

## **Le Maroc au miroir du cinéma colonial : Anthropologie d'un regard**

**Mohammed BAKRIM**

Chercheur et critique cinéma

*A la mémoire de Martine Joly*

*« Certes, le cinéma n'est pas toute l'histoire. Mais sans lui, il ne saurait y avoir de connaissance de notre temps ». Marc Ferro.*

*« Analyser la connaissance anthropologique coloniale revient à identifier les préjugés et les erreurs qui l'ont orientée. La sociologie de la connaissance se réduirait ainsi à une sociologie de la méconnaissance ».*

*Hassan Rachik, Le proche et le lointain.*

*« Un affamé, un humilié, il faut le montrer avec son nom, son prénom et ne pas raconter une histoire avec un affamé, un humilié... car à ce moment tout change, tout est moins efficace, moins moral ». Cesare Zavattini.*



« Symphonie berbère, André Zwobada, 1947 »

Je suis heureux et ravi de prendre part à cette rencontre, importante non seulement de par sa nature académique, du lieu qui l'accueille, mais aussi du fait de sa pertinence par rapport aux grandes questions qui traversent le paysage intellectuel et artistique marocain. Et je dirai même que par certains aspects, notamment le rapport entre la société et les images qui la représentent, elle s'inscrit dans un débat qui transcende les frontières et prend une dimension universelle. *Filmer la société* ouvre en effet sur des problématiques récurrentes, nourrissant souvent ce que l'on appelle la querelle des images, à travers le temps (l'évolution du cinéma) et l'espace (chaque société réagit différemment aux images) ; en débattre aujourd'hui à Agadir dans une transversalité enrichissante, réunissant anthropologues, spécialistes des sciences sociales, critiques et chercheurs dans le cinéma, est fort opportun.

## La querelle des images

D'abord du point de vue de l'actualité immédiate. Le cinéma a été au cœur de grandes polémiques impliquant justement la question du rapport à la société. L'année écoulée a été marquée par deux faits majeurs qui pourraient éclairer notre débat par des illustrations éloquentes. En France, au mois de décembre, *La vie d'Adèle* d'Abdel Kechiche s'est vu retirer l'autorisation d'exploitation, en d'autres termes une interdiction pure et simple de toute distribution dans les salles ou tout autre support. Au Maroc, le film de Nabil Ayouch, *Much loved* a été interdit dans des conditions qui en disent long sur notre époque. Deux interdictions qui attestent que les images continuent de susciter des réactions passionnées, au-delà des contingences et des procédures. En France, le pays qui a vu naître le cinéma, le film de Kechiche a été interdit après un long feuilleton judiciaire qui a abouti à la décision du conseil d'Etat. Au Maroc, c'est une campagne inédite tant par son ampleur que par son contenu qui a amené les autorités de tutelle à agir avant même que le film ne postule à une autorisation de sortie. Les réseaux sociaux numériques ont été instrumentalisés dans une entreprise liberticide. La société a dicté à l'Etat une position au détriment des règles de fonctionnement élémentaire de l'Etat de droit. Nous sommes passés en fait d'une censure par en haut (via les instances habilitées par la loi) à une censure par en bas. Je rappelle le précédent passé presque inaperçu où *Un film* de Mohamed Achaoer a été retiré des salles suite à la pression du public sur l'exploitant, le film disposant pourtant des autorisations officielles. Le recours au concept de « panique morale » forgé par des théoriciens anglo-saxons peut aider à comprendre comment la rencontre avec certaines images expriment l'existence d'un sentiment d'anxiété généralisé à la suite de bouleversements profonds de la société en termes de valeurs et de modes de vie.

Le cas du film de Ayouch est emblématique d'autant plus que le cinéaste n'a cessé de développer autour de son film un discours d'escorte qui n'hésite pas à puiser dans l'arsenal de la théorie du cinéma, pour la défense de sa démarche esthétique, des concepts ayant acquis leur légitimité dans l'histoire des genres cinématographiques, parlant tantôt de réalisme, tantôt de « naturalisme » voire de « réalisme naturaliste » !

Ce qui nous a interpellé le plus, c'est quand il a déclaré à un grand magazine français (Télérama) : « *c'est la réalité de mon pays que je montre* ». Cela nous place dans le vif du sujet. Autant d'éléments qui légitiment la nécessité d'une intervention académique qui interroge par les outils des sciences sociales, les rapports entre le champ de la production symbolique dont le cinéma est une composante aujourd'hui essentielle et l'ensemble du monde social.

Dans cette perspective, je rappelle que le cinéma n'est pas la réalité ; c'est un discours sur la réalité. Et qui dit discours dit construction à partir d'un système énonciatif ; un film c'est un discours construit, scénarisé, mis en scène sur cette réalité. Ni le documentaire, ni la fiction ne peuvent prétendre à la réalité. Nous sommes dans la logique de la représentation qui est le fruit d'un regard, d'un point de vue sur le monde. Nabil Ayouch qui connaît très bien le fonctionnement de la publicité sait pertinemment que par exemple pour un spot de trente secondes, ce sont des semaines de travail, sinon des mois pour parvenir à un discours atteignant son but, sa cible. En avançant que *Much loved* « c'est la réalité », le cinéaste contribue à la confusion qui règne dans notre contexte socioculturel à l'égard de la réception des images et de la représentation du corps, de la vie intime ou même de certains aspects de la vie sociale. Une confusion qui nourrit la querelle des images qui aboutit parfois à des césures aux conséquences tragiques, voir les derniers événements vécus en France et ailleurs.

D'où l'importance de placer le débat à un autre niveau. Non pas celui du pourquoi ? Mais du comment ? C'est-à-dire, situer le débat au sein du cinéma. Poser le débat de fond sur la représentation du social au cinéma. Le film de Ayouch pose par exemple la question de la pertinence pour un cinéma qui aspire à dire le réel, de la division entre fiction et documentaire. Il n'est pas certain que le documentaire puisse toucher la réalité plus que la fiction. Le documentaire donne l'illusion qu'on puisse capter le réel... Il faut faire preuve d'humilité, c'est une illusion. Car c'est quoi le réel ? J'aime beaucoup cette définition qu'en donne Serge Daney : « le réel, c'est ce qui ne revient pas deux fois ».

Conscient de cela, Ayouch n'a pas fait un documentaire, il fait du cinéma documenté. Le réel est fuyant, il nous échappe sans cesse. Ce que nous montre le cinéma, c'est une image d'une réalité perçue par un regard. Le titre de l'article que le journal *Le monde* a consacré au

film est révélateur : « Nabil Ayouch dévoile ses prostituées sur la Croisette » ; la problématique est ainsi rappelée en renvoyant à l'auteur, à son film, à son travail d'écriture (en amont et en aval), de montage, de casting... Encore une fois, il s'agit de rappeler une évidence : *Much loved*, ce ne sont pas des images justes, ce sont juste des images.



Des images qu'il faudra interroger à la lumière des acquis du cinéma, du cinéma social en l'occurrence. Lire le film de Ayouch à la lumière de sa propre pratique du genre (Ali Zaoua notamment) ; à la lumière de la filiation cinéphilique qu'il convoque nécessairement, de Bresson à Ken Loach en passant par Pasolini mais aussi Mostafa Derkaoui et Lagtaâ. Et, en somme, lui poser les questions sur les enjeux cinématographiques et politiques de ses choix. En se donnant comme projet de dévoiler des aspects de la société marocaine, il se dévoile lui-même notamment à travers le regard qu'il porte sur les corps, les gestes, les voix, les lieux ; à travers la place qu'il assigne à la caméra et donc déterminant une place pour le spectateur. Qui filmer ? Comment filmer ? En allant filmer des franges de la société dépourvues de moyens d'expression autonome (les enfants de la rue, les pauvres, les prostituées, les exclus...) il opte pour un choix cinématographique qui est éminemment aussi un choix politique. C'est le débat que nous aurions aimé pour le film, le cinéma et le pays. Un débat suspendu pour l'instant tant que l'hypothèque du devenir du film n'est pas levée.

## Le cinéma colonial

Il serait alors utile de situer cette problématique dans une perspective historique pour l'inscrire dans une historicité où elle rejoindrait les grandes questions intellectuelles qui traversent notre champ culturel.

Et en convoquant dans ce sens le cinéma colonial dans une rencontre dédiée au rapport cinéma et société au Maroc, je me trouve d'emblée dans la possibilité de formuler une première hypothèse : du cinéma colonial d'hier au cinéma social d'aujourd'hui, je constate la permanence du même paradigme ; celui d'une relation dictée par des rapports de domination, colons/colonisés ; dominants/dominés. En quelque sorte, on continue à produire la même économie politique des images ; là, on filme les indigènes, ici on filme les pauvres, les paumés, les parias et les exclus du système. L'autre est cantonné dans une position d'objet nourrissant le même désir d'exotisme : hier, un exotisme géographique et folklorique ; aujourd'hui un exotisme social. Faire des images sur des environnements sociaux et culturels exotiques génère un traitement de l'image assujetti à la domination...

Un péché originel qui pèse certainement sur un cinéma né dans la confrontation historique et qui tarde encore à trouver ses repères d'ancrage au sein de la fiction nationale. Un bref flashback historique nous permettrait d'élargir la perspective et de donner de la profondeur au débat.

Parler du rapport cinéma et histoire au Maroc invite à une première proposition méthodologique en distinguant : *l'histoire du cinéma au Maroc* Vs. *l'histoire du cinéma marocain*.

L'histoire du cinéma au Maroc qui nous intéresse particulièrement a pratiquement le même âge que le cinéma tout court. Le cinéma est arrivé au Maroc et au Maghreb en général quelques mois sinon quelques semaines à peine après la grande première mondiale du Grand café à Paris.

Je distinguerai alors quelques étapes dans le processus d'installation de cette invention :

Le cinéma précolonial 1895- 1919

Le cinéma colonial 1919-1956

Le cinéma postcolonial 1955-1961.

## Le cinéma précolonial

Le cinéma précolonial correspond à l'enfance du cinéma ; c'est la période que l'on pourrait appeler les années Lumière car marquée par le nombre de « vues » tournées par les opérateurs Lumière. Les frères Lumière, après le succès foudroyant des premières projections publiques ont lancé à travers le monde des opérateurs, des capteurs d'images pour alimenter ce nouveau marché florissant, et satisfaire les désirs d'évasion d'un public très vite tombé dans une nouvelle addiction ; celle des images animées. Le catalogue des vues Lumière compte ainsi pour la période 1895-1905, plus de 1800 films dont près de 60 consacrés à l'Afrique du Nord (la Tunisie, l'Algérie principalement).

Pour le cas précis du Maroc, cette phase va être marquée par l'émergence de deux noms qui resteront attachés à l'histoire du cinéma colonial au Maroc : Félix Mesguich et Gabriel Veyre.

Félix Mesguich, opérateur des frères Lumière (d'origine algérienne) est le précurseur des journalistes rapporteurs d'images des chaînes d'information en continu, ou carrément du reporter de guerre, ayant pour objectif de rendre compte des événements dans leurs moindres détails. Dans son récit autobiographique, il rapporte notamment comment, engagé auprès des troupes coloniales il avait filmé les massacres de Casablanca en 1907, suite aux bombardements intensifs subis par la ville marocaine, en prélude à l'occupation du pays : « Je tourne quelques passages de troupes dans la ville dont les rues dévastées et jonchées de cadavres, d'où montaient une odeur pestilentielle et de nuages de mouches », in *Tours de manivelle* (Paris, Grasset, 1933).

L'autre figure marquante de cette période est Gabriel Veyre. Il va connaître un destin très particulier. Un destin marocain. Il mérite ainsi un spécial arrêt sur image. Photographe, opérateur des frères Lumière, il roule sa « caméra » un peu partout dans le monde, du Cambodge au Venezuela... avant de revenir chez lui. Il sera recruté par le Sultan Abdelaziz comme conseiller et photographe attitré : « Je me reposais aux abords du Rhône de tant de lointains voyages, lorsque j'appris qu'on cherchait un homme, un ingénieur à même d'enseigner tout d'abord au sultan du Maroc la photographie dont il s'était épris... ».

Le caméraman français s'aperçut très vite que le jeune Roi était friand de toutes les nouvelles découvertes : téléphone, bicyclette, phonographe et... cinéma. Gabriel Veyre prit sa mission au sérieux, tomba sous les charmes des gens et du pays. Engagé pour un contrat de trois mois, il resta auprès du souverain plus de quatre ans. Et adopta définitivement le Maroc ; il va y demeurer, lancer des affaires, prospérer. Il meurt en 1936 et sera enterré au cimetière de Bensmsik (Casablanca). De son séjour au palais royal de Marrakech et de Fès, il a récolté la matière d'un livre, « *Dans l'intimité du sultan, au Maroc (1901-1905)* » où nous trouvons des notes révélatrices sur les rapports des Marocains à la modernisation ; il a surtout pris beaucoup de photos. Très proche du sultan Abdelaziz, il nous apprend que ce dernier avait adopté aussi bien l'appareil photographique que la caméra, n'hésitant pas à filmer ses proches notamment ses femmes qui suivaient les projections du cinématographe. « Il leur donne des séances de cinématographe, et c'est par ce moyen qu'il les a initiées à quelques us de la vie européenne, les a faites voyager chez nous ». Veyre précise encore : « Elles montent à bicyclette et Abdelaziz les a cinématographiées ». De cet extrait, comme de l'ensemble du livre, on retient deux informations fondatrices, d'un point de vue historique : on sait que les premières projections privées du cinématographe ont eu lieu très tôt au Palais royal vers 1901 ; et on connaît l'auteur, en quelque sorte, du premier film amateur marocain, en l'occurrence le Sultan Abdelaziz.

Les événements vont prendre une autre tournure. La France va finir par s'installer au Maroc, officiellement à partir de 1912 ; et le cinéma va constituer très tôt un des piliers de la politique coloniale. Le nombre de vues tournées augmente et le développement du cinéma et de ses moyens techniques aidant, ce cinéma va passer de la phase quasi primitive d'un travail documentaire au premier degré à la production de fiction, réalisée sur place tout en gardant le même programme scénaristique et visuel, dénotant la permanence d'un regard : traquer les couleurs locales, les pratiques culturelles et les différents modes de vie dans une perspective ethnographique.

### **Le cinéma colonial**

La première grande fiction sera tournée au Maroc en 1919 ; il s'agit de *Mektoub* de Jean Pinchon et Daniel Quintin d'après un scénario



d'Edmond Doutté, le célèbre ethnographe arabisant. Tourné à Tanger, Casablanca et surtout Marrakech ; il développe un synopsis qui annonce la couleur et les ingrédients des productions futures : Ould Tahar, le fils d'un riche notable est appelé à faire face à de tumultueux événements qui secouent sa tribu. 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*.

De quoi s'agit-il précisément ? Et peut-on en proposer une définition ? Il faut d'abord rappeler que le concept couvre un large territoire ; et dans ce cas spécifique, le cinéma colonial français- il y a aussi un cinéma colonial espagnol- concerne l'Afrique du nord, l'Afrique noire francophone et l'Indochine. Si l'on peut dire en outre qu'il s'agit de films tournés dans ces territoires par des cinéastes français, il y a par contre débat concernant la constitution du corpus lui-même et la durée que couvre le genre. Le livre de référence en la matière est *Le cinéma colonial, de l'Atlantide à Laurence d'Arabie* de Pierre Boulanger (Paris, Seghers, 1975). Il nous donne un ensemble d'éléments dont certains prêtent à discussion. Il travaille sur une période allant de 1911 à 1962 (ses repères concernent davantage l'Algérie) et comptabilise sur cette période près de 210 films de fiction : deux douzaines pour la Tunisie ; plus de 80 pour l'Algérie et une centaine pour le Maroc.



Une première remarque concerne le nombre de films répertoriés. Pour le Maroc, il me semble qu'au sein de ce corpus consistant il faut distinguer entre le film colonial stricto sensu et les tournages étrangers au Maroc. Si Mektoub ou Le fils du soleil sont bel et bien des films coloniaux, Lawrence d'Arabie de David Lynn, tourné en partie au Maroc en 1961, ou encore Othello d'Orson Welles (1947-1952) appartiennent plutôt à la catégorie des films étrangers tournés au Maroc.

Le cinéma colonial couvre en outre une période déterminée en liaison avec la présence des autorités et de l'administration coloniales sur le territoire maghrébin. Pour les films réalisés par des Français après 1956 (grosso modo entre 1955 et 1962), je préfère parler d'un cinéma-postcolonial qui a un certain nombre de spécificités sur lesquelles je reviendrai plus tard. Du coup, le corpus du film colonial au Maroc couvre une période allant de 1919 à 1956 et ne compte à ce titre qu'une cinquantaine de films ; je parle bien des films long métrage à scénario car pour le court métrage, documentaire principalement, le chiffre dépasse facilement le millier.

Mais ce qui distingue davantage le cinéma colonial c'est une certaine cohérence interne qui en fait un genre fortement codé. C'est un cinéma qui s'inscrit dans le prolongement de l'imagerie héritée de la tradition littéraire et picturale orientaliste du 19<sup>ème</sup> siècle. Un cinéma porté par un regard et une esthétique de l'altérité où l'autre et son espace sont perçus à travers les codes perceptifs de l'Occident.

Quelle lecture en faire aujourd'hui ? Dans sa préface au livre de Pierre Boulanger, le critique de cinéma Guy Hennebelle résume une impression générale à l'égard de ces films liés à une période historique controversée : « la plupart d'entre eux sont devenus des films partiellement insupportables à cause de leur racisme latent, de leur paternalisme ou de leur mentalité guerrière ». Il rejoint ainsi la thèse défendue par le livre lui-même qui après avoir décrypté les clichés portant ces films, l'évasion, les dunes, les tempêtes de sable, le minaret, la femme voilée, le caïd aux yeux sanguinaires... en arrive à ce verdict accablant : « toute cette littérature de bazar accommodée au goût du jour, donna naissance à de nombreuses productions que l'on ne regarde plus maintenant qu'avec un sentiment de gêne ».

En fait, si ce cinéma était en grande partie engagé dans une fonction de propagande clairement affichée pour certains et que d'autres ont plutôt cherché à servir par leur exotisme débridé, à conforter une certaine conception de la mission civilisatrice de la puissance coloniale confinant l'autre dans une série de clichés galvaudés durant des siècles et niant son existence en lui refusant même la figure du hors champ. Le cinéma colonial, c'est aussi l'impérialisme du champ colonisant le hors champ ou le niant. « Tout ce qui dans le champ pourrait attirer l'attention vers le hors champ est atténué de façon à ce

que le hors champ (espace des colonisés) n'acquiert pas trop d'importance et surtout ne perturbe pas la représentation » relève Benjamin Stora.

Il n'en demeure pas moins que c'est un cinéma qui devrait nous interpeller ; l'intégrer à cet héritage problématique mais révélateur qu'est le colonialisme. C'est un pan entier de notre mémoire visuelle qui mérite d'être réhabilité. Nous plaçons pour une autre approche de ce « patrimoine » ; nous appelons à une lecture « décolonisatrice » de ce cinéma. En l'inscrivant dans son historicité, on le libère temporairement du poids de l'histoire. D'un point de vue méthodologique, je rejoins le professeur Hassan Rachik quand il écrit : « *Il serait réducteur, sinon erroné de considérer l'anthropologie coloniale comme un simple reflet de l'idéologie coloniale et un vilain auxiliaire de la politique de domination* ». D'adopter à l'égard de ce cinéma, le principe de la situation ethnographique qu'il développe dans son livre *Le proche et le lointain*, à savoir la prise en compte des conditions pratiques dans lesquelles se fait la rencontre, l'observation de la culture de l'autre. Une posture qui nous permettra de relever qu'au delà de son monolithisme apparent, ce cinéma est traversé de tendances, de nuances... Bref, ne manquant pas de complexité.

On peut ainsi au moins distinguer trois grandes phases dans son évolution ; les deux premières étant emblématiques du genre.

Une phase où le Maroc est présenté comme un espace indéterminé renvoyant à un orient des Mille et une nuits. L'espace local est réduit à un décor nourrissant un imaginaire et une mythologie en dehors du temps et de l'espace. Un cinéma qui ouvre sur de vastes horizons au lendemain de la sortie de l'Europe de la grande guerre : le Maghreb offre cet ailleurs enchanteur. Le film phare de cette période étant *L'Atlantide* de Jacques Feyder (1921). « Il y a dans l'Atlantide, écrivait Louis Delluc, un grand acteur : le désert ». Cela est suffisamment explicite.

Une phase de conquête où le pays investi est un espace vide ou hostile qui appelle des héros et des personnages happés par l'aventure et le désir d'évasion... C'est la période faste du cinéma colonial. Les films consacrés à la colonisation vont représenter dans les années 30, plus de 10% de l'ensemble de la production française. Des films qui mettent en exergue des opérations sur le terrain mais aussi beaucoup

de personnages qui trouvent dans les territoires à conquérir des espaces de rédemption. Des scénarios construits autour de la récurrence du même ressort dramatique : s'attacher au destin d'individus en rupture de ban auxquels l'armée offre une seconde chance... Le film emblématique étant *La Bandera* de Julien Duvivier (1935) avec la figure inoubliable de Jean Gabin.

Le Maghrébin est confiné dans des rôles figés soit il est réduit au simple décor comme le palmier, le chameau, le Minaret, soit c'est le vilain, le méchant à la tête enturbannée, au regard sournois porté par un fanatisme religieux. La femme, elle, généralement invisible ou voilée, sinon c'est la danseuse, la prostituée ou la tireuse de cartes.

L'espace est bipolaire, tranché entre l'europpéen et l'indigène. Pour le premier, c'est la ville moderne et ouverte ; pour le second, après le désert de la première phase, c'est la kasbah, lieu énigmatique ou citadelle à prendre. Ou encore la médina avec ses dédales et ses secrets.

### **Harka, un film colonial d'Espagne**

Le Maroc avait connu deux puissances coloniales, la France et l'Espagne. On sait que le cinéma dit colonial est majoritairement français, avec ses titres mythiques et ses figures d'anthologie : au niveau des systèmes de personnage (le légionnaire et la bédouine) comme au niveau de la configuration de l'espace (la kasbah, la médina)... On peut alors s'interroger sur l'hypothèse de l'existence d'un cinéma espagnol colonial. En marge du Festival de Tétouan se tenait, il y a quelques années, une rétrospective du cinéma colonial espagnol avec la projection de quelques films venant confirmer l'existence d'un genre spécifique au sein de la cinématographie espagnole. On sait, ainsi, que la France n'a pas l'exclusivité de cette production. Dans la fiction comme dans le documentaire à travers le format court ou long des cinéastes espagnols ont choisi de braquer leur caméra sur une réalité qu'ils tentaient globalement de présenter comme évidente, la réalité de la présence espagnole. En termes de mise en scène du regard, ce cinéma n'échappe pas aux canons qui président à l'ensemble de la production imaginaire coloniale, bien au-delà du médium choisi.

Al Harka est un modèle éloquent de cette démarche. C'est un film espagnol de Arevalo O. Carlos (1941, 1h 08). Le synopsis est laconique mais révélateur : « *Aventures militaires au Maroc sous protectorat espagnol alors que les "rebelles" du cru commencent à s'agiter ...* »

On voit dans le film un faisceau de signes et de motifs qui réduisent l'espace de l'autre à un espace à pacifier. Certains plans renvoient d'ailleurs à une logique du western primitif où l'autre se réduisait à une menace permanente et qui agit en dehors du code d'honneur occidental. Le rifain et son espace sont utiles et appréciés comme objets exotiques, à l'image de cette scène où des militaires préparent et consomment du thé. La présence militaire est présentée comme un devoir qui transcende le sentiment amoureux : le jeune commandant déchire, à la fin du récit, la photo de son amie pour répondre à l'appel du devoir, celui de mater la harka.

### **Vers un cinéma autochtone**

Un film se distingue au milieu de cette tendance, *Itto* de Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein (1934).

« C'est un baiser à la terre marocaine » écrit un critique de cinéma de l'époque. Le film offre du Maroc des images que les spectateurs de l'époque ignorent : une terre généreuse. L'approche de l'espace et du peuple amazighe est empreinte d'empathie. Certes le film continue à véhiculer des clichés et un déséquilibre dans le traitement de l'espace et des gens. Cela apparaît par exemple dans la séquence de la reddition du chef rebelle amazighe ou dans le traitement des noms des acteurs autochtones dans le générique : leur identité se réduit au prénom.

Mais le film *Itto* est précurseur d'une tendance qui va se confirmer dans les années 40, avec les velléités d'un cinéma autochtone.

C'est notre troisième phase que nous appelons phase d'altérité positive où nous assistons à l'émergence d'un cinéma ouvert sur les réalités sociales du Maroc, s'inspirant de ses contes et poussant la tentative jusqu'à l'émergence d'un cinéma local. Une date charnière dans ce sens, 1946. Pierre Boulanger souligne que c'est une année importante qui voit les autorités françaises encourager des initiatives pour doter le pays d'un véritable cinéma national « résolument non

occidental dans son expression ». Et la création du Centre cinématographique marocain en janvier 1944 a été un premier pas dans ce sens. Une douzaine de sociétés de production vont également être créées ainsi que les célèbres Studio Souissi. L'objectif étant de contrecarrer l'influence du cinéma égyptien dont les mélodrames portés par des chanteurs de renom (Kaltoum, Abdelouahab...) vont attiser chez le public marocain des sentiments d'appartenance communautaire d'autant plus que cela coïncide avec l'émergence d'un mouvement politique national indépendantiste.

Cette tendance a été favorisée également par l'arrivée au Maghreb de jeunes cinéastes issus des ciné-clubs et de la Cinémathèque ; les plus célèbres étant Albert Lamorisse (en Tunisie) et André Zwobada.

Entre 1946 et 1949 une douzaine de longs métrages va être tournée dans cette perspective dont *Le fils du destin* de Pierre Maillarakay (1946) et *La danseuse de Marrakech* de Léon Mathot (1949). Mais le public ne va pas suivre ; les codes du mélodrame égyptien transposés dans un autre espace et par un autre regard n'ont pas fonctionné. Cependant cette période va nous léguer des films cultes du cinéma colonial.



## **André Zwobada**

André Zwobada (1910-1994), producteur (il produira en 1966, le premier film d'Afrique noire, la Noire de ...de Sembene Ousmane !), a travaillé comme assistant réalisateur et comme acteur avec Jean Renoir... Arrivé au Maroc, il contribue activement à la production locale avec des longs métrages de fiction mais aussi des documentaires.

Arrivé au Maroc en 1945, il tombe sous les charmes du pays. Il réalise une vingtaine de documentaires et reste l'auteur de deux chefs d'œuvre *La septième porte* (1947) et *Noces de sable* (1948). Deux films nourris d'une esthétique qui s'inspire du réalisme fantastique. *La septième porte* (1947) qui fait appel dans sa version française à la célèbre Maria Casares pose déjà la problématique de la langue pour un film marocain. Avec des dialogues écrits dans un arabe moderne dit de la radio, le film a été critiqué dans ce sens et un journaliste de l'époque s'est demandé si « La septième porte a été élaboré à l'intention des professeurs d'Alazhar et des membres de l'académie arabe de Damas » !

Pour son deuxième long métrage, *Noces de sable* (1948), André Zwobada a choisi de revenir au cinéma muet avec un commentaire pour la version française écrit et dit par Jean Cocteau. Le film est une production marocaine. C'est en effet le producteur Mohamed Laghzaoui qui prendra en charge la production du film après le désistement des producteurs français. C'est un bijou qui dégage une beauté authentique avec des gros plans de comédiennes qui évoquent de grandes tragédies. Le film sera primé à Venise.

### **Une symphonie berbère**

Parmi les documentaires de Zwobada, j'aimerais parler de *La symphonie berbère* (1947). Il s'agit d'une coproduction franco-marocaine comme c'est bien souligné au générique. Le film dit éloquemment l'esthétique de l'époque. Les trois plans en ouverture donnent le ton et disent ce que sera l'atmosphère du film. Ils sont construits comme une scène d'exposition classique permettant de signifier le lieu, le temps, les personnages et d'annoncer le programme: d'abord, la Koutoubia majestueuse, ensuite le Haut Atlas comme horizon et le troisième plan s'arrête devant la Mamounia,



prestigieux palace de la ville ocre. On est dans la carte postale, image idyllique renforcée par le commentaire en voix off. Des protagonistes font leur apparition ; un jeune couple européen, suivi d'un responsable de l'hôtel. Les premiers marocains visibles sont en costume traditionnel de garçons de l'hôtel. Ils portent les bagages pendant que le maître d'hôtel offre un bouquet de fleurs à la jeune femme. On comprend qu'il s'agit d'un voyage de noces. D'une image à l'autre, on est dans l'héritage romantique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. La rencontre de deux mondes est renforcée par la présence de l'automobile qui va traverser la Médina sur la route de la montagne, inscrite au programme. La présence de la voiture à la place de la calèche célèbre pour découvrir la ville de Marrakech instaure un rapport de force culturel qui va être décliné le long du parcours. Comme le souligne le commentaire très volubile, au cœur de la médina où les autochtones sont des silhouettes mobiles, le bourriquot cède le chemin à son concurrent mécanique ; commentaire redondant avec ce que nous montre les images. La sortie de la ville sur la route de Tizi N'test, le plus haut col d'Afrique du Nord, offre l'occasion à un clin d'œil au génie civil français qui a ouvert la voie vers ces contrées reculées dans le temps et l'espace.

Tellement reculées que le jeune couple se voit dans l'obligation de laisser la voiture pour terminer l'exploration à dos de mules guidé par des «berbères». Le mot revient à plusieurs reprises. Le film est dédié au peuple amazighe ; le regard du couple est le prétexte pour organiser une découverte d'une communauté à travers des rites et des mœurs.

Trois séquences vont être présentées : le souk hebdomadaire, la chasse et la célébration d'un mariage ; le regard est tantôt sociologique avec un brin d'ethnographie ; c'est le cas du souk où la caméra montre ce que le commentaire ne dit pas ; notamment quand elle s'arrête sur les métiers exercés par des juifs, décrits à partir de signes religieux mais parfaitement intégrés ; ou encore touristique avec la scène de chasse et puis carrément folklorique avec le montage de plusieurs danses berbères relevant de plusieurs genres ; mais apparemment réunies ici pour justifier le titre du film, « Symphonie berbère ». La bande son est loin d'être synchrone avec les musiques jouées. Mais ce n'est pas là le but ; la caméra est prépondérante ; elle est plutôt documentaire et construit une vision à travers l'accumulation de détails, ici des pieds nus, là un regard... l'ensemble inséré dans des plans larges qui disent

une harmonie séculaire. On ne voit plus le couple. La symphonie fait oublier l'histoire (celle du couple) et tient lieu d'un nouveau récit, se réclamant, cette fois, de la grande histoire, celle d'une culture et d'un peuple orphelins d'images.

### **Images exotiques, images interdites**

Comme nous ne sommes pas très loin de ma ville Taroudant, j'aimerais ne pas terminer ce bref panorama des films produits dans la perspective d'un cinéma autochtone sans citer le film *Ali Baba et les 40 voleurs* de Jacques Becker (1954) sur un scénario écrit par un grand nom du néoréalisme, Cezare Zavattini. Cette fois ce sont les décors de la ville de Taroudant et ses environs qui sont convoqués pour incarner l'orient des mille et une nuits. Aux côtés de Fernandel dans le rôle titre, les producteurs ont misé fort pour le rôle féminin avec la gracieuse Samia Gamal. Les conséquences seront au-delà de leur espérance... Si le film, à sa sortie dans les années 50, reçoit un accueil mitigé, quand il sera repris au Maroc, il sera tout simplement interdit en 1960... pour une scène qui met au centre un Ali Baba ivre et qui voit en gros plan les atouts majeurs de la célèbre danseuse égyptienne. Ce qui nous ramène à notre point de départ sur le cinéma et sa réception sociale. Avec *Much loved* rejoignant *Ali Baba*, la boucle est ainsi bouclée.

### **Le cinéma post-colonial**

Il me semble cependant que pour davantage de précision, il est utile d'introduire une sous division au sein de ce corpus global dit « cinéma colonial » en distinguant deux périodes :

1919 – 1955 : le cinéma colonial au sens classique

1955 – 1962 : le cinéma post-colonial

J'entends par cinéma « post-colonial » tous les films réalisés par des cinéastes français qui ont continué à exercer et à travailler au Maroc, plusieurs années après l'indépendance. Ce cinéma aussi a ses titres majeurs et ses cinéastes emblématiques. Il s'agit par exemple de Henri Jacques, Michel Clarence, Serge Debecque, Richard Chenay, Jean Severac (et son beau film : *Les enfants du soleil*, 1962) et principalement Jean Fléchet.

Lauréat de l'IDHEC en 1952, Jean Fléchet arrive au Maroc où il travaille dans des productions diversifiées jusqu'au début des années 60 quand il rentre en France, pour finalement « se spécialiser » dans les cinémas des régions et des hameaux. Sa filmographie marocaine se distingue fondamentalement de l'esthétique du film colonial ; Jean Fléchet, dans ses fictions notamment, adopte une approche foncièrement culturaliste, adaptant des récits et des sketches autochtones, dirigeant pour les mettre en images des comédiens marocains. Parmi ses productions qui ont rencontré un grand succès populaire, grâce notamment aux services de la caravane cinématographique, je cite *Le poulet* (1954) avec Bachir Laalej, Salim Berrada, Tayeb Seddiki... *Pauvre Assou* (1954), *Le trésor caché* (1954)... un travail qu'il prolonge y compris après la fin officielle du protectorat. Il signe ainsi un des films majeurs de cette période, *Brahim ou le collier de beignets* (1957) où nous retrouvons les ingrédients qui ont marqué ses précédentes fictions, en se basant sur le travail au niveau du scénario et des dialogues sur l'apport d'auteurs marocains mais aussi en l'inscrivant dans l'idéologie de l'époque, celle d'une nation qui aspire à reconstituer son identité et à chercher son décollage.

*Brahim ou le collier de beignets* de Jean Fléchet est une production du CCM d'une durée de 45 minutes. Il a eu un destin exceptionnel puisqu'il fut le premier film à représenter le Maroc dans une manifestation cinématographique internationale d'envergure. Le hasard y est pour beaucoup, le ministère de l'information ayant reçu du Festival de Berlin une invitation à la participation du Royaume au prestigieux festival. Il se trouve alors que Fléchet était non seulement disponible mais avait un scénario prêt ; il l'adapta aux nouvelles circonstances, car il fallait faire vite. Le film fut alors réalisé et a eu une participation plus qu'honorable à Berlin... Avec un bon accueil public et critique... sauf une réaction mitigée de la part de l'ambassadeur de France qui a boycotté la réception officielle organisée à la suite à la projection du film... une manière de signifier qu'il n'appréciait pas le fait que le film ne parle nulle part de « la mission civilisatrice » de la France au Maroc. Un argument supplémentaire qui plaide en faveur de la réhabilitation de ce beau film et à l'intégrer à la filmographie marocaine, à l'instar de tout un

patrimoine cinématographique de cette époque. Une manière aussi de réhabiliter une mémoire mutilée.