

L'esthétique filmique de la représentation du corps de la femme au Maroc

The filmic aesthetics of the representation of the female body in Morocco

Mohamed BALLOUKI *

Doctorant / Faculté Des Langues, Des Lettres et Des Arts, Kénitra / Université Ibn Tofail / Laboratoire : Langage et société / Maroc

mohamed.ballouki1@uit.ac.ma

Sous la direction : Mr Zouhir ZIGHIGHI

zighighi_zouhir@yahoo.fr

Reçu le 15 Avril 2022 Accepté le 16 Juillet 2022 Publié le 15 Août 2022

Résumé :

La question du corps de la femme est une préoccupation particulière pour les cinéastes (Nabil AYOUCHE, Hicham LASRI, Narjiss NEJJAR), qui traitent cette question avec un regard critique, novateur et subversif. La littérature cinématographique vise à déconstruire le discours immanent sur le corps féminin. La sémiotique comme méthodologie d'analyse du discours permet de déconstruire les représentations du corps féminin et les systèmes socioculturels qui les sous-tendent. La grande syntagmatique du film, le signe filmique, la monstration, l'ocularisation, l'énonciation et la narration du film sont des concepts pertinents pour l'étude du corps. La culture marocaine promeut un discours de l'évidence et de la légitimité de

*** Auteur correspondant**

mohamed.ballouki1@uit.ac.ma

l'appropriation du corps féminin. Cependant, une nouvelle forme de discours sur le corps féminin commence à émerger avec la mutation sociale au Maroc, et ainsi la voie reste ouverte vers une autonomisation corporelle féminine. Quatre films réalisés au Maroc entre 2011 et 2018 feront l'objet de cette étude : *L'Amante du Rif* (2011) ; *La mer est derrière* (2013) ; *Much Loved* (2015) et *Jahiliya* (2018).

Mots-clés : " Esthétique " ; " sémio-narratologie " ; " Représentations " ; " corps " ; " femme ".

Abstract:

The issue of the woman's body is a particular concern for filmmakers (Nabil AYOUCHE, Hicham LASRI, Narjiss NEJJAR), who treat this question with a critical, innovative and subversive eye. The cinematographic literature aims to deconstruct the immanent discourse on the female body. Semiotics as a methodology of discourse analysis allows for the deconstruction of representations of the female body, and the socio-cultural systems that underlie them. The great syntagmatic of film, film sign, monstration, ocularisation, enunciation and narration of film are relevant concepts for the study of the body. Moroccan culture promotes a discourse of evidence and the legitimacy of the appropriation of the female body. However, a new form of discourse on the female body is beginning to emerge with the social mutation in Morocco, and thus the way remains open towards female bodily empowerment. Four films made in Morocco between 2011 and 2018 will be the subject of this study: *L'Amante du Rif* (2011); *The Sea is behind* (2013); *Much Loved* (2015) and *Jahiliya* (2018).

Keywords:

"Aesthetics"; "semio-narratology"; "representations"; " body "; " woman ".

INTRODUCTION :

L'émergence du film audacieux au Maroc dans la dernière décennie a permis l'élaboration de discours socio-cinématographique sur le corps de la femme. Dans le cadre d'une littérature socio-cinématographique embryonnaire, la problématique du corps féminin traverse la réflexion d'un nombre important de cinéastes marocains (Nabil AYOUCHE et Hicham LASRI). Le discours du

cinéma s'intéresse aux formes d'appropriation et d'asservissement du corps féminin dans la société marocaine : *le mariage, la procréation, la prostitution, etc.* Cette perspective vise à remettre en question les fondements de la licéité de l'appropriation masculine du corps féminin, et promouvoir un discours d'autonomisation du corps féminin. C'est dans cette dialectique de l'appropriation et de l'autonomisation du corps féminin que s'inscrit cette étude, visant à étudier les représentations du corps de la femme.

En fait le cinéma audacieux élabore une réflexion critique sur corps féminin, grâce à une forme d'écriture novatrice. Les personnages représentent réellement les formes d'appropriation masculine de la femme et la résistance féminine.

Le cinéma est un discours sémio-narratologique complexe, il montre et signifie par un signifiant double en images et son. Dans quelle mesure le discours filmique est un médium soio-culturel qui montre, dévoile, critique la fausse représentation et l'appropriation exorbitante du corps de la femme au Maroc ? Et dans quelle mesure ce discours élabore une perspective novatrice de libération du corps de l'emprise socio-culturelle ?

Dans ce sens nous travaillons sur les hypothèses suivantes :

- Le discours filmique est médium de masse pour dévoiler et dénoncer les fausses représentations du corps de la femme au Maroc.
- Le film est un discours critique de l'appropriation et de l'enfermement du corps féminin dans l'emprise socio-culturelle au Maroc.
- Le discours filmique présente une perspective novatrice et ouvre la voie d'autonomisation du corps de la femme au Maroc.

La méthode sémio-narratologique sera l'approche d'analyse dans ce travail. La sémiologie est une pratique scientifique qui vise à décrire la signification telle qu'elle se manifeste dans les textes, les images, les pratiques sociales, les constructions architecturales, etc., considérés comme des discours. Saussure souligne « *On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* »¹, Barthes a élargi le champ de la sémiologie, en étudiant des discours comme *le vêtement, l'art culinaire et la mode* « *Le but de la recherche sémiologique est de reconstituer le fonctionnement des systèmes de signification autres que la langue* »². Il s'agit d'« *Une théorie de la signification. Son souci premier sera donc d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et la production du sens* »³. En fait « *La sémiologie⁴ en général, la sémiologie du cinéma en particulier, ont considérablement évolué en s'ouvrant à l'apport des théories linguistiques récentes et de la théorie psychanalytique* »⁵.

En s'inspirant de l'apport de la linguistique structurale, Christian Metz a élaboré la théorie de sémiologie du cinéma (*Le cinéma : langue ou langage*

¹ Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1916, p. 22.

² Roland Barthes, Eléments de sémiologie. In : Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. p. 132.

³ Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtés, Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Ed. Hachette Université, Tome 1, 1979, p. 345.

⁴ Sémiologie renvoie davantage à Saussure, à Barthes, à Metz et de façon plus générale à la tradition européenne où les sciences dites humaines restent plus ou moins attachées aux mouvements littéraires, esthétiques et philosophiques.

⁵ Jean-Paul, Simon, « Enonciation et narration », *Communication* 38, Seuil, Paris, 1983, p. 155.

?: 1964). En effet Metz procède par comparaison entre la langue et le cinéma, pour dégager les traits sémiologiques spécifiques au cinéma. Jean Mitry souligne qu'« *Un film, ce sont d'abord des images, et des images de quelque chose (...). Elles ne sont pas uniquement signes, comme les mots, mais d'abord objets (...)* ». ⁶ Le signe filmique se différencie de celui linguistique ; une image est un signe analogique, expressif et motivé, le mot est significatif et conventionnel. Cette différence est capitale et constitue le point de départ de la sémiologie du cinéma « *la suite des images est d'abord un langage* » ⁷.

Le cinéma est une nouvelle invention de la société moderne, passant de l'écrit à l'audio-visuel « *L'esprit humain qui a inventé nos langues, reste libre à inventer d'autres langages. Le cinéma (...) n'est qu'un des langages non verbaux que l'humanité a inventée en cours de route* ». ⁸ Si la sémiologie vise à étudier la psychologie sociale, le cinéma est une invention dans et par la société ; le cinéma signifie et parle de nous et fait partie donc de la sémiologie « *La sémiologie du cinéma ne peut-être qu'un rameau de la sémiologie générale* ». ⁹

La grande syntagmatique ¹⁰ comme outil d'analyse sémiologique du cinéma, permet d'étudier les syntagmes du texte filmique dont les plans s'enchaînent en séquences (syntagme descriptif, linéaire narratif alterné, syntagme narratif

⁶ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma, Tome 1*, (Les Structures), Paris, Editions Universitaires, 1963, pp.53-54.

⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, T. 1, Paris, Klincksieck, 1968, p.71.

⁸ Christian Metz., *Op.cit*, p.244.

⁹ *Ibid.*, p 244.

¹⁰ *Ibid.*

parallèle, plan-séquence, etc.). Les concepts linguistiques sont aussi pertinents à l'analyse filmique : *dénotation et connotation ; contenu et expression ; signification et motivation du signe ; signifiant et signifié, etc.*, par rapport aux codes spécifiques au cinéma (le *montage, la profondeur de champ, le cadrage, etc.*)

La narratologie¹¹ du cinéma complète les limites de la sémiologie, comme sémiologie de seconde génération. La narratologie du cinéma s'intéresse au film comme un discours narratif, elle y étudie la structure énonciative (la voix, le point de vue : *ocularisation/focalisation*) et la structure narrative et actantielle (les personnages, le temps et le lieu), en tenant compte de la spécificité du médium filmique. En effet une terminologie narratologique du récit filmique a vu le jour (*méga-narrateur, monstration, ocularisation, auricularisation et polarisation, etc.*) par des théoriciens comme Francis Vanoye (1979), *André Gaudreault* (1990), *François Jost* (1990), *André Gardiès* (1993), *Roger Odin* (1999) et *Jacques Aumont* (2001). Il s'agit de *la narratologie de l'expression*, qui étudie l'expression filmique par rapport à son contenu. Il existe deux types de narratologie :

- Narratologie du contenu (Francesco Casetti, A-J Greimas).
- Narratologie de l'expression (Gérard Genette, André Gaudreault).

C'est la seconde qui nous intéresse, car notre ambition dépasse la simple interprétation du contenu filmique à l'étude du rapport entre *la forme de l'expression et la forme du contenu*.

¹¹ En s'inspirant de la narratologie littéraire de Gérard Genette.

Nous nous appuyons sur un corpus de films marocains produits entre 2011 et 2018 : *L'Amante du Rif* : Narjiss NEJJAR : (2011) ; *The Sea is behind*: Hicham LASRI: (2013); *Much Loved*: Nabil AYOUCHE: (2015); *Jahiliya*: Hicham LASRI: (2018).

1-Le discours d'appropriation du corps féminin au Maroc :

1.1-La double représentation du corps féminin :

Le corps de la femme au Maroc fait objet de discours filmique, grâce à une esthétique spécifique au cinéma. En fait le corps comme discours est capté par le cinéma en vue de mettre en lumière les textes sur l'image du corps de la femme.



(Plan 1)



(Plan 2)

Les premières séquences d'*Une Amante du Rif* (2011) constituent un discours sur le corps de la femme dans la région de Rif. Le montage narratif linéaire procède d'une *séquence ordinaire* avec des ellipses temporelles. La juxtaposition des plans met en relief le corps féminin avec une perspective subjective, le corps d'Aya est perçu à travers un cadre élaboré en une toile rouge (plan1). L'opposition corporelle féminine s'énonce dans (le plan 2), en plan rapproché, créant une opposition entre le corps d'Aya (qui s'expose) et

celui de la femme voilée. Aya est filmée en premier-plan, son regard domine la séquence par une *focalisation interne*¹², montrant le corps comme signe de féminité et de beauté. La caméra est fixe d'en face avec une focale normale, rend le spectateur un témoin de la scène, d'où résulte une perspective normale. La toile rouge accentue le regard sur le corps, le champ devient de plus en plus serré (un cadre dans le cadre). Il s'agit de plan subjectif du corps d'Aya assoiffée à se libérer du système socio-culturel dominant à Rif, à l'aide d'une monstration interne « *On parlera de monstration interne : ce que me montre est dû à un regard intérieur à la diégèse. La « caméra subjective », suivant l'appellation usuelle. »*»¹³ En ce sens le regard du spectateur s'identifie au regard du personnage et voit autant qu'il voit. Son regard = le regard du personnage = monstration interne. La présence du discours socio-culturel sur le corps est bien énoncée dans la séquence suivante.



(Plan 3)

(Plan 4)

¹² «Il y a focalisation interne quand le récit est restreint à ce que peut **savoir le personnage** ; cela suppose celui-ci soit présent dans toutes les séquences ou qu'ils disent d'où il tient les informations sur ce qu'il n'a pas vécu lui-même. »¹² Voir *Le Récit cinématographique*, 2017, p. 210.

¹³ André Gardiès, *Le récit filmique*, « contours littéraires », Paris, Edition Hachette, 1993, p. 104.

La narration en *montage narratif linéaire* (séquence ordinaire : Metz : 1964) est fluide par un *raccord regard* sur Moune et un *raccord dans l'axe* sur Aya. En effet les positions actérielles de la séquence évoquent le cadre restreint du corps féminin par la présence de la femme voilée (plan 3), et un regard ironique de Moune et d'Aya sur l'absurdité de la représentation socio-culturelle du corps (plan4). *La contre-plongée* (plan 3) accentue le pouvoir des codes socio-culturels, à l'aide de la présence de la femme en noir ayant une fonction allégorique du pouvoir social. *La plongée* (plan 4) montre la résistance des filles au conditionnement social du corps. Le cadrage rapproché et la focale courte engendrent une perspective exagérée. La monstration interne structure la séquence avec un point de vue énonciatif des personnages dont l'instance est « Moune » et « Aya ». Les deux filles ont le plaisir d'exhiber leur corps en plongée (plan 4) comme forme de résistance et d'ironie au discours dominant, le spectateur s'identifie au regard des personnages à travers la voix-in de « Moune » et d' « Aya ». De ce point de vue résulte un équilibre de « savoir » et de « voir », avec une ocularisation¹⁴: interne secondaire et

Elle se définit par le fait que la subjectivité de l'image est construite par les raccords (comme dans le champ – contre-champ), par une contextualisation. N'importe quelle image qui raccorde avec un regard montré à l'écran, à condition que quelques règles « syntaxiques » soient respectées, sera ancrée dans celui-ci. C'est ce

¹⁴ « C'est en partant de ce constat qu'on a pu proposer (Jost, 1983) de séparer les points de vue cognitif et visuel en leur donnant à chacun un nom. Selon le système ainsi élaboré, le terme « focalisation » ne désigne plus que le point de vue cognitif, tandis que l'« ocularisation » caractérise la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir. » Voir *Le Récit cinématographique*, 2017, p.76.

*qu'on appelle un raccord de regard. N'importe quel objet, visage ou paysage montré après un plan de regard semble vu par celui-ci.*¹⁵

En effet le spectateur sait et voit autant que les personnages (focalisation et occularisation interne : André Gaudreault et François Jost : 2017), d'où découle un équilibre cognitif et visuel. L'écriture sonore consiste en un point de vue d'écoute intra-diégétique que l'on appelle : auricularisation interne primaire¹⁶ (André Gaudreault & François Jost : 2017). La voix-in des personnages (Moune et Aya) souligne une aspiration à la manifestation du corps et une certaine ironie des contraintes socio-culturelles. La femme en voile noir ne profère aucune parole, elle communique avec le système sémiotique vestimentaire, d'où résulte une opposition corporelle signifiante : manifestation du corps vs enfermement du corps. Le dialogue constitue une ironie de la représentation sociale du corps féminin. En fait le point de vue dominant est celui de *l'ironie des filles (personnages) du discours restrictif de la condition de la femme.*

1.2-L'appropriation masculine du corps féminin :

¹⁵ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique*, « Armand Colin Cinéma », Paris, 3e éd. Lassay-les-Châteaux, 2005. Édition Nathan, 2017, p.216.

¹⁶ «Auricularisation », correspondant à l'écoute et à l'audition des personnages. Jost propose alors une combinatoire des relations entre types de focalisation (externe, interne, « lectorielle »), types d'ocularisation (primaire et secondaire) et types d'auricularisation. Ce vocabulaire, logique dans ses principes, a cependant été

peu repris par d'autres chercheurs. Voir Jacques Aumont & Marie Michel. (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.308.



(Plan 5)

(Plan 6)

Les deux plans de la même séquence soulignent l'implication fraternelle dans la sujétion du corps féminin, et l'appropriation légitime du corps d'Aya par le Baron. Ahed (frère d'Aya) capté d'une plongée en plan rapproché, affirme son attention à dédier le corps vierge de sa sœur au Baron (plan 5). La scène de la bagarre des deux frères et la scène de la défloration d'Aya (plan 6) sont juxtaposées en *montage narratif alterné*. En effet la scène de bagarre des frères se clôt sur la perte de la virginité d'Aya par *un raccord regard* sur le Baron et Aya. *La monstration*¹⁷ comme instance d'énonciation visuelle est focalisée sur regard des deux personnages (monstration interne : André Gardiès : 1993), en particulier sur le regard de la femme traduisant ses émotions de peur et de choc lors de la défloration. *La monstration interne* est accentuée *de cadrage serré* (gros plan) et *d'une caméra fixe latérale*,

¹⁷ Narratologie désigne littéralement le fait de montrer. Ce néologisme a été proposé par des narratologues (Gaudreault, repris par Gardiès et Jost) en opposition à « narration », opposition inspirée de l'opposition platonicienne entre mimésis et diegesis. La monstration est le premier degré de l'instance narrative, celui qui consiste à représenter une action en actes, par le biais de personnages incarnés par des acteurs, « c'est l'acte fondateur sans lequel la narration filmique n'aurait pas d'existence » (Gardiès). Voir *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.281.

rapprochant de plus les émotions d'Aya au spectateur, qui s'identifie au regard des personnages en *focalisation interne*. Le point de vue des personnages domine la séquence, d'une part le point de vue masculin (Ahed et le Baron) sacrifiant le corps de sa sœur à son maître, d'autre part le point de vue d'Aya qui est forcée à se déposséder de sa virginité. *La profondeur*¹⁸ *de champ* en une focale courte engendre un point de vue rapproché entre spectateur-personnages sur l'appropriation masculine et la dépossession féminine du corps. Il s'agit d'une *image métonymique*¹⁹, où une partie (gros plan) renseigne le spectateur sur la défloration en l'invitant à la construction du sens. L'écriture sonore en voix-in souligne les émotions d'Aya lors la défloration, qui se traduisent autant sur son visage que dans sa voix. Il s'agit d'un point de vue d'écoute intra-diégétique, où la voix devient une source cognitive pour le spectateur. Le conflit se substitue au dialogue dans (le plan 5), alors qu'il est absent au profit du contact charnel dans le (plan 6).

¹⁸ « L'image cinématographique a deux dimensions. Cependant, elle donne l'illusion d'en avoir une troisième, de présenter du relief de la profondeur » Voir Vanoye François, Frey Francis et Goliot-Lété Anne, « Le cinéma », Nathan, Paris, 2015, p. 120.

¹⁹Comme dans le cas de la métaphore, la substitution est difficile telle quelle au cinéma, où une image représente toujours tendanciellement un référent singulier. Les exemples célèbres souvent cités (le lorgnon du médecin dans Le Cuirassé « Potemkine ») nécessitent tous la présence de deux plans, avérant respectivement les deux termes de la figure, le comparé et le comparant (le lorgnon ne signifie le médecin que parce que celui-ci a été vu ; seul, il renverrait à n'importe quel porteur de lorgnon). Op.,Cit, p. 268.

2- L'image de la femme dans le discours surréaliste filmique :

2.1- Une critique surréaliste de la représentation du corps féminin :



(Plan 7)



(Plan 8)

Le discours de *Jahiliya : 2018* dépeint un tableau d'asservissement corporel de la femme. L'écriture filmique procède au montage intellectuel²⁰ (*Michael Eisenstein : Le film : sa forme, son sens 1977*) par un raccord regard sur Hind (plan 7), l'arrière-plan en vert et en contraste avec l'état du personnage en premier-plan ; qui est enfermé dans des chaînes en un plan moyen, créant un rapport d'enfermement entre le personnage et l'espace. La caméra fixe, accentuée d'une large focale sur Hind met en discours trois signes : le personnage, la chaîne et l'espace. Leur corrélation à travers un point de vue éloigné souligne l'enfermement corporel de la femme dans l'espace (opposant), à travers une composition iconologique métonymique (les chaînes pour l'enfermement). Le point de vue de Hind, qui regarde son violeur en exprimant

²⁰ Le montage intellectuel, enfin, est le développement ultime du montage harmonique, dans lequel on prend en compte à la fois la logique formelle (rythme, « tonalité » du morceau de film), la logique émotionnelle (« harmoniques »), et les connotations « idéelles » diverses du fragment. Voir *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.284.

son désagrément, structure la séquence avec une monstration interne et une focalisation interne, dont découle une polarisation-personnage d'enfermement corporel. Le personnage s'identifie à la souffrance de la femme enfermée par son violeur comme une bête.

Le gros plan bien serré sur le ventre de Hind est une conjonction masculine avec le corps féminin (plan 8). Le montage intellectuel en raccord dans l'axe accentue le fantasme masculin face au corps féminin ; il s'agit du juge qui venu pour son droit de cuissage. Le montage intellectuel fonctionne en parallélisme, rattache la douleur de la femme à celle de la rotation de la machine à laver. Le montage a donc une fonction rythmique et sémantique de douleur corporelle et psychique. Après quelques *travelings* verticaux, la caméra reste fixe et d'en face sur le corps nu de Hind. Le point de vue du méga-narrateur évoque la soumission féminine, à travers une focale courte, engendrant un point de vue rapproché et une perspective exagérée sur le corps. Ce style hyperbolique en métonymie filmique est *une fresque de l'exorbitance de l'appropriation masculine du corps féminin*. L'énonciation n'engendre pas de narration proprement dite, les plans s'enchaînent avec une discontinuité temporelle ; la juxtaposition parallèle des plans crée un sens symbolique de désarroi féminin.

L'écriture sonore en *montage tonal*, crée un parallélisme symbolique entre le la voix-in du désarroi de Hind et le son de la rotation de la machine à laver (personnage-objet). La voix-in des personnages reste violente et conflictuelle, en particulier celle de Hind qui tente de s'échapper, mais elle est enchaînée. Le partiteur comme instance énonciative (André Gardiès : 1993) développe

une musique du sombre état du corps, ainsi des énonciateurs à substance différente (en images et en musique) coexistent dans le texte filmique. La séquence est structurée par un point vue d'écoute intra-diégétique (la voix du désarroi) et se clôt sur le point de vue de l'homme (le fantasma du juge).

2.2-Le surréalisme filmique comme critique de la condition féminine :



(Plan 9)



(Plan 10)



(Plan 11)



(Plan 12)

A travers un style métonymique et à l'aide de *montage intellectuel* en raccord de mouvement (9 et 10) et en raccord regard (11 et 12), la femme est sujette à l'homme. Le plan (11) est filmé en cadrage serré (gros plan) et d'une caméra faciale et horizontale. Le point de vue du méga-narrateur est accentué de profondeur du champ sur le corps féminin (Rita : femme de Tarek), avec une focale courte et une perspective exagérée. Cela traduit l'obsession masculine

par le corps, à l'aide de monstration externe marquée « *Le vu m'est refusé, je prends conscience de la monstration en tant qu'acte d'énonciation.* »²¹ En effet les traces de la présence de l'énonciateur sont manifestes (gros plan, couleur en noir et blanc, la métonymie), sinon quelle instance derrière la restriction du savoir du spectateur qui est « *en véritable situation d'extériorité* »²²

Le regard de l'énonciateur > le regard du spectateur < le regard des personnages.

La composition des couleurs en noir et blanc constitue monde sombre, où les individus ne ressentent plus rien et où le corps est affligé.

Au plan (10) les codes de l'écriture filmique sont brouillés, pour élaborer une version atypique et subversive de l'asservissement du corps, le gros plan accentue les émotions douloureuses de la femme (Rita). L'arrière-plan est flou et le cadre de la figure inversée de la femme submergée dans l'eau, traduisent la dégradation du corps de Rita, qui est forcée à se soumettre au policier (Lotfi). *Le montage tonal et rythmique* accorde une *tonalité pathétique* à la séquence, et accentue détresse féminine avec des effets sonores tristes, en effet le spectateur s'identifie à la souffrance féminine. Le dialogue semble absent au profit d'une musique désolante en montage tonal, étant métaphore musicale de la détresse féminine (point de vue d'écoute externe). Le discours est focalisé sur une composition surréaliste de l'image que sur la narration verbale (dialogue), le scénario ne développe de récit au

²¹ Op.,cit,p. 105

²² Ibid.

sens classique (le non récit). Le monstateur (Lasri) déconstruit les codes filmiques classiques (montage narratif), pour construire une fresque sombre de la condition de la femme.

La composition des couleurs procède au noir et blanc (indice de la présence d'énonciateur), qui évoque un monde stagnant, où l'homme se laisse porter par le torrent de pulsion en s'appropriant le corps féminin. *Les dialogues* restent modestes, la violence corporelle a substitué les échanges verbaux, il s'agit d'un choix énonciatif de laisser les images montrer et signifier au spectateur. En effet l'image montre et raconte à la fois « *la suite des images est d'abord un langage* »²³. *L'écriture sonore* s'adresse à la perception auditive du spectateur, avec une métaphore musicale triste et burlesque à la fois (montage tonal), qui souligne le destin tragique de la femme et de son corps. La voix-in avance un discours de domination masculine, la femme est dépourvue de voix, sauf quelques cris connotant sa douleur.

3-Le corps féminin : objet de plaisir et de violence masculine :

3.1- Corps féminin : objet de sexualité et de plaisir exorbitant :



(Plan 13)

(Plan 14)

²³ Op., Cit., p. 89.

L'image cinématographique comme signe spécifique devient un médium de la manifestation du clivage du corps féminin entre la sexualité et le plaisir (Much Loved). Le plan (13) est une monstration de la femme comme proie de l'homme, l'arrière-plan (des personnages comme décor) montre une foule fêtant la misère d'une prostituée, forcée à accomplir une action animalière au premier-plan. Le cadrage (plan moyen) est accentué d'une plongée qui évoque le zoomorphisme du corps féminin (la prostituée simule une chatte). La profondeur de champ procède à la grande focale évoquant une perspective exagérée, relative à la démesure et au fantasme masculin. En effet la femme se trouve contrainte à simuler une chatte, et devient un actant zoomorphique (de l'actant humain à l'actant zoomorphique). Le plan (14) est plus serré avec un cadrage rapproché, la prostituée (Noha) en premier-plan évoque l'asservissement zoomorphique du corps, dont le destinataire est l'homme et le besoin ; l'arrière-plan est un décor de la ridicule fête du corps, représentant une foule de prostituées attendant leur tour. La profondeur de champ est structurée d'une focale normale, avec un point de vue soulignant le contraste de la supériorité masculine (sujet d'appropriation) et le zoomorphisme du corps féminin (objet d'appropriation). Le montage narratif linéaire (rythmique) permet de varier la durée des plans (plans longs sont centrés sur le zoomorphisme des prostituées) sur la soumission des prostituées aux saoudiens. Le raccord dans l'axe et le raccord regard assure la fluidité de la narration et le partage du regard des personnages. Le montage narratif linéaire au (plan 13) est accompagné d'un changement dans la perspective : la dominance du raccord dans l'axe, la longueur des plans et la musique s'interrompt, pour laisser entendre la voix-in des saoudiens poussant

la prostituée à simuler une chatte (énoncé perlocutoire). La variation d'échelle de plan, des effets sonores et du rythme est un procédé filmique, qui favorise le point de vue du méga-narrateur, avec une occularisation zéro et une focalisation externe.

L'écriture sonore engendre une cacophonie entre la musique grave et la voix-in des personnages. La musique en postsynchronisation devient intradiégétique et signifiante du fantasme masculin au dépend de l'humiliation de la prostituée. Le dialogue et les cris des personnages connotent le plaisir des saoudiens, et traduisent un monde cacophonique où le corps féminin est asservi.

3.2- Corps féminin : objet de sexualité et de violence :



(Plan 15)

(Plan 16)

Much Loved est un discours de la violence exorbitante contre le corps féminin, les quatre plans ci-dessus relèvent de deux séquences narratives. *Le montage narratif linéaire*, à l'aide de raccord regard sur les deux personnages structure les séquences (Plan 15 et 16). Les personnages sont filmés en plan rapproché, caméra d'en face et dynamique soulignant la violence grave envers du corps de la prostituée (Soukaina). Le point de vue masculin

(Ahmed) domine la séquence (plan 15), créant une métaphore entre le dominant (le discours masculin) et le dominé (la prostituée), d'où ressort deux regards opposés : le regard masculin de la domination face au regard de la dégradation féminine. Il s'agit de point de vue d'expression hyperbolique sur la violence contre le corps féminin, à travers une courte focale, un cadrage serré et une perspective exagérée. Il en découle le système énonciatif suivant : *monstration interne*, *ocularisation interne primaire* et *focalisation interne*. En effet le spectateur entre en communication avec deux instances énonciatives, l'une intra-dégétique : les personnages qui assument la narration verbale et l'autre extra-diégétique : le méga-narrateur assurant la monstration en images.

L'écriture sonore participe à construire une ambiance sonore d'affliction physique et morale de la prostituée. Cela engendre une tonalité pathétique, qui suscite les émotions du spectateur. La voix-in évoque un contraste d'émotions : les cris douloureux de Soukaina et la rage d'Ahmed (point de vue d'écoute intra-diégétique).

Le plan (16) en cadrage rapproché montre les effets pernicioeux de l'acte violent sur la prostituée. Le point de vue de plainte et de vengeance structure la séquence, avec une focalisation interne (Noha). La large focale, le cadrage serré avec une perspective exagérée, rapproche davantage la situation tragique de la prostituée, dont le corps est clivé entre le plaisir et la violence. *Le montage métrique* et à fonction rythmique et sémantique élabore des plans à longue durée, qui évoquent les émotions dysphoriques (affliction) de la prostituée.

La voix-in souligne la plainte et la lamentation féminine (deux prostituées), avec une tonalité pathétique, suscitant la tristesse et la pitié du spectateur. Il s'agit d'auricularisation interne primaire, d'où résulte le schéma complet de l'énonciation filmique :

1-Instance principale	ENONCIATEUR PRINCIPAL (= qui raconte)		
2-Sous-instances	MONSTRATEUR (montre)	NARRATEUR (raconte)	PARTITEUR (commente musicalement)

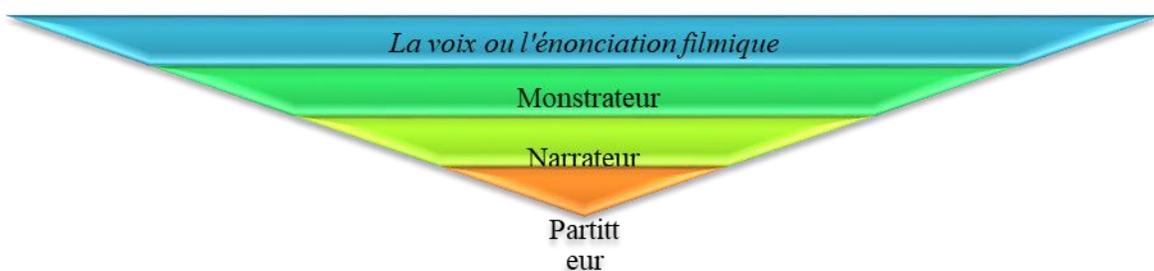


Schéma des différentes instances énonciatives filmiques s'adressant au spectateur, établi par André Gardiès : *Le récit filmique* : 1993.

4-L'espace filmique comme manifestation de la condition du corps féminin :

4.1-L'espace comme vecteur libérateur du corps féminin :



(Plan 17)

(Plan 18)

L'espace au-delà de sa fonction cinématographique (monstration-représentation), peut remplir *une fonction diégétique, narrative et actantielle* (André Gardiès : Le récit filmique : 1993). Une Amante du rif est la monstration d'espace conservateur qui conduit la femme (Aya) à l'enfermement social. Plusieurs lieux (la maison de la famille d'Aya, la villa du Baron, la prison) constituent dans un système spatial d'appropriation légitime du corps féminin. La disjonction d'Aya avec la maison de la famille (opposant à Aya), conduit à sa conjonction avec la prison (adjuvant pour Aya), en effet la maison de la famille défavorise l'élan d'Aya et de son corps, aspirant à une relation amoureuse sacrée ; il s'agit de lieu enfermé et régi par le discours patriarcal. Son inculpation de complice du Baron allait changer sa condition, elle est détenue. La prison comme espace diégétique (cellule, prisonnières, etc.) a constitué *un destinateur* (André Gardiès : Le récit filmique : 1993) de la libération du corps d'Aya. En effet elle n'a pas cédé à la tentation du directeur de la prison, celle-ci a appris, à l'aide du discours des prisonnières comment autonomiser son corps. La prison favorise une transformation *diégétique et actantielle* aux yeux d'Aya, qui retrouve dans cet espace censé d'incarcération, un espace de délivrance du corps et d'enchantement. Elle danse, chante et autonomise son corps, qui semble plus libre, épanoui qu'auparavant. En fait cet espace est favorable à la manifestation de la liberté corporelle de la femme, cela remet en question la signification même de l'enfermement est-il spatial, socio-culturel ou psychique ? L'enfermement du corps est effectivement socio-culturel, puisque Aya a pu retrouver davantage la féminité, l'autonomie du corps dans

la prison ; de ce fait elle devient un espace diégétique favorisant l'affranchissement du corps du système socio-culturel. Cet espace est *adjuvant et destinateur* pour le personnage, d'où s'établit une relation contractuelle, favorable entre la prison et Aya. La conjonction spatiale est positive (Aya Ω prison) et contribue au changement de l'état du personnage et à la dynamique actionnelle du récit (Aya célèbre et libère son corps au sein de la prison). Donc la prison n'est pas un simple espace de représentation, mais participe à la signification et à la dynamique du récit filmique, à l'aide d'une *identité spatiale*.



(Plan 19)



(Plan 20)

L'espace dans *Much Loved* constitue une force agissante sur les personnages. Les traits diégétiques des lieux ci-dessus (bar et plage : lieux de défoulement et d'évasion) constituent un espace favorable à la femme. Le corps de la prostituée semble libre (plan 19) au bar comme un lieu qui motive (destinateur) l'enchantement de la femme. La plage (plan 20) représente un espace diégétique, qui favorise l'espérance et le ravissement des personnages, en effet cet espace est une force agissante : *destinateur et adjuvant* (fonction actantielle) ; car il annonce plus ou moins la fin de la souffrance des

prostitués. Le corps n'est plus objet d'asservissement, mais de délivrance, qui entre en conjonction avec un espace ayant une fonction diégétique et narrative par rapport aux personnages. En fait la juxtaposition des deux lieux est établie par *une altérité spatiale par disjonction distale* (Gaudreault & Jost : 2017).

4.2-L'espace comme vecteur d'appropriation du corps féminin :



(Plan 21)



(Plan 22)

Comme force agissante sur les personnages l'espace filmique accentue l'appropriation du corps. Dans une villa loin de Marrakech, les saoudiens s'approprient une foule de prostituées, cet espace luxueux, lointain et enfermé (fonction diégétique de l'espace), participe à l'exorbitance du fantasme masculin. La conjonction avec cet espace est filmée en une *altérité spatiale par contiguïté* (Gaudreault & Jost : 1990), qui permet la juxtaposition de deux lieux qui se jouxtent. En effet les deux scènes sont proches, bien qu'elles se déroulent dans deux lieux différents (salon, piscine). La conjonction spatiale (prostituées Ω villa) attribue des valeurs différentes aux personnages, en effet la supériorité et l'appropriation pour les saoudiens et la soumission et la dégradation pour la femme. Cet espace (la villa) est le vecteur de discours masculin du zoomorphisme du corps de la prostituée,

l'attitude des deux saoudiens (plan 21 et 22) souligne une certaine animalisation du corps (plan 20) féminin et l'assujettissement d'une foule féminine (plan 22). L'espace comme force agissante devient *adjuvant* et *destinateur* en faveur du fantasme des saoudiens (le zoomorphisme du corps) et *opposant* aux prostituées qui sont obligées à se soumettre. L'espace n'est pas alors une simple enveloppe de l'action et participe à la construction diégétique et narrative du récit filmique, en effet la villa participe à la transformation de l'état des personnages (les prostituées deviennent des êtres zoomorphiques et dégradés) et à la dynamique actionnelle qui manifeste le fantasme exorbitant des saoudiens face au corps.



(Plan 23)

(Plan 24)

Le plan (23) montre un espace enfermé et intime, accentué un éclairage nocturne. Il s'agit de la villa du baron, espace de luxe, enfermé et lointain de la campagne (espace diégétique), qui se transforme en force agissante au profit du Baron et au détriment d'Aya, qui se trouve dans un labyrinthe sans échappatoire à la défloration. La conjonction des deux personnages avec cet espace, engendre des valeurs différentes : la domination du Baron d'une part et la soumission d'Aya d'autre part. De ce fait l'espace remplit des fonctions différentes face aux personnages : *destinateur et adjuvant* pour le Baron et

opposant pour Aya qui n'arrive pas à échapper à la défloration. Le plan (24) illustre la rue comme espace qui accentue la dégradation du corps de la prostituée ; la rue comme espace sans limite se transforme en un monstre (la nuit, les clochards, les voleurs, les flics, etc.) pour la prostituée. La conjonction spatiale obligatoire de la prostituée avec la rue, rend son corps un réceptacle de la violence et de sexualité masculine. La rue remplit deux fonctions actantielles par rapport à la prostituée : *destinateur* de l'acte de prostitution, elle se fait des clients dans la rue et *opposant et hostile* à son corps.

5- Une fresque filmique de rébellion et d'autonomisation du corps féminin :

5.1- La rébellion et la libération du corps féminin :



(Plan 25)

(Plan 26)



(Plan 27)

La séquence (The sea is behind) est filmée en montage harmonique, le un raccord de mouvement favorise la fluidité de la juxtaposition des plans, soulignant progressivement la rébellion féminine contre l'appropriation masculine du corps. Le cadrage en plan moyen à l'aide de caméra fixe, latérale et horizontale structure le champ (l'homme (Mikhi) et la femme (une vétérinaire) ; la profondeur de champ en focale normale rend le spectateur comme un témoin effectif de la scène. L'espace est proche du décor de théâtre que celui du cinéma (abattoir dans la périphérie de Casablanca) ; cet espace (adjuvant) qfavorise la manifestation du pouvoir féminin et la remise en question du privilège masculin. En effet le discours masculin d'appropriation devient le destinataire d'anti-discours : celui de la résistance féminine, les fonctions actantielles, pragmatiques et thématiques ont changé au profit du discours féminin. La séquence adopte le point de vue énonciatif et dénonciateur de la vétérinaire, avec une monstration interne et une polarisation-personnage. En effet le récit des personnages de verbalisation domine la séquence (ocularisation interne primaire/focalisation interne), or le méga-narrateur reste l'énonciateur principale par récit de visualisation. **Le montage est harmonique**, (à fonction syntaxique, rythmique et sémantique : rythme et tonalité) participe à la remise en question du discours masculin (à fonction sémantique), en effet l'homme (Mikhi) est déjoué par le discours atypique de la vétérinaire à travers des plans à durée longue (dilatation). La femme se donne un discours nouveau, atypique pour déconstruire le système restrictif des représentations socio-culturelles du corps. En fait la séquence est une ironie de l'absurdité de l'engrenage social du corps, la femme élabore un texte féminin atypique et invite l'homme à la lecture pour se libérer des

pulsions. Les traits physiques et vestimentaires de la vétérinaire comme *destinateur* pour l'homme, devient un *adjuvant* pour la femme, qui manifeste des traits psychologiques forts (le savoir, langage, résistance) à manipuler l'homme. L'image de la fesse sur le sac de la femme est une métonymie et représente une allégorie dénonciatrice de la représentation restrictive du corps féminin. La femme (vétérinaire) a subi une transformation actantielle et cognitive, elle n'est plus *objet de l'action* mais un sujet d'énonciation (sous-narrateur) *qui* critique le discours d'appropriation ostentatoire masculin. Elle s'énonce comme anti-sujet de l'homme et destinateur de l'urgence de la libération du corps féminin. Le choix des couleurs en noir et blanc crée un monde d'insensibilisation et satignant, or il consitue également *le destinateur* de la résistance féminine. Le point de vue d'écoute est dominé par *la voix-in* des deux personnages et *la voix-off* de Tarek, qui formule des commentaires explicatifs au spectateur. Le dialogue en voix-in avance le point de vue de rébellion féminine et la remise en question de la domination masculine. C'est un point de vue d'écoute intra-diégétique de la libération et de l'autonomisation du corps féminin.

-Discussion et conclusions :

Le cinéma constitue un discours audio-visuel de la représentation du corps féminin au Maroc. A la différence de la littérature, le cinéma en donnant à voir des images et à entendre des voix-in, représente un discours de masse sur le corps de la femme. Le discours filmique élabore une esthétique à signifiante du corps féminin, qui invite à une analyse sémiologique et narratologique.

L'image du corps de la femme au Maroc est représentée en figures sémiologiques propres au cinéma. En effet *la monstration en montage intellectuel et harmonique* met en scène le désarroi de la femme face à son destin de se déposséder du corps ; *le montage tonal* avance une métaphore musicale de l'état dégradé et décadent du corps ; *le montage métrique* donne à voir des plans à durée longue (dilatation) soulignant la psychologie troublée de la femme ; *le montage parallèle* établit un rapport symbolique entre l'écrasement d'objets et la dégradation de la femme. La composition de l'image tend au cadrage serré (gros plan sombre) du chagrin, avec des plongées qui accentuent l'écrasement de la femme face à l'emprise masculine ; *la ponctuation filmique* est structurée en raccord regard de la confrontation sociale et hostile entre l'homme et la femme. *La profondeur de champ* tend à la focale large qui rapproche et accentue davantage l'état dégradé du corps et de l'esprit de la femme, avec un style hyperbolique. La couleur en noir et blanc (Hicham Lasri) constitue une fresque de monde stagnant et hostile à la rébellion féminine. *L'écriture sonore* est diégétique et élabore un univers hostile à la femme et favorable à l'appropriation de son corps. *La musique* est construite en métaphore musicale, d'une part évoque la psychologie tourmentée de la femme, d'autre part fonctionne en contraste avec l'image, en soulignant la contradiction de la représentation sociale de la femme. *Les effets sonores* sont cacophoniques, rattachés à des milieux favorables à la domination masculine et à la soumission féminine, et stimulent l'interaction auditive spectatorielle. *Le dialogue* à valeur perlocutoire est centré sur le point de vue de l'homme, son absence donne lieu au silence ou à une voix over à vocation psychologique, qui renseigne le

spectateur sur la psychologie tourmentée de la femme. L'alternance des figures d'écriture sonore constitue *une poétique* sonore du contraste d'affects des personnages, en particulier le désarroi féminin. Au contraire de l'image qui s'adresse à la vision du spectateur, les figures sonores agissent sur ses émotions, avec une tonalité qui passe du *lyrique au pathétique*. *La voix-in* est locutoire et expressive du ressenti de la femme est accompagnée de *voix-over* de sa psychologie tourmentée, à travers des *flash-back* et des *fondus enchaînés*. En effet *l'esthétique filmique* combine l'image et le son, dans une *rhétorique cinématographique* à vocation critique de la condition sociale du corps de la femme au Maroc.

Le discours de la légitimité masculine au dépend de la privation de la femme du corps est énoncé par plusieurs *énonciateurs* (en particulier l'homme). La pluralité d'instances du conditionnement de la femme, se traduit en instance qui montre (*méga-narrateur*) et celle qui raconte (*sous-narrateur*) le conditionnement social du corps féminin. La communication du conditionnement social du corps au spectateur procède d'une imbrication énonciative qui facilite la consommation du récit filmique. *L'ocularisation* et la *focalisation* (interne) sont plus centrées sur le regard et *le point de vue* opposé des personnages : la domination masculine et la soumission féminine. De ce fait le spectateur devient témoin d'une fresque sombre du conditionnement de la femme, à travers *une polarisation-personnage*.

Le cinéma représente la femme avec *rhétorique filmique* qui invite le spectateur non à la simple consommation, mais à s'interroger pour comprendre les fondements inconscients et faux de la sujétion du corps féminin. Il s'agit de *la métaphore, de la métonymie et de l'allégorie* qui

constituent une sorte de *poétique du corps de la femme*. L'allégorie à la fin de (Jahiliya et The se ais behind) évoque une fresque de la rébellion féminine et une aspiration vers l'autonomisation du corps du conditionnement social, à travers des objets aussi simples mais expressifs et signifiants ; par exemple le livre au lieu du corps comme outil d'échange entre l'homme et la femme, substituer l'échange cognitif au contact charnel. Le style allégorique concrétise en objets la représentation sociale du corps, et invite donc à revoir l'image de la femme. La *métaphore* et la *métonymie* élaborées par montage parallèle ou intellectuel évoquent une image atypique et critique du conditionnement de la femme.

L'espace filmique est *diégétique et narrative* à la fois et participe à la manifestation des lieux de sujétion et de dégradation du corps féminin. En effet la conjonction ou la disjonction des personnages avec l'espace, engendre un système axiologique différents par rapport à la femme et l'homme : plaisir masculin /désarroi féminin (*fonction diégétique*). L'espace devient une force agissante (*fonction actantielle*) et participe au changement d'état des personnages, comme *destinateur et adjuvant* pour l'homme et *destinateur et opposant* pour la femme. Il en découle un système spatial contradictoire : *espace d'enfermement féminin/espace de domination masculine*.

Le cinéma comme média de masse est un discours critique (à travers des procédés allégoriques, métonymiques, comparatifs et de parallélisme symbolique) de l'évidence d'appropriation masculine du corps féminin. Ce constat invite les chercheurs à promouvoir une réflexion d'égalité du genre au Maroc ; une telle réflexion ne saurait être fructueuse sans se débarrasser de la

métaphysique religieuse, économique ou politique. Un discours égalitaire du corps aurait des effets positifs sur le statut de la femme et la société marocaine, en effet l'évolution de toute société est tributaire de l'intégration entière de l'homme et de la femme à la fois. Il est important de faire appel à nos ancêtres amazighs où le corps de la femme est une richesse, la culture amazighe développe une action corporelle égalitaire « *La culture amazighe est une culture riche en ce qui concerne le corps, cela est palpable dans la tradition orale, vestimentaire, culinaire, la danse étant un élément pivot d'une culture du corps, le tatouage aussi* ». ²⁴

Bibliographie :

Livres :

- Aumont Jacques & Michel Marie. 2016. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin.
- Barthes Roland. 1964. *Eléments de sémiologie*. In : Communications, 4. Recherches sémiologiques.
- Bellour Raymond. 1995. *L'analyse du film*, Paris, Édition Calmann-Lévy.
- Bernoussi Mohamed. 2021. *Communiquer le corps dans la culture marocaine*, Paris, L'Harmattan.
- Bruch Noël. 1986. *Une praxis du cinéma*, « Folio, Essais », Paris, Édition Gallimard.
- Eisenstein Serguei. 1977. *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, Ed Christian Bourgois.
- Gardiès André. 1993. *Le récit filmique*, « Contours Littéraires », Paris, Édition Hachette Supérieur.
- Gaudreault André & Jost François. 2017. *Le récit cinématographique*, « Armand Colin Cinéma », Paris, 3e éd. Lassay-les-Châteaux. Édition Nathan.
- Greimas Algirdas-Julien & Courtés Joseph. 1979. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage t1*, Paris, Ed. Hachette Université.
- Héritier Françoise. 2007. *Le corps, le sens*, Paris, Seuil.

²⁴ Mohamed Bernoussi, « Déconstruire la masculinité pour libérer la féminité ». 2021. Université de Meknès, p. 6.

- Mitry Jean.1963. *Esthétique et psychologie du cinéma, Tome 1*, (Les Structures), Paris, Editions Universitaires.
- Metz Christian. 1964. *Le cinéma : langue ou langage ?* : In communication, Recherches sémiologiques.
- Metz Christian.1968. *Essais sur la signification au cinéma*, T. 1, Paris, Klincksieck.
- Metz Christian.1972. *Essais sur la signification au cinéma*, T. 2, Paris, Klincksieck.
- Metz Christian.1991. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Éditions Méridieus Klincksieck.
- Simon Jean-Paul. 1983. *Enonciation et narration*, Communication 38, Paris, Seuil.
- Souriau Étienne. 1953. *L'univers filmique*, Paris, Flammarion.

Articles :

- Bernoussi Mohamed. 2019. « *Sémiotique du corps dans la culture marocaine* ». Laboratoire Prim, IUT Saint Symphorien.
- Bernoussi Mohamed. 2021. « *Déconstruire la masculinité pour libérer la féminité* », Université de Meknès. p, 6. Ce texte reprend ma présentation de l'ouvrage intitulé *Quinze ans d'études sur le genre aux USA*, M.Bernoussi et A. Malki (eds.), Infoprint, Meknès.