

# Cahier De La Recherche Africaine

REVUE PLURIDISCIPLINAIRE : LETTRES, ARTS ET SCIENCES  
HUMAINES

Année 2 - N°3 - Jan-2024

BP: 17004, Université Omar Bongo  
Libreville (Gabon)  
[cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)  
[www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)



Tel : (+241) 077853540 / 066600380 /  
(+33) 0647489781  
[gnkeditons.gab@gmail.com](mailto:gnkeditons.gab@gmail.com)



**Cahier De La Recherche Africaine**

N° 3  
Jan- 2024



ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)



N° 3 / Jan - 2024

## Cahier De La Recherche Africaine

Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines



## Nouveaux regards sur les dynamiques africaines

Revue indexée : Scientific Journal Impact Factor (SJIF)



**CAHIER DE LA RECHERCHE AFRICAINE**

**Revue Pluridisciplinaire  
Lettres, Arts et Sciences Humaines**

-----

**Université Omar Bongo**

**Année 2 / Numéro 3 / Janvier 2024**

**ISSN : 2958-5805 (E)**

**2958-5813 (P)**

**NOUVEAUX REGARDS  
SUR LES DYNAMIQUES  
AFRICAINES**



**TOGETHER WE REACH THE GOAL**

**Revue indexée**

**Scientific Journal Impact Factor (SJIF)**

**<https://sjifactor.com/passport.php?id=23299>**

**Impact Factor : 3.083**



## MENTION LEGALE

La rédaction du *CRA* rappelle que les opinions exprimées dans les articles ou reproduites dans les analyses n'engagent que leurs auteur(e)s.

© Editions GNK Gabon 2024  
Tel. (+241) 066600380/077853540 Libreville  
[gnkedititions.gab@gmail.com](mailto:gnkedititions.gab@gmail.com)  
ISSN : 2958-5805  
Tous droits réservés pour tous les pays.  
Toute modification interdite



*Fortis Fortuna Adiuvat*



Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines

ISSN : 2958-5805

Contacts :

[cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)

[www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

Bp. 17004, Université Omar Bongo, Libreville - Gabon

#### DIRECTEUR DE PUBLICATION

NDOMBI-SOW Gaël, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### REDACTEUR EN CHEF

MAGNIMA-KAKASSA Arsène, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### SECRETARIAT

BISSIELO Gaël Samson, Université Omar Bongo

BIVEGHE BI NDONG Wilfried, Institut de Recherche en Sciences Humaines

DISSY DISSY Yves Romuald, Université Omar Bongo

KOUMBA ALIHONOU Gwladys, Ecole Normale Supérieure de Libreville

MASSALA MBINDZOUKOU Marius, Université Omar Bongo

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, Université Omar Bongo

MOUNZIEGOU-MOMBO Narcice Wolfgan, Université Omar Bongo

MOUTANGO Fabrice Anicet, Université Omar Bongo

MOUVONDO Epiphane, Université Omar Bongo

NDOMBI BOUNDZANGA Bertrand Dimitri, Université Omar Bongo

NDONG BEKA II Poliny, Université Omar Bongo

#### COMITE SCIENTIFIQUE

- **DIENE Babou**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Gaston Berger - Sénégal
- **FOTSING MANGOUA Robert**, Professeur Titulaire (Littérature), Université de Dschang - Cameroun
- **IDIATA Franck Daniel**, Professeur Titulaire (Linguistique), Université Omar Bongo - Gabon
- **LAMAH Daniel**, Professeur Titulaire (Géographie), Université de Kindia - Guinée
- **MADEBE Georice Berthin**, Directeur de Recherche (Sémiotique), Institut de Recherches en Sciences Humaines (IRSH) de Libreville - Gabon
- **MAMADOU DINDE Diallo**, Professeur Titulaire (Histoire), Université de Kankan - Guinée
- **MBONDOBARI Sylvère**, Professeur des Universités (Littérature), Université Bordeaux Montaigne - France
- **MENGUE M'OYE Alexis**, Professeur Titulaire (Histoire), Université Omar Bongo - Gabon
- **MONGUI Pierre-Claver**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo - Gabon



- **N'GORAN David**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **NDOMBET André-Wilson**, Professeur Titulaire, (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZINZI Pierre**, Professeur Titulaire (Philosophie), Université Omar Bongo – Gabon
- **RENOMBO Steeve**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **TONDA Joseph**, Professeur Titulaire (Sociologie/Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **AKOMO ZOGHE S. Cyriaque**, Maître de Conférences (Civilisations hispano-africaines), Ecole Normale Supérieure de Libreville – Gabon
- **BIKOMA Florence**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **KONAN Richmond Alain**, Maître de Conférences (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **MAGNIMA-KAKASSA Arsène**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAKITA-IKOUAYA Euloge**, Maître de Conférences (Géographie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAPANGOU Dacharly**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MBOYI BONGO Serge**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MEBIAME ZOMO Maixant**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOMBO Charles Edgar**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**, Maître de Conférences (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **MVE EBANG Bruno**, Université Omar Bongo, Maître de Conférences (Science Politique), Université Omar Bongo – Gabon
- **NDOMBI-SOW Gaël**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZENGUET IGUEMBA Gilchrist Anicet**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OBIANG NNANG Noël Christian-Bernard**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OVONO EBE Mathurin**, Maître de Conférences (Littérature espagnole), Université Omar Bongo – Gabon
- **PAMBO PAMBO N'DIAYE Anges Gaël**, Maître de Conférences (Littérature anglaise), Université Omar Bongo – Gabon
- **SANDOUONO FAYA Moïse**, Maître de Conférences (Histoire), Université de Kindia – Guinée
- **SOUMAHO MAVIOGA Orphée Martial**, Maître de Conférences (Sociologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **TABA ODOUNGA Didier**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon



## SOMMAIRE

<b>Editorial</b> .....	11
<b>HISTOIRES ET SOCIETES A L'EPREUVE DE LA FICTION</b> .....	13
<b>MEBALE M'OBIANG Alan Brel</b> (Université Omar Bongo) <i>L'écriture de l'histoire dans <i>L'odyssée de Mongou</i> de Pierre Samy</i> .....	15
<b>DIOUF Ibrahima</b> (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) <i>L'aventure ambiguë</i> de Cheikh Hamidou Kane : entre quête identitaire et désir d'histoire.....	37
<b>SANGOU Fadil Abdel</b> (Université de Dschang) Rituels liminaires du mariage dans <i>Les impatientes</i> de Djaïli Amadou Amal, <i>Loin des mosquées</i> d'Armel Job et <i>Une femme pour mon fils</i> d'Ali Ghalem.....	55
<b>NDONG NDONG Yannick Martial</b> (Université Omar Bongo) « Récit spéculaire » et témoignages en spirales à la lumière de <i>Le lys et le flamboyant</i> de Henri Lopes.....	73
<b>BICHARA Taoussi Taoukamla</b> (Université de N'Djaména) Espace et temps de la mort dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.....	93
<b>IDOMBA MBOUKOUABO Claire Versuela</b> (Université Omar Bongo) L'impairité factorielle du discours critique dans le roman féminin : cas <i>D'écart-ville</i> de Parfaite Ollame.....	113
<b>OBAME ENDAMNE Wilfridh</b> (Université Omar Bongo) Pour une lecture des occurrences de la nuit dans les films joués par Philippe Mory.....	131
<b>JADDAD Njoud</b> (Université Chouaib Doukkali, El Jadida) Le cinéma au Maroc : étude phénotype.....	145
<b>DIOUÉ Wohnouan Marie-Josée</b> (Université Félix Houphouët-Boigny) « La rue paille » dans <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> d'Aimé Césaire : de la production du signe) la production du texte.....	171



<b>COSKER Christophe</b> (Université De Bretagne Occidentale/Université de La Réunion) Enquête littéraire et intertextuel sur Nassur Attoumani. Pour une conception de l'écrivain francophone comme médiateur interculturel.....	185
<b>AMAN Geoffroy Junior Aka N'goran</b> (Institut National Polytechnique Félix Houphouët-Boigny) L'idéologie de la violence raciale dans <i>Our Nig</i> de Harriet E. Wilson.....	199
<b>AHO Kouakou Bernard</b> (Université Alassane Ouattara) De l'humanisme au transhumanisme : le renouement de l'homme dans la vision poétique.....	217
<b>ONDO MENDAMNE Dolly</b> (Université Omar Bongo) L'épidictique : entre préservation de l'Etat et génie français. Discours de Bordeaux du général de Gaulle.....	235
<b>YAO Attougbré Dieudonné</b> (Université Alassane Ouattara) La didascalie : un paradigme de renouvellement de l'écriture théâtrale.....	257
<b>NAOUAR Mohamed</b> (Université de Tunis) Pascal Quignard et le paradoxe de la musique.....	275
<b>SCIENCES HUMAINES ET SOCIALE : POUR UNE ACTUALISATION DES SAVOIRS ENDOGENES ET AFROCENTRES.....</b>	295
<b>M'VE Gaëlle</b> (Université Omar Bongo) Migrations subsahariennes vers l'Europe : l'esclavage des temps modernes.....	297
<b>OWOULA BOSSOU Yvan Comlan</b> (Université Omar Bongo) L'OUA/UA à l'épreuve de la notion des changements anticonstitutionnels : l'africanisation de la paix en question (XXe- Début du XXIe siècle).....	321
<b>MEHYONG Stéphane William</b> (Université Omar Bongo) L'abandon du projet de centrale électrique pilote à énergie thermique des mers d'Abidjan en Côte d'Ivoire 1941-1958.....	339





<b>MANGA Anne Marie Blanche</b> (Université de Yaoundé I) <b>TSALA TSALA Jacques-Philippe</b> (Université de Yaoundé I) Ségrégation sexuée et développement de l'identité de genre chez des filles de 8 à 12 ans scolarisées à l'école primaire au Cameroun.....	<b>361</b>
<b>Al-CHIKH Insaf</b> (Université de Genève) <b>ALLADATIN Judicaël</b> (Institut universitaire des cadres et Consortium SFR-D) <b>ROCHE Lionel</b> (Université du Québec à Montréal) Conception d'une démarche méthodologique pour l'analyse de l'activité de gestion d'établissement scolaire au Maroc pour les fins de développement de formation adaptée : l'usage des traces vidéo d'activité.....	<b>381</b>
<b>DIALLO Thierno Amadou Tidiane</b> (Université Julius Nyerere de Kankan) <b>TOURÉ Tiranké</b> (Université Général Lansana Conté de Sonfonia) <b>KAMANO Sékou</b> (Université Julius Nyerere de Kankan) L'impact de la pandémie de COVID-19 sur l'adoption des technologies numériques par les entreprises en Guinée.....	<b>401</b>
<b>BISSIELO Gaël Samson</b> (Université Omar Bongo) <b>MAGANGA Christian</b> (Université Omar Bongo) Mariages exolingues et perte des langues locales gabonaises : approche sociolinguistique.....	<b>419</b>
<b>N'GUESSAN Settié Louis Martial Junior</b> (Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan) Le conditionnel comme marqueur d'évidentialité ou d'incertitude journalistique : le cas de la presse écrite ivoirienne.....	<b>431</b>
<b>NTSIMI OWONA Laurentine</b> (Université de Yaoundé I) Les non-dits dans les proverbes eton.....	<b>447</b>
<b>GNING Magueye</b> (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) L'anthropologie transcendantale : une théorie de l'humain et de la société chez Marcel Gauchet.....	<b>457</b>
<b>BOULINGUI MOUSSAVOU Alain</b> (Université Marien Ngouabi) L'administration publique gabonaise à l'épreuve des valeurs déontologiques.....	<b>473</b>



**FOFANA Issakha** (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

**AHOUANDJINOU Akawanou Clément** (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Ethique environnementale : quelle valeur en Afrique pour contribuer

à la gestion de la crise écologique ?.....

**491**



**HISTOIRES ET SOCIETES A  
L'EPREUVE DE LA FICTION**

## LE CINEMA AU MAROC : ETUDE PHENOTYPE

Njoud JADDAD

Université Chouaib Doukkali, El Jadida

[njaddad@gmail.com](mailto:njaddad@gmail.com)

**Résumé :** Cet article est une analyse critique de l'évolution du cinéma en tant que pratique culturelle et artistique, en mettant l'accent sur le cas du Maroc. Il revisite l'histoire du cinéma en occident depuis ses balbutiements au début du XXe siècle jusqu'à nos jours. Il retrace la courbe de l'évolution du statut du cinéma au statut de septième art. L'article met également en exergue les efforts de ceux qui y ont contribué : théoriciens et associations de cinéphiles. Au sujet du Maroc, l'article met en lumière le manque d'institutions pour défendre un cinéma national sérieux et la persistance d'une dépendance au modèle commercial occidental. Il soulève de nombreuses questions sur le rôle du cinéma marocain face aux enjeux identitaires et sociaux du pays. Il appelle ainsi à repenser la place du 7e art dans la culture marocaine contemporaine.

**Mots-clés :** Cinéma marocain, Influences occidentales, Consécration artistique, Enjeux sociaux, Champ cinématographique

**Abstract:** This article is a critical analysis of the evolution of cinema as a cultural and artistic practice, with a focus on the case of Morocco. It traces the history of cinema in the Western world from its beginnings at the turn of the 20th century to the present day, showing how cinema has transitioned from being a popular form of entertainment to being recognized as the seventh art, thanks to the efforts of theorists and film enthusiasts to establish it as an independent and creative art form. In Morocco, the article highlights the lack of institutions to support serious national cinema and the persistence of dependence on the Western commercial model. It raises numerous questions about the role of Moroccan cinema in addressing the country's identity and social issues. It thus calls for a reevaluation of the place of the seventh art in contemporary Moroccan culture

**Keywords:** Moroccan cinema, Western influences, Artistic consecration, Social issues, Film field

### Introduction

Le cinéma, introduit durant la colonisation, mérite une étude approfondie de son évolution historique et sociale depuis ses débuts. Initialement vanté comme un aspect culturel innovant, le cinéma devait fusionner les formes artistiques existantes, telles que la littérature et le théâtre, d'où son surnom de "septième art". En fait, c'est l'ensemble du champ artistique qui interpelle à l'observation et à l'analyse. Il interpelle parce qu'il fait partie intégrante d'un système



social et politique mondialisé qui a asservi l'être humain et l'a transformé en marchandise.

Dans ses acceptions étymologique et systémique actuelles, l'art moderne est une invention occidentale qui a pris toute sa dimension au XIX<sup>e</sup> siècle. Nombreux sont les sociologues qui se sont penchés sur l'étude et l'analyse de l'art moderne, mais les contributions les plus significatives proviennent de Pierre Bourdieu. Il s'est particulièrement concentré sur l'évolution du champ artistique, en mettant l'accent sur la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il n'ait pas dédié des travaux spécifiques au cinéma, ses réflexions dispersées offrent des perspectives essentielles pour comprendre l'évolution historique et sociologique du cinéma en tant que septième art. Ainsi, avec Pierre Bourdieu (1992 : 114) ; on s'interroge sur les dynamiques de consécration et de reconnaissance qui ont permis d'octroyer au cinéma son statut de septième art. Plus encore, il devient légitime de s'interroger sur l'institutionnalisation des contenus sémantiques des mots « art », « artiste » et « milieu artistique » en posant les questions suivantes : Qui et quelle idéologie cette institutionnalisation sert ? Quel système de discrimination cette institutionnalisation instaure ? Comment les mécanismes de production de ces formes artistiques nommées « cinéma » ont été légitimés ?

### **1. Légitimité de l'art cinématographique et valeur artistique**

Le monopole de la violence, qu'il soit légitime ou non, ne suffit pas à garantir seul l'emprise politique. Le contrôle du champ culturel exerce une influence similaire, assujettissant la population et la soumettant aux orientations des forces dominantes. Ainsi, le champ culturel devient un moyen draconien de domestication, inscrit dans la quête de puissance. La création de la valeur artistique résulte du champ de production en tant que système de croyances, rituels et coutumes. Ce champ est délimité par les mécanismes de consécration et de légitimité.

Au Maroc, chaque composante de ce champ à l'exemple des fonds de soutien, du Centre cinématographique marocain, des festivals, etc., possède une valeur excédentaire de capital symbolique

et un niveau déterminé de légitimité. L'institutionnalisation de la démission sociale comme moyen de contrôle du champ politique, détruit le sentiment d'appartenance, déshumanise et exacerbe l'individualisme. Par conséquent, elle tue la pensée humaine et c'est un système de croyance aux valeurs de la création virtuelle, de la relativité du goût et de l'uniformisation des critères esthétiques qui se met en place. L'obligation de répondre clairement à ces thématiques incombe donc à chaque composante du champ. In fine, c'est en fonction de l'ampleur de l'oblitération culturelle produite que se mesure l'importance de chaque composante du champ culturel artistique.

Cette construction dépasse le cadre d'un seul champ, nécessitant de ce fait, la contribution de plusieurs composantes et structures pour assurer sa perpétuation. Aucune compréhension sociologique du rôle d'un champ particulier dans la création de la valeur d'une œuvre ne peut aboutir sans prendre en considération la contribution et la complémentarité de l'ensemble de ses composantes.

## **2. Conflictualité dans le champ artistique**

La conflictualité est un état naturel dans la socialisation des humains, prenant diverses formes selon les contextes socio-historiques. Elle est alimentée par la hiérarchie des classes sociales et la dépendance envers ceux qui dominent politiquement, socialement et économiquement. Pierre Bourdieu a défendu l'indépendance artistique contre cette réalité. Pour libérer le cinéma de l'exploitation mercantile, il est impératif de reconsidérer le box-office comme indicateur de succès ou d'échec. Les valeurs prédominantes dans le milieu cinématographique résultent d'un long processus, transformant ces valeurs en fondements du champ, une mutation qualifiée d'effrontée et immorale.

L'opposition entre l'art et le commerce caractérise le champ artistique, révélant la profondeur de l'opposition entre la beauté absolue et la laideur absolue. Cette opposition, dynamique universelle, alimente les forces en conflits, distinguant les différences entre les réalités objectives extérieures. Bourdieu a utilisé l'opposition



entre la dépendance et l'indépendance pour étudier la genèse de la littérature française.

Le positionnement dans un champ culturel est déterminé par la cartographie du temps et la courbe de signification, reflétant la polarisation entre les états de dépendance et d'indépendance. L'analyse de l'évolution du positionnement cinématographique occidental ou marocain va au-delà de l'approche historique pour s'inscrire dans un cadre prospectif, observant les rôles d'orientation des goûts du public et les critères d'esthétique des instances de consécration.

### **3. Parcours historique de la consécration du cinéma**

Le champ cinématographique, à ses débuts, a été marqué par une forte dépendance envers l'Occident et son imitation imparfaite. Le cinéma muet a occupé une place de choix, mais le passage au cinéma parlant a marqué le début de la maturité de l'expression cinématographique. La période entre les deux guerres a été caractérisée par une lutte de positionnement du produit artistique dans le monde de la culture. La problématique de la lutte de positionnement a été soulevée par Jordan Brower et al. Ils ont mis en évidence les mutations de la production cinématographique. L'émergence des longs-métrages a été un changement majeur, répondant aux attentes d'un public de la classe moyenne (Brower & al., 2013 : 533-551).

La sensibilité à l'art cinématographique a été cultivée par les Nickel odéons, où des films étaient projetés pour cinq centimes. Les troubadours ont contribué à cette culture. Les instances de consécration ont enrichi cet épanouissement artistique. Les salles de cinéma luxueuses et les films à bobines multiples ont amplifié cette inclination.

Louis Reeves Harrison occupe une position significative dans l'historiographie cinématographique de la période de transition entre l'émergence du Nickel Odéon (1905-1907) et la consolidation du système de studio oligopolistique (1915-1918). En effet, en 1913, Harrison a caractérisé la production cinématographique comme un

« art nouveau ». Son discours, devenu révolutionnaire, met en avant les aspects artistiques du cinéma. Les écrits éminents de Harrison ont consigné la consécration du cinéma en tant que création artistique. (Bowser, 1994 : 255)

Le propos relatif au cinéma en tant que création artistique est un propos tributaire des luttes qui opposent les différents groupes sociaux de la société occidentale. Chaque groupe essayant de définir la réalité culturelle selon ses propres intérêts sans pour autant que cela n'en représente la traduction fidèle. Elle est plutôt la traduction du goût et des préférences du groupe social auquel Louis Reeves Harrison appartient. Il convient de souligner l'importance du concept de l'art, solidement établi au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Ce concept a engendré un système de hiérarchie, d'intérêt et de classification qui a été utilisé pour ordonner les formes culturelles selon une échelle allant du plus élevé au moins élevé. De création bourgeoise occidentale récente, la connotation du mot « art » n'est pas du tout neutre. Au moment où il a été généralisé aux classes inférieures, les impératifs de commercialisation et de marketing l'ont conditionné : ceux du profit commercial.

Vachel Lindsay cité par Luc Vancheri (2018 : 43) souligne que l'art du cinéma est un bel et noble art, pas un produit de l'industrie commerciale. Des affirmations que nous retrouvons sous plusieurs formulations disséminées dans son ouvrage *The art of the moving picture* (1915). Comme il n'est pas d'art sans artiste, le premier à être consacré en tant que tel fut David Wark Griffith, le réalisateur du film *Naissance d'une nation* réalisé en 1915. Son génie créateur dans la catégorie du cinéma muet a été reconnu dans les milieux artistiques américains naissants, bien avant le film qui l'a rendu célèbre. Ces milieux ont attesté de son leadership dans la création cinématographique à la suite de la sortie de son film.

Le film a traversé le continent américain et l'océan Atlantique, emportant avec lui l'intégralité du système de consécration. À son arrivée en Europe, il a rencontré un public avide de spectacles cinématographiques agrémentés par la magie de son industrie. En





Europe, le cinéma a été chaleureusement célébré en tant qu'art et ses réalisateurs ont été élevés au statut d'icône artistique.

Grâce aux instances de consécration, l'art cinématographique s'est transformé en un système d'ascension sociale permettant de se frayer un chemin vers la créativité et le panthéon de la beauté. Et voici que Lewis Jacobs, scénariste, producteur et concepteur de films déclare que les films *La Naissance d'une nation* et *Intolérance* réalisés en 1916, ont tous deux permis au cinéma de revendiquer son droit d'accéder au rang d'art (Jacobs, 1939 : 171). *La naissance d'une nation* est un film qui fait l'éloge de la discrimination raciale, générant ainsi la trame de la société américaine. *Intolérance* a réagi aux critiques du film précédent, en promouvant la diversité et en critiquant la fermeture d'esprit. Ces contradictions soulignent les valeurs opposées et les doubles standards inhérents à l'essence même de la fondation du monde artistique.

L'Europe s'est pourtant efforcée, après la Première Guerre mondiale, de trouver une autre orientation après que Hollywood ait failli être canonisée sur l'autel du cinéma. Le vieux continent, en harmonie avec l'esprit révolutionnaire et humaniste qui y régnait alors, a accumulé plusieurs combats pour résister à son hégémonie culturelle et économique, dont la création des clubs de cinéma. Ricciotto Canudo, critique de cinéma d'origine italienne et française, a fondé le « Club des Amateurs du Septième Art » dans les années 1930. D'autres clubs tels que le « Club Cinéma France » et le « Forum Libre du Cinéma » ont suivi. En Grande-Bretagne, l'art cinématographique a été consacré grâce à « l'Association du Film » créée en 1925. Le réalisateur britannique Ivor Montagu, à seulement 21 ans, a joué un rôle clé dans la création du « Nouveau Conseil pour la Régulation ». Il a réuni des personnalités telles que les critiques de cinéma Iris Barry, Walter Mycroft, Sidney Bernstein, Frank Dobson, Adrian Brunel du monde de la création cinématographique. Montagu a ainsi formé une institution au sein de l'élite de la classe moyenne liée au cinéma. Celle-ci a été bien accueillie à l'époque, car pour que le discours des instances de consécration soit légitime, il était nécessaire d'y adjoindre des personnalités. Parmi les premiers

membres de l'instance figuraient des éminences telles que Herbert George Wells, George Bernard Shaw, Julian Huxley (biologiste), John Burdon Sanderson Haldane (généticien), John Maynard Keynes (économiste), Aldous Huxley (écrivain), John Gielgud (acteur de cinéma), Lord Edward Christian David Gascoyne-Cecil (biographe et critique). Des jeunes talents prometteurs, dont Alfred Hitchcock, faisaient également partie des membres.

S'inspirant du modèle de « l'Association du Théâtre » fondée en 1899 pour s'opposer aux productions commerciales traditionnelles, l'association a adopté un schéma d'adhésion similaire. Elle a réussi à se libérer des contraintes commerciales en organisant la projection de ses films chaque dimanche après-midi au New Gallery Cinema. Cependant, en raison de son succès croissant, elle a dû quitter ce lieu dès la saison suivante en 1930, au profit d'un théâtre plus vaste, le « Tivoli Palace ». Le nombre important de participants l'a aussi contraint à mettre fin à de nouvelles adhésions pour la même raison. L'association a clairement déclaré, à travers ses divers programmes, que son objectif était de fournir des œuvres cinématographiques importantes que ses membres éprouvaient des difficultés à s'octroyer. L'association s'est efforcée de développer un discours réfléchi, évitant les prétentions arrogantes et le langage prosélyte associés à la montée d'Hollywood. Une analyse des programmes présentés par l'association de sa fondation en 1925 à 1931 révèle une sélection de films axés sur des substrats scientifiques et techniques. En 1932, Montagu exprimait sa quête du « film non commercial », cherchant à définir cette catégorie sans tomber dans les attributs condescendants de « l'artiste » ou dans le discursif du « culturel » (Montagu, 1964 : 108).

Ainsi, les instances de consécration, motivées par la recherche de profits, ont émergé comme les victorieuses de ce conflit en raison de leur puissance financière et de leur capacité à atteindre un public plus vaste. En réalité, le changement n'a pas été aussi radical et le déclin de « l'Association du Film » n'a pas signifié la fin du cinéma en tant qu'art. Le contexte culturel britannique a créé des zones grises, permettant de satisfaire le besoin d'un cinéma éducatif reflétant les



intérêts culturels et répondant aux attentes du public. Bien que le nombre de nouvelles salles de cinéma ait augmenté, elles sont demeurées fidèles au genre de films soutenus par l'association, mais avec une surveillance beaucoup plus stricte.

Par ailleurs, l'expérience de « l'Association du Film » a inspiré d'autres initiatives dans diverses villes britanniques, conduisant en 1937, avec la multiplication des associations de cinéma, à la création de l'Union Britannique des Associations du Film. L'Institut Britannique du Film ayant été créé, quatre ans auparavant, en 1933. Bien que les préoccupations de la classe moyenne reflétaient un goût artistique sérieux, elles ne promouvaient pas le cinéma politique. La classe ouvrière de son côté, a considéré que ces œuvres ne répondaient pas au rôle politique de l'art. Elle considérait que ce dernier devrait être au service des questions de justice sociale.

Pour répondre à cette demande, « l'Association des Travailleurs de Londres pour le Cinéma » a été créée en 1929. Cette création a été suivie par des associations similaires de travailleurs cinéphiles à travers tout le Royaume-Uni. Le voyage de Montagu n'a pas pour autant pris fin. Après être devenu membre du Parti communiste, il s'est fortement engagé dans ses choix artistiques. L'organisation de gauche Kino, centrée sur la distribution et associée à l'Institut progressiste du film, a servi de plateforme militante. Elle a permis à Montagu d'exposer ses caractéristiques révolutionnaires. Avec l'aggravation des conflits, la seule option était de dévoiler ouvertement l'orientation politique et l'esprit révolutionnaire des associations de travailleurs du cinéma.

En général, on peut avancer que les années 1930 ont couronné le cinéma en tant qu'art. Cette consécration était une expression de l'existence d'instances dédiées. Ces instances ont encouragé la création d'un goût social en faveur d'un cinéma renommé et sérieux sur le plan artistique. Les valeurs artistiques ont besoin de critères pour les confirmer, et de règles pour les imposer. Nous pouvons nommer les critères de scénario et le degré d'indépendance par rapport aux pressions commerciales. Ces critères sont devenus des éléments constants dans les débats publics et dans le langage de la

critique cinématographique. Ils ont été adoptés aussi bien par le grand public que dans les écrits spécialisés.

La structure institutionnelle des associations de cinéma et des associations de travailleurs du cinéma ont inscrit le nom du réalisateur aux côtés du titre du film sur leurs panneaux. Cet acte vise ainsi à mettre en lumière le véritable auteur de l'œuvre. Cela a conduit certains à soulever la question de la responsabilité collective par opposition à la responsabilité individuelle, et du rôle de l'ensemble face au rôle de l'individu. Le champ du cinéma connaîtra ainsi une opposition entre le réalisateur en tant qu'auteur et autorité de l'argent, puis l'influence de l'institution. Un conflit qui a atteint son paroxysme à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il a mis en opposition un camp qui croyait en l'art pur et défendait un cinéma en tant que création artistique, et un autre avec une orientation commerciale dominante soumise aux lois du marché et aux règles du profit.

Dans ce contexte, il convient de rappeler les racines historiques de l'idéologie de l'écriture. Ses racines remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque plusieurs peintres ont protesté contre l'autorité de l'argent de la bourgeoisie. L'art, à l'aube de la Renaissance, luttait pour son indépendance par rapport aux exigences extérieures des pouvoirs de l'Église ou de l'État. Les œuvres de Marcel Duchamp, notamment celles du « ready-made » telles que *Fountain* (1917), ont constitué un champ de création artistique qui a acquis une grande indépendance. Selon Pierre Bourdieu, Marcel Duchamp était l'initiateur des fondements historiques et structurels des champs indépendants de la production et de la perception artistiques. La pensée de l'auteur était un autre moyen d'exprimer l'indépendance relative des artistes par rapport aux contraintes commerciales.

Cependant, dans le domaine du cinéma d'auteur, les choses sont plus complexes. En effet, le lien entre l'industrie cinématographique et son financement provoque des problèmes aigus surtout en l'absence d'institutions de soutien garantissant l'indépendance. Le cinéma d'auteur suppose que les cinéastes sont imprégnés de l'idée d'indépendance. Ils sont ainsi à l'abri de l'obsession du profit et sont immunisés face aux impératifs de la rentabilité.



Cet univers de croyance est censé assurer les conditions de consécration aussi bien au niveau de la production que de la perception. Il est également censé renforcer ses adeptes dans leur refus du système des studios. Il faut rappeler que c'est un modèle que Hollywood a consacré en tant que label américain. Il l'a ultérieurement généralisé dans le cadre de la mondialisation. Cette pratique risquerait de perdre sa dimension artistique en devenant une industrie. Elle sacrifierait ainsi son indépendance au profit des lois du marché. Celui de l'offre et de la demande. Celui des impératifs commerciaux, des économies de coûts et des profits accrus. Pour renforcer sa position, le domaine de la perception cinématographique en tant qu'art a utilisé des revues spécialisées, notamment *Close Up*. Considérée comme la seule revue dédiée au cinéma en tant qu'art, cette publication a vigoureusement soutenu le cinéma allemand et soviétique. Elle a par ailleurs exprimé des opinions hostiles envers l'industrie cinématographique américaine et britannique. Des industries accusées de privilégier la rentabilité à la valeur artistique du cinéma. Elle a également encouragé la production de films indépendants et expérimentaux, insistant sur l'idée d'un art pur. La revue n'a pas perduré et son parcours a été similaire à celui de l'Association du cinéma dans l'apogée et le déclin (de 1927 à 1933).

Parmi les écrits significatifs qui ont joué un rôle crucial dans l'établissement du domaine de la perception cinématographique en tant qu'art, on peut mentionner l'ouvrage de Paul Rotha intitulé *The film till now: a survey of world cinema*, ainsi que les travaux de Rudolf Arnheim notamment son livre *Film as Art, 50th Anniversaire Printing* ou encore celui de Jean Epstein, *Cinéma*. Ces œuvres représentent des tentatives visant à consacrer la position artistique du cinéma et à défendre le principe de l'indépendance comme condition essentielle à la création d'une œuvre cinématographique artistique. Cette période de recherche de la position artistique du cinéma s'est conclue par une reconnaissance limitée du cinéma d'auteur. Ni la classe moyenne ni l'intelligentsia n'ont joué un rôle prédominant dans la promotion des valeurs de l'indépendance ou dans l'ancrage de l'idéologie de l'auteur.

En fin de compte, le cinéma est demeuré, aux yeux de toutes les strates sociales, ou ce que l'on appelle communément le public, une expression artistique populaire axée sur le divertissement, l'excitation et le suspense. Cela consacre la prédominance des préférences de la classe économique et politique dominante. En servant les intérêts de cette élite en termes de consommation de produits cinématographiques commerciaux, une politique de manipulation du goût du public a été adoptée. Les composantes de cette politique incluent l'asservissement, la distraction et l'aveuglement. Les conséquences en sont l'exclusion de vastes segments de la société de la compétition pour le pouvoir, entravant ainsi leurs capacités de prise de conscience et de lutte.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'influence et la suprématie de Hollywood ont persisté malgré les efforts déployés en Europe pour consacrer un cinéma sérieux, profond et artistiquement créatif, notamment à travers le mouvement néoréaliste incarné par des réalisateurs tels que Antonioni en Italie, Andrei Tarkovsky en Russie, Luis Buñuel Portolés en Espagne, ainsi que les figures emblématiques du cinéma italien du siècle dernier, Federico Fellini, et le réalisateur suisse-français Alain Resnais, qui a exercé une influence majeure sur la nouvelle vague française, avec des cinéastes tels que Jean-Luc Godard, François Truffaut. Cependant, cette « tentative européenne » n'a pas réussi à toucher toutes les classes sociales, demeurant principalement prisée par la classe moyenne et certains cercles intellectuels. Pourtant, cette tendance, dont l'objectif initial était noble, s'est transformée au fil du temps en moyen de discrimination sociale et d'amplification des disparités sociales. Ce goût s'est transformé en un instrument de domination des autres classes sociales considérées comme inférieures. Ces laissés-pour-compte sont restés sous l'addiction des productions hollywoodiennes et les péplums qui ont façonné leur goût et consacré une vision cinématographique commerciale cherchant à assouvir leurs instincts. Des travaux comme ceux de Marcel Duchamp ou encore les écrits de Pierre Bourdieu que nous avons cités auparavant avaient pour objectif de défendre le principe de l'indépendance dans la définition



de l'art cinématographique. Toutefois, elles n'ont pu assurer ni les structures de travail nécessaires ni les conditions propices à la création d'un univers de croyances artistiques accessible au grand public.

Lorsqu'elles se sont restreintes à cibler un public idéal, elles ont involontairement évolué vers une culture marginale. Cela a entraîné l'émergence d'un état d'arrogance au sein d'un public élitiste, qui, au fil du temps, s'est transformé en un public représentatif d'une culture moyenne.

#### **4. Cinéma : outil politique et idéologique**

Nous avons assisté durant le dernier quart du siècle dernier, à des changements structurels au niveau de la consommation cinématographique. Le pouvoir de consécration a déplacé son centre des institutions, générant le champ de la perception vers le champ de la production, armée des ressources financières et technologiques. Les sphères de domination mondiale, animées par des aspirations impérialistes, ont reconnu le cinéma comme une arme cruciale dans leur arsenal, destinée à influencer la perception et à modeler les croyances pour légitimer la soumission aux forces matérielles. Ce processus vise également à redéfinir l'identité individuelle selon une vision unidimensionnelle, consacrant ainsi le marché unique, la culture mondialisée et la soumission exclusive.

Le cinéma a servi de véhicule privilégié à l'idéologie de la domination, émergeant comme l'une de ses armes les plus redoutables et efficaces. Il a été utilisé pour édifier des modèles culturels et propager des visions d'asservissement, favorisant l'impérialisme, renforçant la suprématie américaine, appuyant la guerre froide, altérant la réalité et falsifiant l'histoire. Ce médium a contribué à établir les bases d'un champ de perception simpliste, qui s'est développé au détriment de la dimension esthétique et de la vision artistique. L'idéologie dominante, en monopolisant l'industrie cinématographique, a consacré les aspects négatifs du cinéma, exploitant notamment les tensions entre l'art et le commerce, l'homme et la machine, la culture et le marché, la morale et les instincts à son

avantage.

Les images de la contestation persistent et l'art cinématographique continue d'occuper une place prépondérante. Le cinéma commercial, en parallèle, prospère toujours, s'étend, se développe, et son domaine de croyances demeure dans la transformation des identités et l'effacement de leur présence.

Le cinéma hollywoodien a exercé une domination incontestable sur d'autres formes culturelles. À mesure que la place du théâtre, du roman et des beaux-arts déclinait, celle du cinéma, surtout avec l'avènement des multiplexes, prenait de l'ampleur. Même si les modes de projection ont évolué, les audiences se sont modifiées, et le champ de perception a été redéfini, la place du cinéma de divertissement, de l'érotisme, des héros solitaires et de la littérature visuelle n'a cessé de croître en importance et en présence. Le cinéma a perturbé les salles de cinéma classiques en marquant l'ère de l'invasion des foyers à travers la télévision d'une part et les dispositifs intelligents en 3D d'autre part. En parallèle, il a supprimé les frontières, pénétré les cultures, standardisé les modèles promus, devenant le messenger d'une nouvelle doctrine qui remet en question la religion et nie la singularité.

Dans cette ère de mondialisation de l'image et de standardisation culturelles, n'avons-nous pas le droit de nous interroger sur la place du cinéma d'art national dans la cartographie de la dépendance et de l'indépendance ? Comment l'expérience cinématographique au Maroc a-t-elle provoqué des désaccords concernant le cinéma éducatif et ses tentatives de traiter les préoccupations du peuple ? Qui contrôle le champ de la création cinématographique au Maroc, et quels sont les impacts en termes d'identité, de valeurs morales, de développement spirituel, de lutte contre la corruption, et de crise politique ?

Ces questions soulèvent des enjeux cruciaux pour le cinéma au Maroc et, plus largement, pour l'industrie cinématographique. Elles reflètent la nécessité de repenser le rôle du cinéma dans la société et dans la culture marocaine contemporaine, en tenant compte des enjeux politiques, sociaux et culturels qui lui sont associés. Il est





essentiel de débattre de ces questions et d'explorer comment le cinéma peut contribuer de manière significative à la compréhension de ces défis et à la construction de l'identité nationale.

## 5. L'évolution du Cinéma au Maroc

### • La Genèse du Cinéma au Maroc

Le Maroc, longtemps convoité par les puissances coloniales, a été le théâtre d'initiatives étrangères, marquant ainsi les prémices d'une histoire cinématographique complexe. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, des délégations étrangères scientifiques ont entrepris des études ethnographiques détaillées, jetant les bases de ce qui deviendra plus tard « la sociologie coloniale ». Cependant, ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1897, que les frères Lumière ont introduit le cinéma au Maroc, offrant ainsi aux habitants leur première expérience cinématographique.

L'ère coloniale française, à partir de 1944, a vu l'implantation de studios au Maroc, avec l'ambition de créer un Hollywood local. Cette période a été marquée par des objectifs de normalisation culturelle, mais également par des défis tels que la concurrence avec le cinéma égyptien. La période postindépendance a été caractérisée par des difficultés structurelles, notamment le manque de cadres et de compétences dans l'industrie cinématographique. Face à la pénurie de compétences, l'État marocain a envoyé des étudiants se former à l'étranger, notamment en ex-URSS et en Pologne. Les premières créations cinématographiques marocaines, telles que *La vie est un combat* (1968) de Mohamed Ben-Abdelouahed Tazi, ont émergé de ces initiatives étatiques. Malgré les studios existants, tels que Ain-Choq à Casablanca et Souissi à Rabat, et quelques salles de cinéma, le cinéma marocain a eu du mal à émerger. Les réalisateurs pionniers, comme Mohamed Asfour (*Le Fils maudit*, 1958), Moumen Smihi (*Si Moh, pas de chance* (1971), Abdelkader Lagtaâ : *Une ombre parmi d'autres* (1969), Mohamed Afifi : *De chair et d'acier* (1959), Ahmed Bouanani : *Tarfaya ou la marche d'un poète* (1966), ont œuvré avec des moyens modestes pour créer les premières productions, signalant ainsi le début timide de l'histoire cinématographique marocaine.

La revue culturelle *Souffles* a joué un rôle essentiel dans la réflexion sur le cinéma marocain. Nonobstant les défis, la naissance du cinéma marocain a été le fruit d'efforts résolus pour surmonter les séquelles de la colonisation et définir un cinéma ancré dans la réalité et la culture marocaines. Les premières œuvres et écrits associés à ces initiatives, sont souvent restés inachevés, censurés, oubliés ou perdus, laissant une partie de cette genèse dans l'ombre de l'histoire cinématographique marocaine.

- **Les Instances de Consécration du Cinéma au Maroc**

L'essor du cinéma au Maroc a été façonné par diverses institutions qui ont joué un rôle crucial dans sa consécration en tant que vecteur culturel et artistique majeur. Parmi ces instances, le Centre Cinématographique Marocain, les clubs de cinéma et la télévision se distinguent par leur influence sur la production, la promotion et la diffusion des œuvres cinématographiques.

- **Le Centre cinématographique marocain (CCM)**

L'influence française sur le cinéma au Maroc était très remarquée durant la période du protectorat. D'ailleurs, ce sont les maisons de presse françaises qui monopolisaient la diffusion des « bulletins d'information ». Cette influence a perduré même après l'indépendance, et certaines politiques et procédures persistent jusqu'à nos jours.

La création du Centre Cinématographique Marocain (CCM) est la parfaite incarnation de ce constat. Le CCM a été calqué sur le modèle du Centre National de la Cinématographie français. C'est un établissement public qui bénéficie de la personnalité morale et de l'autonomie financière. Le CCM était en grande partie un produit de la période coloniale. C'était aussi une partie du système de subordination et une expression de l'hégémonie de l'administration « civilisée » de la France de « l'occupation ».

Au début des années cinquante, le CCM était financé par : les subventions de l'État, les taxes imposées aux salles de cinéma et les contributions des départements qui sollicitent les services de production cinématographique. Ainsi, les ajustements fiscaux durant les années 50 et 60, ont de manière générale alourdi la charge sur les



exploitants et les distributeurs et en ont modifié le mode de collecte. La fin des années soixante a marqué un tournant dans la politique de production. Les réalisateurs qui jusque-là ont dû se contenter de produire uniquement des documentaires, des actualités filmées et des films promotionnels au profit des salles de cinéma et des caravanes, ont enfin pu passer à la production des longs-métrages et expérimenter de nouvelles formes cinématographiques.

Les années 80 ont vu la production de nombreux films multilingues, reflétant une diversification artistique. Cependant, cette liberté artistique était encadrée par le contrôle de l'État. Le CCM a continué à jouer un rôle central dans la collecte et la distribution des fonds, contribuant à façonner le paysage cinématographique marocain. Les productions du Centre Cinématographique Marocain durant les années 70 et 80, ont été caractérisées par les versions linguistiques multiples, dont l'espagnol, le français et l'anglais. Ceci devait répondre aux exigences du marché ou du public cible. Cependant, les films destinés au consommateur local ont été produits en darija (le dialecte arabe local).

- **Les Clubs de Cinéma au Maroc**

L'émergence des clubs cinématographiques au Maroc a été profondément influencée par la dépendance culturelle envers la France. Ces clubs, fondés principalement par des Français résidant au Maroc dans les années 1950 et 1960, ont joué un rôle crucial dans la formation des critiques cinématographiques locaux.

En 1958, les premiers clubs cinématographiques, tels que le « Club Vidéo marxistes de Ciné », ont vu le jour sous l'égide de Français résidant au Maroc. Soutenus par la Mission Universitaire Culturelle Française, ces clubs ont rapidement proliféré, atteignant jusqu'à onze clubs dans diverses villes et zones industrielles en 1960. Pendant cette période, l'Union Française des Clubs Ciné a exercé un contrôle considérable sur ces initiatives, les rendant largement dépendantes du programme cinématographique français. Les clubs cinématographiques, organisés conformément au décret de 1958 sur les associations culturelles, ont fonctionné à deux niveaux. Le premier niveau a été axé sur la formation des dirigeants, visant à créer des

cadres civils capables de gérer efficacement un club de cinéma. Le deuxième niveau a organisé des projections et des réunions où les membres discutaient et critiquaient les films. La formation des dirigeants a couvert divers aspects, de l'interaction avec le public aux méthodologies de recherche en cinéma et à la critique cinématographique.

Les classiques du cinéma tels que *Octobre*, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Metropolis*, ainsi que les films de Cocteau, Louis Malle, Abel Gance et d'autres, ont formé le contenu principal des clubs cinématographiques. Outre ces films, des œuvres cubaines et latino-américaines ont également été présentées dans les clubs. Cependant, avec une majorité évidente de membres français (soit 90 % des membres) l'accent a été mis sur la culture française. Ce n'est qu'au milieu des années 1960 que les clubs ont commencé à programmer des films marocains. Le nombre de clubs cinématographiques a diminué en 1968, passant de vingt à douze, dont un entièrement marocain. Les objectifs principaux des ciné-clubs ont persisté, visant à diffuser la culture cinématographique, à sensibiliser au cinéma en tant qu'art et industrie, à offrir des opportunités d'apprentissage technique, et à soutenir la production cinématographique marocaine. Malgré des défis financiers et des ajustements législatifs, les clubs ont continué à jouer un rôle central dans la promotion du cinéma marocain.

Les années 1970 ont été marquées par des tensions politiques et des divisions idéologiques au sein de la Fédération Nationale des Clubs de Cinéma Marocain (FNCCM). Des divisions ont émergé entre ceux qui considéraient le cinéma comme une expression mondiale et une connaissance abstraite, et ceux qui privilégiaient son impact local réel et influent. Elles ont influencé les débats sur la culture nationale et le cinéma, tout en soulignant les contradictions entre le public, l'intellectuel, l'État et le capital.

La FNCCM a persisté dans ses activités jusqu'au milieu des années 1980, publiant la revue *Études Cinématographiques* entre 1985 et 1990. Mais les pressions politiques, les défis financiers et la dépendance aux initiatives individuelles ont entravé ses efforts.



L'adhésion aux clubs a diminué progressivement avec l'émergence de centres culturels étrangers offrant des alternatives plus attractives. Le paysage cinématographique marocain a également été affecté par l'expansion de la radio et de la télévision.

Bien que la fédération ait aspiré à former des spectateurs/membres avec une formation critique, à offrir une formation technique pour les membres souhaitant acquérir des compétences en production cinématographique, et à promouvoir le cinéma révolutionnaire, de nombreux projets ont été abandonnés en raison du manque d'engagement financier des membres, rendant leur réalisation impossible.

- **La Télévision et le Cinéma au Maroc**

Au fil des décennies, la relation entre le cinéma et la télévision a beaucoup évolué et a subi de nombreuses mutations. La diminution des salles de cinéma au Maroc a incité les industries télévisuelles à soutenir la production cinématographique locale, bien que des obstacles persistent.

Dans les pays arabes, notamment au Maroc, le cinéma a longtemps été négligé. Les réalisateurs locaux ont souvent manqué de soutien financier des chaînes de télévision, malgré leurs attentes légitimes. Les difficultés économiques et techniques de la télévision marocaine (budgets limités, moyens restreints et délais très serrés) n'ont pas permis la production de programmes de haute qualité. Cette situation a conduit à des tensions poussant un grand nombre de réalisateurs à la dénoncer. Face à cette impasse, un compromis entre les deux industries a émergé. La télévision contribuerait au budget de production des films en échange des droits de diffusion et d'autres avantages. Cependant, la question des relations entre la télévision et le cinéma a persisté depuis les années 1971-1985.

Les années 1980 ont marqué une période où la télévision était de plus en plus sollicitée pour soutenir le cinéma. Les réalisateurs, conscients des défis de la distribution (diminution du nombre de salles de cinéma et baisse de la fréquentation du public) ont fortement réclamé le support de la télévision pour pouvoir accéder à un public plus large.

Au cours des premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, des ajustements dans la programmation télévisuelle ont été observés. RTM et 2M ont engagé des réalisateurs pour produire des longs-métrages, augmentant ainsi la production cinématographique locale. Certains ont craint que la diffusion télévisée des films n'entrave leur présence en salle, tandis que d'autres ont considéré cette diffusion comme une promotion bénéfique. Les débats ont également porté sur le rôle financier de la télévision, certains plaidant pour une contribution plus substantielle aux budgets de production. Les émissions dédiées au cinéma, telles que « Le grand écran » et « Cinéma du jeudi », ont contribué à sensibiliser le public au cinéma local. Certains ont plaidé en faveur de la télévision en tant que moyen de formation pour les aspirants réalisateurs et techniciens, bien que cette idée ait rencontré des obstacles.

Les droits de diffusion proposés par la RTM étant souvent en deçà des attentes des réalisateurs, les critiques envers la télévision, pour le manque de fonds qu'elle réserve à la production cinématographique ont persisté. En fin de compte, la télévision marocaine a oscillé entre un potentiel prometteur de soutien au cinéma et des défis persistants. Malgré les débats et les tentatives de rapprochement, le chemin vers une collaboration fructueuse entre les deux industries reste un défi à relever. Les années à venir détermineront si la télévision continuera d'être un partenaire essentiel pour le cinéma marocain.

- **Évolution du cinéma marocain : un outil politique et idéologique à travers les âges**

Avant 1946, les cinéastes marocains munis de leurs projecteurs manuels sillonnaient tout le pays pour assurer des séances de projection des films au public rural. Cette période, bien que modeste en attentes, revenus et récompenses, était caractérisée par un modèle cinématographique authentique. Cependant, les efforts de ces micro-entrepreneurs locaux ont été brutalement interrompus en 1946 par les mesures imposées par la puissance occupante. Ces mesures exigeaient des licences aux exploitants, pré-licenciaient les films et contrôlaient leur circulation, mettant fin à l'élan de construction d'un



modèle autochtone au profit d'un modèle occidental soutenu par l'État.

Les années 1950 voient une utilisation stratégique du cinéma par le gouvernement marocain naissant. Dans un premier temps, c'était pour mobiliser la population et résister à l'occupation. Dans un second temps, L'État marocain, profitant de l'héritage cinématographique français, caractérisé par des infrastructures vétustes et des représentations occidentales, mais surtout d'un secteur nationalisé transformé en outil de propagande sous la tutelle du ministère de l'Intérieur, a instauré une série de règles générales érigeant l'Islam, la famille royale et la stabilité de l'État en pilier intouchable.

Les années 60 et 70 sont des années sombres, qualifiées d'« années de plomb ». Cette période est marquée par des mesures répressives visant à maintenir le pouvoir en place. Le secteur cinématographique a été fortement et continuellement dépendant de l'État. Les réalisateurs, qu'ils produisent des films ou pas, étaient des fonctionnaires à la solde de l'État. Ceci a eu pour conséquence leur éloignement progressif du public. Cependant, avec le nouveau millénaire, le règne de Mohammed VI voit l'émergence de films traitant des « années de plomb », marquant une évolution vers une plus grande liberté d'expression. Ainsi, l'histoire du cinéma marocain, de ses débuts modestes dans les régions rurales avant 1946 à son utilisation stratégique pendant l'occupation française, puis sa dépendance à l'égard de l'État postindépendance, reflète une trajectoire complexe et évocatrice de l'évolution politique et sociale du pays.

- **Légitimité de l'art cinématographique au Maroc et sa valeur artistique**

La période postindépendance au Maroc, émergée des cendres de la défaite de l'occupant, a révélé une réalité marquée par le chaos et des déséquilibres structurels profonds. Les tentatives pour développer une industrie cinématographique nationale se heurtèrent à la rareté des cadres et des compétences, conjuguée à la fragilité des structures héritées de l'occupation, telles que les studios Ain-Choq à

Casablanca et Souissi à Rabat, ainsi que quelques salles de cinéma à travers le royaume.

En 1958, Mohamed Asfour, armé de techniques modestes et de moyens personnels, réalisa courageusement son premier film, *Le fils maudit*, marquant ainsi les débuts hésitants et timides de l'histoire cinématographique au Maroc.

En 1967, après des années de disette, la collaboration entre Mohamed Ben-abdelouahed Tazi et Ahmed Mesnaoui, a donné naissance à *La vie est une lutte* (Al hayato Kifah). Les années 70 ont été prolifiques et 19 autres films ont vu le jour. *Soleil de printemps* (Chams arrabiaa) de son réalisateur Latif Lahlou, suivi de *Le trésor caché* de Mohamed Osfour et *Wachma* de Hamid Benani en 1970. Trois ans après, le réalisateur Souheil Ben Barka réalise son film *Mille et une mains* (NAHLA, 1992 : 70-74). Ces films ont reflété les préoccupations sociales et historiques des cinéastes, engageant des questions telles que le soulèvement contre les colonisateurs, l'enlèvement de Mehdi Ben Barka, la solidarité internationale et les soulèvements de 1968. Les films des années 80 avaient tous un élément commun : un Marocain faible faisant face ou se heurtant à une réalité brutale immuable, résistante à tout changement. Une réalité incarnée par une administration rigide et opprimante. Brisés et perdant tout contrôle face à cet échec, la plupart des personnages devenaient défaitistes. Les réalisateurs les plus représentatifs de cette tendance sont : El Maanouni (*Transe (Al Hal)*, 1981), Abassi (*De l'autre côté du fleuve*, 1982) et Yachfine (*Cauchemar*, 1982).

En 2012, un article, publié par le magazine francophone *Tel Quel* intitulé « Les audaces du nouveau cinéma marocain », a mis en exergue le nouveau discours cinématographique marocain. En dialecte local, la réalité quotidienne a été reproduite et des sujets tabous ont été traités. (Boukhari). Des films comme *Casa Negra* (Lakhmari, 2009), *Marock* (Marakchi, 2006) et *On the Edge* (Kilani, 2011) ont instauré une nouvelle littérature à travers un discours qui transcende des espaces sans frontières, dépassant les modes d'expression traditionnels. L'une des clés de compréhension de cette nouvelle tendance se trouve dans les origines sociales de ses





créateurs. L'état de migration physique permanente entre l'Europe et l'Afrique du Nord de la plupart de ses réalisateurs en a fait des migrants sur les plans culturel et moral également et par conséquent, fortement influencés par la culture occidentale.

Parmi ces réalisateurs, on retrouve : Leila Marrakchi, née à Casablanca et ayant longtemps vécu en France, Noureddine Lakhmari, qui a grandi dans la ville de Safi et vit aujourd'hui en se déplaçant entre Casablanca et Oslo, en Norvège. Narjiss Najjar qui, après sa naissance à Tanger, vit aujourd'hui à Paris. Et Leila Kilani, qui se déplace aussi entre Paris et Tanger de façon permanente.

Quatre dimensions principales caractérisent cette nouvelle vague : le flux de capitaux étrangers et les nouveaux médias, le lien entre la nouvelle vague et la politique culturelle transnationale de l'Union Européenne, l'élargissement de l'interaction de masse avec la diffusion des moyens de la nouvelle culture et l'indépendance des cinéastes. (Carter, 2009 : 101). Ces dimensions ont été à l'origine des transformations structurelles qui ont affecté l'essence et la nature du cinéma au Maroc. Une transformation qui en a fait un cinéma régional du fait de sa distribution et mondial, étant donné son financement, et ce, après avoir été un cinéma culturel et artistique centré sur la Nation/ le Peuple. Une transformation qui en a fait un cinéma dénonciateur des structures sociales traditionnelles à travers les thématiques du genre, des femmes, du corps et des libertés. Ce qui n'est pas sans rappeler certains agendas étrangers qui tendent à démolir ces dites structures sociales.

Aujourd'hui, la légitimité de l'art cinématographique au Maroc et sa valeur artistique reposent sur ses fondations complexes et tumultueuses, où la lutte pour une expression authentique et indépendante se poursuit, malgré les défis persistants de l'héritage colonial et des crises structurelles.

## **Conclusion**

Ainsi, les questions se multiplient indéfiniment, exprimant une inquiétude intellectuelle qui trouve, dans la formulation des interrogations, un moyen de déconstruire ou de démanteler l'idole de

la stagnation intellectuelle et du vide de la pensée. Il n'est pas exagéré d'affirmer que l'ampleur de la question possède une valeur cognitive plus significative que la réponse, quelle que soit sa pertinence. En effet, une question peut se métamorphoser en un foyer de réflexion sérieuse, bien plus enrichissant qu'une réponse qui risque d'être reléguée au fond des tiroirs ou récitée de manière superficielle.

La motivation derrière cette introduction n'était pas d'explorer les contextes sociaux du conflit culturel des champs de production, ni d'étudier les caractéristiques historiques de la tendance commerciale, ni de dévoiler la polarisation des oppositions entre dépendance et indépendance, ni même de cartographier les institutions de consécration et la position du récepteur. Notre objectif ne consistait pas à suivre les méandres de la genèse du film artistique et de son déclin, ni à établir les limites et les degrés dans la hiérarchie des préférences, ni à rechercher les conséquences du déclin du rôle de l'art au profit du rôle des multiplexes. Notre motivation ne se bornait pas uniquement à élaborer le tableau de la distorsion de l'art en commerce et de la marginalisation des questions traitant des problématiques de la condition humaine, plutôt que de l'exploitation du cinéma à des fins immorales.

La véritable motivation résidait dans l'exercice visant à mobiliser cet ensemble pour espérer comprendre les contextes de la création cinématographique au Maroc, comme un prisme à travers lequel nous pourrions scruter la réalité du champ cinématographique dans un pays doté d'une profondeur historique et culturelle, mais toujours confiné et occulté. Un pays dont les enjeux de développement sont évoqués dans les discours politiques, mais négligés dans les politiques publiques et exclus des projets culturels aux allégeances ambiguës.

Le Maroc, entre tradition et modernité, a traversé des périodes de tensions politiques et d'ingérence culturelle. Malgré les défis postindépendance, le cinéma est reconnu comme un levier pour construire une nouvelle identité nationale. L'influence française persiste, mais le Maroc cherche à préserver son authenticité et son rôle régional émergent dans un monde de plus en plus mondialisé.



Nous n'excluons pas l'existence d'efforts sérieux et de contributions significatives dans la production cinématographique au Maroc. Cependant, ne seraient-ils pas plutôt les exceptions qui confirment la règle ? De plus, il n'y a guère de valeur dans de bonnes intentions si elles ne se concrétisent pas dans la réalité, ni de sens dans les slogans consommés si la pratique ne les étaye pas et si les résultats tangibles ne les confirment pas.

## Bibliographie

- ARNHEIM Rudolf, (2006), *Film as Art, 50th Anniversary Printing*, Berkeley, University of California Press.
- BOUKHARI Karim (Avril 2012), « Les audaces du nouveau cinéma marocain », *Tel Quel*, en ligne : [https://telquel.ma/2012/04/25/Enquete-les-audaces-du-nouveau-cinema-marocain\\_427\\_2441](https://telquel.ma/2012/04/25/Enquete-les-audaces-du-nouveau-cinema-marocain_427_2441).
- BOURDIEU Pierre, (1992), *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre, (2001), *Penser l'art à l'école*, Paris, Actes Sud.
- BOURDIEU Pierre (Décembre 2011), « L'art de la consécration », *Le monde diplomatique* « manière de voir », n°190, pp. 122. Article en ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/122/BOURDIEU/51886>.
- BOWSER Eileen, (1994), *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley, University of California press.
- BROWER Jordan & GLICK Josh, (2013), « The Art and Craft of The Screen: Louis Reeves Harrison and The Moving Picture World », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol.33/4, pp. 533-551, DOI: [10.1080/01439685.2013.847652](https://doi.org/10.1080/01439685.2013.847652).
- CARTER Sandra Gayle, (2009), *What Moroccan Cinema?*, London, Lexington Books.
- EPSTEIN Jean, (1921) [1993], *Cinéma*, Paris, Adrien Maeght.
- JACOBS Lewis, (1939), *The rise of the American film: A critical history*, New York, Harcourt Brace & Company.
- LINDSAY Vachel, (1916), *The art of the moving picture*, New York, The Macmillan Company.
- MONTAGU Ivor, (1964), *Film World: A Guide to Cinema*, Londres, Penguin Books.
- NAHLA Hamid, (1992), *Les structures du cinéma au Maroc*, Thèse de doctorat, Université de Nancy.
- ROTHA Paul & GRIFITH Richard, (1967), *The film till now: a survey of world cinema*, New York, Spring Books.
- VANCHERI Luc, (2018), « Chapitre II. Théories du cinéma. Incandescence du cinéma : Vachel Lindsay », *Le cinéma ou le dernier des arts*, Rennes, Presses

universitaires de Rennes, généré le 27 décembre 2023, disponible sur <https://books.openedition.org/pur/87745>.