'appareil de l'Etat sorte d'extension du cinéma colonial. Le synopsis mentionne un certain Georges Lajoie(Jean Carmet) cafetier à Paris, il a un fils Léon (

¹ Cité par STORA, Benjamin in BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, l'imaginaire en trompe l'œil*, Paris, Cerf, 1998, p.13.

Jacques Chailleux),ils passent d'habitude les vacances d'été sur la cote provençale au camping caravaning *Beau Soleil* tenu par Loulou (Robert Castel) un pied noir ; les Lajoie sympathisent avec les Vigorelli (Pino Caruso) des italiens immigrés. Loulou apprécie le travail des maghrébins ouvriers qui travaillent avec ardeur dans le baraquement des ouvriers.

Le nœud de l'histoire commence lorsque Georges Lajoie empoignade un ouvrier algérien au bal qui vient danser près de Brigitte et les gendarmes embarquent seulement les algériens. Le deuxième incident qui marque une gradation dramatique dans le récit, c'est le viol de Brigitte (Isabelle Huppert) la fille des colins et copine de Léon en principe, Georges abuse d'elle et finit par la tuer dans le champ et la transporter au baraquement pour brouiller les pistes. L'inspecteur Boulard (Jean Bouise) mène l'enquête. Le comble du drame est la ratonnade des algériens avec la mort de l'ouvrier Mohamed Zinet sous les coups des matraques et des gourdes des français revanchards.

Boisset, nous livre par cette narration le portrait du français raciste à travers le protagoniste Georges Lajoie qui viole, tue une compatriote française, inculpe les ouvriers maghrébins et aucune poursuite n'est engagée envers Lajoie ou contre les acteurs de la ratonnade. L'emploi des adjectifs modalisateurs corrobore cette haine de l'autre « *des fumiers(...)* *des voleurs (...)* *des passifs(...)* *des dogmatiques* »¹, ou l'aveu du huissier qui dit à la police : « *je n'aime pas les arabes* ».²Ce dernier va influencer même sur l'enquête : « *j'ai les bras longs* »³.

Boulard porte-parole de la police est aussi corrompu (il accepte une promotion à condition de clore l'affaire), bloque, alors, l'enquête en justifiant

¹ Cité in BOISSET, Yves, *Dupont la Joie*, op.cit., 1975

² Ibid.

³ Ibid.

que le meurtre était : « un règlement de compte entre les Arabes (...) juste une altercation entre les arabes ».¹

On relève ici un imaginaire colonial c'est que les français sont nostalgiques à cette période où tout le Maghreb était une simple colonie, les représentations sont codées et institutionnalisées de sorte qu'elles attestent de la bassesse et l'infériorité de l'Arabe :

La première carence est l'instauration d'une dualité qui oppose le Maghreb (orient) à la France (occident), c'est ce que Jacques Berque a appelé 'les fausses réciprocités(...)' la deuxième porte sur la considération des maghrébins avant tout d'un point de vue racial, ce qui signifie leur différence n'est pas formulé sous l'angle culturel, social, ou politique, mais celui du typage physique et morphologique. Enfin le troisième érige la religion comme seul critère seule sphère déterminant l'identité maghrébine.²

2. Les représentants du discours antiraciste

Le camp anti- raciste est représenté par le médecin légiste qui adopte un protocole médical professionnel et déclare avec honnêteté que le cadavre de Brigitte a été transporté. Colin est également mécontent, il ne veut plus que Lajoie retourne au camping. De son côté, Léon (fils de Georges Lajoie) refuse de retourner à la maison, l'italien refuse de saluer George. Le frère de Zinet prend vendetta dans la brasserie de Georges, il le surprend en train raconter à des habitués qu'il avait puni les algériens lui-même et il braque son fusil deux coup de feu claquent et tue Georges Lajoie. La voix de ces personnages est un cri de

¹ Cité in BOISSET, Yves, *Dupont la Joie*, op.cit., 1975.

² BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., pp.31-32.

dévoilement des actes racistes, ces voix libres instaurent un : « *Cinéma à tendance militante et revendicative* ». ¹

L'on conclut que Boisset cinéaste révolutionnaire, sensibilise les français sur l'identité fracturée des minorités surtout les immigrés maghrébins et refuse les décrets de Giscard d'Estaing. Georges est décrit comme étant la figure type du raciste des années 70.

La posture du cinéaste est de caricaturier justement cette figure en défendant la classe dominée, il explique comment les immigrés subissent des injustices auprès des xénophobes, auprès des représentants de l'Etat ou les néo-colonialistes et invite le spectateur par l'effet cinéma de sympathiser avec les Arabes. Le cinéma traite donc la question de l'intégration et de l'exclusion de la communauté maghrébine dans le contexte de migration : « *Ces films s'attachent à redonner à l'immigré en général et à l'Arabe en particulier, un visage de dignité et de sereine détermination* » ²

Dans ce sens, les français de gauche ont brandi le slogan « *français, immigrés, tous unis* ». Force est de constater que les immigrés de la première génération ont été victime du racisme même en réalisant le retour au pays :

Dans le cinéma de l'immigration, la maghrébine demeure attachée à son pays. Sa culture et son identité sont liées à un espace qu'il a quitté sous les contraintes économiques ou politiques, mais qu'il compte retrouver plus tard. Dans le cinéma de la seconde génération, il

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010, p. 98.

² Ibid., p. 84.

*n'y a pas affaire à un immigré, parce que il n'y a pas de migration (...)
ces sédentaires restent attachés à la cité ou à la banlieue, au ghetto de
leurs faubourgs.¹*

Boisset refuse la séparation entre la banlieue ou la périphérie (espace réservé pour l'immigré) et le centre (espace sacré réservé pour les français), c'est -à -dire le vieil schéma de séparation entre deux cercles le colon et l'indigène. Bref, le cinéaste est contre l' « *ethnification négationniste* », ² il opère une démystification des clichés de violence et du dogmatisme hérités du cinéma colonial.

Le cinéma engagé de Boisset est une apologie de l'anti racisme et de la mise en valeur du portrait du maghrébin immigré. Peut -on confirmer la même valorisation à propos de la figure du Marocain par le truchement de sa visibilité au cinéma français des années deux-mille ?

¹ JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société, op.cit., p.96.*

² BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, op.cit., p.29.*

Chapitre VII : *Raja* de Doillon ou le cinéma social

1. Le visible et le non visible dans le film *Raja*

Dans ce chapitre, on analyse le film de Jacques Doillon, *Raja* 2003 (1h 52mn avec Pascal Gregory et Najat Bensalem). Pour emprunter le dispositif conceptuel de Pierre Sorlin, le film nous présente « le visible » de l'image affèrent au discours officiel qui présente *Raja* dans le synopsis comme une jeune orpheline marocaine âgée de 19 ans, issue d'un milieu rural et résidente à la Médina de Marrakech ; elle travaille honnêtement comme jardinière chez le français Frédéric dans un Riad à Marrakech. Au début, Fred voulait la séduire, et au fil des épisodes, il tombe follement amoureux d'elle. Or, Raja se refuse à lui, mais elle finit par succomber. Doillon filme la maison délabrée de Raja, et présente cette dernière comme une prostituée qui n'hésite pas à vendre son corps pour quelques sous pour survivre et épauler son copain chômeur Youssef. La sexualité consommée du couple Raja-Fred et le dévergondage de Raja reproduit apparemment les stéréotypes du cinéma colonial.

En effet, Fred perçoit Raja au début du récit filmique comme un simple objet de désir et la considère comme une valeur marchande facile à s'acheter, il lui donne de l'argent et des cadeaux contre des bisous et des accolades, il se délecte en prenant des photos d'elle à la piscine (46 : 15 s). Doillon reprend, donc, les mêmes stéréotypes de la femme orientale lascive : Fred (Pascal Gregory) organise une séance de partouze en invitant une entremetteuse et deux filles marocaines chez lui pour assouvir ses désirs sexuels (sucette, caresses et pénétration), tout se monnaie pense-t-il. A cet égard, Fred est un pervers qui cherche des plaisirs avec des dévergondées de l'Orient, il a une sensualité démesurée. Cette virilité débridée nous rappelle celle des légionnaires du cinéma

colonial. On est alors en plein « *orientalisme fantasmagorique* » ?¹ Ce regard castrateur considère « *le maghrébin efféminé (...) féminisation du colonisé (...) le caractère viril du colonisateur* ». ²

La représentation dépréciative s'étend au frère aîné de Raja qui est décrit comme un être violent, un tuteur cupide qui cherche à s'enrichir en exploitant sa sœur dans un projet de mariage arrangé avec Fred seulement parce que ce dernier est riche. Le cadre familial est certes éclaté et l'honneur ne compte plus dans le contexte marocain des années 2000. Visiblement, on constate que Raja vit dans une société coercitive hautement contrôlée et qu'elle n'a pas d'horizon d'avenir.

Or, un spectateur averti relève toutefois « *le non visible de l'image* », c'est que Raja (Najat Bensalem) est une femme intelligente, sensible et pleine de dignité malgré son passé de débauche. Dans une scène, elle rappelle à sa copine qu'elle refuse de s'offrir à Fred car elle a été victime de viol dans son enfance par les hommes et qu'elle est incapable, à cause de cette expérience cicatrisante, de reprendre confiance en elle. Raja souffre de l'aliénation interne- pour reprendre le terme de Berque- au sein de son pays le Maroc.

Raja prouve par sa posture qu'elle est un personnage évolutif et qu'elle rompt avec « *la fixité et le statisme qui marque le Maghreb* », ³ et se démarque des poncifs relevant du cinéma colonial.

En effet, Doillon nous brosse en filigrane une femme capable d'aimer, et de se faire aimer, d'abord, par un marocain Youssef et ensuite, par son émule le français Fred. Les dires de Raja mettent l'accent sur les contre-stéréotypes (Fred dit à Raja que tout le monde veut aller en Europe, or, Raja elle ne rêve pas d'y aller, ou encore « - *Tu me plais* (48 : 09) » dit Fred à Raja, il est prêt à se marier

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, p.22.

² Ibid., p. 20.

³ Ibid., p 45.

avec elle avec son gré. Mais, elle repousse ce mariage et préfère nouer une amitié. Quand Fred flirt avec des filles de joie et chasse Raja du Riad et par remord il veut la ramener, Raja le frappe en signe de mécontentement et de dignité (1h 15s). Ces agissements de Raja montrent justement sa maturité. Fred ne peut plus s'approprier ni l'espace vital marocain ni le corps de Raja.

Le comportement de Raja et ses choix dans la vie provoquent ainsi « l'effet cinéma » d'abord chez le spectateur européen qui voit que Fred est un homme solitaire qui a pu surmonter ses déboires amoureux avec son ex et d'engager une nouvelle relation pleine de sincérité et ensuite, chez le spectateur marocain qui sympathise avec cette femme rebelle qui rejette les valeurs caduques de la société marocaine. Le traitement de la sexualité comme tabou donne un ton de modernité, d'universalité au film et le rend postcolonial.

Raja refuse la tutelle familiale ou parentale, elle prend seule ses décisions, elle ne voulait pas en fait faire souffrir Fred « *ça ne m'amuse pas de souffrir* »¹ et préfère vivre seule. Le « *représentable* » ici est la femme marocaine des années 2000, qui acquiert ses droits les plus légitimes et les plus universels. Ce libre choix dans la vie est confirmé par Oum laid la confidente de Fred, qui lui conseille toujours d'écouter son cœur.

Raja est un personnage qui engage un dialogue entre deux civilisations occidentale et orientale, c'est une femme épanouie et ouverte à l'autre mais aussi attachée relativement à ses racines : elle couche avec Yousef son copain (1h 31) et elle couche avec Fred (1h 35 à 1h 37) : « *c'est fini t'as eu ce que tu voulais* »², elle a préféré rester libre, « *Elle ne voulait pas avoir confiance en moi* »³ (1h 38s), « *Tu*

¹ Jacques Doillon, *Raja* 2003

² Ibid.

³ Ibid.

veux qu'on se marie »¹ (1h 45s) ; bref, à toutes ces avances, elle préfère gagner sa liberté et de ne pas sombrer dans une possession. Elle refuse de vivre sous la houlette de l'ex-colon.

Il est à signaler que beaucoup de critiques parlent d'amour impossible sur le plan physique, mais nous pensons au contraire que cet amour est possible entre deux civilisations jadis opposées car Raja et Fred ont réellement enclenché un véritable dialogue et un respect mutuel malgré les clivages culturels. Le dialogue est possible malgré les différences de race.

2. Background des personnages

Pour porter plus d'éclairage sur le film, on l'inscrit dans « la collection de film », qui nous donne une idée sur le contexte du film et son rapport avec le monde. Dans le documentaire, *Raja bent el Malah*² réalisé par Abdallâh Eljouahary, qui raconte justement cette misère de Najat « *nous vivons dans un dénuement, dit-elle* »³, elle est décrite comme une jeune fille délaissée (elle n'a pas reçu une invitation officielle dans le festival de Marrakech, elle n'a pas reçu son trophée de meilleure actrice féminine pour 2003, elle vend de cigarettes en détail dans la place Jamma lafna). Son vécu prouve que c'est une femme abandonnée : « *personne ne se soucie de moi, dit Najat, ou pour reprendre le témoignage de Gregory* « *elle vit en marge (...) c'est une rebelle, elle vit dans la rue, c'est son destin, un destin enfantin* ». ⁴ Nous dégageons la corrélation entre la vie réelle sombre de Najat et le personnage de fiction Raja, l'identification des deux personnages est parfaite. Elles mènent une vie de misère semblable à la tragédie de la colonisation.

¹ DOILLON, Jacques, *Raja* 2003

² ELJOUAHARY, Abdallâh, *Raja bent el Malah*, Maroc, 2015. (Documentaire 70mn).

³ Cité par BENSALÉM, Najat, in ELJOUAHARY, Abdallâh, *Raja bent el Malah*, *ibid.*

⁴ *Ibid.*

Najat est vilipendée par les marocains qui considèrent que le « *film est impudique* »¹ et que Raja a déshonoré les marocaines par des scènes pornographiques. On n'a pas épargné aussi la vieille Oum Laid pour son rôle de gouvernante et confidente de Fred. Il semble que les femmes marocaines vivent en difficulté. L'effet cinéma est négatif vu que le Maroc est, grosso modo, un pays conservateur.

Pascal Gregory relève les affinités qu'il partage avec Najat, il est séparé de son ex-femme, il vit seul ; pareillement, Najat a perdu ses parents et elle est surveillée par son frère autoritaire, elle a fini de le quitter et vivre seul en se prostituant. Pascal et Najat cherchent le vrai amour (Fred en a marre des amourettes et des orgies et Raja ne veut plus vendre son corps). Doillon investit cette métaphore de l'amour platonique qui lui sert de contre- stéréotype d'un certain imaginaire colonial.

Dans la réalité, Pascal vit dans le vingtième arrondissement un quartier populaire à Paris et par ironie du sort Najat Bensalem vit dans une mesure dans la Medina de Marrakech, dans une chambre délabrée. Ce destin commun de deux êtres appartenant à deux civilisations différentes, mais, à la même classe sociale presque celle des démunies, les pousse à partager par télépathie les mêmes sentiments et le même destin. Doillon rapproche la France et le Maroc en recourant au critère de l'appartenance à la classe sociale, ce qui donne un aspect universel à ce film.

3. Dialogue Orient -Occident

¹ ELJOUAHARY, Abdallâh, *Raja bent el Malah*, ibid.

Raja est donc le symbole de rébellion contre une société conservatrice fondée sur le contrôle familial et la haute surveillance. Le suggéré du film est cette espèce d'empathie envers l'Autre et l'engouement de la liberté ainsi que le refus de la discrimination sexiste.

Doillon adopte la posture de la classe dominée celle des pauvres et se met dans la peau des personnages féminins pour les rendre présentes à l'écran. Le film a eu des échos soit en France (Arte) soit au Maroc (festival de Marrakech), et il est soutenu essentiellement par les dominées. Le film est d'une facture universelle, car Raja représente, à bien des égards, toutes les femmes qui vivent la même condition humaine, qui affichent le même espoir d'émancipation et d'affranchissent. De ce fait, Doillon opte pour un cinéma décolonisé et pour une vision d'égalitarisme.

En France, la figure féminine issue de l'immigration a vécu comme Raja une expérience douloureuse, sous un autre angle qu'on qualifie de désintégration. Les franco-marocaines connaîtront –elles les chemins de l'intégration ? L'analyse du film *Fatima* de Faucon nous fournira des éléments de réponse dans le chapitre qui suit.

Chapitre VIII : *Fatima*, de la désintégration à l'intégration

1. L'invisibilité de la femme franco-marocaine

L'image de la femme marocaine dans les récits filmiques français a évolué à travers les aires spatio-temporelles différentes, elle a basculé de l'invisibilité sous le protectorat à la visibilité à l'époque post-coloniale ou moderne.

En effet, le regard porté par les cinéastes coloniaux ou à tendance coloniale- souvent à l'époque du protectorat- cantonne la femme, à un être soumis, vilain, et sans identité. Le personnage féminin marocain se réduit à un néant, à une pure négativité, voire à une entité diabolisée. Il s'agit finalement du portrait d'une colonisée. Dans *Mektoub* de Jean Pinchon (1918), le personnage Saadia symbole de rébellion est libérée illégalement par un hors la loi, un dissident ; dans *Itto* réalisé en 1935 par Marie Epstein, le protagoniste Itto se métamorphose en une femme à la fois, vaincue et colonisée, se soumettant à contrecœur à l'idéologie de la métropole. Ces types de films sont qualifiés de colonialistes, d'exotiques de par leurs factures et leurs connotations. C'est que la grandeur de la France pacificatrice est mise en exergue à l'écran face à la petitesse et l'archaïsme des colonies par un ensemble de codes relevant d'un cinéma colonial.

Or, après l'indépendance du Maroc et à l'ère moderne on assiste à une filmographie française à tendance universaliste, la vision du cinéaste engagé Philippe Faucon par exemple verse vers un cinéma social et militant, il est contre tout regard réducteur de la femme en général et de la femme immigrée en particulier, la femme marocaine prend effectivement la voix en s'affirmant dans le long métrage *Fatima*.¹ Ce film met en scène le conflit de génération opposant Fatima la mère à ses filles adolescentes Souad et Nesrine ; et brosse par là, le

¹ FAUCON, Philippe, *Fatima*, sorti 7 octobre 2015. (Production : Istiqlal film Arte, France film, Format 1.85 couleur, film tourné à Lyon).

portrait de femmes marocaines immigrées, intelligentes, autonomes, d'une individualité particulière, des femmes de caractère, bref, un portrait de femmes décolonisées : c'est le cas de Soria Zeroual actrice incarnant avec brio le rôle de Nesrine figure de la femme étrangère parfaitement libre et intégrée.

2. La visibilité de la femme franco marocaine

La figure féminine marocaine en tant qu'altérité acquit alors un statut dans l'imaginaire de Faucon, c'est que la femme franco-marocaine est perçue finalement comme positivité. Cette production filmique diversifiée montre alors sans ambages l'évolution des discours de cinéastes français autour de la figure féminine allant de la tendance coloniale ou /et esclavagiste vers la tendance anti coloniale ou /et universaliste.

Ce film *Fatima* de Philippe Faucon, est sorti en 2015, tourné à Lyon et il a eu un grand succès : prix Jean Louis Delluc et 3 césars, D'après l'œuvre de Fatima el Yacoubi, *Prière de lune* (2000) et *Enfin je pense marcher seule* (2011). L'interprétation est assumée par des immigrés : avec Zita Hanrot (Nessrine), Kenza Noah Akch (Souad), Chawki Anari (ex-mari de Fatima), Dalila Benchrif (Leila), Soria Zeroual (Fatima) qui joue « avec fausseté » pour imiter l'accent de Fatima la franco-marocaine illettrée. On filme des « saynètes » ou moments courts du quotidien de cette femme de ménage musulmane française.

2.1 *Fatima* figure de femme immigrée « décolonisée »

Dès l'incipit du film, Fatima est présentée comme une femme, conformiste, invisible et sans consistance : les traits de son visage sont flous, les plans serrés sous forme de plongées rabougrissant son corps et l'écrasant, on dégage le sentiment-idée de la déchéance pour reprendre la rhétorique de Morin, les TGP

(très gros plans) sur les ustensiles de cuisine montrent le quotidien corvéable du personnage dans un espace privé et associe Fatima à un objet et puis bascule toutes les images vers le cosmo-morphisme (changer l'homme de présence cosmique). Cette image dégradante de l'immigrée est en harmonie avec les stéréotypes du cinéma colonial français. D'autant plus, elle souffre d'un blocage, c'est que son accent français à tonalité maghrébine la déstabilise et la rend ridicule, elle est enveloppée dans son voile dans les espaces publics, son teint basané et son foulard (00 h.00mn .46s à 00h .02mn.33s) l'exposent à « *la désintégration* » pour reprendre l'expression de Faucon.

Force est de constater que le cinéaste enchaîne des contre-stéréotypes : au fil des scènes, Fatima trouve un travail décent à domicile chez une riche française, elle se libère de l'anonymat des HLM. Désormais elle représente à la fois toutes les femmes marocaines mais aussi « *tous les Fatima* » issues de l'immigration en condition d'ouvrière.

Les images virent alors à l'anthropomorphisme (changer les choses de présence humaine). Cette dimension humaine de Fatima est justifiée par l'écriture de son journal en langue arabe et de sa publication qui est une sorte de rétrospective sur son passé et tous les instants vécus à côté de ses filles. Le cinéaste s'inspire de la double culture de Fatima Elyaubi l'écrivaine qui confesse dans son journal *Prière à la lune* : « *Ma fille a deux mamans, une qui l'a mise au monde, et lui a donné du lait, l'autre qui lui a appris la culture de la responsabilité, je suis fière que ces deux mères éduquent mon enfant* ». ¹

Nous constatons la prééminence de l'être humain sur les êtres fictifs, c'est que la biographie de Fatima et ses substituts (ses filles Naserine et Laila)

¹ Cité par ELAYOUBI, Fatima, *Prière à la lune*, éditions Bachari, 2006, p. 6.

transposent la vie réelle de Fatima à travers des saynètes en tant qu'immigrée en France. Les personnages féminins se transforment en actants :

La notion du sacrifice est trop problématique dans la mesure où elle met en scène un personnage qui oscille entre la notion de "l'être" et la notion du "faire" qu'est –ce à dire, le fait que le personnage de la femme est valorisé non seulement en tant que tel (ce qu'il est) mais en tant que "actant" (ce qu'il fait).¹

Cette valorisation est traduite par le recours « à la participation affective » du spectateur qui va suivre les actants féminins vers les espaces publics, d'où Faucon avec sa caméra mobile filme les rues, les administrations : La séquence de la réussite de Nesrine (substitut de Fatima la mère) à l'université de médecine est révélatrice (01h 13min 45 s à 01h 15 min 00 s) entre autres. La femme marocaine n'est plus cantonnée aux espaces privés qui la réduisent au néant, elle s'affirme dans les espaces publics.

Faucon - cinéaste pied noir natif d'Oujda- expose dans *Fatima* un imaginaire collectif celui de l'ascension sociale dans le cadre d'une lutte de génération, dans une société métissée et multiple. Ces femmes marocaines immigrées, assimilées et présentes prennent la parole pour s'affirmer à l'hexagone :

L'art de Faucon se signale par le regard qu'il pose sur les populations peu exposées auxquelles il rend justice et visibilité, tout en leur conférant une qualité de présence sans nulle autre pareille(...) je ne cherche pas à idéaliser Fatima dans ma manière de la mettre en scène .mais il y a dans mon regard une considération, une estime une fraternité et un désir de compréhension.²

¹ FARQZAI, Bouchta, *Pour un cinéma au pluriel*, Ed dar alwatan, Rabat, 2015, p.19.

² MAILLARD, Florence, Cahiers du cinéma n 715, octobre 2015, *Fatima lycéens et apprentis au cinéma*/aac-auvergnerhonealpes.org/2017,pp 1-24.

L' estime que porte Faucon pour Fatima, s'explique dans le récit filmique par son combat permanent en tant que figure féminine de l'immigrée en France pays d'accueil : c'est une mère célibataire qui refuse la domination de l'homme, récuse l'analphabétisme et se consacre à l'éducation de ses filles, et puis elle supporte toutes les corvées du travail, elle jouit sans doute de l'autonomie d'une femme de caractère.

Nesrine et Souad (filles de Fatima) prennent le relais et continuent autrement le combat de l'émancipation de la femme franco-marocaine. Le récit raconte le changement des mœurs dans la société française dans les années 2000, et du coup, la nouvelle génération représentée ici par les filles de Fatima des beurettes qui s'intègrent totalement en s'assimilant au nouveau mode de vie européen, Nesrine(Zita Hanrot) séduite, partage la chambre avec un jeune français de souche (00h.56.13s à 0h.04mn.22s), elle savoure pleinement sa vie d'étudiante de médecine, elle qui venait des bas-fonds des HLM.

Le conflit de génération se creuse davantage par le portrait de Souad femme révoltée, par son dévergondage, sa subversion, son décrochage scolaire et son parler du registre de langue argotique coupant alors avec la mentalité archaïque de sa mère Fatima qui représente la première génération d'immigrées. La frontière entre les deux cercles celui des banlieusards (la nouvelle génération d'immigrées d'origine nord-africaine) et celui des parisiens devient fragile sinon nulle. Ces trois visages de femmes (Fatima et ses prolongements) prennent en fin la parole, elles s'affirment. On est pleinement dans le cinéma postcolonial.

Nous concluons que Fatima a passé de la désintégration à l'intégration, et que ses filles ont passé de l'intégration partielle à l'intégration totale. Bref, les

personnages de Faucon sont «*issus d'une immigration difficile*»¹ comme le pense Florence Maillard. On relève dans sa filmographie ce malaise soit dans le film *Samia* (2000) une rebelle des quartiers de Marseille soit dans *Fatima* qui accomplit une double tâche le travail et l'éducation des enfants. De plus, Fatima devient écrivaine, une telle consécration représente le comble de l'intégration.

2.2 *Fatima*, film à caractère politique

Nous qualifions ce film de film politique car les personnages féminins mènent un combat ontologique:

*est un opérateur privilégié de cristallisation et d'analyse des contradictions qui animent les rapports sociaux et des façons dont les gens les subissent et /ou se les réapproprient, qu'à la fois ; par ses procédés de production comme film , par ses contenus et par ses formes artistiques mobilisées, livre une version, une lecture, une interprétation du sens du combat, et plus profondément encore propose même une formulation de ce que est un combat et des conditions qui l'exigent.*²

L'acte politique mené par Fatima et la gent féminine, est la défense de la femme immigrée issue du Maghreb, le message livré est justement le combat pour l'intégration en France à travers le droit au travail, le droit à l'éducation, le droit à la parole. Faucon rejette les injustices, les xénophobies, et la désintégration des minorités.

Nous concluons que le cinéma colonial français à l'époque du protectorat au Maroc est fondé sur un discours de propagande sorte d'historiographie coloniale, la figure de la femme marocaine était associée à une femme-décor, une

¹ MAILLARD, Florence, op.cit.pp.1-24.

² BARROT, Emmanuel, *Camera, politica*, Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant, J .Vrin, Paris, 2009, p. 13.

femme objet de désir, une femme soumise, muette, muselée, stérile, invisible sinon absente. Les poncifs négatifs la réduisent au portrait d'une femme colonisée et par conséquent sous-représentée.

A l'ère post coloniale (ou post-moderne), on est dans une autre optique, celle de la mise en scène de la figure féminine marocaine qui verse plus vers la visibilité. Les traits psychologiques de la figure féminine ont changé, sous l'angle d'attaque du cinéaste Faucon. Effectivement, Fatima acquiert le statut d'une femme de caractère, d'un personnage évolutif qui échappe à la catégorisation, elle prend la parole ostentatoirement à l'écran pour marquer sa présence, pour affirmer son identité et réclamer ses droits. Désormais, elle cristallise sa présence à l'écran comme citoyenne consciente, libre, décolonisée, voire une immigrée qui échappe à la désintégration. Sa consécration d'écrivaine la valorise. Laconiquement, l'individualisation du personnage Fatima est mise en relief.

On a constaté que Fatima qui se cantonnait dans un espace réduit (le dedans : cuisine, appartement lugubre, espace féminin) accède à un espace dilaté (le dehors : la ville, l'administration, espace masculin) pour affronter son destin et réaliser son propre affranchissement après avoir surmonté aussi le handicap ethnique. D'office, ses filles ou ses doubles s'approprient de l'espace urbain et professionnel tout en continuant le combat de leur mère pour un meilleur devenir à l'hexagone sans songer au retour au pays d'origine. Elles ne se considèrent plus comme des françaises de sol mais de souche. Ces figures de beurettes arpentent et migrent dans la ville de Marseille non pas comme espace d'impiété et d'hérésie « *dar el kofr* », mais comme espace de promotion sociale et d'intégration dans le tissu social français.

De surcroit, leur inscription à l'université leur assure l'ouverture vers la culture de l'Autre et l'assimilation des valeurs de la république en dehors du

bourrage de crâne par quelque formation théologique. En effet, elles se détachent des traditions désuètes de leurs compatriotes marocaines restées au bled qui se recroquevillent sur une cartographie à la fois sacrée et figée de la ville là où les femmes ne dépassent pas le portail de la maison « *Petit dieu de seuil* »¹ pour reprendre le terme de Mernissi .

Au fond, il s'agit d'une représentation d'un espace occidental profane et moderne toujours en mutation synonyme de succès, lequel espace exerce une fascination sur toutes les nouvelles générations d'immigrées marocaines. La France offre à toutes les citoyennes y compris celles de la périphérie et des bas-fonds de gagner la centralité de la ville comme champ de pouvoir et d'accéder à l'intégration professionnelle sans discrimination de sexe.

Fatima, vit une déchirure celle de garder et de conserver ses traditions religieuses et culturelles mais aussi s'ouvrir sur la modernité celle d'un pays laïc ; cependant, elle est convaincue de s'imprégner de cette « *modernité disjonctive* »² pour reprendre le vocable de Khalid Zekri et qui consiste à s'ouvrir sur l'Occident tout en restant attaché à la filiation du passé sans reproduction d'un Islam des origines ou d'un passé salafiste ; ce comportement ambivalent de Fatima l'aide à vivre en paix et de retrouver sa plénitude. D'ailleurs, cette double filiation lui sert de mieux négocier le rapprochement entre l'Orient et l'Occident et d'en esquisser le vivre-ensemble. Faucon déconstruit les préjugés sur la communauté marocaine en France et refuse la « *sociologie coloniale* » qui avait pour objectif la colonisation.

En fait, Faucon avait séjourné au Maroc, il y porte un amour particulier et du coup, il porte également des lunettes d'un humaniste qui a pour souci de

¹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes ; contes d'enfance au harem*, Casablanca, Le Fennec, 1997, p200.

² ZEKRI Khalid, *Modernités Arabes, De la modernité à la globalisation*, Siel, 2022.

traduire cette empathie de l'Autre dans son cinéma. Il instaure donc un nouvel imaginaire qui ouvre le dialogue entre les ethnies, entre colonisateurs et colonisés loin des présupposés idéologiques.

Au terme de ce chapitre, nous avons constaté que la posture des cinéastes et des littérateurs de l'orientalisme français valorise la figure du Marocain, reflète une nouvelle réalité sociale celle de l'anticolonialisme et défend l'égalitarisme des cultures. Cette production postcoloniale connote une nouvelle « *affectivité collective* » et traduit « *l'imaginaire de la réalité* » ou « *une vision* » qui représente positivement l'indigène ou l'ex-colonisé. Bref, le Maroc est une entité réelle, le Marocain est un être humain conscient et visible et c'est Lyautey lui-même qui avoue dans ses mémoires que le Maroc est un état-nation doté d'une vieille civilisation et que les marocains doivent être fiers de leur propre histoire.

Conclusion générale

Au terme de notre analyse, nous pouvons conclure que le corpus littéraire et le corpus cinéma que nous avons examiné relatif à la période postcoloniale concernant les représentations de la figure du Marocain se démarque de toute cette littérature coloniale des écrivains français. Ces écrits et ces films bannissent les thèses raciales fondées sur « *des typologies binaires des races, cultures, et sociétés avancées et arriérées (ou sujettes)* ». ¹ Pour ces auteurs, l'Orient (le Maroc en fait partie) n'est plus le synonyme de « *l'impérialisme, le racisme et l'ethnocentrisme* », ² non plus un Orient imaginaire qui est « *dans leur esprit* » ³ c'est-à-dire une simple construction de l'esprit « *un orient créé* », mais, il s'agit d'une nouvelle réalité, d'« *un orient réel* », ⁴ et d'une nouvelle vision qui déconstruit l'hégémonie culturelle de l'Occident.

Autrement dit, ils choisissent un discours véridique, et une nouvelle structure : « *la structure de l'orientalisme n'est rien d'autre qu'une structure de mensonges et de mythes qui seront balayés quand la vérité se fera jour* ». ⁵ L'orientalisme français moderne ou postcolonial n'est plus un système de pensée immuable, il repose en gros sur une thèse humaniste ou du moins objective. Les travaux de Jaques Berque, de Louis Massignon, de Pierre Bourdieu, de Le Clézio, d'Edgar Morin expriment cette différence, cette autonomie de l'Orient et admettent l'existence d'un génie de l'Orient.

¹ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'Orient créé par L'Occident* : Paris éditions du seuil, 1978. traduit de l'américain par Catherine Malamud, p.356.

² Ibid., p.351.

³ Ibid., p.35.

⁴ Ibid., p.35.

⁵ Ibid., p.36.

Dans ce nouveau contexte de productions postcoloniales, on ne prête plus les mêmes attributs à l'oriental ou à la figure du Marocain « *on introduit la diachronie dans le système, ce qui semblait stable, et l'Orient est synonyme de stabilité et d'éternité immuable apparaît maintenant comme instable* ». ¹ Effectivement, dans *Marrakch Médine* (1980) de Claude Ollier, nous dégageons cette rupture avec le regard colonial vis à vis de la figure du Marocain. Certes le récit raconte la genèse du livre qui narre la déambulation de l'auteur-narrateur dans les dédales de la médina de Marrakech. Les énigmes de la ville ocre deviennent une métaphore de l'écriture. D'ailleurs, sur un ton d'errance, l'auteur arpente cet espace infini, une vacuité qui lui rappelle la page blanche.

Mais à des moments du récit, Ollier dénigre la présence française au Maroc et présente positivement la figure du Marocain Berbère comme étant un brave cavalier de nature, un type profondément religieux. On déduit qu'Ollier l'humaniste refuse cette mission pacificatrice du colon:

Lui, le franc, le colonial, l'occidental en plein western qui si fugitivement- un long demi -siècle et sans trop d'humour dans le dialogue, a résidé ici en maitre et régenté ces rues, ces murs et leurs fidèles dans branle -bas des armes et des trafics fonciers, dans l'idéologie du bon sauvage (...) sous le couvert d'un contrat social rédigé à la hâte dans une vallée introuvable de l'atlas. ²

Ollier prône une identité nationale marocaine typiquement hybride comme une nouvelle réalité sociale. A cet égard le texte est postcolonial par sa facture et son contenu : l'homme occidental n'est plus le sujet de l'histoire, la polarisation marge -centre ne fonctionne plus et l'objet de l'écriture semble être une histoire

¹ EDWARD, Saïd, *L'Orientalisme : L'orient crée par L'occident*, op.cit., p.402.

² OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, éditions Flammarion, coll. Littérature, 1980, p.105

scripturaire. Bref, le Maroc est un espace- texte qui valorise la figure du Marocain et dénonce les fondements idéologiques de certains stéréotypes coloniaux.

Dans *La Rose de sable*, Montherlant adopte une vision qui fait aussi le procès de la colonisation, il lutte pour la démystification du discours colonial. En effet, Montherlant qui se met dans la peau du protagoniste Auligny soutient la résistance marocaine, refuse d'incarner le rôle d'officier des bureaux arabes qui a pour mission de mater toute dissidence et du coup, l'éthique de l'auteur est de contrecarrer les légendes françaises et les projets d'assimilation basés sur « *la suzeraineté européenne sur l'Orient* ». ¹

En outre, Montherlant rejette les stéréotypes de l'impénétrabilité de l'âme de l'indigène, c'est que son récit traduit avec clarté une empathie envers l'indigène : « (...) *Un anticolonial convaincu de l'erreur et de l'injustice de sa patrie envers une civilisation digne de respect et d'admiration* ». ² Son roman est la célébration de l'anticolonialisme et du syncrétisme. Le héros Auligny est le porte-parole de la cause indigène : son amour pour Ram fonctionne comme un catalyseur qui lui facilite la tâche de pénétrer l'essence des marocains, de les aimer et de s'opposer aux valeurs inauthentiques du colonialisme et il déclare en dénigrant le héros légionnaire fidèle aux directives du B.A: « je ne peux pas, en même temps penser ce que je pense et être officier ». ³

Pour citer de mémoire ces Bureaux arabes (B.A) sous la direction des colonels Berriau et Huot affectés au Maroc par le Marechal Lyautey prétendent défendre les intérêts de la population locale et accomplir seulement l'œuvre du protectorat (maintien de l'ordre, établissement de la justice et l'ordre, garantie de

¹ EDOUARD, Saïd, *L'orientalisme, op.cit.*, p.430.

² LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, Ed Marsan, 1999, p.451.

³ DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, Gallimard Soleil, le 6 mars 1968, p.378.

la liberté de circulation et liberté de culte, contrôle des dissidents, gestion du quotidien des administrés, gestion des grands travaux.), mais en réalité, ils considèrent que le Maroc est une terre romaine ou latine et que toute la complaisance de Lyautey pour Moulay Youssef et les promesses de protection de l'empire chérifien des dangers, étaient de l'ordre du mensonge.

Montherlant déconstruit le programme de pacification du Maroc à travers le héros en action Auligny. Son roman éducatif instaure les valeurs d'égalité, de liberté, du libre –arbitre du peuple marocain qui décide de son avenir et de son devenir. Somme toute, *La Rose de sable* marque le passage de l'imaginaire colonial à l'imaginaire anti –colonial.

Désert suit le même carcan, c'est que l'approche sociologique de Pierre Bourdieu nous a permis de repérer la position et disposition de Le Clézio. En effet, la biographie de l'auteur montre que l'absence de la figure paternelle est supplantée par la gent féminine dotée d'affection (substituts du père : sa mère, sa tante et sa grand-mère), Leclezio menait une enfance heureuse au sein d'une famille nantie. Certes, sa position se traduit par son appartenance à la classe bourgeoise, mais, il présente une disposition qui le rapproche des classes défavorisées. D'ailleurs, affirme que l'acte d'écrire a une fonction thérapeutique. Dans ce sens, son élan vers la figure du Marocain se justifie par son mariage avec une bédouine issue d'une classe sociale pauvre originaire du Sahara marocain.

De surcroit, la trajectoire des personnages dans *Désert* publié en 1980, donne une profondeur historique au récit : Leclezio joue sur l'effet du réel en donnant plus d'importance aux personnages historiques des deux belligérants à savoir le Maroc et la France. En effet, le pôle de pouvoir des dominés est représenté par le colonisé (Ma el Anine « eau des yeux » est le plus mentionné : « chapitre Saguiet el Hamra Hiver 1909-1910 ») et le pôle de pouvoir

des dominants représenté par le colonisateur (le général Moinier et le colonel Mangin sont les plus illustres). Les indices du réel secondés d'une topographie réelle traduisent ce conflit de guerre entre ces deux pôles couvrant la période 1909-1912 (le chapitre Agadir, 30 Mars 1912) indique le bombardement d'Agadir par le croiseur Cosmao, ou le renvoi au chapitre (Tiznit, 23 octobre 1910), qui évoque la blessure et la mort du fondateur du sahara Malanine.

On a démontré que tous les personnages étaient confrontés au dilemme de *la possibilité et de l'impossibilité*. Nous entendons par possibilité la résistance des figures historiques qui ont bravées le colon tel que Malainin (ce héros légendaire a assassiné le gouverneur Xavier Coppolani, a initié la guerre sainte et a contré la pénétration française au Maroc). Or, dans les mémoires de Lyautey, il le considérait comme un dissident redoutable. Nous entendons par *impossibilité*, un état d'échec (Malanine va perdre la vue et mourir à Tiznit en tant que héros). En effet, ses actions et son aura laissent entrevoir une lueur d'espoir pour la postérité et d'enclencher "une position à faire" dans l'espace des possibles, c'est-à-dire la possibilité de décolonisation dans l'avenir. D'ailleurs, le produit *Désert* continue "à faire date" dans le champ du présent, il est édité en 1980 à Gallimard, puis, réédité en 1984 aux éditions Hatier, il est même gratifié par des consécration.

Nous avons montré que la structure binaire du récit est au service de la figure du Marocain. Effectivement, le récit dans *Désert* suit une structure dualiste qui oppose désert /ville. Le Clézio se démarque des écrivains coloniaux qui dévalorisent le désert. Nous n'avons constaté que le désert Leclézien était rehaussé par la métaphore de la pauvreté :

Le roman magnifie des valeurs autres. Valeurs de la pauvreté, allant jusqu' au dénuement le plus total. Un vide qui ne serait pas un

*manque, une lacune, mais, 'le vide fertile du désert' 'valeurs de la liberté, mais d'une liberté nue et ascétique, nettement liée à la pauvreté, au vide au désert.'*¹ ,

La mise en relief du désert est aussi appuyée par le concept bourdelien de « l'habitus », synonyme de structures mentales qui se reproduisent, s'intériorisent, se transmettent de groupe en groupe, de génération en génération pour constituer une identité ou une appartenance à une communauté donnée; autrement dit, c'est l'imposition d'une culture par le biais de la famille, l'école ou les institutions. De ce fait, les personnages sahariens avaient ce pouvoir de transmission de savoir pour toute la postérité : Lalla reproduit l'habitus de l'appartenance à la tribu, elle pense toujours au retour au Sahara : « *Elle attend quelqu'un à venir à l'ombre du figuier* ». ² En outre, les récits des conteurs donnent plus d'ampleur à cet habitus : le récit de Nour qui considèrait Smara comme la demeure sacrée et le centre de la cartographie du Sahara, le récit de la guérison des aveugles par Ma elanine, le récit de la filiation chérifienne de Nour et Lalla (avaient pour ascendant le prophète Mohamed).

De surcroit, nous avons dévoilé les manifestations de cet habitus par le recours à la dualité « l'illutio littéraire » et « la révolution permanente » pour emprunter le jargon de Boudieu : la première est une croyance collective qui voile la réalité et qui répond à un intérêt économique ou politique, à ce titre, le personnage Aamma qui vit dans un petit appartement à Marseille menait une vie de misère et elle croyait au bonheur procuré de l'extase matérielle de la civilisation européenne ; la deuxième traduit la réalité due à la dynamique d'une découverte ou d'une reconversion sociale (Aamma découvre, enfin, que son séjour

¹ BORGOMANO, Madeleine, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Ed. Bertrand Lacoste, coll., Parcours de lecture, 1992, p.38.

² LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, collection le chemin, Edition Gallimard, 1980, p.423.

en France ne lui procurait pas le bonheur attendu, et que, son voyage en France n'était qu' un pur échec, un véritable exil).

De ce fait, Le Clézio va au-delà de la doxa sociale et des stéréotypes coloniaux, exclue les déterminations sociales qui pèsent sur l'immigré et prend le parti des personnages –conteurs attachés à la séduction du désert (le récit de Naman qui prédit le départ de Lalla en France et son retour, le Hartani le sourd- muet qui apprend à Lalla les secrets du désert.). Autrement dit, les personnages fictifs le cléziens sont évolutifs dans le sens de remplir ce principe de « *distinction* » souligné par Bourdieu comme : (le changement de gout, la révolution culturelle, la déviation, la décolonisation, la résistance, le retour au bled ...), ces personnages détenteurs du pouvoir de la parole sont souvent des conteurs telle que Aamma la tante de lalla, qui raconte l'histoire de sa naissance, et celle de Ma al Anine.

A ce propos, l'initiation est une étape obligatoire dans la vie des personnages qui sous-tend leur évolution psychologique: Lalla à l'âge d'enfance était novice, mais après son séjour à Marseille, elle a appris à être autonome en exerçant différents métiers. Il découle de cette dynamique que les personnages orientaux ne sont pas condamnés à rester dans une posture immuable.

Le point de vue de Le Clézio se rallie aux tenants du discours des dominés (l'indigène marocain), par le recours à la métaphore du désert. En effet, le récit de voyage de Lalla met l'accent sur le clivage de deux univers le sud (le Sahara) et le nord (la France) des années soixante-dix. Le sud est le symbole de l'appartenance au clan : « *Smara la demeure(...) il n'y avait pas de fin à la liberté* ». ¹ Par ailleurs, ce désert est un espace fertile, sécurisant, vaste, hospitalier, source de lumière blanche et de chaleur qui inspire la communion avec la nature. Le

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.4.

Sahara est aussi un espace sacré « tombeau de sidi Mohamed el Quenti ».¹ Par contre : « Marseille ville de la peur et de la déception »,² c'est une ville polluée par ses raffineries, grise par son climat, dangereuse par ses dédales.

Le Clezio s'identifie donc aux personnages indigènes originaires du désert marocain car ils optent pour la trajectoire de la liberté contre les règles contraignantes de l'Occident et contre l'imaginaire colonial qui réduisait le désert à un espace austère et menaçant. Le Clezio fait alors l'éloge de la figure de l'homme bleu comme un être serein : « Ils sont liés au vent, au ciel, à la sécheresse, leur temps est plus vrai, plus réel, il se calcule sur le mouvement des astres, et les phases de la lune(...) leur espace n'a pas de limites (...) d'eux nous avons reçu un bien précieux, (...) leur liberté jusqu'à la perfection ».³

Il est à noter que Le Clezio utilise une description euphorique des personnages marocains, le récit décrit de braves indigènes accomplissant l'épopée de la résistance marocaine contre les conquérants français. Le récit prend aussi une dimension historiographique celle de la signature du protectorat de Fès en 1912 et le soulèvement des tribus du sud. Certes, il s'agit de la résistance du peuple marocain mais par-dessus tout la liberté de toute l'espèce humaine : « L'homme n'a pas d'autre destin que d'être homme (...), il dispose de lui-même dans toute sa liberté ».⁴ D'ailleurs, écrire pour Le Clezio, c'est être à l'écoute, et « sauver quelqu'un, sauver quelque chose », *Désert* a sûrement sauvé Malanine en l'immortalisant : « Je n'existais que dans le corps des autres »⁵ confesse l'auteur.

Nous concluons que le micro-récit de la solitude de Lalla (incarnant la parabole du désert) comme histoire individuelle à un lien intrinsèque avec le

¹ LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, op.cit., p.241.

² Ibid., p.4.

³ Ibid., p.117.

⁴ LE CLEZIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967, p. 258.

⁵ LE CLEZIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967, p.12.

macro- récit celui de l'histoire de la nation marocaine : « *l'engagement dans la société est le premier remède que cherche celui qui a tant souffert de son isolement et de son inutilité* »¹ D'une autre manière, les personnages de Le Clézio sont conscients de leur condition et portent des valeurs sociales de décolonisation : « *la conscience de soi reste sociale pour une bonne part, mais elle est accomplissement de soi* ».²

A l'écran, le cinéma français à l'époque postcoloniale a suivi le même chemin que la littérature postcoloniale, il a basculé vers la visibilité du Marocain. En effet, le film *Brahim ou le collier de beignets* produit en 1956 par le CCM à Rabat, sorti en (1957) et présenté à Berlin, traite un fait social autour de la thématique du chômage. D'ailleurs, ce film était rangé par les critiques de cinéma comme étant le véritable début du cinéma postcolonial à l'ère de l'indépendance du Maroc. En fait, Flechet a refusé d'ajouter la mention « *mission civilisatrice de la France au Maroc* » imposée par l'ambassadeur de la France lors de la projection du film. Il manifeste par cette position sa réticence à toute forme de censure ou de contrôle politique car il faut faire « *la distinction entre savoir pur et savoir politique* ».³

Il s'ensuit que ce film est une hymne au cinéma national indépendantiste, c'est que toutes les composantes de la charpente du film sont d'une coloration marocaine : l'interprétation est marocaine faite par Hassan Skalli (protagoniste) et Taieb Saddiki; le tournage s'est effectué au Maroc, les dialogues étaient en langue arabe, l'intrigue relevait également du cinéma social.

¹ LE CLESIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967., p. 255.

² Ibid., p.93.

³ EDWARD, Saïd, *L'orientalisme*, op.cit., p.41.

« Le représentable », pour emprunter le terme de Pierre Sorlin, dans le film est la figure du jeune marocain Brahim à la recherche d'un travail à l'aube de l'indépendance du Maroc qui correspond donc à un fragment d'une réalité. Cet ancrage au réel vise la démythification des impostures de l'autorité française et l'annonce de la construction d'un nouveau Maroc, qui exerce sa propre gouvernance au-delà de la tutelle coloniale : « *le film est en effet un hommage à un pays qui retrouve sa souveraineté, le titre en arabe est explicite dans ce sens « début et espoir », ce n'est pas un film de propagande* ». ¹ Ce cinéma crée alors un « *un effet cinéma* » sur le spectateur marocain qui réagit positivement à ces représentations qui le touchent de près et valorisent la figure du Marocain sans la moindre caricature c'est-à-dire avec une individualisation optimale.

Dupont la joie ouvre la voie au cinéma de l'antiracisme en France : « *Dupont Lajoie (1974) est le seul film sur le sujet de l'immigration et du racisme qui a fait le plus grand nombre d'entrées en salles commerciales (1 million 200 mille)* ». ²

En appliquant la théorie de Sorlin, ce film cherche à mettre en avant la relation entre la vérité ou la réalité inconnue et les enjeux économiques, culturels et politiques. En effet, sur le plan politique, le gouvernement de Valéry Giscard Destaing a adopté un projet de loi vers les années 1970 qui annonçait la déportation des immigrés maghrébins et soulevait le problème de l'intégration partielle. Sur le plan économique, le film traite la crise du chômage et dévoile l'exploitation abusive de la main d'œuvre étrangère. Le film d'Yves Boisset, a transposé justement cette tension entre les hommes politiques représentants du discours officiel et les cinéastes représentants du mouvement antiraciste. Ce film est donc le réquisitoire de la France raciste qui se déploie à l'écran par l'immixtion de l'appareil de l'état représenté par des personnages pro-racistes.

¹ BAKRIM, Mohammed, *Le miroir et l'écho, cinéma et société au Maroc*, Bonus : filmographie générale 1958- 2018, imprimerie Bidaoui, 2018, p. 32.

² JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010, p. 82.

Effectivement, nous avons constaté que le protagoniste Georges Lajoie a violé et a tué une compatriote française sans la moindre impunité et puis, a inculpé les ouvriers maghrébins sans preuves probantes. En plus, le système judiciaire était défaillant car les suspects et les acteurs de la ratonnade des maghrébins n'étaient pas poursuivis. Il s'avère que la posture de Boisset cinéaste révolutionnaire est la défense de la classe dominée : il refuse les décrets racistes de Giscard d'Estaing vis-à-vis des immigrés maghrébins et sensibilise les français sur l'identité fracturée des minorités dans ces années soixante-dix et quatre-vingt.

Nous avons relevé dans le film les mécanismes du racisme basés fondamentalement sur la séparation entre la banlieue ou la périphérie (espace réservé pour l'immigré) et le centre (espace sacré réservé pour les français), c'est-à-dire l'adoption du schéma de séparation entre deux cercles celui du colon et celui de l'indigène. Bref, le cinéaste est contre l'« *ethnification négationniste* », ¹ il opère une démythification des clichés de violence, de menace, de peur, de dégénérescence, de sensualité libidineuse, de débauche, de trahison, de malhonnêteté et du dogmatisme. Dans ce sens, le cinéma de l'antiracisme de Boisset répond à la pensée complexe de Morin (appelée aussi « *la complexité de la pensée* ») qui accepte l'Autre non seulement en tant que citoyen mais en tant qu'être humain.

D'après l'analyse du film documentaire de Daniel Cling, *Abdelkrim et la guerre du rif*, 2010 (coproduit par ARTE France, l'ISKRA, CNC /France, durée 50 mn), il s'en sort que le film traduit un fait social (un conflit de guerre) de l'époque 1919-1926 de l'histoire du Maroc. La voix du narrateur rapporte les confessions d'Abdelkrim Khattabi qui portent un éclairage sur ce conflit.

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, p. 29.

Ce film connote le cinéma –vérité, pour reprendre les termes de Morin, c'est que l'image renvoie à la réalité inconnue ou masquée par le colon celle de l'occupation, mais vécue substantiellement par les rifains qui défendaient leur terre ; le colon n'a pas affaire à « *l'ennemi invisible* »¹ qui a un « aspect fantomatique », l'ennemi au contraire est bien visible, il a un visage, il a une corporéité, il dispose d'un territoire, il a des lois ou des coutumes ainsi qu'une religion, il a une appartenance et une dignité. Bref, Le procédé d'individualisation de khattabi est subtilement établi.

De surcroît, Les troupes sous le commandement de khattabi étaient bien organisées et filmées dans un espace qui avait un pourtour réel, elles étaient toujours en action (ils agissaient) et elles étaient profondément animées de patriotisme et de bravoure. Les fragments du réel du Rif marocain sont montrés et transposés par le recours à la bataille d'Anoual filmée en pompe, la camera zoome sur 3000 cadavres de soldats battus dans le champ en 1921 à leur tête le général Manuel Fernandez Sylvestre. Ici, le héros rifain comme personnage historique est le prototype du bon stratège de guerre. Alors que, les fameux légionnaires français ou espagnols héroïques sont donc dévalorisés et tenus en échec. Cling nous brosse, aussi, une autre facette du portrait de khattabi, le clairvoyant et le bon négociateur rifain (il engageait des pourparlers avec le gouvernement de Stig).

Nous constatons que Cling a fait une caractérisation positive de la figure du Marocain (résistant, leader politique) en rompant avec les stéréotypes de diabolisation (le prototype du dissident entre autres) et des images dégradantes du cinéma colonial. Cling recourt aux procédés filmiques du cinéma –direct pour donner plus de crédibilité et de véracité au discours de Khattabi : le procédé du

¹ BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit.,p.155.

témoignage est mis en œuvre comme le témoignage de Khattabi extrait de ses mémoires lors de son exil à la Réunion (il précise l'alliance franco-espagnole celle de Pétain et Franco vers 1925 et évoque l'écrasement des milliers de rifains). Les autres témoignages des historiens remplissent le même rôle d'authentification et de légitimation du discours de khattabi.

Les images tournées en 1927 à l'île de Réunion incorporées dans le documentaire de Cling nous montrent Khattabi comme figure de l'exilé qui continuait le combat de libération avec acharnement. Les séquences de son séjour au Caire à partir de 1947, traduisaient son appel à la décolonisation du Maroc et partout dans le monde. Pour ces raisons, Cling le qualifie de « *la grande figure du monde arabe* ». ¹ L'on déduit que Cling partisan du communisme défend les dominés (les rifains). D'ailleurs, il a incorporé un slogan, datant de 1924, du parti communiste français qui soutenait le droit des peuples à l'émancipation : « *vive la fraternisation des soldats français, espagnols et Arabes. Vive l'évacuation du Maroc* ». ²

En fait, le film ne raconte pas spécifiquement le destin individuel de khattabi, mais, le destin du peuple marocain avide d'affranchissement. Le film met l'accent sur un fait colonial dont les acteurs opposent le colonisateur efféminé, mis en échec et le colonisé virilisé et glorifié. Cette lutte n'était pas le propre du courant arabiste ou berbériste mais celle du mouvement nationaliste marocain au sens large. Cette lutte a inspiré toute l'humanité notamment les pays colonisés. Force est de constater que la posture de Cling est le refus du discours esclavagiste, colonialiste et que son cinéma remplit une fonction de revendication.

¹ CLING, Daniel, *Abdelkrim et la guerre du Rif*, 2010

² Ibid.

Nous enchainons sur le film, de Jacques Doillon, *Raja* réalisé en 2003 (avec Pascal Gregory et Najat Bensalem) et nous constatons que le film présente le visible et le non visible pour emprunter le dispositif conceptuel de Pierre Sorlin ; « le visible » de l'image affère au discours officiel qui présente l'intrigue apparente celle de *Raja* décrite dans le synopsis comme une jeune orpheline marocaine âgée de 19 ans, issue d'un milieu rural et résidente à la Médina de Marrakech ; elle travaille honnêtement comme jardinière chez le français Frédéric dans un Riad à Marrakech. Au début, Fred voulait la séduire, et au fil des épisodes, il tombe amoureux d'elle. Or, Raja se refuse à lui, mais elle finit par y succomber.

Il semble que Raja ressemble à toutes les figures féminines de la littérature orientale comme Shéhérazade, Isis, Cléopâtre, ou Salomé qui étaient représentées dans l'imaginaire de l'homme blanc par « *une sexualité (...) plus libertine et moins chargée de péchés* ». ¹ Doillon filme la maison délabrée de Raja pour décrire la situation de précarité du personnage, et présente aussi Raja comme une prostituée qui vend son corps. Cette lascivité touche les autres figures féminines (Fred organise une séance de partouze en invitant une entremetteuse et deux filles marocaines chez lui pour assouvir ses désirs sexuels (sucette, caresses et pénétration), tout se monnaie pense-t-il. Ce visible connote les mêmes stéréotypes du cinéma colonial.

Or, Un spectateur averti relève toutefois le non visible de l'image, c'est que Raja (Najat Bensalem) est une femme intelligente, sensible et pleine de dignité malgré son passé de débauche. Raja prouve par sa posture qu'elle est un personnage évolutif et qu'elle rompt avec « *la fixité et le statisme qui marque le Maghreb* », ² ainsi avec tous les poncifs relevant du cinéma colonial. Doillon

¹ EDWARD, Saïd, L'Orientalisme, op.cit., p.33.

² BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, op.cit., p. 45.

nous esquisse en filigrane une femme capable d'aimer et de se faire aimer d'abord par un marocain Youssef et par son émule le français Fred.

Le cinéaste envisage un rapprochement entre Occident –Orient à travers les similitudes du couple Raja –Fred : par effet cinéma, le spectateur dégage la souffrance et la solitude de ces personnages qui ont connus des déboires amoureux (Fred souffre d'une séparation avec son ex épouse, Raja une fille délaissée contrainte à vendre son corps), progressivement ils ont surmonté ces écueils (Raja refuse la tutelle familiale ou parentale, elle prend seule ses décisions, a engagé un dialogue avec Fred sans se fondre dans son univers).

Le « représentable » ici est la femme marocaine des années 2000, qui acquiert ses droits les plus légitimes et les plus universels. Son profil de femme épanouie la prépare à communiquer avec l'Autre. Cette ouverture est traduite par la métaphore de l'acte sexuel : elle couche avec Youssef son copain vers (1h : 31s) et elle couche aussi un peu plus tard la même nuit avec Fred. La sexualité féminine sert de tremplin entre deux entités l'Orient et l'Occident.

Nous pouvons conclure que Raja est le symbole de rébellion contre la société marocaine conservatrice fondée sur le contrôle familial et le fanatisme religieux, mais aussi le signe d'une révolte contre l'imaginaire colonial français qui prête à la femme des stéréotypes de sensualité et de stupidité. Le suggéré du film est cette espèce d'empathie envers l'Autre, d'engouement à la liberté individuelle dans le sens du libre-choix, ainsi que du refus de toute discrimination sexiste.

Doillon adopte la posture de la classe dominée, se met dans la peau des personnages féminins pour les rendre présents à l'écran et leur donner le droit à la parole. De ce fait, Doillon opte pour un cinéma décolonisé qui échappe à toute

forme d'usurpation externe (colon) ou interne (le nouveau colon c'est à dire l'indigène lui-même). Finalement, il soutient l'hybridité de la culture marocaine. Cette écriture est postcoloniale ou postmoderne car le cinéaste défend sagement le multiculturalisme.

Le long métrage *Fatima* (2015) de Philippe Faucon tourné à Lyon a connu un succès fulgurant, il a traité le passage de la désintégration à l'intégration du personnage féminin dans le pays d'accueil la France. La femme marocaine immigrée prend effectivement la voix en s'affirmant dans un contexte français après l'indépendance. Ce film met en scène le conflit de génération opposant Fatima la mère à ses filles adolescentes Souad et Nesrine ; et peint par là le portrait de femmes marocaines immigrées, autonomes, des femmes de caractère, bref un portrait de femmes décolonisées.

Le cinéaste nous présente des personnages évolutifs pour marquer leur dynamisme et pour annoncer des contre-stéréotypes : dans l'incipit du film, Fatima était une femme conformiste et invisible, au fil des épisodes Fatima a subi une transfiguration positive. Cette valorisation est traduite par le recours « à la participation affective » du spectateur qui va suivre les actants féminins vers les espaces publics, on cite la séquence de la réussite de Nesrine (substitut de Fatima la mère) à l'université de médecine est révélatrice. La femme marocaine n'est plus cantonnée aux espaces privés qui la réduisent au néant, elle s'affirme par l'appropriation des espaces publics. Autrement dit, la frontière entre espace masculin et féminin est abolie, ou encore entre centre (réservé aux français de souche) et périphérie (réservée aux immigrés).

De surcroît, le récit filmique évoque le combat quotidien et permanent de cette mère célibataire qui refuse la domination de l'homme et se consacre noblement à l'éducation de ses filles, en supportant toutes les corvées. Cette

femme de caractère a su vaincre sa peur et sa panique. La figure de l'immigrée s'est intégrée dans le tissu social français, en décrochant tous ses droits civiques : son droit à la parole (Fatima a publié un livre), son droit au travail et à l'éducation. Faucon rejette les injustices, les xénophobies, les images avilissantes de la figure féminine orientale, et par-dessus tout, la désintégration des minorités.

Somme toute, la femme marocaine n'est plus sous-représentée, ou qualifiée de décor, ou d'une femme victime d'objectivation sexuelle, femme soumise, invisible sinon absente. Au contraire, le portrait esquissé de la femme marocaine immigrée acquiert de nouveaux traits psychologiques sous l'angle d'attaque du cinéaste Faucon ; il s'agit d'attributs valorisant : elle a du caractère, elle est consciente de sa condition d'immigrée, mais aussi, de ses droits. C'est un personnage évolutif et malléable qui échappe à toute catégorisation dépréciative, elle est dotée d'intelligence, elle a une présence physique et morale à l'écran. Laconiquement, la figure de l'immigrée est une citoyenne d'esprit décolonisé, qui échappe à la désintégration.

En somme, Faucon déconstruit les préjugés sur la communauté marocaine en France et opte pour un cinéma social et anticolonial. Au terme de notre argumentaire fondé sur l'approche sociologique basée sur le principe de distanciation, nous confirmons que les représentations de la figure du Marocain dans la littérature et le cinéma français à l'époque postcoloniale, qui entretiennent un rapport d'intermédialité, versent vers une nouvelle réalité sociale qui le valorise par le recours à des contre-stéréotypes. Le portrait du Marocain n'est plus figé et la réalité n'est plus immuable. Conséquemment, la caractérisation du Marocain est de l'ordre de l'euphorie. On s'aperçoit de l'emploi de la rhétorique des faits qui disqualifie le discours de propagande.

Force est de constater que l'approche sociologique nous a servi à :

- chercher la réalité sociale occultée par les acteurs dominants (le colon français) dans la structure de la société marocaine et à mieux appréhender l'essence de l'être-marocain.
- repérer les rapports conflictuels dans la société marocaine entre les classes sociales mais aussi entre indigènes et colons.
- montrer le passage de l'invisibilité à la visibilité de la figure du Marocain dans l'orientalisme français postcolonial.
- saisir le point de vue des artistes postcoloniaux qui défendent la classe dominée et qui rompent avec l'agenda impérial.
- opter pour un discours polyphonique qui favorise la voix des minorités, la position de tous les agents engagés dans la production de l'œuvre (auteur, producteur, lecteur), et dégager les vérités possibles loin des idéologies (la pacification française).
- interpréter et mettre en relation le produit filmique ou littéraire (l'ordre du virtuel) et l'environnement socio-économique, culturel et politique (l'ordre du réel) et du coup identifier les valeurs sociales, les codes ou les imaginaires des publics qui en découlent.

Ce regard critique à la fois sceptique et scientifique nous a permis de dégager le non-dit de l'image et du texte et d'en déceler l'intention des auteurs postcoloniaux :

La sociologie est l'étude des relations sociales aussi différentes les unes des autres, à faire apparaître les relations derrière les situations. C'est pour cela qu'une part du travail de la science sociologique consiste à découvrir tout ce qui est voilé par le langage ordinaire, détruisant par-là beaucoup d'impostures mais aussi beaucoup d'illusions.¹

¹ Cité par BOURDIEU, Pierre, in JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010, p.11.

En d'autres termes, ces penseurs ont adopté une posture de partage, de réconciliation entre l'Est et l'Ouest, ils ont banni les hostilités héritées de l'imaginaire colonial français ou du moins ils ont réduit les différences et les antagonismes entre l'Orient (le colonisé) et l'Occident (le colonisateur), en instaurant un dialogue mutuel, une connaissance approfondie de l'Autre et une compréhension réciproque. Leurs représentations du Marocain ne sont plus caricaturales, dégradantes ou deshumanisantes.

Nous avons élucidé dans notre corpus littéraire et cinématographique l'existence de la question indigène et que cette réalité indigène connote une dénonciation de la colonisation française. Nous avons montré aussi que cette nouvelle vision fait l'apologie d'une culture hybride qui vante l'égalitarisme des cultures et la négociation d'un compromis entre l'Orient et l'Occident. Les orientalistes français postcoloniaux dans la littérature et au cinéma, que nous avons abordé, ont fait le procès du colonialisme et du code de l'indigénat. Ils ont plaidé pour la liberté des peuples et la décolonisation des esprits.

L'orientalisme comme phénomène culturel et politique et comme « *discours de pouvoir* » se démarque enfin, à l'ère postcoloniale, de l'eurocentrisme fondé sur le bipolarisme (avec l'idée d'hégémonie des nations civilisées) pour adopter un système de pensée plus ouvert, qui intègre toutes les cultures y compris celles des minorités, ou des races dites inférieures.

Pour clore ce travail nous ouvrons des pistes de recherches pour les futurs doctorants ou universitaires-chercheurs comme suit:

- L'image du Marocain dans la photographie et la peinture coloniales des orientalistes français.

- En absence d'un département de recherches sur l'Orient au Maroc, la majorité des écrivains ou cinéastes marocains reproduisent le même schéma de leurs congénères occidentaux avec une image dégradante du Marocain. Or, Les penseurs locaux (des singularités) adoptent –ils, exceptionnellement, des postures valorisantes avec une peinture de la réalité marocaine et une restauration de l'identité locale, régionale et nationale dans le sens d'un multiculturalisme ? A ce propos, les chercheurs peuvent s'inspirer des travaux sur la *subaltern studies* comme l'indologie, la sinologie, la négritude, ou les écrits sur les américains indigènes. Ils se réfèrent aussi à des expériences personnelles comme les écrits précieux d'Edouard Saïd.

- La troisième piste est de savoir comment les auteurs franco-marocains de la mouvance dite littérature « beur » et du cinéma de la banlieue en France, vont contrer les stéréotypes coloniaux de l'orientalisme français ? Mais encore, les chercheurs peuvent réfléchir sur la représentation du Beur dans la littérature et le cinéma français.

- La quatrième piste, les universitaires exploreront les récits de voyages des marocains en Occident dans la littérature arabophone et francophone (référez-vous aux travaux de Khalid Zekkri, qui figure sur notre bibliographie).

- La cinquième piste concerne l'orientalisme américain. On rappelle que « le département des études de proche orient, fondé en 1927 (à Princeton) le plus ancien département de ce genre aux états unis »,¹ et la MESA² fondée en 1967 ont monté une pléthore de recherches sur les sémites ou Arabes. Comment alors ces départements ont-ils traité la figure de l'Arabe ? Les Arabes ne seraient-ils pas

¹ EDWARD, Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p.480.

² (*Middle East Studies Association*) Cité par EDOUARD, Saïd, *L'orientalisme*, ibid.

victimes d'un néo- orientalisme dans le sens de l'américanisation qui exclue l'Autre ?

La sixième piste consiste à inviter les chercheurs à s'interroger et se pencher sur la lecture du livre de Todorov Tzvetan , *La peur des barbares, Au-delà du choc des civilisations* ¹ qui affirme que les Arabes et autres peuples non grecs ne sont ni des êtres abjects, ni des monstres, ni des barbares car la pulsion de vie et la pulsion de mort sont inhérentes à l'être humain en général et que « *le mal et le bien coulent de la même source* » comme le pense Baudelaire.

Il semble que Todorov veut rapprocher les points de vue entre les hommes, bannir les systèmes et réduire les affrontements entre blancs et noirs, catholiques et protestants, entre musulmans et chrétiens, Arabes et juifs, bref « *engager une conversation avec l'interlocuteur* » c'est-à-dire oublier sa haine et aller au-delà du choc des civilisations. Loin d'être exhaustif, nous terminons sur une note optimiste celle de l'alternative de la paix dans le monde et celle de l'étincelle de l'amour entre les hommes.

¹ TODOROV, Tzvetan, *La peur des barbares : Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.

Bibliographie générale

I. Corpus

1. Littérature:

DE MONTHERLANT, Henry, *La Rose de sable*, Gallimard Soleil, le 6 mars 1968.

LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, *Désert*, collection le chemin, Edition Gallimard, 1980.

OLLIER, Claude, *Marrakch Médine*, éditions Flammarion, coll. Littérature, 1980.

2. Cinéma :

BOISSET, Yves, *Dupont la Joie*, 1975.

CLING, Daniel, *Abdelkrim et la guerre du Rif*, 2010. (Coproduct par ARTE France, l'ISKRA, CNC-France, Durée 50 mn).

DOILLON, Jacques, *Raja*, 2003. (1h 52mn avec Pascal Gregory et Najat Bensalem).

FAUCON, Philipe, *Fatima*, sorti 7 octobre 2015. (Production : Istiqlal film Arte, France film, Format 1.85 couleur, film tourné à Lyon).

FLECHET, Jean, *Brahim ou le collier de beignets*, 1957. (Production CCM Rabat).

II. Ouvrages critiques :

AIT HAMMOU, Youssef, *L'éducation aux médias, La lecture filmique en milieu scolaire*, 2013.

AUMONT, Jacques, Michel Marie, *L'analyse des films*, Armand colin cinéma, 2014.

ARKOUN, Mohamed, *La pensée arabe*, Paris, Ouf Que sais-je, 1991.

ASHCROFT, Bill, Griffiths et Tiffin Helen, *Post- colonial Studies : the key concepts*, 1998, Routledge, Londres, 2002.

ARMES, Roy, *Les cinémas du Maghreb, images postcoloniales*, le Harmattan, 2006.

AYACHE, Albert, Le Maroc, *Bilan d'une colonisation*, éditions sociales, ,1956.

BAKRIM, Mohammed, *Le miroir et l'écho, cinéma et société au Maroc*, Bonus : filmographie générale 1958- 2018, imprimerie Bidaoui, 2018.

BALAZS, Bella, *Theory of the film*, London Dennis Dobson, 1952.

BARRES, Maurice, *Scènes et doctrines du nationalisme*, Edition du trident, 1987.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, collection Tel quel, Edition seuil, 1966.

BARROT, Emmanuel, *Camera Politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, J.Vrin, Paris, 2009.

BAUME, Grume, *L'identité culturelle de l'Islam*, Gallimard, Zurich, 1969.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, cerf, 1985.

BELLOUR, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, éditions Calmann-Lévy, 1995.

BENACHIR, Bouazza, *Mondialité, Transmutations anthropologiques et pensée à venir*, université Cadi Ayad, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines Marrakech, 1990.

BENACHIR, Bouazza, *Le souci de l'autre : variations hétérotopiques*, collection espace littéraire, le harmattan, Paris, 2006.

BENALI, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998.

BEN JELLOUN, Tahar, *Marabouts*, Maroc, Paris, Gallimard, 2009.

BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité Française, Racisme et immigration maghrébine*, coll. L'histoire immédiate, éditions du Seuil, Paris VI, Mars 1984.

BERGALA, Alain, *l'hypothèse cinéma, Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006.

BERQUE, Jacques, *Le Maghreb entre deux guerres*, Le Seuil, 1962.

BHABHA Homi, *The location of culture*, Routledge, Londres, 1994.

BLANC, André, *L'esthétique de Montherlant*, Sédes, Paris, 1995.

BORGOMANO, Madeleine, *Désert de J.M.G. Le Clézio*, Ed. Bertrand Lacoste, coll., Parcours de lecture, 1992.

BOUGHALI, Mohamed, *Jacques Berque, ou la saveur du monde arabe*, éditions La porte, 1995.

BOULANGER, Pierre, *Le cinéma colonial de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Seghers, 1975.

BOURDIEU, Pierre, *les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions Seuil, 1998.

BOUTALEB, Abdelhadi, *Pour mieux comprendre l'islam*, Afrique Orient, Casablanca, Maroc, 2001.

BREE, Germaine, *Le Monde fabuleux de Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Ed, Rodopi, 1990.

CALMES, Alain, *Le roman colonial en Algérie avant 1914*, Le Harmattan, 2000.

CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, édition Réclame, 1950.

CHAMOISEAU, Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, Paris, 1997.

CORM, Georges, *Orient, Occident, la fracture imaginaire*, éd la découverte, Poche, Paris, 2001.

CORINNE, François, Jean Marie Gustave, *Le Clézio, Désert*, éditions Bréal, 2000.

DE FOUCAULD, Charles, *Reconnaisances du Maroc*, Ed le harmattan, collection les introuvables, 1 septembre 1883-1885.

DE GAULLE, Charles, *Mémoires de guerre, Mémoires d'espoir*, Plon, 2019.

- DENIS, Sébastien, *Le cinéma et la guerre d'Alger, la propagande à l'écran 1945-1962*, Nouveau monde, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *L'autre cap*, éditions Minuit, Paris, 1991.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, coll. Hors collection, édition, Dunot, 2016.
- EDWARD, Saïd, *L'orientalisme : L'Orient crée par L'Occident* : Paris éditions du seuil, 1978. traduit de l'américain par Catherine Malamud.
- EDWARD, Saïd, *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.
- EDWARD, Saïd, *Nationalisme, Colonisation, et Littérature*. Trad. Terry, Eagleton, Presse universitaire de Lille, 1994.
- EPSTEIN, Jean, *Cinéma du diable*, Paris, Jacques Melot, 1947.
- ELAYOUBI, Fatima, *Prière à la lune*, éditions Bachari, 2006.
- ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Armand colin, coll. Cursus, 2018.
- ESQUENAZI, Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004.
- FARQZAID, Bouchta, *Pour un cinéma au pluriel*, Ed dar alwatan, Rabat, 2015.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël, et Gautier, 1977.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, NRF, Galimard, 1970.
- GIRARDET, Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871-1962*, Paris, la table ronde, 1972.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Tel, Gallimard, 1964.
- GRIMAL, Henri, *La décolonisation, de 1919 à nos jours*, Bruxelles, éditions complexes, 1988.
- GUBINSKA, Maria, *L'image de l'Autre dans la littérature coloniale française au Maghreb*, Wydawnictwo naukowe, akademii, pedagogicznej, krakow, 2002.
- JAIDI, Moulay Driss, *Visions de la société marocaine à travers le cours métrage*, Almajal, Rabat, 1994.
- JAIDI, Moulay Idriss, *Le cinéma au Maroc*, Almajal, Rabat, 1991.

- JAIDI, Moulay Driss, *Cinéma et société*, Almajal, Rabat, 2010.
- JAIDI, Moulay Driss, *Histoire du cinéma au Maroc, le cinéma colonial*, Ed almajal, Rabat, 2001.
- KEDADOUCHE, Zaïr, *La France et les Beurs*, La table ronde, Paris, 2002.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Penser le Maghreb*, Smer, Rabat, 1993.
- KHATIBI, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Maghreb Pluriel*, Denoël, Paris, 1983.
- KILIANI, Monther, *L'invention de l'Autre, Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, éditions Payot, 1994.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler, une histoire du cinéma allemand 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973.
- LAHJOMRI, Abdeljalil, *Le Maroc des heures françaises*, Ed Marsan, 1999.
- LAHJOMRI, Abdeljalil, *L'image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*, Alger, SNED, 1973.
- LEBEL, Jean Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, ex. sociales, 1971.
- LEBEL, Roland, *Etudes de littérature coloniale*, éditions coloniales, Peyronnet, 1928.
- LE BON, Gustave, *La civilisation des Arabes*, Paris, 1980.
- LE CLEZIO, J.M.G, *L'Extase matérielle*, Gallimard, collection Folio, 1967.
- LUGAN, Bernard, *Histoire du Maroc : Des origines à nos jours*, Paris, Editions Ellipses, coll. Pour l'histoire, (1 ère ed.1992)
- LYAUTEY, Hubert, *Paroles d'action : Madagascar, Sud -Oranais, Oran, Maroc (1900-1926)*, Armand collin, 1927.
- MAALOUF, Amin, *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, 1983.
- MACHERY, Pierre, *Pour une théorie de production littéraire*, édition Maspero, 1966.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996.
- MANNONI, Octave, *Psychologie de la colonisation*, Seuil, Paris, 1950.

MAURIAC, François, *Le bloc –notes-Tome 1 (1952-1962)*, Edition établie et annotée par Jean Touzot, Bouquins Robert Laffont, Mollat.

MAURIAC, François, *Journal, Mémoires politiques*, édition établie et présentée par Jean- Luc Barré, Bouquins Robert Laffont, 2008.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1978.

MDAGHRI, Abdallah Alaoui, *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, éditions Zaouïa, Rabat, 2006.

MEGDICHE, Cyrille, *La construction de la sociologie*, Ed Bouregreg, Rabat, 2007.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris de minuit, collection Argument, 1956.

NABA, René, *Du bougnoule au sauvageon, voyage dans l'imaginaire français*, Paris, Le Harmatan, 2002.

OUAIDAT, Jad, *La représentation du monde arabo –musulman à la télévision française*, l'Harmatan, Paris, 2012.

PREDAL, René, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2003

RACHK, Hassan, *Le proche et le lointain, Un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marseille, éditions Parenthèses, Parcours méditerranéens, 2012.

REGAM, Abdelhak, *les marges du texte ou les franges de la fiction romanesque*, Afrique orient, 1998.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1989.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome I, Paris, Le Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul, *Histoire et vérité*, Le Seuil, 1955.

ROY, Armes, *Les cinémas du Maghreb, Images postcoloniales*, le Harmattan, Paris, 2006.

SARTRE, Jean Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

SAYAD, Abdelmalek, *Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

- SERHANI, Mounir, *L'islam au risque de l'interprétation*, éditions Marsam, 2016.
- SORLIN, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, éd Klincksieck, coll., Esthétique, 2015.
- SORLIN, Pierre, *Éléments de sociologie du film, introduction à une sociologie du cinéma*, éditions Klincksieck, coll., Esthétique, 2015.
- SOUIBA, Fouad, *Esthétique du film politique*, Marsam, Rabat, 2018.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *La peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.
- TRIBALAT, Michel, *De l'immigration à l'assimilation, enquête sur les populations d'origine étrangère en France*, La découverte, Paris, 1966.
- VEYRE, Gabriel, *Au Maroc, dans l'intimité du sultan*, Librairie universelle, Paris, 1905.
- ZEKRI, Khalid, *Modernités Arabes, De la modernité à la globalisation*, SIEL, 2022.
- ZEKRI, Khalid, *Fictions du réel, Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc, (1990-2006)*, Le Harmattan, Paris, 2006.

III. Webographie

- ALBERA, François, « Edgar Morin, une approche sociologique du cinéma ». 2015/1(n75), p110-114. *Cairn.info* 2022.
- BANETH –Nonailheltas, Emilienne, « Postcolonial : histoire des langues », *info / revue Hérodote – Hérodote anglophone* 1/2006 (n 120) p48-76, (*centre des recherches sur l'inde, université inde*), [htm- url/ www.cairn/](http://www.cairn/)(consulté le 11.oct 2022).

BAKRIM, Mohamed, « Le Maroc au miroir du cinéma colonial, anthropologie d'un regard », *Revue des études amazighes*, p.171 – 190,2018.

CHEVALDONNE, François, « Le documentaire dans l'histoire coloniale », coll., *Les cahiers de l'iremam*, 1997. (Consulté le 20 janvier 2018, /<http://books.openedition.org>).

CHEVALDONNE, François, « Cinéma colonial et Afrique du nord, naissance et fonctionnement d'un code », *les deux écrans*, n 8, dec.1978.

FLECHET, Jean, « Cinéma au Maghreb », *Bulletin de filmographie*, n4, 1958.

FRIEDMANN, Georges, MORIN, Edgar, « De la méthode en sociologie du cinéma », *congres international de filmographie*, Paris, pu, 1955.

FRIEDMANN, Georges, MORIN, Edgar, « De la méthode en sociologie du cinéma », *Congrès international de Filmographie*, Paris, 19-23 février 1955/ (n75).

GHIATI, Claude, « Le Maroc des voyageuses françaises au temps du protectorat, une vision de colonisatrices », in www.Journals.openedition.org, (consulté le 30 Mars 2021).

LACOSTE, Francis, « L'Orient de Flaubert », *Revue romantisme/année 2003/n 119* numéro thématique : le privé et le social, p.73-84, in Persée.fr, (consulté le 10 Novembre 2022).

MARTY, Alain « Pierre Sorlin : Sociologie du cinéma », in *La revue du cinéma (Image et son) n 352*,1980.

MUSATTI, Cesare, « le cinéma et la psychologie », in *revue internationale de filmographie*, tome 2, n 1. pp. 185-194.

MOKHTAR, Belarbi, « Représentation du Marocain dans la littérature et le cinéma américains » in *l'Arabité entre conceptualisation et médiatisation in Infoprint*, Fès ,2014.

MORIN, Edgar, « *Sociologie du cinéma* », sur Friedmann n 10 Avril, Juin 1952, *institut de filmographie, Paris*.

MORIN, Edgar, « Une approche sociologique du cinéma », *http /journaux open Edition, org / 2015*.

OUYACHCHI, Anouar, « Représentation littéraire de Fès », mis en ligne le 01 décembre 2012 sur <http://Itinéraires.revue.org/984>.

VINSON, David « Lamartine en orient, l'Autre, l'Ailleurs et la tentation visionnaire », *Astrolabe 14 Juillet/Aout 2007*, mis en ligne le 27-07-2018 :<http://crlv.org/articles/Lamartine-en-orient>.

TAMBA, Saïd, « Propos sur le cinéma en tant que genre populaire », *ARSSH (l'Homme et la Société) 2010/1* n 175, p 99-114, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-de-l-homme-et-la-société-2010-1-p99.htm>. (Consulté le 10 mars 2022).

THIMONIER, Olivier, « La France coloniale d'hier et d'aujourd'hui », in *www.survie –France.org*, mis en ligne le 01.10.2006, p5-64 / decitre.fr

IV. Filmographie

AGABRA, Edmond, *Le trésor des hommes bleus*, 1960.

ELJOUAHARY, Abdallâh, *Raja bent el Malah*, Maroc, 2015. (Documentaire 70mn).

LUCOT, René, *Lyautey bâtisseur d'empire*, 1946.

MESGUISH, Felix, *Reportages des évènements de Casablanca*, 1907.

POIRIER, Léon, *L'appel du silence*, 1936. (Film sur Charles Eugene de Foucaud (1858-1916)).

SHAHEEN, Jack, *Hollywood et les Arabes*, 2006. (Documentaire 50mn).

V.ROMANS

- CAMUS, Albert, *l'Homme révolté*, Gallimard, 1985.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, François Maspero, Paris, 1961, Gallimard, Paris 1991.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, éditions La découverte, Syros, 2002.
- LOTI, Pierre, *Au Maroc*, collection bibliothèque arabo-berbère, la croisée des chemins, 2008.
- MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes ; contes d'enfance au harem*, Casablanca, Le Fennec, 1997, p200.
- MORALES, Jérôme, *Santana*, Editions M. Haloua- Oujda, 1952.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *Fez ou les Bourgeois de l'Islam*, dar al aman, Rabat, 2012.
- THARAUT, Jérôme et Jean, *Rabat ou les heures marocaines*, Plon-Nourrit, 1929.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Paris, éd Plon-Nourrit, 1920.
- KHATIBI, Abdelkbir, *Maghreb pluriel*, Denoël, Smer, 1983.
- KHATIBI, Abdelkbir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987.
- KHATIBI, Abdelkbir, *La mémoire tatouée*, Denoël, 1982.

Table des matières

<i>DEDICACE</i>	1
<i>REMERCIEMENTS</i>	2
<i>Introduction générale</i>	3
<i>Première partie :</i>	28
<i>Pour une approche sociologique de la littérature et du cinéma français à l'époque postcoloniale</i>	28
Chapitre I : L'approche sociologique dans la littérature française	29
1. Règles fondamentales de la sociologie chez Durkheim	32
2. L'approche sociologique dans le champ littéraire	34
2.1 Naissance de la théorie du reflet	34
2.2 Théorie de la vision du monde	36
Chapitre II : Lucien Goldmann	37
1. Le héros problématique	37
2. L'éthique du romancier	40
3. Vision du monde	40
4. Héros en action	42
5. Goldmann et Le structuralisme génétique	44
5.1. Compréhension et explication	44
6. Structure de l'œuvre et structure de la société	45
7. Théorie de l'idéologie	46
Chapitre III : L'approche sociologique de Pierre Bourdieu.	49
1. <i>L'éducation sentimentale</i> de Flaubert	49
2. Position et dispositions	50
3. Personnage évolutif ou reconversion sociale	51

4. Oppositions dans le champ social et dualisme littéraire _____	53
5. Le projet artistique _____	55
6. Le champ de production _____	56
7. Le primat des règles : reproduction et distinction _____	57
8. Théorie du champ ou sociologie de la littérature _____	58
8.1 Déterminisme social _____	58
8.2 Habitus _____	59
8.3 Champ littéraire et structure sociale _____	60
8.4 Hexis _____	64
8.5 Le champ _____	64
8.6 Champ de pouvoir _____	65
8.7 <i>Illusio</i> , jeu, <i>nomos</i> , et révolution permanente _____	65
8.8 Dialectique habitus et les possibles _____	66
Chapitre IV : Sociologie du film de l'après-guerre _____	69
1. Morin et le cinéma direct _____	70
1.1 Cinéma- vérité dans <i>Chronique d'un été</i> _____	71
2. Le cinéma de Morin comme fait social _____	73
2.1 Cinéma irréel ou l'image du double chez Morin _____	74
3. Cinéma irréel et temporalité _____	76
4. Cinéma irréel et ubiquité de l'espace _____	76
5. Fictionnalisation des objets dans le cinéma de Morin _____	77
6. Rhétorique de l'image entre effet du réel et fait social _____	78
Chapitre V : Le film comme document culturel chez Pierre Sorlin _____	81
1. Sociologie du film chez Sorlin _____	81
2. Le représentable, l'effet cinéma _____	82
3. Idéologie du film _____	85
4. Décalque du réel _____	86
5. Approche sociologique du cinéma de Sorlin _____	86

5.1 Film comme processus _____	86
5.2 Méthodologie d'analyse du film chez Sorlin _____	87
5.3 Approche sociologique et courants contemporains _____	89
<i>Deuxième partie :</i> _____	91
<i>Héritage colonial et orientalisme français</i> _____	91
Chapitre I : Roman colonial et cinéma colonial _____	92
1. Du roman exotique au roman colonial _____	92
1.1 La sous-représentation de l'Arabe depuis le Moyen Âge à la Renaissance _____	92
1.2 Survivance des clichés au XVII siècle _____	94
1.3 Orientalisme entre empathie et négation de l'Autre du XVII au XIX siècle _____	96
1.4 Orientalisme et nostalgie _____	103
1.5 L'Arabe au regard des philosophes français nihilistes _____	104
1.6 Orientalisme et esthétique à l'aube du XX siècle _____	104
1.7 Orientalisme et traduction _____	106
Chapitre II : Naissance de l'orientalisme au Maghreb _____	109
1. Orientalisme au Maghreb et impact des cultures populaires _____	110
2. Orientalisme et identité collective _____	111
3. Orientalisme au Maroc et le roman d'aventure _____	112
4. Orientalisme au Maroc et stéréotypes _____	114
4.1 Stéréotypes des hagiographes et politiciens _____	114
4.2 Stéréotypes des écrivains voyageurs français _____	116
Chapitre III : De la littérature coloniale : cas du Maroc _____	120
1. Le Maroc, de l'espace rêvé à l'espace physique _____	120
2. Le Maroc une toile de fond dans les romans pour enfants _____	120
3. Orientalisme et mythe berbère au Maroc _____	121

3.1 La fonction du mythe berbère _____	123
Chapitre IV : De la littérature de l'échec à la littérature anticoloniale _____	126
1. Nouveau roman et refus de l'exotisme _____	126
2. Littérature engagée et altérité _____	126
3. Littérature de l'échec avec les frères Tharaud _____	127
Chapitre V : Littérature coloniale et études postcoloniales _____	130
1. Le Maroc comme espace colonial _____	130
2. La figure du Marocain dans la littérature dé- coloniale _____	131
2.1 Figure féminine de la Marocaine chez Mernissi _____	131
2.2 Laroui, Ben Jelloun vers une pensée progressiste _____	131
2.3 Boughali, Berque vers une pensée décoloniale _____	132
3. Naissance des études postcoloniales _____	137
3.1 Postcolonialisme français _____	139
3.2 Postcolonialisme, négritude et planéarité _____	139
3.3 Littérature postcoloniale au Maghreb _____	140
3.4 Littérature marocaine postcoloniale : dénonciation, interculturalité, et mondialité _____	142
3.4.1 Dénonciation _____	142
3.4.2 Littérature interculturelle _____	143
3.4.3 L'écriture au féminin au Maroc _____	143
3.4.4 Littérature postcoloniale arabophone au Maroc, _____	144
3.4.5 Ecrivains francophones locaux _____	144
3.4.6 Littérature marocaine et mondialité _____	144
Chapitre VI : Colonisation du Maroc et littérature coloniale _____	147
1. Colonisation du Maghreb _____	147
2. Le néo- colonialisme de l'après-guerre _____	149
Chapitre VII : Xénophobie et hospitalité en France _____	153
1. Xénophobie française _____	153

2. Hospitalité française _____	154
3. Les chemins de l'intégration dans la littérature française _____	156
4. Immigration maghrébine et militantisme en France _____	156

CHAPITRE VIII : Orientalisme français et littérature de voyage au Maroc _____ **161**

1. Le Maroc dans l'imaginaire des écrivains voyageurs _____	161
2. Orientalisme et interculturalité _____	162

Chapitre IX : Littérature coloniale au Maghreb _____ **168**

1. Genèse _____	168
2. Littérature à l'ère précoloniale au Maroc _____	170
3. Les écrivains colonialistes au Maroc _____	172
4. Littérature française au féminin à propos du Maroc _____	173

Chapitre X : Le cinéma exotique et les arts _____ **179**

1. Les Arts _____	179
2. Cinéma précolonial au Maroc _____	182
3. Cinéma colonial au Maroc _____	182
3.1 Effacement de l'indigène _____	182
3.2 Cinéma colonial des années 50 _____	190
3.3 Cinéma colonial au Maroc et censure _____	192
4. La représentation de la femme marocaine dans le film colonial français	
197	
4.1 Itto, figure de l'absence _____	197
4.2 Itto figure de soumission et de pacification _____	198
4.3 Cinéma colonial au Maroc un genre codé _____	200
5. Mecktoub prototype du film colonial _____	202
5.1 Tamou, figure de l'érotisme _____	204
5.2 Saadia, figure de l'impuissance _____	205

Troisième partie : _____ **208**

***Représentations anticoloniales de la figure du Marocain à l'aube de l'orientalisme français postcolonial* _____208**

Chapitre I : Montherlant, pionnier de la littérature anticoloniale _____209

1. Séjour au Maroc _____209
2. La pacification _____210
3. L'anticolonialisme de Montherlant _____210
 - 3.1 La démystification, une nouvelle vision du monde _____211
 - 3.2 Les contre stéréotypes _____212
 - 3.3 Dialogue Orient-Occident _____214
 - 3.4 Contraintes du dialogue Orient-Occident _____216
4. Auligny -Ram ou la question indigène _____217

Chapitre II : Le Clézio, vers un Orient réel _____221

1. Position et disposition de Le Clézio _____221
2. La trajectoire des personnages dans *Désert* _____222
 - 2.1 Les personnages historiques et l'effet du réel _____223
 - 2.2 Possibilité et impossibilité _____226
3. Structure dualiste et mécanismes de domination dans *Désert* _____226
 - 3.1 Dichotomie ville /Désert _____227
 - 3.2 Le désert entre l'habitus et la distinction _____228
 - 3.3 L'immigré -marocain entre illusio littéraire et révolution permanente
230
4. Le point de vue _____232
 - 4.1 Point de vue de Le Clézio _____232
 - 4.2 Point de vue de l'écrivain et polyphonie _____234

Chapitre III : Ollier entre humanisme et esthétique _____237

1. L'écrivain voyageur _____237
2. Histoire de l'écriture _____238
3. Vers une identité marocaine _____240

4. Dénonciation de la présence française _____	242
Chapitre IV : <i>Brahim ou le collier de beignets</i>, du fait colonial au fait social	246
1. Jean Flechet pionnier du cinéma marocain _____	246
2. Post- colonialisme et cinéma national _____	251
Chapitre V : Abdelkrim et la guerre du Rif ou le cinéma –vérité _____	253
1. Khattabi le héros visible _____	253
2. Khattabi symbole de résistance et de nationalisme _____	255
3. Réception du film et stigmatisation de l’impérialisme _____	259
Chapitre VI : Dupont la joie ou le cinéma de l’antiracisme _____	262
1. Les représentants du discours officiel _____	262
2. Les représentants du discours antiraciste _____	265
Chapitre VII : <i>Raja de Doillon</i> ou le cinéma social _____	268
1. Le visible et le non visible dans le film <i>Raja</i> _____	268
2. Background des personnages _____	271
3. Dialogue Orient -Occident _____	272
Chapitre VIII : <i>Fatima</i>, de la désintégration à l’intégration _____	274
1. L’invisibilité de la femme franco-marocaine _____	274
2. La visibilité de la femme franco marocaine _____	275
2.1 <i>Fatima</i> figure de femme immigrée « décolonisée » _____	275
2.2 <i>Fatima</i> , film à caractère politique _____	279
Conclusion générale _____	283
Bibliographie générale _____	304
I. Corpus _____	304
1. Littérature: _____	304
2. Cinéma : _____	304
II. Ouvrages critiques : _____	304

III. Webographie	310
IV. Filmographie	312
V.ROMANS	312
<i>Table des matières</i>	<i>314</i>