

LIVRE LIBRE DE L'ATELIER GLOCAL

VALÉRIE K. ORLANDO



COLLECTION TEZCATLIPOCA N°6

**La littérature et le cinéma francophones
du "nouveau" Maroc**

Reflets d'une société en transition

Valérie K. Orlando

**La littérature et le cinéma
francophones**

du « nouveau » Maroc

Reflets d'une société en transition

Traduit de l'anglais (USA) par Isa Rousselot

Édité par Fausto Giudice

Éditions The Glocal Workshop/L'Atelier Glocal

Collection "Tezcatlipoca" n° 6

Décembre 2024

Table des matières

Préface à l'édition française	3
Avant-propos	19
Introduction	
<i>Énoncer le Non-dit et exprimer l'« inconcevable » historique dans le Maroc francophone contemporain.....</i>	<i>35</i>
1 - Le pouvoir de l'engagement	
<i>Écrire sur la politique et la culture dans le Maroc d'après les Années de plomb.....</i>	<i>68</i>
2 - Les textes des droits humains	
<i>Témoignages sur la prison par les victimes des Années de plomb</i>	<i>103</i>
3 - Paroles de femmes	
<i>Elles militent, elles écrivent.....</i>	<i>143</i>
4 - Sexe et genre	
<i>Le roman homoérotique dans le Maroc contemporain</i>	<i>196</i>
5 - Le Maroc tel qu'il est	
<i>La presse francophone.....</i>	<i>228</i>
6 - L'individu humaniste dans le Maroc contemporain.....	270
7 - Le Maroc à l'écran	
<i>Le cinéma du « nouveau » Maroc.....</i>	<i>313</i>
Conclusion.....	377
Bibliographie.....	383
Filmographie sélective 1999-2008.....	397
Remerciements.....	400
Présentation des artisan-es de ce livre.....	403

*À tou·tes mes ami·s marocain·es qui m'ont montré
comment « voir » le Maroc*

*En mémoire de ma grand-mère Ella Clarke Nuite
(1904-2007)*

*En mémoire du philosophe Abdelkébir Khatibi
(1938-2009)*

Préface à l'édition française

Depuis 2009, date de la première publication de ce livre, un nombre important de choses se sont produites dans les sphères socioculturelles et politiques du Maroc. Ces changements et transformations sont si importants qu'il est peut-être impossible de classer les événements par ordre d'importance. Pour réfléchir aux arènes sociopolitiques, culturelles, économiques et environnementales du Maroc, alors que le pays a suivi son chemin depuis la publication de mon livre en 2009, j'ai demandé à plusieurs collègues et ami·e·s qui ont des liens profonds avec le pays (car ils sont soit marocain·e·s, soit vivent et travaillent là-bas) de m'aider à débusquer certains des changements monumentaux qui ont eu lieu depuis la première décennie du 21^{ème} siècle. Les défis spécifiques et globaux auxquels le pays est confronté (certains d'entre eux nous concernent tous) dans le climat pandémique actuel trouvent leur origine dans les politiques néolibérales et capitalistes du premier monde qui ont rendu les riches plus riches et les pauvres plus pauvres, principalement dans le sud du monde. À l'échelle mondiale, les forces politiques (très certainement aux USA en raison de l'ère Trump) ont compromis la démocratie, donnant naissance à une droite dure, dont une partie soutient un discours de haine fasciste et raciste comme nous n'en avons jamais vu. Politiquement, la démocratie compromise des USA a influencé les climats mondiaux de nombreuses autres sphères géographiques. Pour le Maroc, dans la spirale du chaos mondial

due au COVID-19, les défis les plus pressants pour le pays se sont amplifiés. Il s'agit notamment du pouvoir croissant de l'élite économique, de l'augmentation du chômage et du doublement du taux de pauvreté dû à la pandémie. Il y a aussi les défis environnementaux causés par la sécheresse qui ont contribué à une baisse importante des exportations. L'industrie du tourisme, en raison de la pandémie et de la récession économique mondiale, a été sévèrement touchée, ce qui a entraîné une perte importante d'emplois dans ce secteur vital. Malgré le masque d'une monarchie constitutionnelle promue par le roi du Maroc Mohamed VI, toutes les décisions politiques doivent encore être approuvées par lui. Les partis politiques n'ont pas beaucoup de pouvoir, bien qu'il y ait des élections. De manière générale, les mesures restrictives mises en place pour contenir la pandémie ont laissé place à des craintes quant à l'application de « l'état d'urgence » et à l'augmentation du pouvoir autoritaire. Cependant, malgré ces revers et ces défis, comme me l'ont fait remarquer de nombreux collègues, les Marocain·e·s restent confiant·e·s et résilient·e·s.

Lorsque j'ai publié *Francophone Voices of the "New" Morocco in Film and Print*, le pays était dans la première décennie du nouveau règne du jeune Mohamed VI, populairement connu sous le nom de « M6 ». En tant que nouveau monarque, il a cherché activement à refaire le pays, en prenant ses distances par rapport au règne de son père, Hassan II, connu pour son oppression, et en maintenant pendant près de quarante ans des Années de plomb (1963-1999) devenues légendaires. Comme je l'ai expliqué dans mon livre, cette période a été largement

documentée dans de nombreux livres et films du début des années 2000. J'affirmais à l'époque que M6 mettait le Maroc sur la voie de la réforme démocratique, ouvrant le pays aux échanges internationaux, mondiaux et transnationaux sur tous les plans, socioculturel, politique et économique. Cette ouverture influençait grandement les thèmes et les sujets des arènes créatives du Maroc. M6, à mon avis, avait définitivement tourné le dos à la période sombre des Années de plomb, en apportant de l'espoir et un positivisme général qui s'enracinait dans ce que de nombreux·ses intellectuel·le·s marocain·e·s appelaient « l'exceptionnalisme marocain ». En 2022, alors que j'écris cette préface 12 ans après la publication originale de *Francophone Voices*, je me demande si le positivisme que j'évoquais alors est toujours d'actualité. Certes, on peut dire qu'il est mitigé.

Dans l'intervalle, depuis 2009, le monde a été témoin du Printemps arabe de 2011 qui a changé les arènes sociopolitiques, culturelles et économiques du monde arabe à bien des égards. Bien que les institutions sociopolitiques du Maroc n'aient pas été aussi déstabilisées que celles de la Tunisie et de l'Égypte, les manifestations, principalement celles des jeunes dans les rues de Casablanca et de Rabat, se sont tout de même heurtées à la violence des autorités du royaume. Le « Mouvement du 20 février », comme on l'appelle désormais, est né le 20 février 2011. « Ce jour-là, et de l'aveu même du ministre de l'Intérieur, des manifestations ont eu lieu dans 53 villes et villages du Maroc. Près de 200 000 personnes (estimation moyenne) sont

descendues dans la rue et ont défilé pour la démocratie »¹. Depuis, le Mouvement du 20 février n'a cessé d'être actif, défendant les droits civils et économiques des citoyens marocains moyens. De nombreux·ses manifestant·e·s et activistes, ainsi que des journalistes et des auteur·rice·s qui ont exprimé leur soutien aux transformations sociales et politiques, ont été poursuivi·e·s et emprisonné·e·s².

Le conflit politique, et souvent violent, du Maroc au Sahara occidental, un sujet tabou dont de nombreux·ses auteur·rice·s et journalistes m'ont dit au début des années 2000 qu'il ne pouvait être discuté ouvertement, a également continué à façonner le positionnement politique du pays en Afrique, en Europe et aux USA. En 2020, les USA ont reconnu la revendication du Maroc sur le Sahara occidental au détriment de l'enjeu de l'Algérie dans la région, profitant ainsi du désarroi de cette dernière dû aux protestations durables du mouvement Hirak qui ont conduit à la démission du président algérien Bouteflika en décembre 2019. En décembre 2020, la reconnaissance du Maroc en tant qu'acteur dominant au Sahara occidental a entraîné des gains importants sur la scène internationale. À l'heure actuelle, 80 % de la zone contestée est désormais sous contrôle marocain, « tandis que les 20 % restants sont contrôlés par le Front Polisario en tant que

¹ <https://longreads.tni.org/the-february-20-movement-in-morocco>. Dernier accès le 5/2/2022

² <https://www.hrw.org/news/2020/02/05/morocco-crackdown-social-media-critics#Mohamed-Mounir>. Dernier accès le 5/2/2022

République arabe sahraouie démocratique (RASD) »³. La nouvelle puissance de jeu politique du Maroc dans la région et sa réputation auprès des nations européennes et des USA comme force stabilisatrice en Afrique du Nord ont conduit à ses initiatives et programmes transnationaux plus audacieux ces dernières années, comme le notent de nombreux·ses chercheur·se·s. L'une des plus surprenantes est le virage au sud de la monarchie, vers l'Afrique, afin de poursuivre des projets d'investissement socio-économiques. En 2017, le Maroc a rejoint l'Union africaine après une absence de 33 ans. Cette décision reflète l'engagement de M6 à renouer avec le continent plus qu'avec le monde arabe et donc la décision consciente du Roi d'embrasser l'« africanité » du pays. Cette démarche marque un tournant dans une éthique qui s'est généralement concentrée sur le renforcement des liens avec l'Europe du Nord.⁴ Un autre événement important en 2021 a été la signature d'accords avec Israël pour des politiques de normalisation, jetant les « bases d'une coopération en matière de sécurité, d'un partage des renseignements et de futures ventes d'armes ».⁵

Journalisme, liberté de la presse et médias sociaux : une « ligne rouge » continue

Alors qu'en 2007-2008, lorsque j'écrivais le projet de *Francophone*

³ Michael Tanchum. « [The Post-Covid 19 Trajectory for Algeria, Morocco and the Western Sahara](#) », Istituto Affari Internazionali (IAI), 2001 : 1-7, pp.1-2

⁴ <https://www.morocoworldnews.com/2017/01/206990/morocco-officially-admitted-member-of-the-african-union>. Dernier accès le 5/2/2022

⁵ <https://www.aljazeera.com/news/2021/11/24/morocco-israel-sign-first-ever-defence-agreement-in-rabat>. Dernier accès le 8/2/2022

Voices, mes entretiens avec des journalistes et des auteur·rice·s (qui écrivent principalement en français) notaient que, bien qu'il y eût toujours « une ligne rouge » entre ce que l'on pouvait dire et ce que l'on devait éviter, iels pensaient généralement que l'exceptionnalité marocaine était ancrée dans l'attachement de la monarchie à la liberté d'expression ; une liberté garantie (au moins implicitement) comme nulle part ailleurs dans le monde arabe. Cependant, depuis 2009, ce sentiment s'est lentement érodé. Si, en 2016, le Maroc a adopté un nouveau code de la presse et des publications qui, contrairement au code précédent, ne punit officiellement aucun délit d'expression par des peines de prison, les autorités continuent néanmoins d'emprisonner, en particulier, des journalistes pour toute une série de délits d'expression non violents. Les accusations portent notamment sur le manque de respect envers le roi, la diffamation des institutions de l'État et l'insulte aux fonctionnaires. De nombreux·ses auteur·rice·s et journalistes notent que leurs délits sont généralement définis de manière large, ce qui laisse aux autorités une plus grande marge de manœuvre pour supprimer la liberté d'expression. Selon Ahmed Benchemsi, ancien rédacteur en chef du magazine d'information francophone *TelQuel* (il travaille aujourd'hui pour Human Rights Watch en tant que directeur de la communication pour la région Maghreb-Machrek), les autorités marocaines ont, depuis « septembre 2019, arrêté et poursuivi en justice au moins 10 militant·e·s, artistes ou autres citoyen·ne·s qui n'ont fait qu'exprimer pacifiquement des opinions critiques via des publications sur Facebook, des vidéos sur YouTube ou des

chansons de rap ». Comme le note Benchemsi, « un nombre croissant de Marocain·e·s s’emparent des médias sociaux pour exprimer des opinions politiques audacieuses, y compris sur le roi, comme c’est leur droit ». ⁶

La liberté qu’offrent les médias sociaux, un phénomène qui n’était pas aussi important en 2009 lorsque j’ai publié *Francophone Voices*, a ouvert les vannes de l’activisme social, plus particulièrement dans le monde de la musique et du cinéma documentaire. De plus en plus de rappeurs et d’activistes des médias sociaux sont incarcéré·e·s pour leurs performances et ce qui est considéré par les autorités de l’État comme un message sociopolitique nuisible. Le 29 octobre 2019, trois rappeurs marocains ont sorti

« 3ach cha3b » (عاش الشعب) (Vive le peuple) une chanson « critiquant le roi et le gouvernement qui a enregistré 22 millions de vues sur YouTube » ⁷. Les paroles « comprennent les expressions « Notre chien le Sixième », apparemment une référence obscure au roi, et « commandant des drogués », un jeu de mots en arabe sur le titre religieux du roi, « commandeur des croyants ». Le 1^{er} novembre 2019, la police a arrêté l’un des interprètes de la chanson, Mohamed Mounir (également connu sous le nom de

⁶ <https://www.hrw.org/news/2020/02/05/morocco-crackdown-social-media-critics#>. Dernier accès le 5/2/2022

⁷ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=hiW7ByHWJhg> Dernier accès le 5/2/2022

Gnawi), 31 ans, à Salé, une ville proche de Rabat⁸, condamné plus tard à un an de prison.

Le journalisme dans la « presse libre » du Maroc (ce que je considérais comme très positif au début des années 2000) a également été récemment compromis par des mesures de répression. Parmi les journalistes persécuté·e·s, citons Omar Radi qui a été brièvement détenu et qui, au moment de la rédaction de cette préface, risque jusqu'à un an de prison pour avoir critiqué un juge dans un tweet [*il a été entretemps condamné en première instance à six ans de prison ferme, confirmés en appel, NdE*]. Hamid El Mahdaoui, un journaliste critique du gouvernement qui publie ses articles en dialecte marocain, purge actuellement une peine de trois ans de prison pour ses reportages, considérés comme une « menace pour la sécurité ». Hajar Raissouni, également journaliste, a été condamnée à un an de prison « pour avoir subi un avortement », une accusation qu'elle a niée. Même si elle a bénéficié d'une « grâce royale et a été libérée après 45 jours », cette affaire a constitué un revers pour les mouvements féministes du Maroc. Bien que l'avortement soit illégal au Maroc, la « pendaison publique », pour ainsi dire, de Raissouni avait des motifs cachés. Nombreux·ses sont ceux·celles qui, comme Benchemsi, pensent que son « outing » a été motivé par son travail de journaliste pour *Akhbar Al Yaoum*, « un quotidien que les autorités ont ciblé à plusieurs reprises pour ses reportages indépendants, et par ses liens familiaux avec des

⁸ <https://www.hrw.org/news/2020/02/05/morocco-crackdown-social-media-critics#Mohamed-Mounir>

dissident·e·s de premier plan ».⁹ Dans le sillage de ces attaques contre des journalistes, Benchemsi note que la liberté d'expression au Maroc est plus que jamais en péril : « Les autorités marocaines semblent avoir laissé tomber la feuille de vigne qui consistait à poursuivre les critiques sur la base d'accusations criminelles douteuses et s'en prennent désormais directement à eux pour des délits d'expression [...] Que les autorités le veuillent ou non, la critique pacifique est un droit, point final ». ¹⁰

La scène marocaine en constante évolution des droits des femmes

Le cas de la journaliste Raissouni, ainsi que d'autres événements très médiatisés qui ont marqué la trajectoire de l'activisme et de l'écriture féministes, sujets très centraux dans mon livre de 2009, ont continué à faire du Maroc un terrain d'essai majeur pour les droits des femmes dans le monde arabe. Plusieurs événements survenus au cours des dix dernières années ont ébranlé le pays, incitant les femmes à remettre en question les acquis qu'elles avaient obtenus dans le cadre de la loi et des tribunaux au cours des décennies précédentes, notamment dans le sillage de la réforme de la Moudawana (code du statut personnel) de 2004,

⁹ <https://www.hrw.org/news/2020/02/05/morocco-crackdown-social-media-critics#>

¹⁰ <https://www.hrw.org/news/2020/02/05/morocco-crackdown-social-media-critics#>

qui a ensuite été consolidée dans la constitution marocaine de 2011.¹¹ Les cinéastes ont été à l'avant-garde de la défense des droits des femmes dans un passé récent. L'un d'entre eux est le jeune cinéaste trentenaire Nadir Bouhmouch, dont le documentaire *475* (2013) remet en question le bilan du gouvernement marocain sur les progrès des droits des femmes depuis la Moudawana. Il se concentre sur l'histoire tragique du cas d'Amina al-Filali en 2012, une jeune fille de 16 ans qui a été violée puis forcée d'épouser son violeur afin de préserver l'honneur de sa famille, ce qui l'a conduite à se suicider en absorbant de la mort-aux-rats. Le film de Bouhmouch révèle également des problèmes plus vastes de disparité socio-économique et politique entre les femmes des villes et des campagnes, qui subsistent au Maroc. Le film développe le thème controversé de « l'article 475 » du code pénal marocain qui affectait de manière disproportionnée les femmes vivant dans les zones rurales. En 2014, l'article a finalement été abrogé après que des manifestations dans tout le pays ont forcé le parlement à agir.¹² Une autre œuvre cinématographique de premier plan qui commente le statut des droits des femmes et les questions de genre ces dernières années au Maroc, est le film *Much Loved* (2015) de Nabil Ayouch. L'un des premiers films de ce millénaire à être officiellement interdit dans les salles de cinéma au Maroc, le film a réussi à l'échelle internationale à servir à

¹¹ <https://www.centreforpublicimpact.org/case-study/moroccan-moudawana-reform>. Dernier accès le 5/2/2022

¹² Voir mon article, (2019) "Depicting and Documenting Violence against Women in the Contemporary Counter-Narratives of Moroccan Film", in *Journal of Applied Language and Culture Studies*, Issue 2, pp. 147-173

remettre les pendules à l'heure sur la violence à l'égard des femmes dans un pays où le patriarcat définit encore le « statut et l'amélioration » des conditions de vie des femmes.¹³ En général, comme je l'ai soutenu avec d'autres, les récits exagérés de l'État sur les progrès des droits humains ont supprimé les récits de nombreuses femmes sur la violence et les abus. En utilisant ces œuvres cinématographiques comme exemples, dans mon travail récent sur le film, j'ai considéré le cinéma marocain comme un moyen qui sert bien à documenter comment les climats sociopolitiques changeants du Maroc influencent l'émancipation des femmes dans tous les domaines de la société.

14

Leïla Slimani, lauréate du prix Goncourt¹⁵, qui vit en France mais a apporté une contribution importante aux conversations continues sur les droits des femmes au Maroc, a suscité beaucoup de presse à la suite de la publication de son livre *Sexe et mensonges, la vie sexuelle au Maroc* en 2017. L'étude relate franchement les entretiens que Slimani a menés avec de nombreux jeunes Marocain·e·s, homosexuel·le·s et bisexuel·le·s, sur les tabous sexuels et le poids persistant du

¹³ Zeineb Touati (2014). The struggle for women's rights in Morocco: From historical feminism to 20th February 2011 activism. In M. Olimat (Ed.), *The handbook of Arab women and Arab spring: Challenges and opportunities* (pp.121-133). NY: Routledge., p 122.

¹⁴ Voir mon article (2020) "Conflicts of Class, Race and Sexuality: Reading Leila Slimani's *Chanson douce* (2016) and *Dans le jardin de l'ogre* (2014) through Julia Kristeva's Post-'68 Feminism," in *Global Revolutionary Aesthetics and Politics after Paris '68*. Eds.: William Cloonan, Barry Falk, Martin Munro, Christian Weber (Lanham: Lexington Books): 139-156.

¹⁵ Pour son roman *Chanson douce* en 2016. V. note précédente

patriarcat religieux sur leur vie individuelle. Étonnamment, l'œuvre n'a pas été interdite dans le pays et a ouvert la porte à un débat honnête sur la sexualité, et sur une question plus large, le droit des femmes à leur corps. Dans une interview accordée au *Guardian*, Slimani note qu'elle a écrit cet ouvrage analytique « pour tous les Marocains, pas seulement les femmes, mais aussi les hommes, et surtout les jeunes, et ceux que je déteste, comme les élus, l'élite, la bourgeoisie qui refusent de voir les choses telles qu'elles sont, qui voient un miroir et ne regardent pas le reflet mais veulent le briser. Ce livre est un miroir qu'ils ne peuvent pas briser, qui les oblige à regarder la réalité en face ».¹⁶ L'œuvre de fiction récente de Slimani, *Le pays des autres* (2020) et *Regardez-nous danser* (2022), est tout aussi convaincante car elle affronte l'histoire du Maroc, à la fois coloniale et postcoloniale, et la participation des femmes à celle-ci.

La jeunesse marocaine : l'espoir de demain dans le cinéma documentaire

Un nombre florissant de jeunes documentaristes produisant leurs œuvres à l'ère de la contestation de la génération née avec le millénaire représente un groupe entier de créatifs que, si je devais écrire mon œuvre aujourd'hui, j'inclurais comme les voix les plus importantes qui façonnent les contours de l'avenir du Maroc. Leurs films offrent une « scène culturelle alternative » qui permet de « donner une voix à la condition postcoloniale

¹⁶ <https://www.theguardian.com/books/2020/feb/16/leila-slimani-interview-sex-and-lies-women-morocco>

d'un groupe d'âge qui a grandi sous la mondialisation »¹⁷. Cette nouvelle génération s'appuie sur une longue tradition de films documentaires réalisés par des cinéastes de renom, tels que Hakim Belabbes, Lahcen Zinoun, Izza Génini et Farida Benlyazid. Dans le nouveau millénaire, Hicham Lasri (*Al Jahiliya, la blessure la plus rapprochée du soleil*, 2018), Tarik El Idrissi (*Rif : 58-59 : Briser le silence*, 2014), Nadir Bouhmouch (*475*, 2013), et plus récemment, les jeunes femmes de la scène - Rim Mejdi (*Stone and Fire*, 2007), Leila Kilani (*On the Edge*, 2011), Tala Hadid (*House in the Fields*, 2017), Soraya El Kahlaoui (*Marocains sans terres*, 2017) et Hind Bensari dont le documentaire *We Could be Heroes* (2018), a remporté le prix du meilleur documentaire international au festival Hot Docs au Canada en 2018 ¹⁸ - s'imposent au niveau national et international. Cette nouvelle génération est en train de changer la façon dont les films sont réalisés au Maroc, du choix du sujet à la production. Ils remodèlent également la production cinématographique dans le pays en créant leurs propres sociétés et en diffusant leurs films sur des plateformes médiatiques alternatives telles que Youtube et Vimeo. Ils contournent ainsi la structure traditionnelle du Centre Cinématographique du Maroc (CCM). Grâce aux nouvelles formes de médias, ces jeunes documentaristes

¹⁷ Jamal Bahmad (2014). "Rebels without a cause: Youth, globalization and postcolonial agency in Moroccan cinema", *Journal of North African Cinema*, 19(3), 376-389. p. 380.

¹⁸ Bensari mène aussi actuellement une campagne indiegogo pour financer son propre documentaire, *Break the Silence*, sur l'article 475. Voir : www.indiegogo.com/projects/475-break-the-silence. Dernier accès le 5/2/2022

utilisent leurs films pour contrer les récits officiels qui continuent de promouvoir le statu quo comme un « fait de vie inhérent à la société patriarcale et à l'habitus »¹⁹.

Nadir Bouhmouch se distingue comme l'un des cinéastes les plus engagés, travaillant dans son pays et à l'étranger, pour sensibiliser aux violations des droits humains au Maroc. Il est cofondateur du « mouvement *Cinéma Guérilla* et mène actuellement une campagne de désobéissance civile contre le Centre Cinématographique Marocain, l'organisme gouvernemental qui réglemente et censure les films au Maroc - ce qui, selon Nadir, constitue une violation du droit à la liberté d'expression »²⁰.

Il continue également à être « un critique virulent de l'occupation militaire du Sahara occidental par le Maroc » et a été « l'un des premiers civils marocains à visiter les camps de réfugiés de Tindouf, dans le sud-ouest de l'Algérie », ce qui a été documenté dans son court métrage, *L'Autre Dakhla* (2013)²¹. Les films documentaires de Bouhmouch depuis 2015 capturent le pouvoir des mouvements de jeunesse, et l'activisme plus large dans les zones rurales du Maroc. On peut citer le film, *Timadine N'Rif* (2017), qui documente les manifestations de 2016 et 2017 pour la justice dans la région du Rif. Les films de Bouhmouch, tout en transmettant en général les défis et les réalités quotidiennes de la société à tous les niveaux : civil, politique et

¹⁹ Silvia Gagliardi (2018). "Violence against women: The stark reality behind Morocco's human rights progress". *Journal of North African Studies*, 23(4), 560-590. p. 580. V. aussi mon article référencé en note 14.

²⁰ Voir *ibid.*

²¹ Voir *ibid.*

social, ont également remis en question la façon dont les films sont réalisés au Maroc. Alors que le CCM jouait autrefois un rôle important dans les subventions, le financement et la promotion des cinéastes marocain·e·s, Bouhmouch a prouvé que de nouveaux modèles fonctionnent plus efficacement pour les cinéastes émergents. Il a fait un effort consciencieux pour contourner le pouvoir du CCM en utilisant ses propres moyens pour développer et promouvoir ses films (principalement par le biais de plateformes de streaming). Ce jeune cinéaste aux multiples talents et polyglotte est, à mon avis, représentatif des changements significatifs qui ont lieu dans l'arène cinématographique marocaine.

Conclusion

Au cours de la dernière décennie, comme je l'ai soutenu dans mes nombreux articles et contributions à des revues et des volumes sur l'énergie créative sociopolitique et culturelle qui est définie dans la production culturelle contemporaine du Maroc - à travers les arts, le journalisme, le cinéma, les romans, le théâtre - je continue à rester en admiration devant la vibration et la beauté d'un pays qui se refait constamment. Malgré tous les doutes sur l'avenir (non seulement pour le Maroc, mais aussi pour mon propre pays), je garde l'espoir et la confiance que le peuple marocain ira de l'avant, en trouvant des solutions aux défis qui se posent particulièrement au pays, ainsi qu'à une large échelle, au monde. Lorsque je considère le Maroc contemporain, je m'inspire métaphoriquement des mots poétiques du roman *Amour nomade* (2013) de l'auteur Youssouf Amine Elalamy pour évoquer une image appropriée du Maroc : « Seul le palmier se tient encore droit, implorant le Ciel, profitant du vent chaud pour dire ses prières d'un léger

hochement de tête. Comme la première lettre de l'alphabet, l'Alif, il se tenait droit parmi toutes ces courbes, ces points épars, ces lignes brisées ». ²²

Valérie K. Orlando
Université du Maryland, College Park, Maryland, USA
Février 2022

²² Publié pour la première fois au Maroc aux éditions EDDIF MAROC (2013).
Édition en anglais : *Nomad Love*, traduit par John Lichety avec ma préface (Dialogos, 2014).

Avant-propos

Ce livre est le fruit de sept mois de recherches réalisées au Maghreb au début de l'année 2007, dans le cadre du programme de bourses Fulbright²³. Ce livre évalue à quel point la littérature, la presse, et le cinéma francophones marocains reflètent les transitions socioculturelles et politiques qui ont eu lieu au Maroc depuis 1999 et depuis le couronnement de Mohammed VI. Cette nouvelle ère marque la fin de presque trente années de répression sous le règne du Roi Hassan II, connue sous le nom d'*Années de plomb*.²⁴

Pour beaucoup d'auteur·rice·s, de réalisateur·rice·s et de journalistes, les Années de plomb ont laissé une plaie qui n'est toujours pas cicatrisée. Les œuvres de ces agitateur·rice·s, intellectuellement engagé·e·s dans la société marocaine, affirment toutes, que les années de torture, d'abus et de violation des droits civils n'ont toujours pas été entièrement reconnues et

²³ – Le programme Fulbright créé aux USA est un système de bourses d'études très prestigieux qui est accordé à des étudiants, des chercheurs, des enseignants et des professionnels qui souhaitent élargir leur formation, leurs recherches ou enseigner pendant plusieurs mois dans un pays partenaire du programme. L'auteure a bénéficié d'une bourse de recherche Fulbright afin de réaliser des travaux de recherche au Maroc et en Tunisie, pendant plusieurs mois en 2007. [Nd/IT]

²⁴La date exacte qui marque le début des Années de plomb est controversée. La plupart s'accordent à dire que les années les plus répressives du règne du roi Hassan II ont commencé juste après les tentatives de coups d'État de 1971 et 1973.

qu'il est nécessaire qu'elles soient analysées dans le contexte de l'après-indépendance. Dans le Maroc contemporain, peu de mesures politiques ont permis de réparer les séquelles laissées par les exactions commises pendant les Années de plomb. Bien que le gouvernement de Mohammed VI ait cherché à améliorer les moyens matériels et les conditions de vie de tou·te·s les Marocain·e·s, beaucoup reste encore à faire en termes de réparation de la mémoire historique. Demeure, par exemple, la question de savoir comment la mémoire refoulée d'un pays entier pourra ressurgir et être révélée aux générations futures et analysée. Comme l'autrice Touria Oulehri l'écrit dans son livre, *Les Conspirateurs sont parmi nous* (2006), les Marocain·e·s eux·elles-mêmes doivent assumer la responsabilité d'expurger le passé pour que le pays puisse avancer.

Les Années de plomb, ainsi que de nombreuses questions contemporaines, sont la matière thématique de la majorité des romans, revues et articles de presse et des films qui sont analysés dans ce livre. La plupart de ces thèmes ne se rencontrent qu'au Maroc. La majorité des œuvres de littérature, bien que publiées en français, ne sont distribuées que dans les seules grandes librairies de Rabat et de Casablanca. Les auteur·rice·s marocain·e·s m'ont précisé qu'ils écrivaient pour leurs compatriotes marocain·e·s et pour personne d'autre. Iels sont investi·e·s dans les changements qui ont lieu dans leur pays et reconnaissent qu'il y a encore beaucoup à faire. Dans l'ensemble, les œuvres de ces auteur·rice·s et réalisateur·rice·s sont critiques, engagé·e·s socialement et politiquement et iels s'emploient à instruire, éclairer et exposer des sujets autrefois

tabous dans la société marocaine.

La littérature d'expression française

La littérature contemporaine éditée depuis 1999 représente une « troisième génération » d'écrivains marocains en langue française. Elle est basée sur une riche tradition littéraire établie dans le pays dans les années 1950. Les auteur·rice·s contemporain·e·s ne sont plus intéressé·e·s par les polémiques coloniales. Au contraire, comme l'observe le chercheur Abdallah Mdarhri Alaoui, iels tentent de retrouver les débats originels tout en explorant un nouveau Maroc exemplaire en ce qui concerne « toutes les langues parlées et écrites de ce pays, riches en traditions, expressions et ouvertures sur d'autres cultures »*²⁵

Les auteur·rice·s se voient comme des militant·e·s, engagé·e·s socialement, apportant un témoignage et reflétant les transitions de leur société. Suivant la thèse de Jean-Paul Sartre dans son livre publié en 1948, *Qu'est ce que la littérature ?*, les auteur·rice·s marocain·e·s envisagent leur rôle dans la société comme celui de gardiens de la conscience sociale dans une époque incertaine et obscure. À l'instar de Sartre et des auteur·rice·s militant·e·s « engagé·e·s » écrivant sur la gauche française suite à la décimation de l'Europe, les auteur·rice·s marocain·e·s présentent qu'il est de leur devoir d'écrire pour leur société en espérant provoquer un changement. Au sujet de la littérature, Sartre soutient que « ce n'est pas vrai qu'on écrit pour soi ». Les auteur·rice·s sont censé·e·s agir comme des « guides » pour la société. Selon le modèle sartrien, les guides littéraires doivent

²⁵ Les astérisques indiquent les citations en français dans l'original anglais.

« dévoiler » leur culture et expliquer ce qu'ils révèlent. Jamais autant que dans ce Maroc d'après les Années de plomb, la production écrite et les œuvres créatives en général n'ont été aussi déterminantes dans leur contribution aux dialogues contemporains et aux discussions intellectuelles qui forment les pratiques politiques, les mœurs culturelles et les tendances sociétales d'un pays en transition.

Un des objectifs de cette analyse est de déterminer pourquoi les auteur·rice·s marocain·e·s ont choisi d'écrire en français plutôt qu'en arabe, aujourd'hui, plus de cinquante ans après l'indépendance. Pourquoi le français est-il encore utilisé alors que le pouvoir colonial est parti en 1956 ? Quel est l'intérêt pour ces auteur·rice·s d'écrire dans une langue qui n'est pas accessible, du moins dans son volet littéraire, à la majorité des Marocain·e·s ? Le taux d'analphabétisme du pays est estimé à 50 pour cent et parmi les personnes éduquées, seule une minorité sait lire en français. Ces statistiques ont mené à de nombreux débats autant dans la presse francophone qu'arabophone, et ont conduit un auteur critique, Edmond Amran El Maleh, à poser ces questions lors d'une conférence sur la littérature marocaine qui s'est tenue en février 2007 : « Quelle est la situation du roman au Maroc ? » et « Y a-t-il une crise du roman au Maroc ? ». ²⁶ Peut-être faut-il voir la littérature marocaine d'expression française comme une illustration de

²⁶ El Maleh est intervenu au Colloque sur la littérature marocaine à la Bibliothèque Nationale, le 3 février 2007 à Rabat, au Maroc. Un article intéressant sur la raison de la perte de la popularité de la France au Maroc est paru dans La Gazette du Maroc : "L'agonie de la langue française au Maroc" (9 février 2004, <http://www.mafhoum.com/press6/181C32.htm>)

l'idéal de « la littérature mineure » selon la description des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dans une œuvre qui fait école : *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris, Minuit, 1975). La littérature mineure ne signifie pas qu'elle est considérée comme « inférieure » mais qu'elle est utilisée comme un outil conçu dans un espace qui permet aux auteur·rice·s de « vivre dans une langue qui n'est pas la leur ». La littérature mineure est toujours engagée de façon socioculturelle et politique et l'auteur·rice qui y contribue n'écrit jamais cloîtré dans une pièce, loin de la mêlée :

La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs.

Malgré ce statut de littérature « mineure », les maisons d'édition marocaines dédiées à la publication de romans en français sont florissantes. Pourtant, comme beaucoup d'auteur·rice·s et de journalistes l'observent, la voix francophone du pays n'est qu'une parmi d'autres modes linguistiques d'expression utilisés au Maroc. Les questions essentielles concernant la langue sont : le pays est-il « polyglotte » comme l'affirme le philosophe Abdelkébir Khatibi ou plutôt « schizophrène » si on écoute les journalistes de *Tel Quel* ? Et le plurilinguisme est-il une marque de la richesse multiculturelle du pays ou contribue-t-il à créer le chaos linguistique ?

Les Marocain·e·s en général ont tendance à considérer le fait de vivre dans un pays polyglotte comme un fait positif. L'auteur Youssouf Amine Elalamy, qui a publié des livres en français et en darija (arabe dialectal du Maroc qui à l'origine est une langue orale), constate : « Il faut une ouverture sur l'idée de la langue comme une de la création et pas une langue simplement pour la communication... au niveau de la production... créer en darija ou en français permettra à certaines gens de créer tout simplement »²⁷ Le roman apparaît souvent comme un reflet de cette richesse de possibilités linguistiques. Peu importe dans quelle langue elle est écrite, la prose d'un·e auteur·rice peut être considérée comme un indicateur vital du bien-être d'une société et de sa culture. Comme le suggère Elalamy, au Maroc, « le roman a toujours reflété son époque » et a été un outil essentiel dans les transitions socioculturelles et politiques de son histoire.²⁸

Indépendamment de l'aspect créatif du choix linguistique, les auteur·rice·s ont aussi des raisons personnelles d'écrire en français. Quand on leur demande d'expliquer leur choix linguistique, la plupart des auteur·rice·s répondent qu'ils privilégient le français car c'est dans cette langue qu'ils se sentent le plus à l'aise. Bien que la présence du français dans le pays soit le résultat de l'occupation coloniale, la langue permet

²⁷ Colloque, 3 février 2007, à Rabat, Maroc.

²⁸ Colloque, 3 février 2007, à Rabat, Maroc.

encore à l'auteur·rice une certaine liberté d'expression et d'esprit qu'iel prétend ne pas trouver dans l'arabe courant. Les auteur·rice·s, en particulier, affirment que la langue française leur permet l'utilisation plus intime du « Je », les libérant des traditions collectives omniprésentes et des mœurs culturelles de la société marocaine qui entravent la liberté et l'individualisme. Le français est une langue qui offre une « liberté totale » car elle permet à l'auteur·rice de détourner les tabous sociaux. Le français « n'est pas la langue du subconscient » et ne représente pas non plus la voix publique de la nation, « ce n'est pas la langue de la doxa » (Devergnas-Dieumegard, 2003, document non publié)

Aujourd'hui, la classe sociale ainsi que la génération auxquelles les Marocain·e·s appartiennent, influencent leur niveau linguistique en français. Le français a toujours été utilisé par les classes d'élites du Maroc qui envoient leurs enfants dans des écoles françaises comme le Lycée Descartes à Rabat et le Lycée Lyautey à Casablanca, tous deux rattachés à la « mission française ». Juste après l'indépendance, l'infrastructure éducative française au Maroc était de très grande qualité et pour cette raison, les anciennes générations d'auteur·rice·s marocain·e·s atteignent de haut niveau de compétence en français. Aujourd'hui, c'est moins le cas car les programmes d'arabisation ont influencé les normes du système scolaire marocain.

Les spécialistes observent que le français marocain est unique dans son expression et son style ; ceci étant dû à la pluralité linguistique du pays. Comme Annie Devergnas-Dieumeard l'explique, à chaque fois qu'un·e écrivain·e marocain·e

d'expression française prend son stylo, iel est « irrigué·e par trois courants linguistiques » : une *sous-langue* (la darija ou le berbère), une *surlangue* (l'arabe classique) et la *xénolangue* (le français). Le français est « l'intrus mais c'est également la langue du modernisme, la langue que, par obligation scolaire, on s'applique à apprendre, à posséder, parfois dans le sens le plus fort, avec zèle ou rage afin de l'exorciser ».

C'est à travers le français que des questions primordiales concernant la société, la culture et la politique marocaines sont débattues. Comme le dit l'auteur et activiste Rida Lamrini « nous sommes un pays qui se cherche »* mais aussi « nous vivons dans un pays qui bouge »* ; et c'est à travers l'écrit que les Marocain·e·s explorent les complexités de leur nouvelle identité d'après les Années de plomb, en relatant l'évolution en cours des mœurs socioculturelles et politiques.²⁹

Les films du Maroc contemporain depuis 1999

Comme dans la production écrite, les films des réalisateur·rice·s marocain·e·s (ceux·celles qui vivent à l'étranger comme ceux·celles qui sont resté·e·s au Maroc) parlent des transitions qui ont lieu dans la société contemporaine. Qu'ils soient réalisés en français, en arabe ou dans un mélange des deux, la langue passe après les images que les réalisateur·rice·s contemporain·e·s cherchent à diffuser à leurs publics. Pour la plupart, les films produits après 1999 sont socialement engagés

²⁹ Propos de Rida Lamrini lors d'une table-ronde littéraire sponsorisée par les Editions Marsam, au Salon du Livre le 11 février 2007 à Casablanca, Maroc.

et réalisés dans un style réaliste. Plus que de divertir, ils souhaitent instruire les spectateurs sur les transitions socioculturelles et politiques. Depuis 1999, les films se sont mis à traiter des questions sensibles et taboues dont il est impossible de discuter ouvertement dans la société marocaine. L'histoire est reconsidérée et est à nouveau racontée afin d'être rappelée et expliquée aux Marocain·e·s et pour que les atrocités des Années de plomb soient connues. Les violations des droits humains, la torture, l'émancipation des femmes, la liberté d'expression, la pauvreté, le chômage et la détresse des enfants des rues sont quelques-uns des thèmes du cinéma marocain actuel. Aucun sujet n'est évité alors que le pays découvre de nouvelles voies vers une société plus équitable et plus ouverte.

La littérature, les films et de la production médiatique du Maroc contemporain agissent comme des réflecteurs socioculturels et politiques de la vie contemporaine. Ils sont non seulement les produits des transitions en cours mais opèrent également eux-mêmes comme les vecteurs du changement. Les milieux socioculturels et politiques actifs au Maroc sont les bases des œuvres des auteur·rice·s, qu'elles soient des fictions, des témoignages ou des autobiographies.

Les nouvelles voix dans les écrits et les films

Ce livre révèle les complexités des thèmes actuels du Maroc d'après 1999. Il offre des analyses détaillées et nuancées sur les dynamiques de la production culturelle actuelle des hommes et des femmes qui, non seulement écrivent et réalisent des films, mais également, à travers leur activisme, contribuent aux

innovations dans le nouveau Maroc.

Cette étude vise à promouvoir un dialogue avec une partie du monde en ébullition qui est souvent mal comprise, notamment aux USA. Comme nous l'avons mentionné auparavant, la majorité des œuvres littéraires qui sont débattues ici, ne sont distribuées que dans les librairies francophones, petites mais bien fournies, de Rabat, de Casablanca et de Fès.³⁰ En effet, les librairies Les Belles Images, Livre Service et Kalila wa Dimna, toutes bien situées, sur ou proches de l'avenue Mohammed V à Rabat et où on trouve les dernières publications francophones marocaines, sont des mines d'or où sont concentrés les textes qui expliquent les transitions actuelles.³¹ Ces dernières années, la prolifération de petites mais prospères maisons d'éditions dans les grandes villes du pays a contribué à la viabilité des études intellectuelles francophones. Elles sont un lien inconditionnel pour les débats futurs sur la réforme, la modernité et les transitions culturelles au vingt-et-unième siècle.

L'introduction du livre explore l'histoire de la littérature francophone marocaine depuis la période tumultueuse d'avant l'indépendance jusqu'au début des années 50 en passant par les

³⁰ M'hamed Alaoui Abdalaoui estime le nombre de francophones au Maghreb à vingt millions. Ainsi, l'importance de la lecture francophone est importante (voir "Le roman marocain en français" Recherche en littératures africaines (hiver 1992 : 9-13,22).

³¹ La librairie Livre Service. Ils ont deux adresses de courriel : lsc@livreservice.ma (Casablanca) et lsr@livreservice.ma (Rabat)

sombres Années de plomb qui ont duré jusqu'à la mort du roi Hassan II en 1999. Elle offre également une vue d'ensemble de l'histoire du cinéma marocain depuis l'indépendance. Le cinéma, comme la littérature de ces dernières décennies, reflète les débats contemporains au Maroc. Des questions sur le choix de la langue (arabe, français, berbère), les budgets, le financement et la distribution ont remplacé l'ancienne gêne provoquée par la censure de certains sujets considérés comme tabous par la monarchie.

Le premier chapitre, « *Le pouvoir de l'engagement : écrire sur la politique et la culture dans le nouveau Maroc* » se concentre sur les œuvres de Rida Lamrini (*La Saga des Puissants de Casablanca*, une trilogie publiée entre 1999 et 2004) et de Touria Oulehri (*Les Conspirateurs sont parmi nous*, 2006). Ces auteurs illustrent l'auteur-intellectuel public, engagé politiquement que Frantz Fanon et Jean-Paul Sartre considéraient comme étant essentiel à la décolonisation des esprits et de la politique dans les nations africaines en plein essor. Les voix de Lamrini et d'Oulehri s'étendent au-delà du domaine littéraire pour promouvoir les dialogues sociopolitiques et culturels qui forcent les lecteurs à réfléchir sur la pauvreté, la corruption, l'exploitation des enfants et les traces laissées par les Années de plomb dans la société contemporaine.

Le chapitre deux, « *Les textes des droits humains. Témoignages sur la prison par les victimes des Années de plomb* » examine les films et la littérature par ou sur ceux·celles qui ont été incarcéré·e·s et ont souffert de violations des droits humains. Ces auteur·rice·s marocain·e·s qui sont d'ancien·ne·s détenu·e·s, ont écrit

certains des témoignages les plus douloureux de notre époque. À travers les filtres de la mémoire et la révision de l'histoire, iels révèlent certains des détails les plus obscurs des Années de Plomb, un passé séquestré dans la psyché nationale du Maroc. Ce qui est aujourd'hui rapporté et qui était auparavant occulté, ou simplement non-dit, a été le sujet de nombreux romans-témoignages francophones et de poésie écrits par d'ancien·ne·s prisonnier·ière·s politiques tels que *Tazmamart : Cellule 10* d'Ahmed Marzouk (2000) et *Le couloir : Bribe de vérité sur les années de plomb* d'Abdelfettah Fakihani (2005). Sur les écrans, depuis 1999, de nombreux films de premier plan, réalisés en arabe marocain, offrent à leur audience, un aperçu des horreurs du passé. Certains de ces films sont : *Jawhara* (Saâd Chraïbi, 2003), la version cinématographique de *La Chambre noire* (Hassan Benjelloun, 2004) et *Mémoire en détention* (Jillali Ferhati, 2004).

Le chapitre trois, « *Paroles de femmes ; Elles militent, elles écrivent* », souligne la nature de la littérature féminine qui, qu'elle soit sous la forme de roman, de poésie, de témoignage ou d'autobiographie, met en évidence les risques terribles auxquels doivent faire face les femmes dans la société contemporaine. La production littéraire des femmes a créé une nouvelle voix féminine qui énonce et remet dans leur contexte les questions qui affectent les vies des femmes au Maroc. Ces questions incluent les contraintes familiales et certaines traditions religieuses et culturelles qui entravent leur émancipation, leur sexualité et leur relation avec les hommes, ainsi que leur statut légal dans la société. Ce chapitre explore et analyse entre autres les romans de Siham Benchekroun (*Oser Vivre !* 2002), Houria Boussejra (*Le Corps dérobé*, 1999 ; *Les Femmes inachevées*, 2000 ; *Les Impunis ou les obsessions interdites*, 2004) et Aïcha Ech-Channa

(*Miseria : Témoignages*, 2004).

Le chapitre quatre, « *Sexe et genre. Le roman homoérotique dans le Maroc contemporain* » examine les romans qui présentent une « pensée autre » comme l'a conceptualisée le philosophe Abdelkébir Khatibi. Les romans libertins proposent une voie alternative de pensée sur l'altérité, la sexualité et la marginalisation. Ils incitent le lectorat à réfléchir aux rapports entre sexes, à la liberté sexuelle et à l'émancipation autant des hommes que des femmes par rapport aux chaînes du traditionalisme inhérent à la société marocaine. Les mœurs sexuelles alternatives définies dans le livre avant-gardiste de Rachid O., *L'enfant ébloui* (1995) qui est le premier roman de ce type à mettre en scène le monde des jeunes homosexuels au Maroc, ont encouragé d'autres auteurs tels que Nedjma (*L'Amande*, 2004), Bahaa Trabelsi (*Une vie à trois*, 2000) et Abdellah Taïa (*Le rouge du tarbouche*, 2005) à traiter de thèmes osés et à repousser les limites de la conformité socioculturelle. Ces dernières œuvres questionnent le non-dit, l'implicite ou ce qui est rarement exprimé dans la société contemporaine marocaine.

Le chapitre cinq, « *Le Maroc tel qu'il est : La presse francophone* » étudie comment la presse écrite marocaine tel que le magazine d'information *TelQuel : le Maroc tel qu'il est* transforme le climat politique du pays.

De façon de plus en plus importante, les éditeurs de *TelQuel* ont pris des risques pour démocratiser le média d'information autant en arabe (*Nichane*, le jumeau de *TelQuel*) qu'en français.

Les journalistes francophones qui y écrivent aujourd'hui sont essentiellement des jeunes gens d'une trentaine d'années, des hommes éduqués à l'occidentale comme Ahmed Réda Benchemsi (fondateur de *TelQuel*), Ali Amar (*Le Journal*), Ali Lmrabet (*La vie économique*) et Taïbi Chadi (*Le Journal Hebdomadaire*). Ce chapitre explore également les magazines de mode féminins, tels que *Citadine* et *Femmes du Maroc*, en tant qu'indicateurs des transitions socioculturelles et politiques qui ont lieu au Maroc. Depuis les dernières réformes de la Moudawana³² (le code de la famille marocaine qui avant février 2004, garantissait peu de droits juridiques aux femmes), les

³² La Moudawana (code de la famille) de 2004 a essentiellement fait sortir les femmes de l'âge des ténèbres en leur accordant le droit au divorce et l'accès au système judiciaire. Il y a déjà eu, par le passé, plusieurs Moudawanas mais la législation de 2004 a constitué une avancée sans précédent en ce qui concerne les droits des femmes au niveau législatif. En particulier, elle fixe l'âge du mariage à 18 ans (identique pour les hommes et les femmes), accorde aux femmes le droit de contracter un mariage de leur plein gré, selon leur choix et leurs intérêts (sans être obligées d'avoir l'accord du père, frère ou autre proche de sexe masculin), accorde l'égalité de l'autorité dans la famille aux hommes et aux femmes, accorde de meilleurs droits financiers aux femmes (les femmes obtiennent de nouveaux droits en ce qui concerne les biens acquis pendant le mariage) en cas de divorce ou du décès de l'époux, établit le divorce judiciaire (l'homme doit aller au tribunal pour divorcer) et stipule que le divorce verbal est irrecevable. La polygamie n'a pas été abolie mais elle nécessite désormais l'autorisation du juge. La femme peut spécifier dans son contrat de mariage qu'elle souhaite que son mari s'engage à s'abstenir de prendre d'autres épouses. Le divorce est désormais un droit qui peut être exercé autant par l'époux que par l'épouse. Les hommes et les femmes sont désormais protégés de manière égale par la loi. Cependant la réforme de 2004 n'a pas abordé le droit d'héritage qui est toujours basé sur les règles de la Charia (la part d'héritage de la femme vaut la moitié de celle de l'homme).

médias d'information ont présenté de plus en plus de débats sur la sexualité et en particulier sur les droits des femmes dans la société.

Le chapitre six, « *L'individu humaniste dans le Maroc contemporain* » analyse les œuvres d'auteurs qui montrent une vision de l'humanisme enracinée dans des conceptions universelles de la condition humaine. Les humanistes répondent de façon littéraire aux défis des crises politiques et de la société actuelle au Maroc et dans le monde entier. La prose d'auteurs comme Souad Bahéchar (*Le Concert des cloches*, 2005), Mahi Binebine (*Cannibales*, 2001), Youssef Amie Elalamy (*Les Clandestins*, 2001), Fouad Laroui (*Méfiez-vous des parachutistes*, 1999) et Mohamed Nedali (*Morceaux de choix : les amours d'un apprenti boucher*, 2003) illustre une littérature aigre-douce révélant le dévouement de ces auteurs envers une humanité universelle. Ils ont établi les narrations de leurs romans sur un terrain neutre afin d'essayer de négocier un chemin entre les visions contradictoires de l'Orient et de l'Occident, les jeunes et les vieux, le traditionnel et le moderne.

Le chapitre sept, « *Le Maroc à l'écran : le cinéma depuis 1999* » étudie le discours cinématographique du Maroc qui, ces dernières années, a forcé l'ouverture de la boîte de Pandore des tabous de la société. Les réalisateur·rice·s affrontent les thèmes sensibles d'un point de vue socioculturel et politique afin d'analyser les transitions qui se produisent dans leur culture contemporaine. Ce chapitre centre son analyse sur une comparaison entre les films réalisés avec des fonds étrangers et ceux filmés et produits exclusivement au Maroc. Les débats entourant l'utilisation de la langue (le français opposé à l'arabe), les ressources et les spectateurs ciblés sont certains des thèmes abordés. La

production cinématographique, que les films soient financés de l'étranger ou au Maroc, traite de certains des thèmes socioculturels les plus tabous de notre époque contemporaine. Des films comme *Marock* (2005) par Laïla Marrakchi, *Tabite or Not Tabite* (2005) par Nabyl Lahlou et *Le Grand Voyage* (2004) par Ismaïl Ferroukhi ont apporté des perspectives pertinentes et des sujets de réflexion pour leurs publics.

Introduction

Énoncer le Non-dit et exprimer

l'« inconcevable » historique dans le Maroc francophone contemporain

« Y a-t-il un avenir pour le Maroc ? » est une question latente qui résonne dans la littérature contemporaine de la période succédant aux Années de plomb. L'avenir du pays, qui tente de dénouer les silences historiques de son passé, est aussi lié aux questions d'identité, à son identité en tant que pays et en tant que peuple. Ceux et celles qui ont été opprimé·e·s ou annihilé·e·s contribuent aujourd'hui à la reconstruction d'un passé qui n'a jamais été énoncé. Dans son roman *Amours sorcières* (Seuil, 2003), le célèbre auteur marocain francophone, Tahar Ben Jelloun pose la question « C'est quoi être Marocain ? [...] Nous vivons dans une société semi-logique, une société où le rationnel voisine avec les superstitions, la magie, la sorcellerie, les croyances occultes, etc. ». En quelques lignes, Ben Jelloun résume les défis contemporains du Maroc, un pays qui aujourd'hui se trouve en pleine transition sociale, culturelle et politique.

L'angoisse de Ben Jelloun, qui pèse sur les questions d'identité, trouve son écho de façon plus poignante dans l'essai de Rida Lamrini datant de 2006 et intitulé « *Y a-t-il un avenir au Maroc, me demanda Yasmina* ». Le mince volume est écrit comme un dialogue entre Lamrini, dirigeant d'une association pour le

développement au Maroc et une de ses stagiaires, Yasmina. La jeune femme, née en France de parents émigrés marocains, choisit de revenir dans son pays d'origine afin d'y être « utile ». La conversation entre Lamrini, un homme d'une cinquantaine d'années, et Yasmina, âgée d'une vingtaine d'années, décrit les divisions et les attentes des différentes générations, des hommes et des femmes, dans le Maroc d'aujourd'hui. L'essai de Lamrini pose les questions qui définissent le nouveau millénaire : confronter ceux qui désirent quitter le pays à ceux qui veulent rester et s'y investir en espérant un changement.³³

Le titre de l'essai de Lamrini, « Y a-t-il un avenir au Maroc » reflète le climat ambiant sociopolitique et culturel qui règne au Maroc au moment de l'écriture de ce livre. Le pays est pris entre son passé et son avenir. Lamrini raconte qu'il a effacé le point d'interrogation à la fin de son titre car ainsi le message soulignant que le Maroc se trouve à un moment décisif de son avenir tout en restant dans l'expectative, passera avec plus de justesse. Lors une *rencontre littéraire**, qui s'est déroulée à l'Institut français de Rabat devant des élèves de lycée qui avait lu son livre et préparé des questions, une jeune fille a demandé à Lamrini : « Alors, quelle est la réponse : y a-t-il un avenir ? » *. Il répondit : « Il y a sept ans j'aurais dit "non", mais maintenant, je ne dirais "oui" qu'avec "mais si"... »*³⁴ Lamrini explique que tant que le

³³ Rida Lamrini m'a indiqué que Yasmina était un personnage imaginaire, une égypte fictive. Entretien du 18 janvier 2007, Rabat, Maroc.

³⁴ Institut Français de Rabat et Association Marocaine des Enseignants de Français (AMEF), table-ronde avec Rida Lamrini, 24 février 2007, Rabat.

Maroc ne s'intéressera qu'à la « question » de l'économie, sans y inclure les perspectives politiques, sociales et culturelles, le pays sera incapable d'avancer. Trop de problèmes sont restés irrésolus depuis l'indépendance et régler le « système » dans son ensemble « est la clé de toute solution » *, fait-il remarquer. Son ouvrage offre une base fondamentale à l'étude de cette question. Il illustre également la voix de la contestation, exprimée exclusivement en français marocain, qui suscite les critiques nécessaires à la construction d'un débat intellectuel pour un changement sociopolitique au Maroc.

Les preuves d'un pays en transition abondent quand on se promène dans les rues de Rabat. Cosmopolites et dynamiques, les grandes artères Mohamed V et Moulay Rachid bordées de palmiers sont remplies de boutiques chic, fréquentées par des professionnels bien habillés qui parlent sur leurs téléphones portables. Dans la salle de sports locale de Rabat, on peut voir sur les murs de grandes photographies du jeune roi Mohammed VI en train de faire du jet-ski – symbole d'une jeunesse active, de vitalité et de modernité. Il représente pour le pays la norme à laquelle aspirent les jeunes générations de Marocains. Les rues de Rabat sont les symboles de la modernité et d'un monde, au cœur de la mondialisation, où tout va à cent à l'heure. Pourtant, ces mêmes vastes boulevards forment un contraste saisissant avec les minuscules ruelles où règne la misère et où vivent, dans une extrême pauvreté, les clochards et les travailleurs·euses·e·s sans instruction. À l'extérieur des grandes villes comme Rabat et Casablanca, la disparité entre les riches et les

pauvres est encore plus visible.³⁵

Les voix de la contestation dans un pays en transition

Comme de nombreux pays autrefois colonisés, à l'époque postcoloniale, le Maroc tente de corriger son passé en reconstruisant son histoire pour qu'elle reflète les voix annihilées par la violence, le non-respect des droits humains et les régimes oppressifs depuis la fin de l'occupation française en 1956. Depuis 1999, le Maroc a tourné les nombreuses pages de son sombre passé, sous le règne d'Hassan II (1963-1999), connu sous le nom d'*Années de plomb**, afin de tenter d'avancer et d'entrer dans la mondialisation tout en conservant intacte sa singularité culturelle. La transition a créé un état schizophrène en constante contradiction avec lui-même sur de nombreux sujets, que ce soit au niveau des droits humains et de la liberté de la presse que par rapport aux réformes économiques. C'est ainsi que l'on peut voir la presse francophone libérale et généralement de gauche, critiquer ouvertement le gouvernement et par ailleurs se retrouver au tribunal avec obligation de payer de lourdes amendes pour avoir « offensé » le pouvoir en place. Un exemple parlant de cette schizophrénie est la condamnation de *Nichane*, le journal arabe équivalent de *TelQuel*. Des journalistes ont écrit en décembre 2006 un article sur « les blagues » connues sous le nom de « Noukat : ces

³⁵ D'après Lamrini dans *Y a-t-il un avenir au Maroc*, en 2004, le Maroc se trouvait placé au 125^{ème} rang sur 177 pays dans l'indice du développement humain. Parmi les causes de ce mauvais classement, il citait, avec amertume, les faibles performances économiques dues à un « manque de volonté politique » de changement.

blagues populaires qui font le sel de la vie quotidienne des Marocain·e·s. »* Souvent sexuellement explicites et politiquement orientées, les blagues mentionnées dans l'article, visiblement assez quelconques, furent immédiatement examinées et condamnées par l'État pour leur « odieux affront fait aux musulmans » *. Comme l'ont expliqué les journalistes dans un article de fond de *TelQuel* intitulé « Un effrayant malentendu » *, « ils voulaient seulement mettre en valeur une pratique culturelle qui existe depuis des années au Maroc. Les journalistes risquaient des peines de trois à cinq ans de prison et de lourdes amendes. Après un long débat, le Président du tribunal a rejeté le dossier le 15 janvier 2007, acquittant les journalistes mais interdisant le journal *Nichane*. L'incident est un des nombreux exemples de la lutte permanente qui existe entre la vieille garde qui s'accroche au pouvoir et les nouvelles voix du Maroc démocratique » (*TelQuel*, décembre 2006).³⁶

L'héritage historique du colonialisme, fondateur du roman francophone marocain

De 1912 à 1956, le Maroc était un protectorat français. Mais, selon les experts, l'appellation Protectorat n'est qu'un « mythe » car, comme Jacqueline Kaye et Abdelhamid Zoubir le font remarquer dans *The Ambiguous Compromise: Language, Literacy and National Identity* (Routledge, 1990), « la politique française au Maroc avait pour but de saper l'autorité tant séculière que

³⁶ Selon l'opinion générale, les intérêts étrangers islamiques des pays du Machrek et du Golfe ont influencé la décision du gouvernement de Mohammed VI de poursuivre en justice les journalistes de *Nichane*.

religieuse du Sultan » afin d'établir une complète domination coloniale française. Tout comme dans les autres régions sous sa tutelle coloniale en Afrique du Nord, la France y a mis en œuvre une « politique berbère », conçue pour affaiblir les institutions arabo-islamiques dans le pays. Typique des régimes coloniaux occidentaux, « diviser pour régner » était la manière de procéder pendant l'occupation française du Maghreb. Si une comparaison doit être faite entre les différents degrés de l'impérialisme colonial français dans la région, il faut regarder du côté de la politique autochtone : au Maroc comme en Algérie, les Berbères et les Arabes étaient montés les uns contre les autres afin de contenir la révolte autochtone. Cependant, notent les experts, le colonialisme français au Maroc n'avait pas « d'objectif génocidaire comme c'était le cas en Algérie, car le but n'a jamais été de faire [du pays] une "colonie du peuplement" * » (Ibid.). En Algérie, la terre fut confisquée et les populations déplacées. Tandis qu'au Maroc, « les Français ont cultivé les traditions du peuple marocain » (Ibid.). En aucun cas, la politique coloniale de la France au Maroc ne doit être considérée comme positive. Cependant, l'empreinte des colonisateurs au Maroc est complètement différente de celle laissée en Algérie car les missions coloniales de la France dans ces deux pays divergent complètement. Au Maroc, la France s'est appliquée à cultiver un domaine mythique, immergé dans l'imagination orientale. De cette façon, la France espérait que cet espace fascinant encouragerait l'aventurier français à venir visiter le pays. Le Maroc « devint un vaste parc national » où « les traditions de son peuple furent le sujet d'interprétation des

Français, relayé » par un certain nombre d'orientalistes qui commercialisèrent et exaltèrent ce qu'ils avaient vu ou entendu sur le pays. C'est pour cette raison que le Maroc sous tutelle française, et en grande partie avec le Général Hubert Lyautey (1854-1934)³⁷, qui était chargé d'« administrer » la culture du pays, devint le fantasme oriental désiré des Européens. Ce rêve conduit à un *imaginaire** littéraire que décrit Edward Saïd dans *Orientalisme* (Seuil, 1980) : « L'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture *matérielles* de l'Europe. L'*orientalisme* exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d'un mode de discours, avec, pour l'étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux » (*Orientalisme*, p. 14).

L'appui de la France sur l'ethnologie, alors en plein essor, pour justifier son régime colonial parvint à mythifier une toute *nouvelle* civilisation au Maroc, basée sur une série de « définitions linguistiques, ethniques [et] religieuses de l'identité » (Kaye et Zoubir). La culture berbère, considérée par les Français comme plus mystérieuse encore à cause de ses rites païens et animistes, fut encouragée afin de réduire l'influence de l'Islam arabe, perçu comme trop unifié, rebelle et généralement hostile à la mission civilisatrice française. Le *maraboutisme*³⁸ berbère et les confréries,

³⁷ Le Général Lyautey était un militaire français, officier pendant les guerres coloniales. Il a consacré sa vie à sécuriser les intérêts français au Maroc. Sa politique de contact avec les indigènes consistait à « Diviser pour mieux régner » en maintenant les tribus séparées pour maintenir la domination française.

³⁸ Les marabouts sont des sages, hommes et femmes, de la culture

importantes dans la croyance berbère, étaient encouragés afin de saper l'importance de la mosquée arabe dans la société marocaine. La France espérait, en créant des schismes entre les musulmans et les animistes berbères, que des contradictions apparaîtraient au sein de la société marocaine et ainsi amèneraient le peuple à penser qu'il n'était pas uni au sein d'une seule et même conviction religieuse. Et le Maroc aurait alors besoin de la présence du colon paternel pour maintenir l'ordre. La France devint l'auteur de l'histoire marocaine et de son identité pour l'Occident, créant un idéal qui rendrait virtuellement impossible toute distinction entre le mythe orientalisé et la réalité, la fiction et les faits. Les couches mythiques d'une identité éclatée, créées par la machine coloniale, ont subsisté et furent plus tard utilisées durant le règne du roi Hassan II. Maître en dissimulation, il maintint le statu quo, manipulant et persécutant la population pendant des années. En même temps, la persistance d'un fort taux d'analphabétisme (50 pour cent) a contribué à entraver l'auto-analyse du Maroc ; de nombreuses personnes n'ayant pas les outils analytiques pour pouvoir mettre en doute et voir la différence entre mythe et réalité.

La littérature marocaine reflète à la fois les riches fantaisies de la fiction coloniale française et la tradition orale indigène, essentiellement berbère. Ces deux réalités contribuent à

traditionnelle du Maroc, accomplissant des guérisons et des sortilèges. Le marabout reste un personnage populaire de la littérature et existe toujours dans les villages traditionnels du Maroc et d'autres régions d'Afrique.

l'identité littéraire marocaine, juste après l'indépendance. Aujourd'hui encore, les auteur·rice·s francophones marocain·e·s cherchent à recréer le passé à travers la littérature, hésitant entre le mythe et le réel dans leurs efforts pour représenter la réalité de leur histoire. Le célèbre poète et auteur marocain Abdelkébir Khatibi expose la nature de ce qu'il considère comme une identité tendue, divisée entre les faits et la fiction. Pour Khatibi, ces auteur·rice·s possèdent un héritage bilingue qui comprend une identité arabo-berbère riche en représentations mythiques, cultivée par une tradition orale vieille de plusieurs siècles (d'influences essentiellement berbères) et, en même temps, le modèle rationaliste français d'éducation qu'ils connaissent depuis leurs premières années de scolarité. En termes d'écriture, l'exemple mythique est basé sur un vaste patrimoine linguistique, favorisant la *halqua* (cercles de conteurs) traditionnelle lors de laquelle des représentations narratives sont jouées devant un public.³⁹ Le modèle français est construit à partir d'un ensemble de connaissances qui s'appuie sur le penchant individualiste pour le récit contrôlé – le *récit* * - où la réalité, racontée de manière linéaire, est avant tout restituée. Dans *La Violence du texte* (L'Harmattan, 1981), Marc Gontard remarque que pour l'auteur francophone marocain, le français a

³⁹ La *halqua* apparaît en bonne place dans la littérature marocaine. Le meilleur exemple en est *L'enfant de sable* (1985) de Tahar Ben Jelloun et la suite, « *La nuit sacrée* » (1987) dans lesquels le conteur est à la fois le maître et le manipulateur de l'histoire. Ben Jelloun utilise le conteur de la *halqua* pour fragmenter sa propre histoire, représentant de façon métaphorique, le morcellement de l'identité même de l'auteur.

causé « la dérégulation du système narratif », mettant ainsi à jour les tensions que rencontre l'auteur lorsqu'il cherche à narrer des histoires de la tradition orale et mythique. Ces tensions sont au cœur de la conscience de la société et se retrouvent dans la littérature postmoderne en langue étrangère. Le texte confus et déformé mélange les styles de façon positive, rendant unique l'écriture francophone marocaine, autant dans ses thématiques que dans sa structure.

Replaçant dans son contexte la forme narrative peu conventionnelle de son premier roman, *Harrouda* (Denoël, 1973), Tahar Ben Jelloun explique : « C'est un texte sans linéarité. On peut par exemple commencer la lecture au milieu du livre. Mon livre n'obéit pas à la technique romanesque »* (M. A. Abdalaoui, L'Harmattan, 1984). Dans les années 1960, ce style « désaxé » est devenu, de manière générale, la caractéristique essentielle de l'écriture maghrébine francophone de l'après-indépendance. « Le délire est en contradiction totale avec un univers organisé » et offre ainsi à l'auteur un espace dans lequel il peut se livrer à de « nombreuses transgressions – personnelles, sociales, religieuses et sexuelles » (Ibid.). Le « désordre » de la société marocaine de l'après-indépendance dans les années 1960, a également contribué au style en apparence chaotique des nouveaux romans. Le malaise social est exprimé à de nombreuses reprises dans des œuvres telles que *L'œil et la nuit* (Editions Atlantes, Casablanca, 1969) d'Abdellatif Laâbi dont l'intrigue est racontée par un malade mental dans un asile. Plus subtil mais néanmoins décousu et onirique, *Mémoire tatouée* (Editions Denoël – Lettres Nouvelles, 1971)

d'Abdelkébir Khatibi cherche à situer une identité à « l'intersection de l'arabe et du français » et quelque part entre des lieux ethniques, nationaux et géographiques (Abdalaoui, 1992).

L'aspect combiné du *récit* oral de l'écriture maghrébine d'expression française a contribué à créer un genre unique qui regroupe aujourd'hui un ensemble majeur d'œuvres constitutives du canon littéraire défini par les termes anglophones de la « World literature » (littérature mondiale). Beaucoup d'auteur·rice·s marocain·e·s, algérien·ne·s et tunisien·ne·s affirment que l'utilisation du français leur permet de dire l'inconcevable et l'indicible. La langue de l'étranger est une façon d'exprimer ce qui ne peut pas, ou ne doit pas, être dit en arabe maghrébin indigène. Jean Déjeux, spécialiste de la littérature maghrébine de langue française fait remarquer que tout au long de l'histoire coloniale, « la langue orale « maternelle » arabe était considérée comme une langue sacrée qui ne pouvait pas être utilisée pour explorer l'intime ou la révolte. Écrire en français permet aux auteur·rice·s de se détacher de leurs cultures en tant qu'individus, en facilitant la distanciation par rapport à leurs origines, leurs familles et leurs tribus. Le français leur permet d'exprimer l'« identité et le surmoi » encourageant l'auteur·rice à s'écarter de sa réalité afin d'écrire sur « la famille, sur les origines et les relations avec les parents... Ce qui sous-entend l'idée de l'infidélité envers la mère » - la mère patrie et la nation arabe.

On peut trouver un des meilleurs exemples de cette infidélité dans les premiers écrits francophones marocains, notamment

dans l'œuvre de Driss Chraïbi. Son roman sorti en 1954, *Le passé simple*, est considéré comme un texte monumental dans le canon francophone maghrébin. Le premier roman de Chraïbi donne le ton à la première génération d'auteur·rice·s francophones de l'indépendance. « Pour la première fois au Maroc [...] un écrivain avait osé réveiller la conscience de ses lecteurs », note M'hamed Alaoui Abdalaoui. Le roman retrace les troubles de la période de l'occupation coloniale jusqu'à la liberté retrouvée au milieu des années 1950. L'œuvre de Chraïbi n'est pas seulement innovatrice par le thème traité - le sujet tabou de la révolte (contre un père étouffant et, de façon plus métaphorique, contre l'occupation française) - mais il inaugure également un espace au roman marocain en français dans le discours public. Avec la publication de *Le passé simple*, le roman francophone marocain était né. Écrire en français devint synonyme de « résistance » et de condamnation de « l'hypocrisie qui était devenue une règle dans le pays » (Abdalaoui).

Le roman de Chraïbi donna le ton à une littérature qui par la suite, allait critiquer et se révolter contre la société, délimitant « implicitement et explicitement » une place pour le dialogue littéraire qui continue d'être retravaillé, révisé et revitalisé encore aujourd'hui.⁴⁰

⁴⁰ Driss Chraïbi est mort brutalement le mardi 3 avril 2007, à l'âge de 80 ans.

Les auteur·rice·s de la première génération et les luttes nationalistes (1954-1966)

Dans les années 1950, les objectifs nationalistes des auteur·rice·s actif·ve·s dans les luttes anticolonialistes en Algérie, au Maroc et en Tunisie étaient axés sur la conceptualisation d'États-nations forts qui reconstruiraient les sociétés colonisées laissées dans le chaos une fois l'indépendance obtenue. La rhétorique du nationalisme imposait une forte unité collective pour le fondement de ces nouvelles nations. Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* (1961- Editions F. Maspero, 1969) appelait les gens de lettres des nations colonisées à écrire « une littérature de combat », soulignant que le devoir de l'auteur est « de mobiliser un peuple entier dans la lutte pour son existence nationale ». La littérature de combat « informe la conscience nationale » et donne l'impulsion pour la formation de la volonté collective nécessaire à la libération.

Le nationalisme littéraire, particulièrement manifeste dans des œuvres comme *Nedjma* de Kateb Yacine, qui date de 1956, exhortait un peuple entier, à travers diverses métaphores et allégories, à prendre les armes pour le bien de l'unité collective afin de gagner la guerre algérienne de libération. Les allégories nationales ont joué un rôle essentiel dans l'établissement d'une culture nationale, offrant une « antithèse » à l'hégémonie coloniale ou à ce que Fanon décrivait comme « la logique de cette insulte que l'homme blanc a fait à l'humanité » *. *Nedjma* de Kateb (dont le titre est à la fois le nom de sa mystérieuse héroïne et représente une Algérie indépendante naissante),

unifiait les auteur·rice·s francophones dans leurs efforts de former un idéal littéraire nationaliste qui définissait, comme le suggère l'écrivain béninois Adrien Huannou, « la nation en tant que groupe humain car elle forme une communauté politique, établit un territoire délimité ou un conglomérat de territoires délimités, et est incarnée par une autorité souveraine ».

D'un point de vue historique, le nationalisme, au début de l'époque des indépendances, à la fin des années 1950 et début 1960, était énoncé comme un « retour aux origines » favorisant, comme le remarque Jarrod Hayes dans *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb* (University of Chicago Press, 2000), une « tentative de convenir d'une seule origine d'identité nationale et de légiférer les racines d'un peuple ». Pourtant, ces textes « marginalisent, excluent et même exterminent ceux qui ne peuvent pas retracer les racines de leur histoire et consolident ainsi le pouvoir d'une nouvelle élite ».

Malgré la tendance des auteur·rice·s à décrire l'identité du Maroc sous la forme de mouvements nationalistes homogènes, l'écrivain de la résistance a adopté « une forme d'expression pour laquelle aucune tradition nationale n'existait, même si... la forme de la nouvelle est une forme littéraire ancienne connue des Arabes » (Abdalaoui). Bien que le roman arabe fût introduit au Maroc au début des années 1950 depuis le Machrek⁴¹, le roman francophone offrit un moyen étranger unique de s'attaquer aux questions sociétales qui entouraient la transition,

⁴¹ La région est aussi connue sous le nom de « Levant » et inclut le Liban, la Syrie, la Jordanie, la Palestine et l'Égypte.

de l'occupation à l'indépendance.

À l'aube de l'indépendance, la poésie marocaine francophone joua un rôle central particulier de contexture de l'espace *engagé* *, et elle est à ce titre encore utilisée aujourd'hui par les auteur·rice·s, les journalistes, les militant·e·s et les réalisateur·rice·s. Selon Noureddine Bousfiha, 1951 marque le début de la poésie marocaine en français (Bousfiha, 1992). Itzhak D. Knafo et Mohamed Aziz Lahbabi publièrent leurs poèmes au moment où le pays agonisait dans sa lutte pour l'indépendance. Les recueils *Maroquineries* et *Fugitives* par Knafo furent publiés conjointement avec *Misères et Lumières* par Lahbabi. L'œuvre de Lahbabi « sera adoptée et ne cessera d'être développée par les nationalistes pour montrer les dangers du colonialisme, de la guerre, de la souffrance... Ces avertissements jouèrent un rôle essentiel dans la conscience sociale de plus en plus manifeste après l'indépendance ». La poésie encouragea un mouvement d'indépendance de plus en plus important, alimentant la voix de la résistance qui façonna plus tard l'orientation donnée au journal *Souffles*, fondé en 1966 par Abdellatif Laâbi. Tirant son inspiration des auteur·rice·s français engagé·e·s des années 1960 comme Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gérard Genette, Julia Kristeva, Philippe Sollers et Tzvetan Todorov qui contribuèrent à la revue parisienne de littérature d'avant-garde *Tel Quel* ⁴², Laâbi « ouvrit le débat sur la responsabilité des

⁴² Le nom de la revue parisienne a été repris par l'hebdomadaire marocain *Tel Quel*.

écrivain·e·s et sur la valeur morale de l'art et de la littérature » (Bousfiha, 1992). Les premières pages du premier numéro de *Souffles* sont un appel de Laâbi qui enjoint les lecteur·rice·s à rallier les poète·sse·s, les auteur·rice·s et autres intellectuel·le·s à travers le Maghreb et à se battre pour la démocratie de l'après-indépendance : « les poètes qui ont signé les textes du manifeste du journal *Souffles* sont unanimement conscients que prendre part à une telle publication, c'est agir en leur nom et prendre position à un moment où les problèmes de notre culture nationale ont atteint un degré de tension extrême » (Bousfiha).

Parmi les poètes qui ont contribué à *Souffles*, on trouve Ahmed Bouanani, Abdelaziz Mansouri, Abdelkader Lagtaa, Ahmed Gharbaoui, Mohamed Fatha, Hamid El Houadri, Mohamed Ben Saïd et Mohammed Khaïr-Eddine qui est surtout connu pour les œuvres déterminantes que sont *Le Roi* et *Soleil arachnide* (Bousfiha). La réputation d'« enfant terrible » de Khaïr-Eddine est révélée à travers son roman *Agadir* (Seuil, 1967), salué par le prix « Enfants Terribles » fondé par Jean Cocteau, qu'il reçut en France en 1967. Ce livre a lancé une nouvelle forme de résistance à travers une écriture qui allait plus tard caractériser les romans des années 1970. *Agadir* affichait un nouveau modèle « d'écriture en tant qu'étude politique et psychoanalytique qui annonçait la primauté de l'image sur le sens » (Abdel-Jaouad, 1992).

Les décennies de résistance de la seconde génération (1966-1999)

Les auteur·rice·s et poètes des années 1960 cherchèrent à établir la voix de la résistance contre ce qu'ils considéraient comme un régime corrompu et répressif. Des poètes tels que Laâbi dans des œuvres parlaient d'engagement dans la contestation à l'encontre de la monarchie et envers les droits humains, de solitude et de la douleur de l'exil. Fatalement, leurs livres provocateurs déclenchèrent des réactions de la part du roi et d'un gouvernement se sentant fragilisés et vulnérables après la domination coloniale. De 1972 à 1980, Laâbi fut emprisonné à Kénitra pour ses œuvres de prose et de poésie et pour son activisme politique. Dans un entretien avec Jacques Allessandra, le poète décrit l'horreur de la prison et sa fonction d'éradication de l'âme même de l'être humain :

La machine carcérale a toujours été utilisée pour supprimer « l'homme même » du cœur de la vie, pour l'arracher de la fabrique sociale dans laquelle la pratique et la théorie peuvent se nourrir l'une de l'autre... L'objectif final est la stérilisation de la raison du prisonnier, sa déconnexion avec tous les liens (aux autres hommes, à la nature, aux femmes, à son propre corps) qui, avant cela, lui permettaient d'établir sa réalité, son histoire et de jouer un rôle déterminant. (Allessandra, 1983).

Le témoignage des années 1960 de Laâbi est représentatif du ton de l'écriture de résistance de l'époque contre un régime répressif que lui et d'autres ont produit pendant une décennie, avant son incarcération. Cette écriture révèle un engagement des

auteur·rice·s en faveur des droits humains qui se poursuit à ce jour. Les mots de Laâbi trouvent leur écho dans les œuvres de prose plus récentes des anciens prisonniers de la prison de Tazmamart : Abdelfettah Fakihani, Ahmed Marzouki et Mohamed Raïss. Des autrices militantes telles que Touria Oulehri, Houria Boussejra et Siham Benchekroun ont surtout axé leurs œuvres sur les questions des droits humains qui en sont la force centrale. Elles écrivent sur la douleur quotidienne et la souffrance des victimes les plus malchanceuses et les plus vulnérables – les femmes et les enfants – enfermées dans une société souvent impitoyable.

Dans les années 1970, la poésie et la littérature marocaines en français ont proliféré, en partie en raison de l'intérêt occidental et de la publication de nombreuses analyses littéraires critiques. Au Maroc, *Le Roman maghrébin* d'Abdelkébir Khatibi (1968), devint un des fondements des études littéraires maghrébines francophones (Gontard, 1992). De façon thématique, les romans de cette période marquent « l'émergence d'une littérature progressiste qui se dégage lentement de l'aliénation coloniale ». Les auteur·rice·s des années 1970 explorèrent de nouvelles formes d'aliénation culturelle et politique dans leurs sociétés et se représentèrent dans leurs textes.

L'utilisation de la langue française isola les écrivain·e·s à plusieurs reprises alors que le gouvernement mettait en œuvre de plus en plus de programmes d'*arabisation* qui obligeaient toute instruction scolaire à être menée en arabe. Les auteur·rice·s et poètes d'expression française étaient souvent critiqué·e·s pour « leur mépris du vrai Maroc » et accusé·e·s d'utiliser leur patrie

pour leurs seuls profits en Occident (Déjeux). Le départ de Tahar Ben Jelloun pour la France à la fin des années 1960 créa un dialogue entre son pays et sa nation d'exil qu'il décrivit plus tard, dans les années 1980 et 1990, dans ses romans. Ses poèmes dans les années 1970 comme « *Homme sous linceul de silence* (1971), *Cicatrices du Soleil* (1972), *Le Discours du chameau* (1974) et *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* (1976) décrivent la douleur de l'exil, le mythe du retour et la nostalgie d'un pays qui, selon lui, s'est perdu en route (Bousfiha).

La poésie dominait la scène littéraire du Maroc francophone dans les années 1970. La migration devint un thème emblématique de cette période, qu'elle soit écrite par ceux·celles qui se trouvaient en exil ou ceux·celles resté·e·s au Maroc. « Tout ramène ces poètes à leur difficulté d'être », écrit Noureddine Bousfiha au sujet de sa propre poésie comme de celle des autres. « Déracinement », « identité », « différence » et « mémoire » sont les fondements des œuvres poétiques écrites durant les Années de plomb. Bousfiha écrit qu'« entre 1967 et 1979, quarante-deux recueils de poésie marocaine en langue française furent publiés. » Ces livres reflètent le travail de « vingt-sept poètes, la plupart d'entre eux axèrent leur poésie sur l'essence mystérieuse des êtres et des choses, sur la nature de l'expérience humaine et sur une connaissance intuitive du monde. ». Abdallah Baroudi, Mohamed Alaoui, Abdallah Bensmain, Noureddine Bousfiha, Mohamed Aziz Lahbabi, parmi d'autres, contribuèrent à la scène poétique de cette décennie. Les thèmes de l'« expérience de l'exil », « l'angoisse de se retrouver déchiré entre des loyautés opposées, et la

présence de la mémoire » sont si répandus qu'ils apparaissent même dans les titres des poèmes. *Le Maroc ou la mémoire de l'exil* de Baroudi, *Poème soliloque, déchirure de l'errance* d'Alaoui ou *Safari au sud d'une mémoire* et *Juste avant l'oubli* de Bousfiha : toutes ces œuvres entraînent le lectorat dans d'autres domaines de connaissance qui sont ceux de la solitude, de la douleur et de l'introspection, restant exclusivement marocaines dans leurs références et dans l'expérience racontée (Bousfiha).

Dans les années 1980, l'écriture marocaine francophone s'est développée de façon importante, autant en notoriété qu'en nombre d'auteur·rice·s. Selon M'hamed Alaoui Abdalaoui, plusieurs événements importants ont fait des années 1980 un « tournant dans l'histoire littéraire marocaine, particulièrement dans le domaine du roman ». Alors que seulement sept romans en français furent publiés avant 1966, et seulement quinze à la fin des années 1970, les années 1980 virent la publication de trente titres supplémentaires ». Abdalaoui attribue cette prolifération au fait que le Maroc a développé ses propres maisons d'édition. Une autre raison est l'intérêt croissant à l'étranger pour les romans nord-africains, particulièrement aux USA et au Royaume-Uni. Alors que les études postcoloniales, ainsi que les études francophones délimitées de façon plus restreinte, constituèrent de nouvelles disciplines, le nombre de spécialistes à la recherche de nouveaux sujets sur la littérature de la région se développa également. De plus, des prix littéraires prestigieux attribués à des auteur·rice·s remarquables comme l'Algérien Kateb Yacine (1986, Prix National des Lettres), Tahar Ben Jelloun (1987, Prix Goncourt pour *La Nuit sacrée*) et

l'Égyptien Naguib Mahfouz (1988, Prix Nobel de Littérature) attirèrent l'attention sur les auteur·rice·s arabes et notamment sur ceux d'expression française. Durant cette décennie, des auteur·rice·s et des poète·sse·s furent enfin reconnu·e·s, ce qui contribua à créer un milieu littéraire qui permettait d'harmoniser la *nord-africanité* de leur patrimoine avec leur utilisation du français. La culpabilité liée à l'écriture en langue française devint purement spéculative car les auteur·rice·s cherchèrent surtout à développer leurs thèmes, utilisant la langue de façon critique pour remettre en question les politiques et les mœurs socioculturelles de leur patrie ainsi que celles de leur pays d'exil, la France. Les romans d'Abdelkébir Khatibi, *Le livre du sang* (1979), *Amour bilingue* (1983) et *Un été à Stockholm* (1990) examinent la « dualité » et « l'identité fissurée », autant physiques que métaphysiques, des auteur·rice·s marocain·e·s modernes qui écrivent en français. Le mélange de l'Autre avec le *Moi* est un thème central dans la plupart des œuvres de Khatibi datant de cette période. Où cesse l'Autre et où commence le *Moi* ? C'est une question fondamentale pour Khatibi : « Je suis successivement moi-même, l'autre et de nouveau moi-même » *, écrit-il dans *Un été à Stockholm* (Abdalaoui). Edmond Amran El-Maleh (*Parcours immobile*, 1980), Chraïbi (*Une Enquête au pays*, 1981), Khatibi (*Amour bilingue*, 1983), Abdelhak Serhane (*Messaouda*, 1983) et Ben Jelloun (*L'Enfant de sable*, 1985) continuent à être les auteurs d'expression française les plus représentatifs des années 1980.

Comme les décennies précédentes, les années 1980 furent caractérisées par une voix littéraire à forte majorité masculine.

La faiblesse de l'écriture au féminin amène Rachida Saïgh Bousta, chercheuse et professeure marocaine à l'Université Cadi Ayyad à Marrakech, à se demander : « Une écriture féminine existe-t-elle ? » *. Pour Bousta, l'espace littéraire marocain francophone a été particulièrement marqué par l'absence de voix féminines. Cependant, durant les années 1980, les premières œuvres de femmes furent publiées au Maroc et à l'étranger (comme c'est le cas pour Leïla Houari). *Aïcha la rebelle* d'Halima Ben Haddou (1982), *La fille aux pieds nus* de Farida Elhany Mourad (1985), *Le voile mis à nu* de Badia Hadj Nasser (1985), *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari (publié en Belgique en 1985) et *L'Enfant endormi* de Noufissa Sbaï (1987) déterminèrent, en effet, ce qui allait devenir un espace pour une *écriture féminine* * marocaine (Bousta). Depuis les années 1980, la production littéraire féminine a augmenté, notamment des années 1990 à nos jours. De façon thématique, l'écriture féminine depuis les années 1980 a été essentiellement de nature sociologique, examinant l'espace et la place des femmes dans la société marocaine traditionnelle. Bien que critique de leur manque d'originalité dans les thèmes abordés, Bousta note que l'écriture des autrices au début des années 1980 cherchait à conquérir « la chasse gardée » * des auteurs masculins. Dans un entretien, l'autrice Touria Oulehri corrobore les difficultés et la marginalisation auxquelles les femmes sont confrontées, aujourd'hui encore, dans un pays qui vit au cœur de la modernisation, de l'urbanisation et de la mondialisation. Les femmes, plus que les hommes, sont « dépassées » * par les exigences de l'écriture, par son manque de rémunération et par

la concurrence auprès d'un nombre de lecteur·rice·s qui n'augmente pas.⁴³ Questionnée sur le sujet, Oulehri a expliqué que les plus jeunes auteur·rice·s de la troisième génération (hommes et femmes confondus) sentent déjà qu'ils travaillent dans un vide créé par les auteurs plus âgés et plus connus comme Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi et Edmond Amran El-Maleh. Se confronter à cette « chasse gardée » * est doublement pesant pour les femmes car, comme Oulehri le fait remarquer, leurs œuvres sont essentiellement publiées par des éditeurs marocains et elles ne sont ni commercialisées ni distribuées à l'extérieur du Maroc. Oulehri reste réservée sur l'avenir et ne fait aucune prédiction sur la rapidité avec laquelle les choses changeront.⁴⁴ Rita El Khayat, autrice, poétesse, romancière et psychologue a travaillé à promouvoir l'écriture et la poésie au féminin en fondant sa propre maison d'édition à Casablanca où sont essentiellement publiées des autrices et des poétesse. Son dévouement à encourager l'œuvre littéraire féminine, comme elle l'affirme, est alimenté par ce qu'elle ressent comme son devoir envers les femmes marocaines des générations précédentes – ces nombreuses femmes muselées par l'analphabétisme et la pauvreté.⁴⁵

Il est certain que du début des années 1990 à aujourd'hui, la

⁴³ Oulehri pense que seules 1 550 à 2 000 personnes lisent les romans francophones édités au Maroc. C'est pourquoi les tirages sont dérisoires et les exemplaires souvent épuisés après une première édition. Entretien du 17 janvier 2007, Rabat, Maroc.

⁴⁴ Entretien avec Touria Oulehri, 17 janvier 2007, Rabat.

⁴⁵ Rita El Khayat présentant la poétesse Amina Benmansour, lecture de poésie, librairie Kalila wa Dimna, 24 janvier 2007, Rabat.

publication des autrices a augmenté au Maroc. Les romancières ont continué à jouer leur rôle de gardiennes des traditions orales dans la culture marocaine, en mettant leurs mots sur le papier. Rachid Chraïbi (un parent éloigné de Driss), éditeur en chef des Éditions Marsam à Rabat, soulignait que sa maison d'édition a cherché de façon croissante à mettre en valeur l'écriture féminine.⁴⁶ Cependant, les efforts de l'industrie sont toujours déconnectés de la réalité des femmes. Comme le notent Oulehri et d'autres femmes à travers le Maghreb, aujourd'hui encore il est difficile pour une femme de faire l'effort solitaire d'écrire dans des sociétés qui les obligent à n'opérer que dans des rôles familiaux et collectifs. De nombreux romans publiés depuis 1999 soulignent ce fait, insistant dans les thèmes abordés, sur l'incompréhension, l'isolement et la solitude des femmes qui décident de prendre leurs stylos et d'avoir une « chambre à soi » (titre en français de *A Room of One's Own*, essai de Virginia Woolf, 1929).

Les auteur·rice·s de la troisième génération : sexe, mensonges et le nouveau millénaire

Dans son étude de la littérature marocaine de 1950 à 2003, Abdallah Mdarhri Alaoui déclare que la « nouvelle génération » d'auteur·rice·s, du vingt-et-unième siècle, s'est singularisée en rompant avec le discours national du début de l'époque de l'indépendance afin d'établir une liaison entre l'individu contemporain marginalisé et le « devenir » de la société

⁴⁶ Entretien avec Rachid Chraïbi, 29 janvier 2007, Rabat

marocaine contemporaine (Alaoui, 1996). Même si la littérature marocaine francophone n'est apparue que dans les années 1990, elle reflète l'agitation au niveau socioculturel et politique de la fin du règne du roi Hassan II. Plusieurs années avant la mort du roi en 1999, la littérature marocaine décrivait un pays sur le point de connaître d'importantes transformations. Selon Touria Oulehri, les transitions sociopolitiques dans les années 1990 ont aussi eu un impact sur la façon dont les Marocain·e·s, en général, et les auteur·rice·s en particulier, se sentaient et ressentaient l'individualisme et la possibilité d'une société plus ouverte. L'introspection autobiographique devint également un moyen à travers lequel critiquer l'État et les normes sociétales, comme le montrent des romans comme *Oser Vivre !* (Eddif, 1999) de Siham Benchekroun, aujourd'hui réédité pour la troisième fois. Bien que l'œuvre de cette autrice soit, selon toute apparence, autobiographique - elle utilise surtout la première personne, « je » *, pour raconter son histoire - un « elle » * apparaît également qui confronte l'hypocrisie collective, inhérente à la société marocaine selon l'autrice. Benchekroun souligne que pour la communauté en général, il est légitime qu'une femme sacrifie son identité et son indépendance pour le bien de sa famille et le statu quo patriarcal. Son roman examine les transitions socioculturelles majeures qui ont débuté à la fin des années 1990. Les débats politiques de la fin des années 1990 qui ont encouragé le gouvernement à réformer la Moudawana (Code de la famille) en 2004, sont la toile de fonds de son récit. Le roman de Benchekroun écrit en 2002, annonce, sur le plan littéraire, les réformes politiques qui seront engagées par le Roi

Mohammed VI en 2004 et qui contribuèrent à l'émancipation des femmes dans de nombreux domaines juridiques.

Les études postcoloniales et les études culturelles, apparues dans les départements d'anglais du système universitaire marocain, influencèrent également les départements de littérature française et arabe en stimulant l'intérêt envers les différentes formes de littératures contemporaines du Maroc. Bien que toujours peu nombreux, les étudiant·e·s marocain·e·s d'expression française qui poursuivaient leurs études universitaires de littérature en 2008, lisaient Touria Oulehri, Bahaa Trabelsi, Rida Lamrini et Abdellah Taïa en plus des auteurs incontournables que sont Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun et Edmond Amran El-Maleh. Rachid Chraïbi, des Éditions Marsam, souligne qu'aucun thème ni débat n'est trop sensible pour la scène littéraire francophone. Il est fier que les romans qu'il publie « reflètent la société »* et qu'ils enrichissent sans cesse les débats en politique et influencent les mœurs socioculturelles à l'intérieur comme à l'extérieur des amphithéâtres.⁴⁷

Des auteur·rice·s et des réalisateur·rice·s d'expression française entrent à plusieurs reprises dans le domaine de « l'implicite » et du « non-dit »* avec des sujets souvent considérés, il y a quelques années, comme trop controversés pour être abordés dans des romans ou dans des films. L'exploration de nouveaux territoires, autant par les hommes que par les femmes, a ouvert

⁴⁷ Entretien avec Rachid Chraïbi, 29 janvier 2007, Rabat.

le débat sur des sujets qui repoussent sans cesse les frontières des conventions socioculturelles. Des auteurs comme Rachid O. et Abdellah Taïa, tous les deux ouvertement homosexuels « donnent un coup de pied au ventre mou de la littérature marocaine » *, déclarait un journaliste dans un numéro récent de *TelQuel : Le Maroc tel qu'il est*, le magazine d'actualités hebdomadaire, de gauche et très audacieux, écrit uniquement en français. Abdellah Taïa, un des auteurs francophones le plus ouvert sur son homosexualité au Maroc, rappelle constamment que, grâce à la langue française, il a pu sortir de l'autocensure : « Je n'ai jamais fait un 'coming out' à proprement parler. C'est juste qu'en écrivant, je ne pouvais pas faire l'impasse sur cet aspect de ma personnalité » * (Abdellah Taïa, « Rétrospective »). Le numéro spécial de *TelQuel*, « *Le Best of TelQuel 2006* », montre que Taïa est un des cinquante jeunes et brillants innovateur·rice·s qui « feront le Maroc de demain... Incha'Allah » * (Benchemsi, 2006). Les femmes et les hommes sélectionné·e·s dans cet article ont tous entre vingt-et-un et trente-cinq ans. Iels représentent les espoirs du Maroc et les rêves de demain car iels influencent la société actuelle dans le domaine des arts, des médias, des affaires, des sciences et de la technologie. L'article suggère aussi qu'Abdellah Taïa, comme tous ceux·celles qui y figurent, « bouscule les idées, les vieux, la religion, le confort de l'hypocrisie » *, ainsi les Marocain·e·s réaliseront qu' « ils sont prisonniers de traditions créées depuis des millénaires, et aujourd'hui dépassées » *.

Les « Culture Wars » (guerres culturelles) opposant le traditionnel et le religieux au laïc et au nouveau, comme en

Occident, sont devenues un phénomène inhérent à la société contemporaine marocaine. La sexualité, la manipulation de l'histoire, la montée du fondamentalisme islamique, le dédommagement aux familles pour les centaines de victimes torturées pendant les Années de plomb et la corruption politique sont quelques-uns des sujets sensibles auxquels s'attaque le journal *TelQuel* dans son édition de janvier 2007 (qui débute sa sixième année d'existence). Son rédacteur en chef, Ahmed Benchemsi en a fait sa mission afin de tester le climat supposé plus libre des sphères socioculturelles et politiques du Maroc contemporain. Bien qu'il ait été poursuivi dans plusieurs procès pour « atteinte aux valeurs islamiques », qu'il ait échappé de justesse à la prison et ait dû payer plusieurs amendes, Benchemsi a réussi à faire prospérer son magazine. *TelQuel : Le Maroc tel qu'il est* est une épine dans le pied d'un gouvernement et d'une monarchie qui veulent paraître ouverts et plus démocratiques mais qui restent enlisés dans le passé sombre des Années de plomb. Comme le fait sans cesse remarquer Benchemsi dans ses éditoriaux hebdomadaires, les détenteurs élitistes du pouvoir, qui continuent de protéger un système corrompu qui a régné grâce à la manipulation et la peur pendant des années, ne vont pas disparaître du jour au lendemain.

« *Y'en a marre* » * est le titre de l'article de fond du magazine d'information *TelQuel* du 5 janvier 2007. Cette édition spéciale examine presque tout ce qui ne fonctionne pas dans la société contemporaine marocaine : de la corruption au cœur du palais du roi M6 et du réseau politique aux commentaires sexistes auxquels doivent faire face les femmes qui essayent de marcher

librement dans la rue. Ce numéro est particulièrement virulent dans sa condamnation d'un pays coincé dans le borborygme des « affaires de corruption » qui, selon Benchemsi et ses compères, semble ne pas pouvoir changer. Les journalistes regrettent le fait que, parmi les politiciens liés au Roi ou les militants islamistes enclins à faire du Maroc un État fondamentaliste, les « positions officielles soient toujours lisses comme une peau de bébé »*. Les 114 pages de ce numéro de *TelQuel* incitent les lecteur·rice·s à se demander si le pays va un jour vaincre les obstacles politiques, apparemment insurmontables, auxquels il est confronté au vingt-et-unième siècle. Les doutes concernant les élections somnolentes, le népotisme politique, la corruption demeurent les grandes polémiques de la politique au Maroc. Comme me l'a dit Rida Lamrini, « Je ne suis pas complètement pessimiste mais je ne suis pas entièrement optimiste non plus concernant l'avenir du Maroc ».

Jusqu'à récemment, un des sujets tabous les plus sensibles concernant les Années de plomb était la disparition et/ou la torture de plusieurs milliers de Marocain·e·s durant le régime totalitaire et répressif du roi Hassan II.¹⁸ Des auteurs comme Ahmed Marzouki, Abdelfettah Fakihani, Jaouad Mditech et Midhat et Ali Bourequat, qui ont tous été emprisonnés, interrogent et contextualisent dans leurs œuvres ces années de brutalité. Leurs objectifs sont la restitution dans une forme littéraire, d'une histoire qui n'a jamais été dite sur ceux·celles qui « ont disparu·e·s » et/ou furent torturé·e·s et emprisonné·e·s pendant les Années de Plomb. Parmi les œuvres basées sur les histoires d'anciens prisonniers, on peut citer le roman

controversé de Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière* (2001) et l'interprétation surréaliste des horreurs de la prison de Tazmamart racontées au travers des yeux d'un chien, par Abdelhak Serhane, *La Chienne de Tazmamart* (2001). Participant également à cette littérature de prison, on trouve les témoignages personnels de Midhat Bourequat, *Mort Vivant !* (2000) et d'Abdelfettah Fakihani, *Le Couloir : bribes de vérité sur les Années de plomb* (2005). Ces deux témoignages font état des Années de plomb telles qu'elles l'ont vraiment été : des décennies de « souffrances et d'interrogations » * (Oulehri, 2006). Que ce soit sous forme de fictions ou de témoignages, ces auteurs examinent leur histoire avec comme but la purge d'un passé qui, tout le monde en convient, ne peut continuer à s'envenimer. « Nous sommes tous à blâmer pour les années de plomb » *, a déclaré Touria Oulehri dans un entretien.¹⁹ Lamrini partage cet avis et suggère que « tant que les Marocains n'auront pas réalisé que personne ne peut échapper à la culpabilité, nous ne pouvons pas tourner la page de notre passé. »²⁰

Les voix cinématographiques

Les œuvres cinématographiques ont joué un rôle de plus en plus central dans la représentation de la culture marocaine du vingt-et-unième siècle. Les films ont enjambé le passé troublé, alourdi par tant d'histoires non dites, et le présent, pris dans des transitions qui forcent le public à réfléchir sur des questions controversées concernant le sexe, la pauvreté, l'illettrisme et le

non-respect des droits humains durant les Années de Plomb. Tout comme le milieu littéraire, l'industrie cinématographique au Maroc englobe les transitions qui ont lieu actuellement dans la société. Citons le film très controversé de Laila Marrakchi, *Marock* (2005) qui raconte l'histoire du passage à l'âge adulte d'une jeune femme à Casablanca. *Marock* confronte les visions traditionnelles marocaines sur la sexualité et la situation des hommes et des femmes. L'œuvre de Marrakchi témoigne du pouvoir d'un film à changer les valeurs traditionnelles qui n'évoluent pas et encourage le dialogue entre ceux en faveur de et ceux opposés à la modernité au Maroc. Presque cent cinquante mille personnes allèrent voir *Marock* à sa sortie sur les écrans, « autant qu'en France » *, confirme *TelQuel* dans un article de fond sur sa réalisatrice (Benchemsi 2006b). Des films basés sur des histoires spécifiquement marocaines comme le long métrage de Farida Benlyazid, *Women's Wiles* (1999) ou le documentaire *Home* ou *Maids in My Family* (2001) de Yto Barrada, sont des exemples de la qualité exceptionnelle du cinéma féminin au Maroc. Leurs voix décrivent avec finesse les femmes du passé et du présent en confrontant les changements dans la société marocaine. Les films et documentaires réalisés ces dernières années en particulier, sont sensiblement plus critiques et stimulants qu'auparavant dans leur représentation de la vie marocaine. Ils se différencient des productions antérieures, plus stylisées, comme le film de M.A. Tazi, *Badis* (1999), acclamé internationalement, réalisé pendant les Années de plomb et censuré. Comme dans la littérature, les films les plus récents décrivent les changements considérables qui ont eu lieu

dans la société marocaine, abordant des sujets tabous comme le travail des enfants mineurs (essentiellement celui des filles appelées « les petites bonnes »), l'exploitation des femmes, la corruption du gouvernement et les effets de la mondialisation sur la société rurale. Le film *Tabite or Not Tabite* de Nabyl Lahlou (2006) utilise le genre policier/espionnage pour relater l'histoire vraie de viols en série abominables perpétrés par un officier de police corrompu, dénommé Tabite, dans les années 1980. Le film de Lahlou, même s'il aborde un incident de l'histoire marocaine récente, fait de son thème une métaphore universelle des affaires contemporaines d'emprisonnement et de torture.

Les Anges de Satan d'Ahmed Boulane, qui date de 2007, parle de l'incarcération en 2003 de quatorze jeunes rockeurs heavy metal, âgés de dix-sept à vingt-quatre ans, emprisonnés pour avoir, en jouant de la musique, « atteint les valeurs de la religion musulmane » *. Même si aucune drogue ni preuve de consommation ne furent trouvées, ces jeunes hommes furent jugés et condamnés pour avoir consommé de la drogue et montré des mœurs anti-islamiques. Ils furent emprisonnés malgré des protestations massives et des manifestations avec occupation des rues de Casablanca et Rabat. Ce n'est qu'après leurs appels du jugement qu'ils furent libérés. Et comme le remarque le réalisateur à la fin du film, leur libération s'est produite une semaine avant le 13 mai 2003, jour où quatre jeunes fondamentalistes islamiques « placèrent quatre bombes dans quatre endroits différents à Casablanca tuant 45 personnes et en blessant des centaines. »²¹ Les similitudes entre les crimes passés et présents de l'État sont des messages omniprésents

dans les œuvres de ces deux réalisateurs.

Que ce soit au travers du cinéma, de la prose, de la poésie ou de la presse, les voix francophones du Maroc contemporain retentissent de façon vive et claire. Les auteurs, poètes, journalistes et réalisateurs, femmes et hommes, remplissent leurs devoirs de pionniers socioculturels et politiques, situés en première ligne de leurs *Culture Wars* (guerres culturelles) et porte-paroles de la volonté de leur peuple afin d'influencer la politique de leur pays. Ce n'est qu'au travers de la volonté du peuple que des réformes démocratiques durables pourront être établies pour les générations futures. La littérature et le cinéma, comme le montre ce livre, ont le potentiel pour aider à découvrir les processus nécessaires au changement démocratique, socioculturel et politique dans le Maroc contemporain.

1

Le pouvoir de l'engagement

Écrire sur la politique et la culture dans le Maroc d'après les Années de plomb

En 1961, Frantz Fanon affirmait dans *Les Damnés de la terre* qu'il tenait de la responsabilité de l'auteur·rice de cultiver « un style heurté »* afin d' « étonner »* l'Occident (notamment les colons européens) et de l'amener à reconnaître que l'écrivain·e colonisé·e était entré·e dans une « phase de la conscience »* qui s'était libérée de l'oppression. Fanon encourageait l'auteur·rice à faire son devoir en informant et en incitant les masses à réagir et à se confronter à la violence qui caractérise le processus de décolonisation.

La dissidence a toujours fait partie de l'écriture francophone de la diaspora africaine et participe encore aujourd'hui de la voix contemporaine des auteur·rice·s marocain·e·s. Ces hommes et ces femmes sont de véritables exemples d'auteur·rice·s *engagé·e·s**, selon la description faite par Fanon il y a presque quarante ans, des êtres indispensables et favorables aux changements sociopolitiques. Les auteur·rice·s marocain·e·s engagé·e·s affrontent les questions qui symbolisent la conscience collective, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de leurs pays. Iels sont critiques à l'égard d'eux·elles-mêmes et à l'égard de la façon dont iels sont perçu·e·s, notamment dans les pays

occidentaux. Des auteur·rice·s comme Rida Lamrini et Touria Oulehri représentent la voix de l'activisme qui va au-delà de la réalité littéraire, pour promouvoir des dialogues politiques et culturels entraînant les lecteur·rice·s à penser leur environnement contemporain tout en reconsidérant le passé de façon introspective. Leur credo suit ce qui, selon l'humaniste français Jean Bessière, est une idéologie qui doit être

...comprise dans le sens comportemental... comme une prise de décision qui, soit décrit un moyen d'existence, où et par lequel l'individu est impliqué activement dans le développement du monde, où il reconnaît sa responsabilité pour ce qui arrive, soit ouvre des possibilités d'actions... L'engagement désigne un acte par lequel l'individu se lie à son avenir.

(Jean Bessière)

Le terme « engagé·e »* a une signification historique spécifique. Être engagé·e, pour l'auteur·rice maghrébin·e, équivaut souvent à utiliser la langue française, comme Dominique Combe le note dans son étude *Poétiques Francophones* (Hachette, coll. Contours littéraires, 1995). Le français est non seulement la langue de Voltaire, Rimbaud, Proust, Artaud, Céline et Genet, ces rebelles et ces « mauvais garçons » de l'histoire littéraire française qui n'ont cessé de prendre fait et cause pour le droit à la liberté d'expression, mais c'est aussi une langue qui signifie « liberté sous toutes ses formes, autant collective qu'individuelle, politique, religieuse, morale et esthétique » (Ibid.). Combe remarque que les auteur·rice·s maghrébin·e·s d'aujourd'hui, comme par le passé, continuent de considérer le français comme

une langue à travers laquelle ils peuvent exprimer leur désaccord au nom de la liberté (Ibid.). La véritable signification du mot engagé·e s'appliquait, pendant la première partie du vingtième siècle, à une époque de l'histoire française où les intellectuel·le·s, en particulier, étaient les instigateur·rice·s des critiques à l'encontre des événements sociopolitiques et historiques qui se produisaient en France. Au Maghreb, la signification du mot prit toute son ampleur avec des auteurs comme Kateb Yacine, Driss Chraïbi et Mohamed Dib qui cherchaient à cultiver une voix littéraire pour la révolution et la décolonisation qui s'ensuivit. Leur engagement dans les mouvements politiques demeure une partie inhérente, constante de leurs œuvres, influençant des thèmes de littérature et de poésie. Le magazine littéraire *Souffles*, fondé par Abdellatif Laâbi dans les années 1960, en demeure un exemple notable.

L'écriture engagée

Le mot anglais « engagement » vient du vieux terme français. Cependant, plus que son équivalent anglais, la connotation du mot en français requiert une certaine qualité métaphysique qui implique un sens social et politique. David Schalk souligne dans *The Spectrum of Political Engagement* (Princeton University Press, 1979) que le contenu métaphysique que le mot sous-entend date de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre. L'engagement, dans l'une ou l'autre langue, évoquera toujours « une prise de position » par les intellectuel·le·s, les penseur·euse·s, les écrivain·e·s et les artistes, ce qui est

...plus demandé qu'à aucune autre catégorie sociale... Nous acceptons (comme importante) l'action des intellectuels, surtout dans la sphère politique... Elle implique un composé de volonté et de pensée, et donc de liberté dans la réponse aux événements, plutôt qu'une réaction viscérale d'auto-défense immédiate. En d'autres mots, l'engagement ne peut avoir lieu si on y est forcé littéralement, physiquement. (Ibid.)

Selon Schalk, des suppositions d'ordre général peuvent être faites à propos de l'auteur·rice engagé·e. Iel est actif·ive au niveau politique, direct·e, souvent désabusé·e à cause de l'aliénation « insupportable » de la société traditionnelle (Ibid.). Historiquement, dans le contexte français, le mot est associé à la « trahison des... intellectuels » par l'État. Pour l'histoire française, cette connotation se rapporte notamment à l'affaire Dreyfus, au début du vingtième siècle, durant laquelle « les intellectuel·le·s reçurent, avec leurs noms, une fonction critique particulière », selon qu'ils étaient « anti-Dreyfusard·e·s » ou « Dreyfusard·e·s », et la responsabilité de s'exprimer sur les questions culturelles et socio-éthiques plus larges entourant l'affaire (Ibid. p.26). L'affaire Dreyfus renforça la place de l'intellectuel·le· dans la sphère publique française, une position qui s'intensifiera plus tard avec les polémiques menées par des intellectuel·le·s comme Julien Benda qui prétendait que, peu importe les conséquences de ses actes, le devoir de l'intellectualisme public est d'assurer la « conscience de l'humanité » (Ibid.).

Le Roman maghrébin écrit en 1968 par Abdelkebir Khatibi fut une des premières analyses critiques de la littérature francophone à considérer l'engagement comme une caractéristique spécifique de l'écriture de l'après-indépendance qui cherchait à établir les nouveaux paramètres de la « conscience de l'humanité » pour le Maroc. Khatibi insinue que les auteur·rice·s de l'après-indépendance dans les trois pays maghrébins, se sentirent obligé·e·s d'aborder les transitions psychologiques, économiques et politiques que vivaient les peuples de la région. Les romans des auteur·rice·s maghrébin·e·s étaient destinés à « exprimer le drame d'une société en crise »* et « traduire la profonde mutation »* provoquée par le processus de décolonisation et par l'indépendance (Ibid.).

Presque trente-neuf ans après *Le Roman maghrébin*, Khatibi pense que les auteur·rice·s marocain·e·s d'aujourd'hui sont aussi engagé·e·s que ceux qui écrivaient juste après l'indépendance.¹ Néanmoins, souligne-t-il, les formes de ces engagements ont changé. La structure classique du roman s'est transformée, selon lui, en quelque-chose de plus temporel. Le roman contemporain marocain ne valorise plus une série de critères bien définis, axés sur la révolte contre l'État, comme on pouvait le voir dans l'œuvre des premiers romanciers tels que Driss Chraïbi. Cependant, insiste Khatibi, les auteur·rice·s d'aujourd'hui ont encore besoin de découvrir comment « savoir dire »* les choses nécessaires qui sont importantes pour la société contemporaine marocaine.² Les transformations sociologiques, culturelles et politiques se sont produites si rapidement ces dernières années qu'il est difficile d'évaluer si

elles ont été transmises de façon efficace dans l'écriture, du moins selon les termes désignés par Khatibi dans *Le Roman maghrébin*. Si, auparavant, colonisateur·rice et colonisé·e étaient le sujet principal que l'auteur·rice cherchait à réconcilier dans son œuvre, après l'indépendance, les auteur·rice·s marocain·e·s s'intéressèrent à des sujets socioculturels plus urgents. Ces questions allaient obséder la nouvelle nation indépendante longtemps après le départ des Français·e·s, fournissant aux écrivain·e·s une matière originale et inépuisable. Aujourd'hui, les Marocain·e·s écrivent pour les Marocain·e·s afin de changer les mentalités dominantes qui, selon eux, entravent l'évolution du pays. Ce sont des activistes sociaux qui cherchent à informer la société, la rendant plus propice pour eux-mêmes en tant qu'individus et pour la collectivité toute entière. Leurs actions et leurs mots s'opposent à ceux des auteur·rice·s des années 1950 et 1960 qui écrivaient pour des causes marxistes précises et qui contestaient un régime totalitaire tout en demeurant insaisissables, d'un point de vue idéologique, pour un public plus large et majoritaire.

Aujourd'hui, une conscience de la fragilité de la vérité et la nécessité de s'assurer que les individus assument les responsabilités inhérentes à la société, sont les thèmes les plus manifestes de l'écriture engagée au niveau politique d'auteur·rice·s comme Rida Lamrini et Touria Oulehri. L'« humanité » même du Maroc, à notre époque contemporaine, est remise en cause et étudiée dans la trilogie *La Saga des Puissants de Casablanca* (Editions Marsam, 1999, 2000 et 2004) de Lamrini, et *Les Conspirateurs sont parmi nous* (Editions Marsam, 2007)

d'Oulehri. Ces auteur·rice·s ont reconnu que leurs choix et leurs voix contestataires les ont propulsés en marge de la norme pour se rapprocher de « nouvelles positions, de nouvelles idées et ont assemblé autour d'eux des axes multiples » (Reda Bensmaïa, *Experimental Nations : Or the Invention of the Maghreb*, 2003). Lamrini et Oulehri sont entré·e·s dans le territoire univoque, singulier, « sans critère », un espace qui « s'auto-actualise » (Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial : Writing between the Singular and the Specific*, 2001). L'œuvre de ces auteur·rice·s marocain·e·s dissident·e·s est « éclairée par des luttes plurielles et hétérogènes contre l'homogénéité » qui conduit à de nouvelles « métaphores aléatoires pour la guérilla culturelle » (Ibid.).

Sur plusieurs niveaux stylistiques et thématiques, les auteur·rice·s Oulehri et Lamrini font la critique des infractions passées et présentes envers les droits humains et la violence qui ont été de plus en plus analysés dans le climat sociopolitique plus libre du Maroc des années d'après 1999. La prose de ces auteur·rice·s engagé·e·s est toujours comprise comme *une œuvre réaliste* *. Les œuvres réalistes, selon Tzvetan Todorov, n'offrent pas toujours de réponses mais elles « renouvellent le dialogue » inhérent à la société contemporaine, incitant ainsi à la « recherche » continue de la vérité. Les romans de Lamrini et Oulehri illustrent cette recherche en examinant les réalités de leur société. Bien qu'ils soient écrits comme des romans de fiction, leurs interprétations des mœurs socioculturelles et des événements historiques sont toujours fondées dans l'expérience marocaine. *Les Conspirateurs sont parmi nous* et la trilogie *La Saga des Puissants de Casablanca* montrent que pour les romancier·e·s

marocain·e·s, la fiction n'est jamais loin de la réalité dans un pays qui, pendant des décennies après l'indépendance, a vécu dans l'obscurité et la peur, en marge de la vérité.

Le premier roman de Lamrini, *Le Maroc de nos enfants* (1998) et son impressionnante trilogie de fiction, *La Saga des Puissants de Casablanca* (1999-2004), suivie par ses essais plus récents, *Y a-t-il un avenir au Maroc, me demanda Yasmina* (2006) et *L'Université marocaine autrement* (2007) reflètent les réflexions d'un auteur-militant, socialement engagé qui cherche à sensibiliser aux maux de son pays. Lamrini écrit sur les Marocain·e·s pour les Marocain·e·s. Sa *Saga* est particulièrement critique de la politique répressive et des scandales de corruption de la fin des années 1990, à la fin du règne d'Hassan II. La trilogie est audacieuse car, bien qu'écrite comme une fiction policière, *La Saga des Puissants de Casablanca* ne s'éloigne jamais de la critique envers les injustices omniprésentes dans la société marocaine. « Est-ce qu'il y a de la liberté de parole ?... Il faut aller à la limite de la question »*, déclarait Lamrini dans un entretien à propos de la politique contemporaine dans ses œuvres.³

Touria Oulehri apparaît comme une des jeunes auteur·rice·s les plus directes dans le Maroc d'aujourd'hui. Ses romans, *La Répudiée* (2001) et *La Chambre des nuits blanches : roman* (2002) sont intellectuellement stimulants, pénétrants, et nous plongent dans les tréfonds intimes de la psyché féminine pour explorer les traditions de son pays et son impact sur les femmes. Son roman le plus récent, *Les Conspirateurs sont parmi nous* (2006), bien qu'écrit comme une histoire d'amour entre deux individus très différents, reflète une vision faite de souvenirs et d'expériences,

identifiables par tous les Marocain·e·s. De façon sous-entendue, Oulehri condamne également ceux·celles qui n'ont rien fait durant les Années de plomb pour sauver leurs concitoyen·ne·s de la torture, de l'emprisonnement et de l'assassinat. Elle pense qu'ils doivent maintenant ressentir la culpabilité de leur inertie. « Nous sommes tous à blâmer »*, souligne-t-elle avec émotion lorsqu'elle parle de son écriture.⁴ Son roman témoigne pour tous ceux·celles qui ne pouvaient pas combattre la répression et pour ceux·celles qui ont été tué·e·s et plus tard, exhumé·e·s des charniers trouvés au Maroc.

***Les Conspirateurs sont parmi nous* de Touria Oulehri : nous sommes tous à blâmer**

Les Conspirateurs sont parmi nous de Touria Oulehri est un roman qui reflète le processus de « devenir » du Maroc, qui cherche le moyen de réfléchir de façon collective sur le passé, tout en s'engageant dans les questions socioculturelles fondamentales du présent. Oulehri envisage son roman non seulement comme l'histoire de deux personnes qui ne parviennent pas à réconcilier leurs différences mais aussi comme une métaphore d'un pays qui a des difficultés à assumer son passé. « Il faut assumer les années de plomb »*. Les « Conspirateurs »* sont parmi nous et ils veulent saboter cette responsabilité».⁵ Oulehri exige de l'écrivain·e marocain·e qu'il s'engage dans la transformation de sa société. Pour l'auteur·rice, le devoir de l'écrivain·e-intellectuel·le est de répondre au lectorat qui « attend d'un écrivain qu'il aille jusqu'au fond de lui-même »* afin de donner

du sens à la « folie »* du monde contemporain (Oulehri, *Les Conspirateurs sont parmi nous*, 2006).

Le roman d'Oulehri, raconté à la 1^{ère} personne, est, selon toute apparence, autobiographique. L'histoire se déroule autour d'une jeune femme photographe-autrice qui ne parvient pas à se réconcilier avec les démons de son passé, pas plus avec ceux de sa famille qu'avec ceux de son pays : « Nous serons trois à raconter cette histoire : le personnage qui a réellement existé, l'écrivaine qui souffre parce que l'écriture l'oblige à remonter vers des temps douloureux, et l'autrice qui ne souffre pas encore mais qui a peur des mots, peur du jour où elle devra les assumer » * (Ibid.).

Le personnage principal est à la fois l'« écrivain »* Nedjma, et l'« auteur »* Oulehri, chose intéressante, les deux noms sont au masculin dans le livre. Ces signifiants masculins sont de plus en plus fragmentés tandis qu'« elle » (Nedjma/Oulehri) cherche le sens de son individualité ainsi que sa place au sein d'une société. Elle prétend que cette société est impitoyable si l'on s'écarte de ses normes sociales et culturelles. Ces normes qui étaient autrefois codifiées, subsistent encore aujourd'hui. Pour Oulehri et Nedjma, le Maroc encourage une culture qui refuse de se réconcilier avec son passé et de faire face à ses démons. Elle remarque que : « Peut-être le monde du silence, de l'oppression, de la violence généralisée dans lequel nous vivons... Nous les Marocains de la génération post-indépendance » * est dû à « l'impuissance de dire »* (Ibid.).

Le roman d'Oulehri est fondé, de façon thématique, sur la contestation et la division. Non seulement ses messages sont destinés à amener le lectorat à réfléchir à la répression durant les Années de Plomb, mais elle remet aussi en cause le patriarcat, notamment le « culte de la personnalité »* tyrannique d'Hassan II au Maroc durant presque quarante années. Elle critique l'autorité écrasante exercée par la monarchie et les mœurs traditionnelles et socioculturelles qui contraignent la société marocaine. L'héroïne principale, composée des différentes personnalités d'Oulehri, tente de créer une nouvelle identité non seulement pour elle-même mais aussi, de façon métaphorique, pour son peuple.

Le choix qu'a fait Oulehri des noms de ses personnages masculins et féminins n'est pas innocent. N'importe quel·le lecteur·rice de littérature francophone maghrébine reconnaîtra immédiatement dans les personnages de « Kateb » et « Nedjma » l'allusion faite au célèbre auteur algérien Kateb Yacine dont le roman *Nedjma* (1956) raconte la lutte algérienne pour l'indépendance pendant la guerre franco-algérienne (1954-1962). Le personnage principal de Kateb, Nedjma, est un protagoniste féminin insaisissable qui parle peu et qui pourtant représente symboliquement la nation algérienne en plein essor, une nation unifiée dans sa résolution à contrarier l'oppression de la domination coloniale. À l'inverse, l'héroïne d'Oulehri a reçu son nom pendant les années de la lutte d'indépendance du Maroc (1954-1956). Le personnage remarque que son prénom Nedjma a été choisi par son père et pas pour des raisons littéraires. Oulehri se trouve ainsi à la fois à l'intérieur et à

l'extérieur de l'œuvre de Kateb ; l'Algérie est remplacée par le Maroc ; le passé et le présent sont décrits dans le contexte plus personnel de « sa » (celle d'Oulehri et celle de son héroïne, Nedjma) famille, de son pays et de sa relation à l'histoire littéraire du Maghreb :

Comment appeler mon héroïne ? Nedjma, comme moi, et comme le personnage principal de Kateb Yacine ? En choisissant mon prénom, mon père avait une toute autre motivation : il voulait rendre hommage à la première femme aviatrice marocaine dont l'avion avait été abattu par la France, à la veille de l'indépendance...

Que l'auteur algérien, figure emblématique qui a hanté bien des lectures pendant plusieurs décennies, porte le même prénom que mon amour et le même nom que le mien me semble un signe du destin.

Dans le roman d'Oulehri, Nedjma se transforme : personnage passif et muet au début, elle devient la rivale intellectuelle de Kateb quand elle revendique le passé (réel et littéraire du Maroc et du Maghreb tout entier) comme une partie intégrante du présent de son pays. Le dialogue avec son amant, un peintre, couvre des décennies et traite de l'amour, de la famille, de l'histoire, de la haine et de la peur. Nedjma met en doute l'attachement de Kateb envers elle, faisant ainsi allusion à la loyauté de son propre pays envers son peuple. La Nedjma d'Oulehri est fragile, et pourtant indépendante, elle croit en son devoir de dénonciation des événements violents du passé de son

pays. Dans le premier chapitre intitulé « À nos années de plomb », l'héroïne photographie un charnier exhumé à Casablanca en 2005. Les morts sont ceux·celles qui ont été massacré·e·s pendant les émeutes de juin 1981. Lorsqu'elle prend des photographies, Nedjma s'interroge sur les citoyen·ne·s mort·e·s sans aucun procès et massacré·e·s sans qu'il n'y ait plus aucune trace. Chargée d'écrire un article sur la découverte des charniers, elle spéculé sur la meilleure façon de rendre compte des souffrances du peuple marocain pendant les Années de Plomb. Le protagoniste tente de noter ses observations sur les sites du massacre lorsque son ordinateur tombe en panne et son voisin refuse de lui prêter le sien. Sa « parole [est] prisonnière, enfermée à double tour » * et cependant, le reconnaît-elle, cette prison dans laquelle elle se retrouve est nécessaire car elle l'oblige à faire face et à raconter les histoires pour ceux qui ne peuvent pas le faire eux-mêmes.

Le roman présente la parole de deux personnages, leur offrant à chacun une tribune pour raconter leurs histoires. Ils contribuent tous les deux à rapporter les efforts de Nedjma pour accepter et expliquer l'histoire du Maroc. En effet, Nedjma fouille dans les recoins sombres du pays afin de réparer ce qui a été oublié. L'autrice, à travers la voix de son héroïne, ne nous laisse pas oublier que cette histoire engage autant l'individuel que le collectif.

Le « je » de l'œuvre d'Oulehri est à la fois masculin et féminin et passe de la voix de Nedjma à celle de Kateb, créant un mélange entre le féminin et le masculin qui est intéressant à plusieurs niveaux. L'écriture d'Oulehri nous force à penser aux

ressemblances qui existent entre les sexes et comment, plus souvent qu'on ne le pense, deux personnes créatives du sexe opposé partagent les mêmes désirs, les mêmes besoins et les mêmes conclusions. C'est souvent seulement à travers la langue française (notamment, les accords des formes féminines des adjectifs) que le lectorat est capable de discerner si l'interlocuteur est l'héroïne ou le héros. En voici un exemple :

Cette jouissance-là, en vain recherchée avant Nedjma, me conforte dans la certitude d'avoir trouvé la femme de ma vie.

Beaucoup plus forte, plus sûre de moi-même que par le passé, je suis consciente que notre relation a amorcé un nouveau virage. Mais il ne m'a toujours pas proposé de voir son atelier, et j'en souffre. (Ibid)

Le premier paragraphe de cet extrait est narré par Kateb. Puis c'est Nedjma qui poursuit par des commentaires sur les difficultés qu'elle endure à cause de leur union. Les deux personnages, bien qu'ils se consacrent à leur recherche individuelle, se demandent tout au long du roman « Qui suis-je ? »* en relation avec le Moi et les Autres. Cette question est une figure rhétorique qui parsème la narration, et devient la métaphore d'un pays à la recherche de lui-même. Les histoires de ces deux personnes progressent en tandem, s'entrelaçant puis se liant à un continuum plus grand qui représente la population du Maroc. Les tensions entre Nedjma et sa mère, son père ainsi que ses frères et sœurs tout au long de l'histoire évoque le pays-famille qui, sous Hassan II, était en dysfonction et brutalisé, handicapant l'autrice qui vit dans une *inquiétude* constante

(Ibid.). Le lectorat francophone peut remarquer l'ironie du jeu de mot d'Oulehri : en français, « en quiétude »* est prononcé pratiquement de la même façon qu'« inquiétude »*. La fine ligne linguistique entre ces deux mots fait allusion au désir du Maroc, autant qu'à sa peur, d'oublier les tourments de son passé. Les protagonistes d'Oulehri réalisent qu'occulter les années de torture et de mauvais traitement de la mémoire historique ne peut qu'augmenter le malaise du pays envers son passé. Selon l'autrice, les victimes risqueraient d'être oubliées si le pays devient trop passif dans son désir de fuir les Années de Plomb. C'est avec la mort de son père que Nedjma peut enfin se sentir libérée. Cependant, comme c'était vrai en juillet 1999 à la suite de la mort d'Hassan II, le pays est incapable de se projeter dans un avenir incertain après des années de statu quo. Tous les deux, Nedjma comme son pays, se retrouvent dans les limbes, en attente, se demandant ce que l'avenir leur réservera. « Qui suis-je » et « Que devrais-je faire ? », se demande-t-elle, en annonçant :

Mon père est mort.

Une frontière massive, importante, s'est effondrée.

*Je suis libre de mon image, de mon avenir, de ma parole, mais il est déjà trop tard. **

La mort du roi Hassan II, en juillet 1999, peut être comparée pour les Marocain·e·s à la chute du mur de Berlin, une décennie plus tôt. Bien que répressif et croupissant, il a toujours été là. Les gens se sont « habitués » à la répression et aux mythes. Dans leurs œuvres, de nombreux·ses auteur·rice·s remarquent que ce

n'est que quand l'homme/le mur a disparu qu'ils ont vraiment commencé à se voir, à voir leur pays et à réaliser que l'avenir, sans le mur, devra être reconstruit. Le roman d'Oulehri montre qu'une fois le mur disparu, les Marocain·e·s se trouvèrent confronté·e·s à des obstacles personnels et collectifs qui leur semblaient insurmontables. L'autrice/l'héroïne parle pour tou·te·s les Marocain·e·s quand elle décrit la stupeur ressentie quand elle se retrouve forcée de *rechercher dans* le vide – miroir révélateur d'une affreuse réalité – un avenir tout autant incertain. Elle est « écoeurée » * par son image et se demande ce qui arriverait si elle pouvait « retrouver » * sa silhouette afin de « séduire » * à nouveau.

L'angoisse de ne pas être capable de revenir sur l'Histoire est montrée à travers une réalité corporelle originale lorsque le moi physique de Nedjma devient la métaphore d'un pays en transition. Une femme/un pays cherche à se refaçonner, à « maigrir » * car elle/il est devenu(e) « gros (se) » *, « tellement énorme » *. Son gain de poids, prétend-elle, est dû à « un malaise psychologique » *. Plus elle mange, plus elle se sent anxieuse, comme si elle était prise dans un cercle vicieux. Le « corps » * de Nedjma est *en cours* de fabrication. Libérée de son père, qu'elle prétend avoir aimé malgré ses défauts et sa nature répressive, Nedjma réalise lentement que son corps et son identité ne sont ni fixes ni en sommeil. Il est possible de reformer son Moi et sa réalité corporelle avec d'autres facultés exceptionnelles.

Oulehri propose un projet féministe très audacieux pour aider à refaçonner l'image de son pays suite aux *Années de Plomb*. Sa vision du Maroc comme un objet/un corps paternel, inerte et

incapable de se concevoir autrement qu'hyper-masculinisé et hyper-répressif, est transformée en Nedjma/le Maroc d'après Hassan II, féminisé. Ce nouveau corps déterritorialise de nouveaux espaces selon une « ligne de subjectivité » (Elisabeth Probyn, *Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique*, 1992). Le corps marocain est désormais libre d'établir de nouveaux « modes d'énonciation » qui facilite la reformulation d'une histoire du passé plus juste et plus précise. Dans le domaine féminin, Oulehri propose une nouvelle forme de réalisme corporel de son pays et de son héroïne. Le corps/pays n'est plus « un objet stable mais plutôt un point de départ encourageant différentes formes de production subjective. Ces formes sont marquées par leur conjoncture sociale, historique et culturelle et organisées autour des relations entre les sexes, autour de la sexualité et de la classe sociale » (Ibid.) Le corps de l'autrice se réveille pour se confronter à ses nouveaux horizons, qui sont féminisés et stimulés par les changements socioculturels et historiques en cours. À la fin, Nedjma se débarrasse du manteau du patriarcat, reniant sa relation avec le passé/père et avec le présent/Kateb/l'amant (Oulehri – *Les Conspirateurs sont parmi nous*).

Oulehri/Nedjma se débarrasse du poids des Années de plomb du règne d'Hassan II, du statu quo patriarcal et de la mainmise de son amant sur ses émotions et ses pensées. Elle découvre et par la suite propose, un nouvel être féminin qui existe sans entraves et sans les contraintes de la tradition. Elle seule a maintenant le pouvoir de faire ses propres choix. Ce n'est qu'à ce moment-là, juste avant d'écrire la page titre de *Les*

Conspireurs sont parmi nous, qu'elle décide de dire « toute la vérité, rien que la vérité » *. Nedjma/Oulehri réalise que sa singularité de femme moderne est aussi liée au bien-être collectif de son pays. Elle doit cultiver son moi en relation avec son peuple afin de trouver une nouvelle vision pour une nouvelle nation, tout en négociant la représentation du passé. Nous devons réaliser, déclare-t-elle, que nous sommes « obsédés par le passé, nous essayons de trouver une explication valable aux tourments qui nous agitent » *. Pourtant, Nedjma reconnaît que la véritable liberté viendra quand les Marocains auront le pouvoir de « se représenter le monde à notre gré » *.

Le roman d'Oulehri se termine dans l'incertitude. C'est un rappel poignant de la fragilité du Maroc à l'époque actuelle.⁶ La renaissance de l'autrice en Nedjma, après sa rupture avec Kateb, commence à Rabat où « la modernité » * s'est établie de manière définitive. Une jeune femme apparaît, apprêtée, comme sur la photo de couverture du roman d'Oulehri. Ses yeux sont soulignés de khôl et elle a coloré ses joues d'un peu de poudre brune (Ibid., p.190). Elle est puissante et sûre d'elle-même. C'est à ce moment qu'Oulehri réussit à s'emparer de son passé afin d'étudier et analyser ses démons. À la fin de son roman/de sa quête, elle découvre que les Marocain·e·s ont le potentiel de se libérer de « cette folie qui nous habite depuis si longtemps »*, mais ceci requiert de se confronter aux « conspirateurs parmi nous » qui sont retranchés dans les antichambres du passé.

***Les hommes riches et corrompus de Casablanca* par Rida Lamrini**

Comme les œuvres d'Oulehri, les romans de Rida Lamrini sont des témoignages pour ceux qui ne peuvent pas parler. Les essais de Lamrini, *Le Maroc de nos enfants* (1988) et *Y a-t-il un avenir au Maroc, me demanda Yasmîna* (2006) et sa prose, notamment la trilogie *La Saga des Puissants de Casablanca* (éditée entre 1999 et 2004), entremêlent une critique sociale de la réalité du Maroc et des prescriptions pour résoudre les obstacles apparemment insurmontables auxquels fait face le pays au vingt-et-unième siècle. Alors que l'œuvre d'Oulehri est plus métaphysique, obligeant le lectorat à entrer dans un domaine nettement plus imaginaire et poétique, la trilogie de Lamrini prend la forme d'un roman policier (Lamrini prétendant que c'est le format le plus facile à lire). Ses œuvres brouillent les limites entre le roman de fiction et l'essai socioculturel et permettent à l'auteur de transmettre ses messages au lectorat. Bien que ses personnages soient censés être fictifs, ils sont identifiables par tous les Marocain·e·s qui ont suivi les événements liés à la corruption, aux irrégularités judiciaires et à la manipulation politique depuis le déclin du règne d'Hassan II.

Les messages de Lamrini sont axés sur trois thèmes principaux qui sont pour lui les clefs permettant de résoudre certains maux du pays : 1) la nécessité d'assurer le bien-être des enfants afin que les générations futures du Maroc se développent ; 2) l'impératif d'une révision complète de la constitution marocaine pour que le pays transite vers une forme de gouvernement plus démocratique et moins autoritaire ; et 3) l'encouragement, à

travers l'éducation, à participer à des actions civiques dans la société afin d'élever le « petit peuple » qui n'a pas son mot à dire dans la destinée de son pays. Qu'ils soient valorisés sous la forme d'un essai social comme dans *Le Maroc de nos enfants* (1998) ou dans le cadre d'un roman policier (*polar* en français), ces trois thèmes forment le fondement de son œuvre. Ils reflètent également l'activisme de Lamrini et son engagement dans les programmes de développement rural et dans les organisations gouvernementales. De façon implicite, les romans de Lamrini, comme il l'affirme dans différents entretiens, promeuvent l'idée que le Maroc est en transition et qu'il est maintenant impératif de commencer à écouter ceux qui s'expriment. Pour Lamrini, la capacité stylistique en langue française de l'auteur importe moins que ce qu'il exprime. Ce qui marque un tournant définitif par rapport à la conception de l'écriture francophone plus élitiste des années 1960 et 1970. Contrairement à ses prédécesseurs qui se consacraient souvent à la prédominance de la forme et à un style artificiel enveloppé de métaphores et d'une prose fleurie, Lamrini propose ses visions personnelles et ses constats dans un style simple avec l'espoir de transmettre des messages sociaux plus forts à ses lecteurs. En général, les romans de Lamrini reflètent l'émergence révélatrice d'une société civile dynamique qui a débuté dans les années 1990 et qui, en 2000, a pris les rênes d'un activisme social à travers les ONG et les associations qui font du bon travail dans tout le pays (Khalid Zekri, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc : 1990-2006*, 2006).

Depuis le milieu des années 1990, les auteurs marocains

écrivain en français et en arabe renvoient à la formule de Jean-Paul Sartre selon laquelle, quelles que soient vos opinions, « la littérature vous jette dans la bataille » (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, 1948). L'auteur·rice qui désire la liberté d'expression et la vérité doit être prêt à un combat quotidien. Lamrini soutient avec force la description que fait Sartre du devoir de l'auteur·rice militant·e en déclarant : « j'incarne ce qui doit être la volonté de ce pays, mais je dois refléter ce qui est le plus laid... Je ne suis pas écrivain... J'essaie de coudre des histoires... Nous devons tous faire notre travail, on ne vit pas seul, on habite dans une communauté, on a tous des devoirs »*.⁷

La trilogie de Lamrini, *La Saga des Puissants de Casablanca*, commence avec *Les Puissants de Casablanca*, publié en 1999. Ce premier roman entame une histoire complexe qui se nuance au fur et à mesure de la narration. Chacune des trois œuvres ajoute des personnages et fait rebondir l'intrigue. Il commence par Casablanca, une vaste cité divisée selon les classes sociales et les richesses économiques : le début du premier tome se situe à Derb Talian, le vieux quartier colonial qui, au début du vingtième siècle, était habité par des familles de marchands italiens ayant tiré profit de leurs investissements économiques dans les protectorats coloniaux français. Aujourd'hui, Derb Talian (« talian » est un dérivatif en arabe marocain d'« italien »* en français et désignait le quartier italien de Casablanca) est habité par « [des] centaines sinon des milliers de jeunes avec ou sans diplômes, totalement perdus et sans avenir » qui doivent voler pour survivre*. C'est ici que Ba Lahcen, un homme simple, sans instruction, qui gagne tout juste de quoi vivre en vendant

des légumes dans la rue, commence son voyage à travers la trilogie de Lamrini. L'auteur déclare que tous ses personnages sont basés sur des personnes réelles et qu'aucune de ses histoires n'est exagérée ni inventée. Les événements dans ses romans sont vrais, ils se sont déroulés au Maroc entre 1996 et 2003. L'auteur sépare ces années en trois périodes axées autour d'événements historiques spécifiques : 1996-1998 - *L'assainissement**, campagne anti-corruption, 1999-2001 - la mort d'Hassan II et le 11 septembre 2001 et 2001-2003 - accords de libre-échange avec les États-Unis et l'Europe qui ont annihilé l'équilibre du commerce agricole au Maroc, les attentats à la bombe de Casablanca et la lutte continue du pays contre le fanatisme islamique.

Dans le premier tome, *Les Puissants de Casablanca*, Lamrini se concentre sur les années de déclin durant le règne d'Hassan II et sur ses tentatives d'« assainissement »* des nombreux systèmes corrompus du Maroc. La campagne d'assainissement a été en partie déclenchée par la pression internationale exercée sur Hassan II pour rendre son régime plus transparent et plus responsable vis-à-vis des crises socio-économiques marocaines qui eurent des conséquences dans tout le Maghreb. Le Fonds Monétaire International (FMI) a également joué un rôle en rendant le pays otage de l'allègement de la dette en échange de la démocratisation de ses institutions. Entre 1996 et 1997, au plus fort de la période d'assainissement, les mesures n'ont servi qu'à emprisonner toujours plus d'innocents et à donner à ceux qui avaient le pouvoir, la permission de l'exercer sans discernement. Lamrini a lui-même été victime de

« l'assainissement de la maison » par le gouvernement. Son expérience personnelle est matérialisée dans son roman à travers le personnage d'Amine, qui perd son affaire d'importation de thé et qui est victime de fausses accusations dont il tente de prouver la fausseté dans le deuxième tome, *Les Rapaces*. Ce deuxième volume poursuit la saga des personnages du sous-prolétariat : Ba Lahcen, sa fille Aïcha, son frère Ali qui devient un fondamentaliste islamique, et Amine, un petit commerçant qui revient au Maroc après avoir vécu dix ans au Canada (la propre histoire de Lamrini). Le protagoniste, Youssef, un journaliste qui a passé douze ans en prison sous le régime d'Hassan II, simplement parce qu'il se trouvait au mauvais endroit au mauvais moment, est également un personnage central de la *Saga* de Lamrini. Youssef et Amine appartiennent à la classe moyenne ainsi que Bachir, l'inspecteur de police incorruptible qui, tout comme eux, consacre son énergie à essayer de combattre la tyrannie des « puissants » *. Ces « puissants » sont Talabi le corrompu, un membre du parlement, et son ami, Yamani, directeur d'une banque, qui mène des affaires louches avec les Français. Tous ces personnages sont basés sur des personnes réelles. Tout·e Marocain·e qui a vécu la politique de déclin du règne d'Hassan II peut reconnaître les personnages. C'est pour cette raison que les romans ont été extrêmement populaires.

La trilogie de Lamrini tisse une histoire policière très simple avec une critique des maux de la société qui gangrènent le Maroc contemporain. La fille de Ba Lahcen, Aïcha, est témoin du meurtre de son amie Lamia par Jamal Yamani et son cousin

Karim Talabi, après qu'elle ait refusé de se soumettre aux avances sexuelles de Jamal. Les deux jeunes femmes se sont laissées abuser par la voiture de luxe rapide et par les airs galants des riches jeunes hommes. Aïcha réussit à s'enfuir et part clandestinement en Italie (un thème récurrent dans de nombreuses œuvres marocaines, qui souligne les risques pris chaque année par des centaines de gens pour traverser la Méditerranée dans des bateaux minuscules, dans l'espoir d'une vie meilleure en Europe). Bien qu'en Italie elle finisse par se marier et avoir un enfant, Aïcha ne perd jamais de vue son but qui est de poursuivre ses assaillants en justice. Elle trouve un avocat des droits humains en France qui accepte de s'occuper de l'affaire. Pendant ce temps, elle contacte Amine, son ancien patron qui travaille avec Bachir et Youssef, et lui expose la corruption de Talabi et Yamani. Elle se donne pour mission d'assigner en justice les fils de Jamal et Karim pour le meurtre de Lamia. Parallèlement à cette histoire, Youssef, le journaliste, se présente aux élections communales sur la plateforme électorale « Non à la corruption » ; mais il perd. Durant la campagne électorale, et en écrivant des articles contre la corruption marocaine pour son journal *La Missive*, dont le slogan est « L'information sans complaisance, sans restriction »*, il rencontre Yasmina, médecin et militante sociale pour les enfants pauvres des taudis de Casablanca (Lamrini, 2000). Ils tombent amoureux et se marient ; cependant leur mariage heureux est obscurci par le fait que Yasmina soit une Talabi et donc issue d'une famille qui représente l'élite corrompue – la même entité que celle contre qui Youssef écrit

et se bat.

Le dernier tome, *Le Temps des Impunis*, publié en 2004, se termine sur une note incertaine, renvoyant ainsi au climat socio-économique et culturel du Maroc contemporain. Youssef est envoyé en prison pour les articles préjudiciables qu'il a écrits. Il y entreprend une grève de la faim afin d'attirer l'attention sur le manque de liberté de la presse au Maroc. Les réputations de Yamani et Talabi sont entachées même s'ils ne sont jamais vraiment poursuivis par la justice. Et si l'avocat des droits humains français, Jupin, parvient à obtenir des passeports et des visas pour la France au père et au frère d'Aïcha, il échoue à juguler la « puissance » * des Yamani-Talabi et à poursuivre Jamal et Karim, coupables de la mort de Lamia. Les dernières pages décrivent « un certain printemps de 2003 » * et l'explosion de trois bombes à Casablanca. Cette quintuple attaque terroriste est aujourd'hui considérée comme le « 11 septembre marocain ». Finalement, Bachir est incapable de conclure son dossier, Youssef n'obtient pas justice et l'ouverture naissante du système politique marocain est menacée par une nouvelle vague de militarisme autorisé par la monarchie pour combattre ce qui est perçu comme une menace islamique dans tout le pays.

La saga de plus de 400 pages de Lamrini illustre de façon claire le Maroc d'aujourd'hui, enlisé dans les luttes douloureuses de sa transition vers une société plus démocratique. C'est le Maroc qu'on voit dans les rues de Casablanca et de Rabat, caractérisé par la disparité entre les classes sociales et les strates économiques, les tensions entre la modernité et le traditionalisme, les droits humains et les vieilles pratiques

totalitaires. Comme dans *Les Conspirateurs sont parmi nous* de Touria Oulehri, Lamrini représente de façon juste les défis auxquels les Marocain·e·s font face au quotidien. Les deux auteur·rice·s réalisent que le progrès social dépend de la volonté du Maroc de maîtriser son passé afin d'avancer vers un « avenir d'action » (Jean Bessière, *Les écrivains engagés*, 1977). Aucun de ces auteur·rice·s ne peint naïvement une image de fin heureuse pour le Maroc au vingt-et-unième siècle. La question de Lamrini « Y aura-t-il un jour une justice pour tous ? »* laisse le lectorat dans le doute sur ce que l'avenir lui réserve.

Un Maroc pour nos enfants

Le message le plus poignant de toutes les œuvres de Lamrini, essai ou fiction, est que le Maroc a besoin de penser et de planifier le sort de ses enfants. C'est un point qu'il met en avant dans son premier essai, *Le Maroc de nos enfants*. Les trois tomes de *La Saga des Puissants de Casablanca*, écrits dans une prose didactique, peignent une vision pessimiste du Maroc contemporain ainsi que de l'avenir qui se profile pour la prochaine génération. En particulier, les descriptions de Lamrini du dénuement et de l'horreur dans lesquels vivent les enfants dans les parties les plus sinistres de Casablanca sont véridiques et déchirantes. Il y a des centaines, si ce ne sont des milliers, d'enfants des rues dans cette ville, comme le note Yasmina dans *Le Temps des Impunis* : « Ils sont de plus en plus jeunes, dit

Yasmina. Les rues sont pleines d'enfants qui ont quitté le foyer familial ! Nous ne savons plus comment affronter ce problème » *. Lamrini, comme Oulehri, blâme un pays qui a échoué à créer les infrastructures nécessaires - écoles, hôpitaux, formation professionnelle – qui pourraient changer le destin de millions de personnes. Le Maroc est un pays qui a préféré investir dans « les touristes occidentaux en quête d'exotisme » * (Lamrini, 2004). Pour Lamrini, le manque de volonté politique et d'investissement dans l'éducation est le problème le plus grave pour son pays. Il estime que si les priorités du gouvernement marocain ne changent pas, le pays va sombrer dans une ruine sociale.

Réviser la constitution et le processus judiciaire

Lamrini souligne que si le Maroc veut vraiment établir une démocratie durable, il devra réviser sa constitution et installer une monarchie modelée sur celle de Juan Carlos en Espagne ou celle d'Harald V en Norvège. Encore plus radicale, comme proposé à plusieurs reprises dans la *Saga*, les personnages discutent sur le fait que le roi devrait continuer ou non à faire partie du nouveau Maroc. Dans le dernier volume, *Le Temps des impunis*, quand les principaux protagonistes apprennent en juillet 1999 qu'Hassan II est en train de mourir, quelqu'un pose une question rhétorique : « Tu vois le pays sans le Roi ?... S'il disparaissait, qu'advient-il de nous, du pays ? Je n'ose même pas y penser » * ; « De quoi demain sera fait ? À l'angoisse s'est ajoutée l'incertitude paralysante » *.

Lamrini requiert de son lectorat qu'il conceptualise un format

inédit pour son pays en transition vers une nouvelle ère. À travers ses œuvres, que ce soit son essai *Y a-t-il un avenir au Maroc, me demanda Yasmina* ou dans la *Saga*, les conversations entre les personnages tournent souvent autour de la nécessité d'une réforme constitutionnelle : « D'abord réviser la Constitution ! Il faut notamment éliminer l'encombrante deuxième chambre et donner plus de pouvoir au Premier Ministre »* (2000). Lamrini prend soin d'expliquer à ses lecteur·rice·s ce que cette réforme signifierait exactement et pourquoi elle est nécessaire. Quand on lui demande pourquoi ses romans sont si didactiques, il répond : « les gens ne savent pas quel gouvernement ils ont, ni ce qu'ils pourraient avoir. »⁸ Paradoxalement, comme le notent de nombreux·ses auteur·rice·s, même face à une histoire où les libertés civiques ne sont pas respectées, la jeunesse marocaine (comme celle des États-Unis) reste assez indifférente et déconnectée des processus politiques. Iels savent que des avantages ont été acquis mais par ailleurs, ceux·celles en âge de voter ne se souviennent même pas de l'oppression des Années de Plomb. Iels sont intéressés par la dernière tendance musicale, autant occidentale qu'orientale, exhibent leur iPods et ordinateurs portables mais semblent ne pas véritablement s'intéresser aux processus politiques qui nécessitent des réformes. Même lorsque l'emprise d'Hassan II sur le pays était en train de lâcher à la fin des années 1990, et qu'il tentait d'engager une réforme politique – dénommée *L'Alternance* –, la plupart des Marocain·e·s étaient partagé·e·s sur ce que ces réformes signifieraient vraiment pour eux. Le « gouvernement de l'Alternance aurait dû être un véritable pouvoir exécutif, fort

et responsable, et non pas un cabinet formé par une majorité de laquais » (Layadi et Rerhaye, *Maroc : Chronique d'une démocratie en devenir, les 400 jours d'une transition annoncée*, 1998). Les réformes encouragées durant la période d'alternance, comme le remarquent Lamrini et d'autres, étaient très nébuleuses et, au final, n'aboutirent pas à grand chose car le changement venait d'en haut et n'atteignait pas les couches populaires. La monarchie réalisa qu'elle pouvait tenir à distance pendant un temps une politique pluripartite tout en feignant de « faire table rase sur les pratiques du passé » * (Lamrini, 1999). Cependant, la fin des Années de plomb était manifeste et ce n'était qu'une question de temps avant que les changements se produisent. Même les représentants du *Makhzen*⁹ au Maroc étaient menacés. Dans une scène du livre, les deux principaux « puissants » *, Talabi et Yamani, commencent à s'inquiéter pour leur territoire et la baisse de leur influence dans la nouvelle politique monarchique :

- *Nous entrons dans une ère nouvelle. Il y a cependant un détail. Sa Majesté a dit que l'alternance qu'il veut est celle de deux groupes et d'un centre. Or, jusqu'à présent, il n'y a jamais eu de parti du centre ! A moins que nos amis ne s'en chargent et nous en créent un sur mesure !*
- *C'est pas ça qui me préoccupe, fait Talabi. Je pense plutôt à la signification politique donnée à l'alternance.*
- *Laquelle ?*

- *Cela signifie le renouveau : un air nouveau, des hommes nouveaux, de nouvelles méthodes et un nouvel espoir.*

La politique de l'Alternance fut si compliquée qu'Ahmed Amri, journaliste et militant pour les droits de l'homme, écrivit un essai intitulé *L'Alternance au Maroc expliquée à mon fils* (2002), faisant allusion à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun *Le Racisme expliqué à ma fille* (1998). Instructif et complet, l'essai d'Amri explique la complexité des parties impliquées et les résultats des réformes d'Hassan II. Cependant, ses conclusions reflètent celles de Lamrini, qui soulignent que le « système arrogant »* continue à être inefficace car les changements théoriques ne parviennent jamais à transformer le judiciaire, détenteur du réel pouvoir de la nation. Il prétend que les juges marocains ignorent encore aujourd'hui la loi démocratique.

Les auteur·rice·s font souvent allusion au système féodal, le système « Kafkaïen », déclarant qu'il doit être entièrement éradiqué pour qu'une transformation durable, démocratique, puisse être mise en œuvre. Le poids d'une bureaucratie archaïque, ainsi qu'un labyrinthe de pratiques inefficaces adoptées depuis la France et maintenues sous leur forme coloniale, continuent à entraver l'évolution sociopolitique du pays. Dans *Les Puissants de Casablanca* de Lamrini, Amine, un homme d'affaires qui possède une société d'import-export de thé et qui est récemment revenu du Canada pour investir dans « l'avenir » du Maroc, est rattrapé par la campagne

d'« assainissement » des années 1990. Accusé à tort d'acheter des boîtes de thé au tarif plein et de ne pas assez stocker, il est jeté en prison. Quand il demande à l'inspecteur de police comment il est supposé faire des bénéfiques en achetant moins de thé au tarif plein, et payer ensuite des charges sur les importations de thé inexistant, l'inspecteur répond : il faut « transférer frauduleusement de l'argent à l'étranger » *. Amine est complètement choqué par la « tournure kafkaïenne prise par l'entretien » * (Lamrini, 1999). Les personnages de Lamrini sont sans cesse pris dans les toiles de la dissimulation ou de la manipulation et happés par le trou noir des lois incohérentes, de la corruption et de la fraude. Le Maroc est un grand château kafkaïen avec des portes d'entrée mais aucune sortie n'existe et où les gens se perdent dans des labyrinthes interminables.

Beaucoup ont dit que les réformes démocratiques ont été, et sont encore aujourd'hui entravées au Maroc non seulement par un système féodal archaïque, trop important pour être annihilé, mais aussi en raison de l'héritage de la loi coloniale française qui, comme le note Susan Slyomovics dans son étude *The Performance of Human Rights in Morocco* (2005) : « ne subvient pas aux besoins de l'habeas corpus ». Au contraire, la *garde à vue** décide de ce qui arrive aux prisonniers avant qu'ils aient été jugés et les condamne sans présomption d'innocence ». Les fondements du système légal moderne au Maroc sont basés sur « le système inquisitorial [qui] sert à renforcer les comportements bureaucratiques des procédures criminelles ». Slyomovics explique que ce système a été instauré au Maroc par les Français·e·s et est resté en place depuis lors.

Paradoxalement, à la fin de son règne, Hassan II reconnut les violations des droits humains et instaura un Comité de Conseil sur les Droits humains (8 mars 1990) chargé de résoudre les cas de violation des dits droits humains en six mois. Cependant, seize ans plus tard, sous le règne de Mohammed VI, l'IER (l'Instance d'Équité et de Réconciliation*), une commission d'enquête sur les violations des droits humains, a admis qu'elle n'essayerait pas ni n'entamerait de poursuites judiciaires contre les bourreaux et contre ceux impliqués, de quelque manière que ce soit, dans les infractions envers les droits de l'homme. Le principal objectif de la commission IER, dans la monarchie actuelle, est d'assurer que de telles violations ne seront plus commises et que le pays fournisse des informations assez précises sur son passé afin de refléter les Années de Plomb, éduquant les générations futures. À la lumière de ces faits, Lamrini reste prudent sur l'issue des réformes judiciaires de Mohammed VI. L'éducation est la clé et, comme il le dit, et il continuera à employer un style didactique pour insister auprès de son lectorat sur le fait que c'est à eux de savoir si, pour leurs enfants, le Maroc doit réformer tous les pouvoirs du gouvernement.

Manifeste pour une société civile

On ne peut prétendre rejoindre les nations avancées, sans offrir un avenir aux jeunes. Pas de progrès en reniant les droits des femmes. Pas de société égalitaire si nous ignorons les besoins des handicapés physiques.

(Lamrini, 2004)

L'œuvre de Lamrini souligne une prise de conscience du civisme. Il croit que les changements démocratiques sont nécessaires au sein du gouvernement et que tous les Marocain·e·s doivent être conscient·e·s que des réformes du système humanitaire sont aussi essentielles pour faire du Maroc une société équitable pour tous. La transmission du civisme et du respect envers son pays – comme l'encourage le slogan populaire du gouvernement « le Maroc est ton pays »* - ainsi que la conscience que cette idéologie est inhérente à la société marocaine et non importée de l'Occident, sont les clés du discours de Lamrini et des autres auteur·rice·s (Khalid Zekri, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc : 1990-2006*, 2006).

Tout au long de sa *Saga*, Rida Lamrini offre des prescriptions contre certains maux et maladies qui continuent à affecter la société marocaine. Du danger de la circulation dans les rues engorgées de Casablanca aux faiblesses des soins de santé (nombre insuffisant d'hôpitaux, manque de docteurs et de services médicaux décents), aucune question socioéconomique ou politique n'est oubliée. Ces prescriptions sociétales sont discutées par les personnages qui sont généralement représentatifs, selon Lamrini, de son lectorat : l'employé de bureau, le professeur, le militant ou le technocrate, ayant souvent reçu une instruction à l'étranger, jeune et dynamique, et prêt à insuffler le changement dans la société. Cette partie de la population marocaine a, pour l'auteur, toujours deux possibilités : rester et s'investir dans le pays afin de changer les

choses, comme il le décide lui-même en revenant du Canada, ou partir, « plier bagages et [partir] finir leurs jours à l'étranger » * (Lamrini, 2000).

La *Saga* se termine en 2004 sur une note indicative du climat sociopolitique qui règne encore au Maroc. Bien que le mystère du meurtre soit résolu et qu'Aïcha ait la possibilité d'accuser les meurtriers, Jamal Yamani et Khalid Talabi, aucun n'est poursuivi en justice à cause de juges corrompus et du pouvoir et de la richesse de leurs pères. Le journaliste Youssef est jeté en prison pour ses articles incendiaires, frôle la mort durant sa grève de la faim et est libéré sous caution temporairement. Amine, désabusé voit son fils accusé de vénérer le diable et de porter « atteintes aux valeurs islamiques » *, être jugé et emprisonné durant un mois juste pour avoir écouté de la musique heavy metal. La trilogie de Lamrini s'achève avec le pays entraîné dans la politique mondiale de lutte contre le terrorisme et dans le fondamentalisme islamique : l'horreur des bombes de Casablanca en mai 2003 testera la volonté et la promesse de la monarchie d'assurer son nouvel engagement en faveur des droits humains. À la fin de la *Saga*, Youssef lance un appel pessimiste aux jeunes, les implorant de se protéger et de faire attention, de ne pas se laisser duper par une société qui ne change pas aussi vite qu'elle le devrait. Ils sont l'avenir du Maroc mais quel prix doivent-ils payer pour le changement ?

- Je vais m'adresser aux enfants. Si je suis ici, c'est pour que vous n'ayez pas à connaître ce sort. Pour que vous puissiez vivre, chanter, penser, écrire et parler comme vous l'entendez.

libres, sans contraintes. Mais si vous pensez vivre mieux ailleurs, n'hésitez pas, allez-y. Vous n'êtes pas tenus d'attendre que ça change ici si vous n'avez pas la patience et le courage nécessaire. Personne ne vous en voudra si vous choisissez d'autres cieux. Car il faut une grande foi. Celle des justes. Et tant qu'il y a des justes... Malheureusement, je n'en vois plus tellement de justes... Je n'ai jamais pensé en arriver là.

(Lamrini, 2004)

Dans les pages finales de sa *Saga*, Lamrini ne propose pas une image d'espoir pour le Maroc. C'est *Le Temps des Impunis* (titre du troisième tome de la *Saga*), et tant que ces hommes ne seront pas poursuivis et que la maison du Maroc ne sera pas lavée, le pays ne sera pas capable d'avancer. Il reste à voir si les réformes de Mohammed VI passeront et se poursuivront alors que le Nouveau Maroc planifie son avenir démocratique.

Touria Oulehri et Rida Lamrini ne sont que deux exemples des nombreux·ses auteur·rice·s francophones engagé·e·s au niveau social dans le Nouveau Maroc. Leurs œuvres attestent qu'un·e auteur·rice doit toujours demeurer vrai·e dans ses convictions et offrir à son lectorat la réalité de la société. Iel doit explorer la réalité, même si celle-ci est gênante. La littérature cependant, est limitée par la façon dont elle est interprétée et, comme l'a fait remarquer Sartre il y a bien longtemps, la littérature est « ce que les hommes en font [car] ils la choisissent en se choisissant eux-mêmes » (Sartre, 1948).

2

Les textes des droits humains

Témoignages sur la prison par les victimes des Années de plomb

Depuis la fin des Années de plomb, la *mémoire refoulée** de cette sinistre période a été le thème de la plupart des œuvres des auteur·rice·s francophones. Les romans et les témoignages publiés depuis la fin des années 1990 cherchent à révéler un passé dissimulé. Les thèmes principaux de ces œuvres reflètent une ouverture du climat socioculturel et politique qui a permis l'étude des violations des droits humains de l'histoire postcoloniale au Maroc.

D'ancien·ne·s prisonnier·ière·s notamment, ont pris la plume pour nous livrer certains des *témoignages** les plus poignants de notre époque. Ce qui y est rapporté et décrit atteste de la façon dont l'information était manipulée, fabriquée et souvent dissimulée. La prison et la torture sont les sujets de nombreux romans de témoignages francophones écrits par des auteur·rice·s et des poètes tels qu'Abdellatif Laâbi, Ahmed Marzouki, Abdelfettah Fakihani et Jaouad Mdidech. Documenter l'histoire avec exactitude est essentiel pour établir une conscience collective au Maroc et c'est devenu le moteur de ces auteur·rice·s contemporain·e·s qui écrivent sur leurs années passées en prison. Leurs œuvres montrent une similitude avec

ce que le sociologue français Maurice Halbwachs avait observé concernant l'impact du traumatisme de la 1^{ère} guerre mondiale sur la mémoire collective en Europe. Construire le passé implique toujours d'enregistrer la mémoire avec précision et de « commencer par les données ou les visions communes » car « chacun porte en soi un certain nombre de personnes » et ainsi « nos mémoires demeurent collectives » (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, 1950).

*La littérature carcérale**, comme le note Khaled Zekri, fait partie de « ces tabous qui pendant longtemps ont pesé sur la société marocaine ». Les expériences en prison étaient rarement racontées avant les années 1990 (Khaled Zekri, *Fictions du Réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc : 1990-2006*, 2006). Que ce soit en utilisant le contexte de la fiction pour relater la violation des droits humains dans les prisons marocaines (romans d'Abdelhak Serhane et de Tahar Ben Jelloun) ou en racontant leurs propres expériences (Ahmed Marzouki, Abdelfettah Fakihani, Jaouad Mdidech), ces auteurs exposent une histoire cachée, manipulée par les tyrans et les agents du *Makbẓen* qui, aujourd'hui comme par le passé, représentent le pouvoir tout-puissant de la monarchie, ils sont « le système ». Pour contrer les manipulations historiques et les dissimulations des Années de plomb, les auteurs francophones utilisent leurs voix pour exprimer en toute franchise ce qui *aurait dû être dit*.

Retracer la mémoire étouffée à travers le témoignage fait partie intégrante de la quête individuelle autant que collective pour une nouvelle identité après les Années de Plomb. Ce *travail de*

*mémoire** autorise « la réappropriation et la négociation que chaque personne doit faire au sujet de son passé afin de progresser dans sa propre individualité » (Ibid.). Pierre Nora montre l'importance des « lieux de mémoire » qui raccordent la mémoire historique, les souvenirs individuels et la vitalité de l'identité d'une nation :

*En définitive, la mémoire entrave le comportement des individus et les individus eux-mêmes. En définissant la relation au passé, elle façonne l'avenir. L'atomisation de la mémoire (la mémoire collective étant transformée en une mémoire privée) impose à chaque individu un devoir de mémoire. Cette « loi du souvenir » a une grande force coercitive : pour l'individu, la découverte de ses racines, de « l'appartenance » à un groupe, devient la source de son identité, son véritable sens caché. (Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, 1997)*

Pourtant au Maroc, concluent plusieurs journalistes et romancier·ière·s, parce que beaucoup d'auteurs de crimes sont toujours au pouvoir, le déni ou le *refoulement** de la mémoire, supprime la construction même des lieux de mémoire et contribue à la mémoire réprimée du peuple marocain. Ce qui freine la construction d'un système de croyance commune qui refléterait le passé avec justesse. Critiquant le déni du gouvernement concernant les abus subis par lui et d'autres détenus aux mains des tortionnaires dans la prison de Tazmamart pendant les Années de Plomb, Ahmed Marzouki, auteur de *Tazmamart : Cellule 10* (Gallimard, 2001), note que les

officiels marocains ont toujours refusé de reconnaître l'existence des prisons, notamment celle de Tazmamart, même après qu'elle fut révélée à la communauté internationale :

Tazmamart n'existait pas et n'avait jamais existé. Une radio occidentale ayant posé la question à un parlementaire marocain, un certain Fayçal El Khatib, celui-ci avait répondu avec un aplomb inouï : « Ce prétendu bagne n'a jamais existé que dans l'imagination des ennemis de notre démocratie ». (Ibid., p.89).

Pour Marzouki, le déni bureaucratique d'une prison utilisée pour incarcérer les « morts-vivants » est un signe qu'il convient de considérer (Ibid., p. 289). Son témoignage fait naître un *lieu de mémoire** pour une histoire et un lieu qui n'ont jamais été ni documentés, ni nommés, ni écrits, ni officiellement exposés au public.

Les tentatives pour rétablir la vérité, en particulier sur les questions des droits humains, ont pourtant gagné du terrain au Maroc. La rectification de la mémoire historique a été influencée par la prolifération de témoignages publiés à la fois en français et en arabe depuis 1999.⁴⁸ *Tazmamart : Cellule 10* d'Ahmed

⁴⁸ Romans de la littérature carcérale de témoignage en langue arabe : *Ufoulu al-layl : Yawmiyat Lm'arif wa Ghbila* (Éclipse de la nuit : journal de Lm'arif et Ghbila) par Tahar Mahfoudi (édité par Dar Al-Qarawiyyine, 2004) qui parle de la souffrance des prisonnier·ière·s dans deux centres de détention à Casablanca ; *Hadit al-'atama* par Fatna El Bouih (Une Femme nommée Rachid, Editions Le Fennec, 2001) qui confirme la résistance des femmes torturées en prison. Voir Khalid Zekri, *Fictions du réel*.

Marzouki a été le premier roman de littérature carcérale* à être officiellement reconnu par le roi Mohammed VI et à être édité au Maroc. Le témoignage de Marzouki décrit les horreurs d'une des pires prisons modernes connues jusqu'à présent. *De Skhirat à Tazmamart : retour du bout de l'enfer* de Mohammed Raïss, traduit de l'arabe en 2002, parle également de cette prison clandestine, médiévale, située dans le sud-est du Maroc et qui, pour cinquante-huit hommes, pendant dix-huit ans, a été comme vivre dans une tombe. Le seul crime de ces hommes était d'avoir obéi aux ordres de leurs supérieurs qui ont comploté pour renverser le roi Hassan II dans deux coups d'État qui eurent lieu en 1971 et 1972.² Pendant presque vingt ans, les prisonniers luttèrent contre la folie et la mort inévitables dans des cellules minuscules et exigües, conçues comme des « tombes pour les vivants » dans le but d'assurer leur lente disparition. En octobre 1991, quand ils furent finalement relâchés grâce à la pression de la communauté internationale, seuls trente-et-un hommes étaient encore vivants.³

La majorité de la littérature carcérale a été publiée en français mais il existe quelques exceptions notables en arabe comme par exemple *De Skhirat à Tazmamart : Retour du bout de l'enfer* de Mohammed Raïss.⁴ La littérature carcérale est écrite à une écrasante majorité par des hommes, avec seulement quelques exceptions : *Femmes-Prisons : Parcours croisés* (2005), un recueil de lettres que des mères ont écrites à leurs maris et fils emprisonnés et *Saïda Menebbi : Poèmes, Lettres, Écrits de prison* (2000), une

compilation d'écrits de prison par la marxiste-léniniste Saïda Menebhi, morte en prison en 1977 à la suite d'une grève de la faim. *Hadit al-'atama*, par Fatna El Bouih a été traduit en français sous le titre *Une Femme nommée Rachid* et confirme la résistance des femmes qui furent torturées dans les prisons (voir chapitre trois). Le témoignage d'El Bouih rétablit le rôle des femmes dans la lutte pendant les années 1970 pour un État juste au Maroc. On peut citer également parmi les textes en arabe écrits par des femmes, les deux courts témoignages de Widad Bouab et Latifa Ajbabdi publiés dans le journal *Al Ittibad al-ichtiraki* au début des années 2000. Bien que de nombreuses femmes aient été emprisonnées, torturées et violées, leurs voix ont été peu entendues, essentiellement à cause du stigmatisme culturel associé au viol et à l'incarcération féminine. L'ironie, c'est que ces femmes sont perçues, aussi à cause de leur sexe, comme des martyres et leurs histoires sont considérées comme protégées et donc interdites au public. La croyance sociétale générale est que les témoignages des femmes sont encore trop horribles pour être communiqués au public. Les anciennes détenues sont simplement les *gardiennes silencieuses de la mémoire**, l'exemple par excellence d'une pureté « spoliée par le Makhzen » * (Zekri, 2006). Les femmes en tant que cœur sacré de la nation sont encore aujourd'hui un thème qui prévaut dans la culture marocaine. Pour une femme, admettre qu'elle a été torturée, « spoliée » et même révéler que certaines de ses sœurs ont été tuées par des hommes qui sont censés les chérir et les protéger, serait comme dire que les Marocains ont cherché à s'anéantir eux-mêmes – en tuant leurs propres mères - et détruire la force

vitale de la nation.

L'utilisation de la langue française pour raconter l'expérience carcérale est ancrée dans les textes du passé, le français étant alors utilisé pour exprimer son opposition à la monarchie à travers les mouvements socialistes et marxistes-léninistes présents dans tout le Maroc. Avant leur incarcération, le poète Abdellatif Laâbi, ainsi qu'Abraham Serfaty et Abdelfettah Fakihani écrivaient selon un pur idéal marxiste-léniniste et soutenaient les mouvements communistes des années 1960 et 1970 au Vietnam et en Palestine. Leurs objectifs idéologiques étaient de promouvoir un type de socialisme basé sur la doctrine de Mao Tsé-toung. Fakihani a convenu rétrospectivement dans *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb* (2005) que les manifestes des jeunes militant·e·s résultaient d'un fourre-tout d'idéaux socialistes. Il convient que, même en prison, iels continuaient de débattre sur ce que devaient être les idéaux liés à leur programme et à leur cause : « Qu'est-ce qui n'a pas marché, la ligne politique du mouvement ou le style de travail ? Personne n'a eu l'idée de se poser des questions sur la doctrine, l'idéologie marxiste-léniniste, teintée de ses grandes variantes vietnamienne, chinoise et palestinienne » * (Ibid., à. 68). La langue française offrait un instrument discursif unissant tous les étudiant·e·s à travers le Maroc, tout en établissant des liens, au travers de la diaspora francophone, avec les mouvements socialistes extérieurs au pays.

Le français était également utilisé par les auteur·rice·s et les poète·sse·s pour condamner la France, en dénonçant publiquement sa complicité avec le régime marocain. Le soutien

de la France à Hassan II tout au long des années 1960, 1970, 1980 et début des années 1990 est un sujet caractéristique des témoignages analysés ici. Les présidents Giscard d'Estaing, François Mitterrand et Jacques Chirac étaient tout à fait conscients de l'oppression politique, de la torture et de l'emprisonnement de centaines de personnes à Tazmamart, Kenitra, Derb Moulay Chérif et ailleurs. Le manque de volonté politique du gouvernement français de faire pression sur le régime afin d'arrêter les incarcérations et les abus à l'encontre des prisonniers politiques est affirmé par les survivants qui accusent les officiels français d'avoir fermé les yeux pendant les Années de Plomb. C'est un thème prédominant dans l'œuvre d'Ali Bourequat qui condamne ouvertement la France dans son témoignage, *Dix-huit ans de solitude*, publié en 1993. Ali, Midhat et Bayazid Bourequat, bien que citoyens français de par leur père (qui prit la nationalité française lorsque le Maroc était encore un protectorat français), n'ont jamais été aidés par la France pendant leur incarcération, malgré les nombreux appels lancés au gouvernement français par la famille Bourequat. Ce qui est particulièrement intéressant dans l'étude de la littérature carcérale, ce sont les différentes voix narratives utilisées par les auteurs pour raconter leurs histoires. Ces anciens prisonniers qui décrivent leur expérience à Kénitra et Derb Moulay Chérif, des prisons utilisées essentiellement pour les détenus politiques, écrivent de façon à représenter la voix collective de leurs camarades. Durant l'incarcération, ils pouvaient communiquer entre eux et avec leurs familles, bien que de façon limitée. Les tortures et les années de privation ne doivent pas être sous-

estimées mais, comme Jaouad Mdidech le fait remarquer, « Derb Moulay Chérif n'était pas Treblinka ou Auchwitz : nous n'avions ni fours crématoires ni chambres à gaz. Et puis la vie au Derb, toutes proportions gardées, aussi inhumaine qu'elle fût, n'était pas du niveau d'abjection du mouroir de Tazmamart ou de celui de Kalaât M'gouna » * (Jaouad Mdidech, *La Chambre noire ou Derb Moulay Chérif*, 2002). Dans *La Chambre noire*, Mdidech décrit l'horreur de l'isolement dans une « chambre » * obscure et exigüe où ils étaient « douze, allongés comme des baguettes de pain, serrés les uns contre les autres » * combien même c'était « mille fois plus supportable que l'isolement où j'avais vécu préalablement » *. Sa douleur était supportable car il était « entouré d'existence humaine » * (Ibid., p. 107). Ce que les auteur·rice·s détenu·e·s dans des environnements collectifs partagent avec ceux·celles incarcéré·e·s dans des lieux tels que Tazmamart, est le thème universel de l'incompréhension face à leurs concitoyen·ne·s qui ont pu devenir « des sadiques et des psychopathes qui aimaient torturer ». ⁵

Tazmamart : l'isolement

La littérature des survivants de Tazmamart, tels que Marzouki, Raïss, Midhat et Ali Bourequat ainsi que les mémoires de Salah Hachad écrit comme une biographie par Abdelhak Serhane, s'attardent sur les affres de la solitude du désespoir : « La souffrance n'a pas de nom... il n'y a pas d'adjectif... à Tazmamart, on était enfermé vivant, alors ça c'est la vraie solitude », déclare Ali Bourequat. ⁶

Pendant plus de dix-huit années, les prisonniers de Tazmamart

n'ont ni vu la lumière du jour ni eu de contact humain autre que des coups frappés sur les murs de leur cellule, ce qui servait de langage codé pour communiquer avec les autres détenus. Dans tous les témoignages sur Tazmamart, *Tazmamart : Cellule 10* de Marzouki, *De Skhirat à Tazmamart : Retour du bout de l'enfer* de Mohamed Raïss et *Mort Vivant* de Midhat Bourequat, on peut lire la même description du processus de « dépersonnalisation » mis en place par le système pénitencier des Années de plomb (Zekri, 2006). Concernant la façon dont l'expérience carcérale est décrite, la littérature de Tazmamart est particulièrement linéaire, étroitement concentrée sur ces dix-huit années et demie. Elle suit une ligne qui détermine un « avant », durant lequel l'auteur/le survivant explique en général la politique au Maroc durant les années 1970 ; un « pendant » qui inclut les descriptions des jours interminables et terribles de l'incarcération ; puis un « après » que les *rescapés** ont subi, une fois libérés, dans un pays dont le régime n'était toujours pas prêt à reconnaître leur expérience carcérale ni l'existence de Tazmamart.⁷

Contrairement aux témoignages de détenus tels qu'Abdelfettah Fakihani, incarcérés avec d'autres dans des prisons collectives, l'utilisation de la première personne « je » dans la littérature de Tazmamart permet aux ex-prisonniers d'énoncer des réflexions dans l'isolement de leurs propres souvenirs, essentiellement en rapport avec leurs états mentaux et physiques durant les jours interminables de leur incarcération. Leurs histoires carcérales sont des *lieux de mémoire** solitaires. Survivre à Tazmamart est un *processus* qui commence en 1973 et se termine à leur libération

en 1991. Le survivant parle de sa propre histoire afin que le souvenir demeure et qu'à travers lui on se souvienne aussi de ceux qui sont morts en détention. Dans chaque histoire, que ce soit celle de Raïss, de Marzouki, d'Ali ou Midhat Bourequat, le message transmis est le même : la survie dépend de la ténacité mentale, de la foi en Dieu et d'une volonté presque surhumaine de survivre. Peu importe qu'ils soient coupables ou innocents, ces hommes ont tous été accusés d'un seul crime – celui d'avoir complété pour renverser Hassan II – et ont été condamnés à une mort lente et clandestine. Chaque nouvelle année qui passait, interminable et insupportable, un nombre toujours plus important de prisonniers mourrait de morts violentes. La progression physique de la décomposition est décrite de façon précise dans chaque témoignage :

L'année s'écoula sans aucun changement, le même régime infernal, le même climat. Notre physionomie était devenue épouvantable. Certains étaient devenus squelettiques, les joues creuses et les yeux exorbités. Nous portâmes pendant ces premières années une longue crinière crasseuse, une longue barbe sale et de longues moustaches, faute de coiffeur. Nous ressemblions ainsi aux hommes des cavernes dans un bain digne de la préhistoire. * (Raïss, p. 174).

Les descriptions de la cruauté de leur châtement sont particulièrement révélatrices de la littérature écrite par les survivants de Tazmamart. La douleur humaine est étudiée dans

le champ de l'universel, les survivants rejettent le comportement humain tout en essayant de le comprendre. Ces témoignages d'auteur·rice·s sont essentiels et intemporels car ils offrent une documentation sur la capacité continue de l'humanité à déshumaniser les autres.

La voix collective de la littérature de témoignages

Les témoignages écrits par des auteur·rice·s qui furent emprisonné·e·s en collectivité, comme *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb* d'Abdelfettah Fakihani, *La Chambre noire* de Jaouad Mdidech et *Une femme nommée Rachid* de Fatna El Bouih, n'incluent pas seulement le récit individuel de l'auteur·rice sur la torture et l'avilissement de l'incarcération mais racontent aussi l'histoire du militantisme politique durant les années 1970 dans les groupes socialistes. Ces livres-témoignages parlent de l'organisation marxiste-léniniste appelée *Ilal Amam* (qui signifie « En avant ») à laquelle ces auteur·rice·s étaient lié·e·s avant et durant leur emprisonnement (Zekri, 2006). Leurs récits dénoncent l'oppression générale du peuple marocain dans les années 1970 en ce qui concerne l'indépendance politique, la liberté d'expression et le droit à se rassembler. Malgré la violence et les efforts calculés du régime pour supprimer les groupes communistes, les témoignages montrent un attachement à défendre une idéologie universelle liée aux autres opprimé·e·s à

travers le monde. La sympathie envers les militant·e·s des autres pays était une composante primordiale des plateformes politiques des activistes sociaux durant les années 1970. La profondeur de l'idéologie politique est exprimée à travers la réflexion du prisonnier sur la camaraderie au sein de l'incarcération collective. Cet aspect n'est pas présent dans les écrits des anciennes victimes de Tazmamart. Un poème sans titre qu'Abdellatif Laâbi avait écrit en prison en 1978, soulignait déjà cette unité collective et évoquait surtout la résistance internationale à l'autorité répressive qui permit de soutenir les prisonnier·ière·s marocains durant les Années de plomb : « Ne sont-ils pas tous les mêmes / assassins de Guevara ou geôliers de Samih al Qassim » (Abdellatif Laâbi, 1981).

On réalise également dans les textes de ces anciens marxistes-léninistes qu'au contraire des prisonniers de Tazmamart qui était essentiellement des soldats de carrière (certains avaient même un parcours scolaire quasi inexistant), Jaouad Mdidech, Abdelfettah Fakihani, Abdellatif Laâbi et Abraham Serfaty étaient, avant leur incarcération, des intellectuels reconnus, des professeurs d'université, des enseignants de lycée et des journalistes. Leur facilité à manipuler la langue afin de servir leurs idéaux était déjà évidente avant leur internement. Pour ces Marocains qui écrivaient dans les années 1960 et 1970, la langue française, même si elle était la langue de l'Occident et des anciens colonisateurs, était synonyme de révolte et de contestation. La langue se prêtait facilement à la promotion de l'idéologie radicale à travers des revues littéraires, dont *Souffles*, fondée par Abdellatif Laâbi à la fin des années 1960. Cependant,

la version de Laâbi et de Serfaty d'une culture nationale construite sur l'idéologie marxiste, même expliquée en termes littéraires, ne pouvait pas lutter contre le totalitarisme des Années de Plomb. Leur idéologie avait peu ou pas de public car leurs discours étaient cantonnés aux campus universitaires. Conceptualisés et diffusés essentiellement en français dans des revues littéraires comme *Souffles*, leurs messages restaient hors d'atteinte du grand public. Les idéaux marxistes-léninistes, mythiques et symboliques de leur poésie ne pouvaient pas contrer l'autorité de l'institution au pouvoir, le *Makhzen*. Les plateformes politiques proposées par la gauche communiste étaient trop éloignées de la perception de la société au sens large. Les témoignages de Fakihani, Mdidech et d'El Bouih expliquent que leurs idéaux ne suffisaient pas à fonder des modèles durables qui pourraient assurer la réforme démocratique.

Dans le contexte actuel, presque quarante ans après les manifestations politiques des années 1970, les témoignages de ces anciens idéalistes socialistes montrent la lutte incessante du Maroc pour établir un système politique pluraliste démocratique. L'œuvre de Fakihani pointe en particulier un doigt accusateur sur la *crise de conscience** du Maroc qui, selon lui, est enracinée dans le peuple et dans la peur de l'État de se confronter au passé pour parvenir à de nouveaux modèles, pérennes pour l'avenir.

Malaise national ou crise de conscience ?

La crise de conscience du Maroc concernant son identité

contemporaine montre que les questions de prisons, de séquestration, de torture et de dénis des droits humains sont abordées.⁸ Mehdi Ben Barka, la personnalité la plus célèbre de l'opposition politique de la fin des années 1950 et début 1960 (il était le leader de l'Union Nationale des Forces Populaires, l'UNFP), demeure encore aujourd'hui un symbole du passé quand régnaient enlèvements et disparitions inexplicables (Susan Slyomovics, *The Performance of Human Rights in Morocco*, 2005). L'enlèvement de Ben Barka à Paris, son assassinat en France ainsi que la reconnaissance tardive par la France de son implication dans cette affaire (également révélée dans le témoignage d'Ali Boureau de 1993, *Dix-huit ans de solitude*) ne sont pas des sujets nouveaux dans le discours marocain contemporain. Cependant, le fantôme de Ben Barka hante toujours la conscience de la société marocaine et son histoire demeure une image symbolique et notoire de la torture et des abus approuvés par l'état. Même s'il existe une avenue à son nom à Rabat et même si son rôle dans la politique du parti d'opposition dans les années 1960 a bien été rappelé (plus récemment au cinéma avec le film franco-marocain sorti en 2005, *J'ai vu tuer Ben Barka* de Serge Le Péron et Said Smihi), Ben Barka perdure comme l'emblème fondamental des violences des Années de Plomb. La vérité révélée jusqu'à présent indique qu'il a été non seulement la victime de son propre gouvernement mais aussi celle de la complicité d'un cercle international de cohortes d'espions qui allaient de l'Interpol français à la CIA américaine. Le pouvoir absolu du *Makhzen*, l'administration toute puissante, exercé contre le leader de l'opposition explique

pourquoi tant de gens avaient peur de parler.

Les témoignages écrits par les dissidents politiques depuis 1999 montrent la crise de conscience du Maroc ancrée dans l'opacité de l'affaire Ben Barka, et en particulier dans la manière de parler de l'opposition politique et de la politique pluraliste. Le populaire roi Mohammed VI représente toujours le « chef de la communauté des fidèles » et il est une figure nationale de sainteté et de toute puissance sur laquelle repose tout le système politique. *La Chambre noire*, de Jaouad Mdidech (qui a été adaptée au cinéma en 2004 par Hassan Benjelloun) et *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb* d'Abdelfettah Fakihani, associent spécifiquement le passé au présent afin de démontrer aux lecteurs la réalité de la politique marocaine et le chemin qu'il reste à parcourir pour que soit enfin dévoilée toute la vérité sur le passé.

La Chambre noire et *Le Couloir* sont une métaphore des endroits sinistres et fermés – les chambres et les couloirs – où des milliers de gens furent torturés, incarcérés puis relégués dans les recoins de l'amnésie marocaine. La version cinématographique de *La Chambre noire* (2004) offre une vision de la noirceur de ce passé. Les scènes sont tournées dans des espaces clos avec peu de lumière. Le réalisateur, Hassan Benjelloun, cherche à montrer au public la façon secrète, ambiguë et aveugle dont agissait l'autorité de l'État pendant les Années de Plomb. Des vies étaient écourtées car les gens pouvaient disparaître du jour au lendemain sans plus de raisons que d'avoir proposé des alternatives politiques et des réformes socio-économiques à l'encontre du statu quo.

Les auteur·rice·s des témoignages réalisent que l'efficacité de leurs messages ne sera pertinente que s'ils réussissent à convaincre leurs lectorats de la nécessité et de l'urgence d'étudier le passé en relation avec le présent. Les auteur.e.s, journalistes et intellectuel.le.s contribuant aux dialogues contemporains sur le passé pensent que le système politique du Maroc finira par changer pour refléter une organisation plus équitable et plus démocratique. Mais pour cela, il faudrait que les politiciens parviennent aux mêmes conclusions que ces auteur·rice·s et réalisateur·rice·s.

Le titre du témoignage d'Abdelfettah Fakihani, *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb*, relate l'histoire confuse du Maroc et la manière déformée par laquelle cette histoire a été transmise au public. Le titre fait allusion à la fragmentation (les bribes) de la propre mémoire de Fakihani concernant ses années d'activisme en tant que militant marxiste et plus tard le temps passé dans la prison de Kénitra. Son obsession à propos du passé commence en 1989, bien qu'il n'ait écrit son livre que des années plus tard et qu'il fut publié en 2005. Les « bribes » * de vérité sont inscrites dans l'histoire plus générale du Maroc qui est aujourd'hui encore mal définie en matière de vérité et de justice. L'auteur cherche clairement à connecter le passé au présent à travers son témoignage contemporain. Cependant, Fakihani reconnaît que ses efforts sont contrariés car la mémoire collective du Maroc n'a officiellement toujours pas été établie. L'auteur doute même de ce que sa contribution pourrait réellement ajouter aux « témoignages sur ces fameuses années de plomb marocaines » * déjà existants et il se demande

comment oser redire une histoire qui est forcément déjà présente dans l'esprit des lecteur·rice·s, pourquoi refaire « une autre plongée dans des souffrances déjà abondamment décrites et bien relatées dans de nombreux livres témoignages et des dizaines d'entretiens et articles de presse ? » (Ibid., p. 72-73).

Tout le témoignage de Fakhani est un long *couloir** qui mène du passé au présent, signifiant la sauvagerie cruelle de ses gardiens sur une période de huit ans et la vie déréglée qu'il a menée après sa libération en 1989. En réalité, le couloir s'enfonçant dans les profondeurs de la prison de Kénitra était celui que les détenus devaient descendre quand ils étaient emmenés dans les chambres de torture :

Il mène au quartier de la mort... Le Couloir central, on le traverse en descendant sans cesse. Après 30 ou 40 mètres, il y a de nouveaux escaliers. Un grand boulevard couvert, où la vitesse du bruit est inexplicablement ralentie. Un immense hammam glacé. On y entre toujours pour entamer une descente* (Ibid., p.64).

L'histoire de Fakhani comprend des flashbacks entre le couloir et les chambres de torture de la prison de Kénitra et sa période d'activisme dans le groupe marxiste-léniniste *Ilal Amam*. Les membres du groupe étaient aussi des défenseurs de l'émancipation politique du peuple du Sahara occidental. Abraham Serfaty, leader du mouvement, fut emprisonné en 1974 surtout en raison de son soutien à l'indépendance de la région et au Front Polisario, le parti nationaliste du Sahara

occidental. Fakihani souligne que cette seule question, le droit du Sahara occidental à faire sécession du Maroc, fut la raison de son emprisonnement en 1976. L'idéologie marxiste-léniniste était juste un prétexte utilisé par l'état pour incarcérer. Aujourd'hui encore, la séparation du Sahara occidental du Maroc reste un sujet sensible pour lequel journalistes et auteur·rice·s affichant un soutien risquent toujours l'emprisonnement.

« Les bribes de mémoire » de Fakihani sont entrecoupées de critiques du climat sociopolitique dans le Maroc contemporain. Le journaliste s'est donné pour mission d'enregistrer l'histoire en toute honnêteté et de démontrer que le pouvoir politique n'a pas réellement changé entre le passé et le présent. Son livre dénonce également le fait que de nombreux tortionnaires des Années de plomb vivent encore librement dans le pays sans avoir été jugés.

Depuis 1990, le journaliste Fakihani s'attache à analyser l'aspect sociopolitique de son pays. Aussi, avant de terminer son témoignage avec un chapitre intitulé « Liberté ! » *, s'attarde-t-il sur les « avancées et reculs » * dans la politique de son pays. Le journaliste reconnaît que l'État marocain contemporain a fait des avancées en rectifiant et en fournissant au public des informations sur le passé. Il note par exemple que l'État a reconnu les violations des droits humains commises par le passé ainsi que la corruption. Fakihani explique que « depuis son intronisation en juillet 1999, le roi Mohammed VI a suscité une vague d'espoir sans précédent. Il a pris des décisions courageuses avec une largesse d'esprit remarquable » * (Ibid., p.

159). Le journaliste continue en citant plusieurs exemples importants des tentatives faites par le roi pour se réconcilier avec le passé : il a notamment invité Abraham Serfaty à rentrer au pays (le 30 septembre 1999) ainsi que la famille de Ben Barka (le 13 octobre 1999) enfin il y a eu le « limogeage »* de Driss Basri, un des bras droits de l'administration d'Hassan II, du Ministère de l'Intérieur (Ibid., p. 161). Tous ces événements importants font partie des efforts de Mohammed VI afin de libérer son pays du passé sinistre affligé par le régime de répression de son père. Cependant, remarque Fakihani avec amertume, ces actes ont seulement été accomplis « au plan symbolique » *. Des engagements réels, profonds et durables pour un changement dans le pays doivent encore être réalisés. Ainsi, les pouvoirs du roi sont toujours très réels et son règne a toujours valeur de loi irrévocable. En matière de liberté de la presse, note Fakihani, le Maroc a plus progressé que la plupart des pays arabes. Cependant, souligne-t-il, les risques de retomber dans les pratiques abusives du passé sont toujours présents (Ibid., p.161). L'auteur termine son témoignage avec une mise en garde qui vaut toujours dans la réalité du Maroc contemporain :

La démocratie de l'État de droit, on n'y est pas encore. Et la transition marocaine semble sans fin. En stagnant à la croisée des chemins, en menant des politiques très contradictoires, le pays prend des risques et retarde l'avènement de la pleine démocratie qui, à force d'hésitations, commence déjà à ressembler à un mirage. (Ibid., p. 161)

Récits inspirés et témoignages romancés

En plus des *témoignages directs** (écrits par les anciens prisonniers eux-mêmes), ont paru des romans que l'on peut qualifier de témoignages « adaptés », basés sur ou inspirés des histoires des victimes. Selon leur portée et les thèmes traités, on trouve des récits autorisés par des victimes, retranscrits intégralement par des auteurs comme *Kabazal: Les Emmurés de Tazmamart* d'Abdelhak Serhane, *Mémoires de Salah et Aïda Hachad* par Ahmed El Ouafi et François Trofet ou la monographie d'Ahmed El Ouafi intitulée *Opération Boraq F5, le 16 août 1972, L'attaque du Boeing royal*. Il existe aussi des interprétations plus stylisées et des récits de fiction comme *La Chienne de Tazmamart* de Serhane, une nouvelle qui raconte les horreurs de la prison du point de vue d'une chienne dénommée Hinda. *Cette aveuglante absence de lumière* (2001) écrit par Tahar Ben Jelloun est une version des années Tazmamart basée sur le témoignage d'un ancien prisonnier, Aziz Binebine. Dès sa publication, le roman fit scandale. Ben Jelloun fut accusé d'avoir volé l'histoire de Binebine et d'avoir profité des libertés littéraires prises avec le récit (Zekri, 2006).⁹ Le battage médiatique autour du témoignage volé a inspiré *Rapt de voix* (2004) à Belkassem Belouchi, une histoire dans l'histoire qui raconte la rencontre entre Ben Jelloun et Binebine et qui décrit de manière hypothétique comment Jad (alias Ben Jelloun) « vole » le témoignage de l'ancien prisonnier. Le roman de Belouchi s'interroge sur le droit à transmettre certains souvenirs et dénonce ces hommes qui sont prêts à faire n'importe quoi pour l'argent et le profit. Son livre ouvre également le débat sur le

choix du format et de la voix narrative les plus appropriés pour communiquer un témoignage aux lecteur·rice·s L'appropriation par Ben Jelloun du témoignage de Binebine invite à la réflexion sur l'importance de rapporter une histoire de la façon la plus juste possible, même sous couvert d'un roman de fiction.

En effet, déterminer ce qui constitue la fiction et comment décrire la réalité de la façon la plus exacte possible sont les questions essentielles soulevées dans *Rapt de voix* de Belouchi. L'ancien prisonnier de Tazmamart, Aziz Binebine, met au défi la capacité de Jad à transmettre son histoire puisqu'il est avant tout un « romancier » *, un auteur de romans de fiction. Aziz avoue qu'il ne fait pas confiance à « ceux qui réduisent le témoignage à une création artistique » * (*Rapt de voix*, p. 35). Jad riposte en précisant au survivant de prison que c'est justement son aptitude artistique qui sauvera son « témoignage » * en décrivant simplement « la vie du bagne dans toute sa cruauté, avec force détails » * (Ibid., p.30). Jad déclare à Binebine que si lui, la victime, avait écrit son propre témoignage, il aurait seulement

Susciter au mieux de la curiosité, au pire de la pitié, jamais de la compassion. Ce ne sera que le journal d'un détenu qui tournera vite à la banalité parce que vous n'êtes pas un écrivain, un romancier, un créateur. Si c'est moi qui l'écris, en revanche, je lui donnerai, par ma notoriété, un écho plus large... que le monde entier sache ce qu'était Tazmamart ! (Ibid. p.30-31)

Belouchi condamne l'audace de Tahar Ben Jelloun (lauréat en

1987 du prestigieux prix littéraire français, le Prix Goncourt) qui a écrit ce livre, *Cette aveuglante absence de lumière*, depuis le confort de son exil en France sans prendre de risque puisqu'il est paru après les Années de Plomb. Binebine dit à Jad qu'il fait partie des « intellectuels, [des] politiques, [des] journalistes... les garants des valeurs morales et à ce titre, ils devaient parler, dénoncer »* (Ibid., p.22). Pour Binebine et Belouchi, la réponse de Jad/Ben Jelloun est révélatrice de celle d'un homme qui vit complètement en dehors de la réalité des Années de plomb

Vous savez, il vaut mieux parfois faire bon usage d'un mensonge que mauvais usage de la vérité. Et puis vous confondez comme beaucoup de Marocains la réalité et la vérité. De toute façon, maintenant, je vois clairement ce que vous voulez. C'est une interview, une sorte de livre à la manière des entretiens de Hassan II avec Eric Laurent, 'Mémoire d'un roi', n'est-ce pas ? (Ibid., p.27)

Rapt de voix de Belouchi traite des discussions permanentes qui ont eu lieu sur l'appropriation des témoignages des Années de Plomb. Qui a le droit de relayer une histoire de ce passé violent ? Le dialogue entre Binebine et Jad montre qu'il est nécessaire qu'il y ait un débat franc entre ceux qui racontent les histoires et ceux qui les retranscrivent. Dans l'espace créé entre la victime et le transcripteur, entre l'avant et l'après, l'histoire et la mémoire peuvent fusionner dans des dialogues qui faciliteront la formation d'une vraie conscience collective propice à un Maroc qui se veut démocratique au vingt-et-unième siècle. Cependant, comme le stipule Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire* (1997), il est impératif que les interprètes historiques comprennent que

la mémoire est en perpétuel mouvement et que l'histoire est toujours *en cours*. La littérature de Tazmamart illustre une période de l'histoire qui est vulnérable et « sujette à la dialectique du souvenir et de l'oubli » (Ibid., p.3). Les récits des Années de plomb en général, montrent que « l'histoire... c'est la reconstruction, toujours problématique et incomplète, de ce qui n'est plus. La mémoire est toujours un phénomène du présent » (Ibid., p.3).

Il est évident que la littérature carcérale marocaine écrite depuis 1999 présente les qualités nécessaires pour produire un dialogue fructueux entre le passé et le présent. *La littérature carcérale** définit un débat et offre un moyen aux Marocain·e·s d'examiner leur passé afin de commencer le processus de guérison nécessaire au présent. Beaucoup notent cependant, que malgré la prolifération de textes écrits sur l'incarcération et la torture depuis 1999 (qui ont en effet encouragé d'avantages d'actions politiques de bonne volonté de la part du roi envers ceux qui furent maltraités), les dédommagements aux victimes ont été infimes et les procès contre les auteur·rice·s des crimes n'ont pas eu lieu. Malgré la mise en place de l'Instance d'Équité et de Réconciliation (IER formé en 2004) et du Conseil Consultatif des Droits humains (CCDH), tous les deux créés récemment par Mohammed VI, aucun·e auteur·rice de crimes, aucun·e tortionnaire ni aucun·e de ceux·celles qui « fermaient les yeux » quand des abus étaient commis, n'a été condamné·e. De nombreux·ses auteur·rice·s et journalistes s'interrogent sur la pérennité de l'influence de la littérature carcérale si les vraies structures qui alimentèrent les Années de plomb ne sont pas

démantelées et les auteur·rice·s des crimes jugé·e·s.¹⁰

Les fictions réalitaires

Qu'en est-il de la représentation de la mémoire quand le témoignage devient une fiction ? Les qualités mythiques d'œuvres telles que *La Chienne de Tazmamart* de Serhane entravent-elles ou exaltent-elles la transmission au lectorat de la mémoire des Années de plomb ? Ce sont quelques-unes des questions qui se posent quand on compare les différentes œuvres de littérature carcérale en français publiées au Maroc. La fiction peut-elle provoquer la même compassion envers les victimes que les témoignages ? Les versions stylisées des récits de Tazmamart, notamment, incitent tout autant son lectorat à réfléchir sur les horreurs de la torture et des abus que les récits personnels d'Ahmed Marzouki, Ali et Midhat Bourequat et Mohamed Raïss. Tous ces témoignages révèlent le potentiel de l'homme à commettre des actes « inhumains ». L'exploration de la mémoire refoulée, inhérente à ces histoires, encourage aussi le lectorat marocain à mettre en doute sa société et les informations (ou plutôt le manque d'information) à propos des Années de plomb (Zekri, 2006). Il est même possible de dire que les fictions sur les Années de Plomb, de la façon dont elles sont représentées dans les nouvelles et les romans sur Tazmamart comme *La Chienne de Tazmamart* d'Abdelhak Serhane, *Rapt de voix* de Belkassem Belouchi et *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun, transmettent plus efficacement la gravité de l'idée des violations des droits

humains car à travers leur caractère fictif, ils révèlent les truismes universels sur la nature humaine. Ces textes engagent les lecteur·rice·s à penser à l'idéologie commune à l'origine des violations des droits de l'homme. Le lectorat prend pleinement conscience que dans la réalité de Tazmamart, comme le note Marzouki, « les limites entre le réel et l'irréel s'étaient estompées » (p.300). *Tazmamart : cellule 10*, le témoignage de Marzouki montre que parce que de telles violations des droits humains sont impossibles à comprendre, la réalité est trop effrayante à appréhender ; et c'est pourquoi les victimes se tournent vers les domaines du surnaturel comme moyen de survie.

La Chienne de Tazmamart, écrit par l'auteur marocain Abdelhak Serhane, est une nouvelle qui a été publiée pour la première fois en 1999 dans une collection éditée par Loïc Barrière. L'œuvre fut rééditée en 2001 mais rapidement épuisée, elle faillit presque disparaître dans les ténèbres tout comme les vraies histoires des prisonniers de Tazmamart écrites par Serhane dans son interprétation imaginaire. La nouvelle fut adaptée au théâtre et jouée par la compagnie de théâtre parisien La Poursuite.¹¹ Le metteur en scène de la pièce, Maréva Carassou, indique dans l'épilogue de l'œuvre de Serhane qu'elle a souhaité adapter cette histoire au théâtre en raison de son plaidoyer universel pour l'humanité. La pièce était un « acte de dénonciation » * qui assurait la transmission continue de « la mémoire collective » *. Les questions qu'elle adresse à son lectorat à la fin de l'épilogue incitent à la réflexion sur le rôle de la littérature de témoignages dans sa contribution à la mémoire collective et sur la façon dont

la mémoire doit être replacée dans son contexte : « Après des années de silence forcé vient l'heure de la déglutition nécessaire. Il faut parler. Mais dans quelle langue ? Et à quel temps ? » * (Carassou, épilogue de *La Chienne de Tazmamart*, p.46-47).

En effet, la mémoire ou plus exactement sa suppression, est le thème principal de *La Chienne de Tazmamart* de Serhane, une histoire fantastique racontée du point de vue d'une chienne dénommée Hinda. Hinda, qui a réellement existé et qui apparaît dans *Tazmamart : Cellule 10* d'Ahmed Marzouki et dans *De Skbirat à Tazmamart : Retour du bout de l'enfer* de Mohammed Raïss, est arrivée à la prison en 1984. Dans la version de Serhane, la chienne s'entretient avec un psychanalyste qui entreprend de lui expliquer que pour être guérie, elle doit « remonter dans le passé » * ; un credo qu'elle répète tout au long du récit. Mais, quel passé doit-elle affronter ? Le message de Serhane est très clair : la monarchie et les « hommes en place » au Maroc ont littéralement effacé la mémoire de Tazmamart. Après la libération des prisonniers qui s'est produite en 1991, en 2005, la prison de Tazmamart a été détruite au bulldozer. L'effacement physique de la prison signifie que la « mémoire nationale a été réduite en ruines » (Driss Bennani, *CDDH : Un Agenda surbooké*, 2007, *TelQuel*). Cet anéantissement matériel du passé conduit à un malaise concernant son appartenance comme le note Hinda qui parle pour toutes les victimes marocaines : « Mon passé ? Quel passé ? En avais-je un ? Il fallait, coûte que coûte, que je sorte de ce pétrin dans lequel je me trouvais... Que j'étais quelqu'un de bien avant d'échouer sur cette terre de misère et de contradictions ! » * (*La Chienne de Tazmamart*, Serhane).

Selon les témoignages des anciens prisonniers, notamment ceux de Marzouki et Raïss, Hinda est arrivée à la prison en 1984 : « Hinda, la chienne prisonnière de Tazmamart, était jeune, belle et de pure race, de couleur blanche avec une grande tache noire sur le flanc » * (Marzouki, p. 192). Comme les autres prisonniers, elle fut rattrapée par une histoire qui n'était pas de son fait et sur laquelle elle n'avait aucun contrôle. Elle fut donnée à un officier, El Cadi, en poste à la prison, par un expatrié français qui avait décidé de rentrer dans son pays. « Sans transition, elle était passée du paradis à l'enfer. Incarcérée au milieu de l'hiver pour être battue et affamée sans raison, elle passait des heures et des heures à aboyer et à hurler sans que personne ne lui accordât d'intérêt » * (Ibid., p. 193). Ironiquement, note Marzouki dans *Tazmamart : Cellule 10*, c'est dans les entrailles de la prison qu'Hinda a trouvé « des êtres qui vivaient dans des conditions en deçà de la sienne » * (Ibid., p. 193). C'est pour cette raison, explique-t-elle, qu'elle tient à rester près d'eux. Son *animalité* est encore moins inhumaine que la réalité vécue par les prisonniers des blocks 1 et 2 de la prison de Tazmamart, comme l'indique Marzouki : « Je pense que, si des caméras invisibles avaient pu alors nous filmer, la preuve aurait été donnée que nous avons été réduits au rang d'animaux ! » * (Ibid., p. 299). Raïss remarque également dans *De Skhirat à Tazmamart : Retour du bout de l'enfer* que la bestialité humaine endurée par les prisonniers n'égalait celle d'aucun animal. La présence même d'Hinda rendait les prisonniers plus conscients de leur statut de sous-homme :

Tu n'es pas une chienne, ce sont mes frères qui sont de vrais fauves dépourvus de sentiments et d'humanité. Ils

nous torturent. Depuis de longues années, personne ne nous a témoigné la moindre tendresse, ni même un geste de sympathie. Tu es la seule qui nous aime et nous t'aimons aussi, notre belle Hinda. *

(Raïss, *De Skhirat à Tazmamart : Retour du bout de l'enfer*, p. 255).

Dans son interprétation fantastique, Abdelhak Serhane renvoie au thème général des témoignages de Marzouki et Raïss. Dans le monde de souffrance qu'il décrit, à Tazmamart, les chiens sont mieux traités que les prisonniers. Sans conteste, tous ces textes posent la question récurrente : comment des êtres humains peuvent faire à d'autres humains ce qui a été fait à ceux incarcérés à Tazmamart ? Le chien, selon la croyance musulmane traditionnelle, est habituellement un animal déshonorant, abhorré pour sa saleté et ses pouvoirs diaboliques. Cependant, dans les œuvres de Marzouki, Raïss et Serhane, Hinda est respectée avec amour pour son humanité. Pour ces auteurs, les chiens sont plus empathiques que les gardiens de prison qui torturaient et laissaient mourir les prisonniers. Les animaux sont également plus compatissants que les gens à l'extérieur de la prison qui *savaient* ce qui se passait mais qui ne firent rien pour les aider¹² : « Parlez de nous Hinda ! Parlez de nous à tous les chiens du monde. Ils seront peut-être plus compréhensifs que tous ceux qui n'ont rien fait pour nous parmi les humains » * (Marzouki, p. 195).

La responsabilité est au cœur de *La Chienne de Tazmamart* de Serhane. Alors que les témoignages originaux des prisonniers avaient pour but de clarifier et de renseigner sur leurs années à

Tazmamart (il existe en effet très peu de divergences entre les témoignages de Raïss, Marzouki et Bourequat, et même avec l'histoire volé de Binebine relatée par Tahar Ben Jelloun), Serhane accuse à travers la voix d'Hinda tous ceux qui savaient mais n'ont rien fait pour changer le cours de l'histoire et le destin des prisonniers : « Mais nous sommes tous des chiens dans ce pays et pour ce pays parce que nous n'avons jamais rien fait pour qu'un lieu comme celui-ci n'existe pas ! »* (Serhane, p. 43).

Hinda condamne la maltraitance qu'elle a reçue de la part de la race humaine qu'elle accuse d'être « la plus ignoble »* (Ibid. p.12) :

Ma vie s'arrête dans cette prison... Je vivais comme pouvaient vivre les chiens dans ce pays. Une véritable vie de chien. Un cauchemar, quoi. Imaginez un animal battu en Europe ! Imaginez un chat abandonné ou un chien délaissé ! Je ne parle pas des immigrés et des noirs. Je vous parle de vraies bêtes inscrites à la sécurité sociale et vaccinées contre toutes les maladies... JE suis une chienne... Une véritable chienne qui a connu toutes les misères humaines.* (Ibid., p. 19-20).

Alors que le psychanalyste lui demande de remonter plus loin dans son passé, comptant sur une cure de paroles comme moyen de se remettre de sa souffrance, Hinda répond avec des questions rhétoriques (Ibid., p.18) : « Qui suis-je ?... Je ne sais pas vraiment qui je suis parce que je ne suis pas dans un univers qui est le mien. Qui suis-je alors si je ne suis pas dans mon élément ? »*. Serhane évoque un double sens métaphorique

dans son message : il est inhabituel qu'un chien recherche un traitement psychiatrique pour parler de sa souffrance, tout comme il n'est pas naturel – pas humain – d'avoir créé un univers aussi inhumain que la prison de Tazmamart.

Le fait qu'Hinda soit une femelle ouvre le sujet sur la question des sexes qui, de l'avis de Serhane, aurait bien besoin d'une analyse afin que le Maroc assume sa responsabilité envers son passé. Bien qu'il n'y ait aucune détenue à Tazmamart dans la nouvelle de l'auteur, c'est un être du sexe féminin qui a le pouvoir de la parole et le mot de la fin. À travers Hinda, Serhane attire l'attention sur la littérature carcérale féminine ou plus exactement, sur le manque de littérature carcérale féminine. Des témoignages comme les *Poèmes, lettres, écrits de prison* de Saïda Menebhi (analysé dans le chapitre 3) furent relégués aux à-côtés symboliques du discours sur les droits humains. Ils auraient dû être exposés, écoutés et inscrits dans la structure même de la nation, comme le remarque Mohammed Belmejdoub dans la préface de l'édition de 2000 de l'œuvre de Menebhi : « N'y voyons pas là des symboles, Saïda n'est pas un symbole. Ni son œuvre ! Le peuple marocain ne gagnera pas sa liberté avec des symboles » * (Belmejdoub dans l'œuvre de Menebhi). Ainsi, quand Hinda déclare « Mon nom ne figure sur aucune liste officielle. Ceci ne diminue en rien mon mérite » *, elle demande la reconnaissance pour toutes les victimes féminines au nom de l'universalité des droits humains (Serhane, p.32).

La voix d'Hinda, imaginée de façon troublante dans la nouvelle de Serhane, en est une parmi tant d'autres qui hantent la psyché d'un pays en transition. Il reste à voir si le Maroc avouera tous

les cadavres des violations des droits humains qui se trouvent dans le placard de son passé. Il est cependant évident que le récit, soit en tant que témoignage basé sur des faits concrets soit dans une version plus stylisée d'un monde surréel, « ces voix d'ailleurs » *, comme le déclare Ahmed Marzouki, « nous aidaient à nous accrocher à la vie malgré la mort qui habitait déjà nos viscères et rôdaient jour et nuit comme une hyène affamée dans nos cellules » * (p. 35). Informer sur les abus assure la visibilité sur une mémoire étouffée, autorisant l'histoire à s'ancrer dans le psychisme du Maroc (Zekri, 2006). Comme celui des ancien·ne·s prisonnier·ière·s des Années de plomb du Maroc, le plaidoyer d'Hinda pour sauver la mémoire est adressé aux femmes et aux hommes qui, en définitive, ne sont que des animaux :

Je raconte pour la mémoire. C'est probablement sans espoir. Mais c'est toujours utile. Contre l'oubli. Contre la bêtise des hommes. Si j'ai appris à aboyer dans leur langue, à écouter leurs récits et leur mal dans ce lieu d'affres... je n'ai pour autant perdu ma dignité de bête. Car je suis une bête. * (Serhane, p. 37-38)

Les restitutions cinématographiques des prisons durant les Années de plomb

Depuis 1999, comme leurs homologues littéraires contemporains, les réalisateur·rice·s ont cherché à représenter à l'écran la terreur des Années de Plomb. Certains de ces films ont plus réussi que d'autres (en termes de style, de scénario, de

tournage) à convaincre leur audience de la souffrance des victimes. Certains films évoquent une urgence dûment captée par les réalisateur·rice·s qui cherchent à rectifier un passé qui n'a pas été raconté. Les scénarios tentent d'évoquer le sentiment que les histoires doivent être dites aussi vite que possible de crainte qu'elles ne soient oubliées. En effet, l'âge moyen de la population du Maroc est de vingt-trois ans, les années les plus répressives des Années de plomb (1968-1980) sont pour eux, au mieux, de simples « bribes de mémoire »* léguées sous la forme de récits oraux par leurs parents.¹³ Hanane Ibrahim, l'actrice principale de l'adaptation cinématographique de *La Chambre noire*, âgée de vingt-quatre ans, soulignait dans un entretien l'importance pour elle d'interpréter les événements des années 1970, la période traitée dans le film, car elle a ainsi pu réaliser la portée du sacrifice des générations précédentes : « C'est grâce aux luttes et aux souffrances des générations passées que nous avons acquis certains droits » (Bernichi, s. p.).

Trois films majeurs traitant de la prison et de la torture durant les Années de plomb ont été réalisés en arabe marocain depuis 1999. *Jawhara* (2003), *La Chambre noire* (2004) et *Mémoire en détention* (2004) sortirent au cinéma entre 2003 et 2004, tous sous-titrés en français. Le film *J'ai vu tuer Ben Barka*, décrivant l'enlèvement, la torture et l'assassinat de Ben Barka, est une coproduction réalisée par Serge le Péron et Said Smihi qui résident tous deux en France (voir chapitre 7). Les trois films tournés en arabe ont été faits avec des fonds du Centre Cinématographique Marocain (CCM), établissement public chargé d'œuvrer pour la promotion, la distribution et la

projection de films cinématographiques marocains. Leurs thèmes sont bruts et crus mais fidèles aux histoires de torture et d'abus qu'ils cherchent à représenter. Le soutien du CCM aux films atteste du climat plus ouvert et de la volonté du Maroc d'affronter son passé.

La Chambre noire

La Chambre noire du réalisateur Hassan Benjelloun est basé sur le livre éponyme écrit par Jaouad Mdidech. Bien que Mdidech ait collaboré à l'écriture du scénario, le film diverge du livre en s'attachant surtout à l'histoire d'amour entre Kamal (joué par Mohamed Nadif) et Najat (Hanane Ibrahim), qui n'est que brièvement mentionnée dans l'autobiographie de Mdidech. Dans le film, les deux protagonistes travaillent à l'aéroport, semblent apolitiques et inconscients de la catastrophe imminente qui les attend. Les années 1970, la toile de fond de l'intrigue du film, sont les années les plus répressives du règne d'Hassan II pendant lesquelles la chasse aux sympathisants marxistes-léninistes et leur incarcération étaient à son apogée. Benjelloun insiste sur le caractère aléatoire des enlèvements et des interrogatoires. Du jour au lendemain, les gens disparaissent sans laisser de trace. Bien que ses années d'étudiant militant soient derrière lui, qu'il soit un respectable employé dans un aéroport et qu'il se prétende apolitique, Kamal est enlevé sur son lieu de travail et séquestré pour être interrogé sur l'époque où, à l'université, il montrait son opposition au régime et où il était à la tête du groupe marxiste-léniniste « la 23^{ème}

marche ». Sans jugement ni autorisation de parler à un avocat, il est jeté en prison à Derb Moulay Chérif (qui est aussi le titre du film en arabe). Là-bas, il est forcé de révéler le nom de ses anciens camarades même s'il avoue ne pas les avoir vu depuis des années. Najat essaie de le retrouver, mettant en danger sa propre famille. Quand elle finit par le localiser en prison et s'assure qu'il bénéficie de droits de visite, Kamal lui demande d'« épouser quelqu'un d'autre » car il sait qu'il sera condamné à des années de prison. Par la suite, les prisonniers s'engagent dans une grève de la faim afin d'attirer l'attention sur leur situation désespérée, notamment pour améliorer les conditions de vie dans la prison et exiger un procès pour affronter leurs accusateurs. Najat et Kamal sont séparés pour toujours. La seconde partie du film s'attache principalement à révéler l'injustice du système juridique avec les avocats qui refusent de représenter les détenus et le procès ridicule auquel ont droit les prisonniers. La sentence injuste mène les avocats à sortir avec fracas du tribunal, dégoûtés par la violation flagrante faite par le juge envers les droits humains tandis que les prisonniers chantent « la route de la lutte nous appelle ». Malgré le soutien des médias, parlant dans les journaux de leur grève de la faim et de leurs appels à la liberté, tous les prisonniers sont condamnés de quatorze (Mdidech) à vingt-deux ans de prison. Najat se marie avec quelqu'un d'autre. Des années plus tard, dans les dernières scènes du film, elle rencontre Mdidech qui est dans une librairie en train de signer des copies de son livre, *La Chambre noire*. Najat avec sa petite fille, s'approche de son ancien amoureux pour lui faire signer son livre. Le film se termine sur

une note plutôt optimiste mais fait également allusion à l'héritage amer laissé par les milliers de disparus, dont la vie fut abrégée durant les Années de Plomb.

La Chambre noire, même s'il a obtenu le prix de l'Étalon d'argent au FESPACO de Ouagadougou (Burkina Faso) en 2005, a reçu des critiques mitigées au Maroc. *TelQuel* a critiqué le film, soulignant que « nous n'apprenons rien que nous ne sachions déjà. »¹⁴ Bien qu'il apporte peu de nouvelles informations, il sert quand même de mémoire documentée cinématographique, une mémoire conservée sur la pellicule. Comme le roman, le film montre les liens étroits et la solidarité qui unissent les prisonnier·ière·s qui luttent pour supporter leur incarcération. Les masses de prisonnier·ière·s décrites par Benjelloun dans le film montrent l'étendue de la torture et de la détention durant les Années de Plomb.

L'histoire à nouveau racontée par Benjelloun est importante et sert à éduquer les jeunes sur les violations des droits humains durant les Années de Plomb. Le réalisateur a inséré des images de la Marche Verte, une grande marche pacifique et nationaliste organisée et orchestrée par Hassan II le 6 novembre 1975 dans le but de récupérer le Sahara sous domination espagnol. Presque 350 000 marocains pacifistes furent encouragés à défiler à la frontière du Sahara occidental pour réclamer le retrait de l'Espagne et la restitution de la région au Maroc. La marche avait également pour but symbolique de démontrer l'unité nationale, l'allégeance au roi et la foi en l'Islam. Les défenseurs agitaient le drapeau marocain, rouge et vert (rouge pour la liberté et vert pour l'Islam), ainsi que la photographie d'Hassan II. La Marche

Verte devint le symbole de l'islam monarchique pour contrer ouvertement l'idéologie marxiste-léniniste qui soutenait la politique pluraliste et les institutions laïques. Ainsi, Hassan II réussit à supprimer les idéaux de l'opposition et l'affranchissement politique de centaines de gens qui cherchaient à s'opposer à son règne. La représentation de Benjelloun de la Marche Verte et des procès montre les abus indéniables du pouvoir de la monarchie qui cherchait à détourner l'attention des violations des droits humains qui avaient lieu dans ses prisons. Le film rappelle au public d'aujourd'hui la façon dont la politique et l'idéologie peuvent être utilisées pour manipuler, contraindre et détruire un peuple. Beaucoup pensent que ces faits obsédants peuvent à nouveau se produire dans le Maroc d'aujourd'hui.

Jawhara

Jawhara de Saâd Chraïbi (2003) a aussi reçu des critiques mitigées au Maroc. C'était le premier film à décrire à l'écran l'incarcération des femmes et les violations des droits civils pendant les Années de Plomb. La vie des femmes en prison, comme explorée dans le film et dans le témoignage de Fatna El Bouih, *Une Femme nommée Rachid*, était de fait peu abordée jusqu'à la fin des années 1990. Les récits de femmes à propos des viols et de la torture en prison étaient quelque peu mystérieux car la plupart d'entre elles, à leur libération, préféraient taire leurs expériences à cause des stigmates associés

au viol.

Jawhara raconte l'histoire d'une fille née en prison après que sa mère, Safia, ait été violée par un gardien. Jawhara est destinée à rester en prison aussi longtemps que durera la détention de sa mère. Le film est situé dans les années 1970 et est raconté sous forme de flashback par Jawhara devenue adulte. Safia, la mère de Jawhara, fait partie d'une petite troupe de théâtre amateur qui décide de monter une pièce politique anti-gouvernementale. Elle est arrêtée par la police ainsi que Saïd, son amant et le metteur en scène de la pièce, mais qui lui, réussit à s'échapper. Il s'enfuit avec des cassettes vidéo qu'il a trouvées au poste de police, montrant des images troublantes de tortures et d'interrogatoires. Bien que d'autres membres de la troupe soient finalement libérés, Safia reste en garde-à-vue puis est transférée dans un centre de détention dans le désert pendant que la police part à la recherche de Saïd et des cassettes compromettantes. Safia et sa fille restent otages là-bas pendant des années. L'allusion du réalisateur à l'emprisonnement historique pendant dix-huit années de la famille Oufkir dans le désert durant le règne d'Hassan II n'échappe pas au public. Safia tombe malade et meurt laissant Jawhara seule rejoindre Saïd.

Jawhara mélange l'anachronisme avec la fantaisie et tisse une histoire qui aurait dû avoir plus d'impact mais qui reçut un accueil mitigé de la part du public. Chraïbi filme les scènes dans le Casablanca d'aujourd'hui et n'effectue que peu de changement pour revenir aux années 1970. Le réalisateur a déclaré que c'était volontaire afin de rappeler au public que les Années de plomb sont toujours présentes et que la prison et la

torture font toujours partie de nos réalités quotidiennes (Raji, s. p.). Cette noble cause est cependant ébranlée par certaines scènes réalisées en dessins animés. Les scènes animées et fantastiques au tribunal ne montrent pas la juste réalité des juges corrompus, des témoignages recueillis et des fonctionnaires manipulés sous l'autorité du *Makhezzen*. Ces transitions abruptes entre les scènes animées et celles de Jawhara et de sa mère en prison sont alternées sans avertissement et sans contexte pour les spectateurs. L'histoire devient une restitution confuse de la mémoire historique.

Toutefois, en tant que documents qui apportent un témoignage aux milliers de sans voix du passé, ces deux films sont des marqueurs historiques notables. Ils offrent les premières avancées timides vers une description des Années de plomb à l'écran. Ces films inaugurent un dialogue cinématographique sur les prisons, la torture et les violations des droits humains qui mèneront plus tard à des films comme *J'ai vu tuer Ben Barka* (2005) et *Les Anges de Satan* (2007) (tous les deux analysés dans le chapitre 7), qui continuent à alimenter la discussion.

La littérature et les films carcéraux marocains, écrits et produits par les survivant·e·s des Années de plomb et les romancier·ière·s et réalisateur·rice·s, nous rappellent que l'humanité doit se souvenir qu'elle peut à tout moment basculer et *devenir un animal*.¹⁵ Pour ces auteur·rice·s et réalisateur·rice·s, il est indispensable pour une nation qui cherche à construire une conscience collective au présent, de ne pas oublier les événements du passé. Les lieux collectifs de mémoire doivent offrir des espaces qui sont « créés par l'interaction entre la

mémoire et l'histoire, une interaction conduisant à une [compréhension] mutuelle » entre l'État et son peuple (Nora). Seul ce pacte assurera une identité nationale et une conscience historique qui seront équitables pour tous, garantissant le bien-être du Maroc contemporain pour les générations futures.

3

Paroles de femmes

Elles militent, elles écrivent

Comme leurs homologues masculins, les autrices marocaines contemporaines écrivant en français sont pour la plupart des militantes sociopolitiques qui ont influencé la société marocaine d'aujourd'hui. Leurs œuvres – qu'elles soient sous forme de fiction, d'autobiographie ou de témoignage – permettent d'apprécier les transitions en cours concernant les rôles et la place des femmes dans la société. C'est à travers l'écriture singulière de ces autrices que s'expriment leurs expériences uniques dans le Maroc contemporain. Depuis 1999, c'est par l'écriture que les femmes défient les privilèges masculins traditionnels et le conformisme patriarcal qui empêchent leur affranchissement socioculturel et politique dans la société. La production littéraire des femmes est aussi enracinée et investie que la littérature masculine dans les événements historiques et révolutionnaires et dans les questions sociales contemporaines.

Les autrices et activistes féminines s'efforcent de promouvoir la spécificité de leurs expériences personnelles tout en cherchant des moyens d'améliorer le bien-être général des femmes de toutes les classes sociales au Maroc. Elles explorent l'interdépendance de leur passé avec les réalités du présent. Qu'elles soient fictionnelles ou autobiographiques, leur prose et leur poésie montrent aux Marocain·e·s les souffrances et les dilemmes auxquels doivent faire face les femmes dans la société

contemporaine. Elles ont trouvé leurs voix, celles qui les font et les feront entendre dans le monde entier en résonnant de façon universelle avec ce que les femmes de tous les pays peuvent vivre. Selon l'autrice Houria Boussejra, les autrices deviennent souvent victimes d'un « mythe de la liberté » *. Elles sont abusées par la voix d'indépendance que leur donne l'écriture. Néanmoins, affirme-t-elle, prendre la plume est un acte nécessaire et politique qui « est le fondement de l'écriture au féminin » *. L'écriture autorise les femmes marocaines à s'engager dans « un sentiment de révolte contre tous et contre soi » * afin de commencer à avancer « vers la connaissance de soi-même » *. Boussejra affirme que témoigner et « se révolter contre leur réalité constamment étouffée » est caractéristique de toute écriture féminine au Maroc (2000b).

Pour Boussejra comme dans tous les écrits de femmes analysés dans ce chapitre, la voix féminine marocaine appelle à un humanisme universel qui englobe les hommes et les femmes, revendiquant des changements positifs dans la société marocaine qui bénéficieront aux deux sexes. L'écriture féminine marocaine est unique dans le sens où elle propose une connaissance de la femme où se confondent mémoire et histoire. Qu'il soit fictionnel ou réaliste, le roman offre aux femmes une plateforme et participe ainsi aux débats nécessaires en vue de façonner la conscience collective du Maroc (Zekri 2006, p. 159).

Les thèmes abordés dans les romans, les poèmes et les témoignages dont nous traiterons ici sont : la souffrance durant les Années de plomb avec *Une Femme nommée Rachid* (2002) de

Fatna El Bouih ; l'impact du traditionalisme et de l'Islam sur la liberté des femmes dans la société, notamment dans *L'Amante du Rif* (2004) de Noufissa Sbaï ; les « frontières » de leurs corps (et/ou leurs corps comme objets du désir masculin) dans les trois romans d'Houria Boussejra – *Femmes inachevées* (2000), *Le Corps dérobé* (1999) et *Les Impunis ou les obsessions interdites* (2004) ; et l'inégalité économique causée par la discrimination sexuelle dans *Miseria* (2004) d'Ech-Channa. Enfin, la plupart des ouvrages analysés dans ce chapitre montre la disparité des messages transmis aux femmes par une société hyper-patriarcale où, comme le souligne le recueil de textes de Rita El Khayat intitulé *Le Sein* (2002), elles se retrouvent piégées entre les tensions de la modernité et les contraintes de la tradition.

Les premiers pas des romancières

Surtout à partir des années 1980, à travers la prose et la poésie, les femmes marocaines ont interposé leurs voix dans les dialogues de leur pays. Comme le prouvent les premières romancières, en particulier Halima Ben Haddou avec *Aïcha la rebelle* (1982), Farida Mourad Elhany avec *La Fille aux pieds nus* (1985) et Fatiha Boucetta avec *Amissa captive* (écrit en 1984 et édité en 1991), autant les autrices que leurs personnages principaux se retrouvent empêtrées dans des toiles de complexité et de désespoir alors qu'elles tentent de définir leur individualité tout en luttant contre les restrictions imposées par la société traditionnelle.⁴⁹ Elles sont engagées ou s'engagent

⁴⁹ Ces œuvres d'autrices marocaines sont quasiment impossibles à trouver

dans un plus grand espace de découverte tout en vivant une grande solitude en raison de l'incompréhension de leur famille et de leur clan face au préjudice que leur vaut leur attitude, jugée anormale par la convention socioculturelle. Ces premiers textes sont écrits dans une prose riche et réaliste et rappellent les romans des autrices algériennes comme Marie-Louise Taos Amrouche (*Jacinthe Noire*, 1947) et Djamilia Dèbeche (*Leïla, jeune fille d'Algérie*, 1947).

Les romans des Marocaines Ben Haddou et Boucetta, comme ceux de leurs voisines algériennes, décrivent avec force la réalité dans laquelle vivent les femmes. Ils étudient les traditions perpétuées par la communauté et l'ordre patriarcal au sein desquelles les femmes sont recluses. Leurs héroïnes se rebellent mais sont rapidement consumées par le poids des contraintes sociales et patriarcales qui pèsent sur elles. La propre vie de Haddou, paraplégique depuis l'âge de neuf ans, est évoquée de façon métaphorique, dans son œuvre *Aïcha la rebelle*, à travers les allusions de la jeune héroïne à l'encontre de l'ordre social étouffant dans lequel elle doit vivre après avoir perdu son père et sa mère. Comme l'autrice qui est physiquement prisonnière, Aïcha est captive au sein de son village dans un univers patriarcal dominé par les hommes et par la présence coloniale espagnole qui confine le peuple indigène de la région du Rif. Ces romans sont les premiers à révéler combien l'oppression et la domination répriment l'affranchissement des femmes au niveau politique, social et culturel. Ces thèmes ont encouragé les

aujourd'hui ; elles n'ont pas été rééditées depuis les années 1980.

échanges entre les femmes et la société marocaine qui subsistent encore aujourd'hui.

Contrairement à leurs homologues masculins, peu d'autrices marocaines d'expression française ont été éditées à l'étranger, avec l'exception notable de Leïla Houari, considérée comme une écrivaine arabe marocaine, qui a commencé à écrire en Belgique dans les années 1980.⁵⁰ Pourtant, au Maroc, les librairies francophones présentent avec fierté des rayons entiers consacrés à l'écriture féminine. Si la majorité de ces romans est inconnue à l'étranger et que leurs messages ne franchissent donc pas les frontières de leur patrie, on peut se demander « pour qui écrivent ces femmes ? ». Touria Oulehri répond : « nous écrivons pour nous-mêmes » *, soulignant que la plupart des autrices étaient et sont motivées par leur engagement contre les inégalités dans leur société.⁵¹ En effet, elles espèrent que leurs textes seront largement lus par le public et influenceront ainsi les transitions socioculturelles dans leur pays. Cependant, dans un pays où le taux d'analphabétisme est élevé et où, parmi ceux

⁵⁰ Certaines autrices marocaines reconnues internationalement écrivent aussi en anglais et en arabe. Leïla Abouzeid est connue pour être la première femme du monde arabe à avoir écrit un roman en arabe. *Year of the Elephant (L'année de l'éléphant)* écrit au début des années 1980, a été traduit en anglais en 1989. Abouzeid a depuis choisi d'écrire en anglais. Son dernier roman, *The Last Chapter (Le dernier chapitre, 2004)* a été traduit dans de nombreuses langues et diffusé dans le monde entier. Laïla Lalami, qui vit aux États-Unis et écrit en anglais, a obtenu le succès international, notamment pour son roman, *Hope and Other Dangerous Pursuits (Espoir et autres quêtes dangereuses, 2005)*.

⁵¹ Entretien avec Touria Oulehri, 17 janvier 2007, Rabat, Maroc.

qui lisent, peu ont une connaissance suffisante de la langue française, les autrices ont souvent le sentiment d'écrire en vain. Il ne fait aucun doute cependant que leurs textes sont des « laboratoires sociaux » dans lesquels sont étudiés les nouveaux scénarios socioculturels qui amélioreront la condition des femmes (Zekri, 2006).

Le thème de prédilection des romancières marocaines est l'injustice de genre dans un système à prédominance masculine-patriarcale qui pèse lourdement sur chaque aspect de leur vie contemporaine et passée. Ainsi l'objectif de leur prose est-il de révéler « la condition féminine au Maroc » * et de lever le masque sur les complexités de l'être humain (Ibid.). Le texte féminin marocain est ainsi toujours engagé socialement dans la lutte contre la domination masculine et les abus commis envers les femmes dans une société uniquement construite, au niveau culturel et politique, en faveur de l'homme.

Une société dans laquelle les hommes tendent à « chosifier » * les femmes, oblige les autrices à constamment redéfinir leur place. La négociation de leurs rôles au sein de la société est un thème central de la plupart de leurs romans (Ibid.). La prolifération de l'écriture féminine au Maroc depuis 1990, et encore plus depuis 1999, montre que pour les femmes, gagner leur autonomie en tant que sujets de libre pensée pouvant exercer leur droit d'exister dans tous les secteurs de la société, sans recourir à l'approbation des hommes, est de première importance. Comme le suggère l'autrice-activiste Noufissa Sbaï,

« elles veulent la reconnaissance en tant qu'individus » *.⁵² La lutte des femmes pour l'autonomie et pour ne plus être considérées comme des êtres-objets, a été une bataille difficile et dont l'issue positive est encore improbable. Sbaï souligne que « l'homme marocain ne veut pas changer son comportement... le pacte machiste est très fort ».⁵³ Sbaï tout comme les autrices Siham Benchekroun (*Oser vivre !*) et Houria Boussejra (*Le Corps dérobé*), souligne que la libération corporelle et psychologique des femmes vis-à-vis des mentalités patriarcales opprimantes qui les entourent, est essentielle si le Maroc veut parvenir à des standards plus démocratiques pour tous ses citoyens.

Les romancières engagées socialement dans le Maroc contemporain

Les romancières marocaines explorent leurs réalités à travers une variété de formes narratives : le récit, l'autobiographie et la poésie. Que ce soit dans l'écriture de témoignages ou de proses, les autrices plaident pour un *womanism*⁵⁴— une philosophie

⁵² Entretien avec Noufissa Sbaï, Institut français, 9 avril 2007, Rabat, Maroc.

⁵³ En 2007, ces lois ont été annulées et une législation plus favorable a été mise en place, permettant aux femmes d'avoir plus de protection en cas de séparation pour leurs enfants et pour elles-mêmes. Cependant, la question principale demeure l'éducation des femmes, nécessaire afin qu'elles puissent avoir conscience de leurs droits.

⁵⁴ Le terme *womanism* a été imaginé par Alice Walker en 1983 par opposition au mouvement féministe occidental au sein duquel les femmes de couleur principalement noires, latines et mexicaines dénonçaient leur marginalisation. Le *womanisme* se distingue du féminisme en incluant dans son idéologie, en plus des problèmes de discrimination liés au genre, les questions raciales, culturelles, nationales, économiques et politiques.

unique centrée sur la femme – qui soit socialement, politiquement et culturellement évolutif. Comme le suggère la chercheuse féministe africaine Mary Kolawole, de tels récits représentent une nouvelle sorte de féminisme qui est surtout pertinente pour les femmes africaines qui cherchent à modifier les structures de leur société pour favoriser des modèles plus humanistes pour le bien-être des hommes et des femmes. « Toute Africaine consciente de mener le combat à l'intérieur des réalités culturelles africaines... est une womaniste... africaine » (cité dans Arndt). Le concept de womaniste africaine « est centré sur le besoin d'une définition positive des sexes inhérente à des contextes historiques, géographiques et culturels. La toile de fond historique donne du sens au culturel » (Ibid.). L'autrice womaniste s'efforce de comprendre ses propres contextes culturels et les situations délicates selon ses propres règles, et non au travers des filtres du féminisme occidental. Elle propose des solutions afin de rectifier les déficiences de sa propre culture. La womaniste qui écrit s'attache à changer les traditions socioculturelles spécifiques qui entravent son évolution personnelle et l'égalité au sein de la société. Les femmes africaines ont réalisé que « malgré les réalisations accomplies, les femmes sont encore trop souvent réduites à leur rôle de femme ou de mère et perçues comme inférieures aux hommes. On leur dénie, de façon évidente, de nombreux droits humains fondamentaux... Elles sont souvent considérées comme la propriété de l'homme – de leur père ou de leur mari » (Ibid.). Un nouveau contexte womaniste africain serait approprié pour les autrices marocaines francophones qui

réfutent les normes archaïques, paternalistes et traditionnelles du pays. Leurs romans favorisent les thèmes évolutifs et radicaux de « critique... des structures sociales patriarcales » qui ont été établies par le passé mais qui existent encore aujourd’hui (Ibid.).

Si ces autrices tentent de réfléchir à de nouvelles stratégies afin d’améliorer les vies des femmes dans la société, elles ne sont néanmoins ni naïves ni utopistes. Peu importe le genre littéraire, les écrivaines marocaines sont investies de la mission de trouver une voix féminine publique durable dans un pays où pendant des siècles leur parole était absente. Qu’elles écrivent dans les domaines de la fiction ou non, les femmes ne peuvent s’écarter de leur détermination à revendiquer un changement social. Une fiction basée sur la réalité des vies des femmes est caractéristique de nombreux romans tels que *L’Amante du Rif* de Noufissa Sbaï et *Femmes inachevées* d’Houria Boussejra. Les lecteur·rice·s noteront ici la difficulté de déterminer clairement les catégories de l’écriture au féminin (entre autobiographie, fiction et témoignage) car les modes d’écriture s’entremêlent dans un but ultime : celui d’offrir à l’ensemble des voix féminines une plateforme à multiples facettes où se faire entendre dans le Maroc contemporain.

La prose contemporaine des autrices marocaines : la réalité dans la fiction

Dans son œuvre *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française*, édité en 1992, Marc Gontard évoque un leitmotiv puissant dans les œuvres des auteur·rice·s marocain·e·s écrivant en français : « le moi étrange » *. Le chercheur explique que les auteur·rice·s éprouvent leur moi étrange quand iels sont confrontés à « des situations discordantes » qui surviennent quand iels engagent la société dans une langue étrangère (Ibid.). Ce moi étrange est doublement douloureux lorsque ces « situations discordantes » sont compliquées par l'inégalité des genres. Gontard caractérise le « moi-femme marocaine » par la forme féminine d'un être qui s'évertue à se libérer des contraintes d'un système qui ne les laisse pas vivre leur individualité. En 1992, Gontard soulignait le fait que la plupart des romans de femmes à l'époque de sa recherche révélaient un « mal-être féminin » * qui était ancré dans la réalité tendue du « je » * qui n'avait aucune place dans une société qui était construite pour et par les hommes (Ibid.). Le « moi-éclaté » * féminin (Ibid.), thème omniprésent dans les premiers romans par des autrices soit immigrées en Europe comme l'œuvre de Leïla Houari (*Zeïda de nulle part*, 1985) soit vivant au Maroc comme *Le Voile mis à nu* (1985) de Badia Nasser, est encore à ce jour caractéristique de la prose féminine.

Siham Benchekroun, *Oser Vivre !* (2002)

Oser Vivre ! le roman de Siham Benchekroun publié en 2002, a connu un immense succès parmi la population francophone du pays. L'attrait du livre tient au fait que, bien qu'écrit en français, il aborde un thème qui parle à toutes les femmes : la quête de la liberté afin de jouir de son identité et de sa singularité dans les

sphères publique et privée. La narration du roman alterne entre le *je* et le *elle* et raconte l'histoire d'une femme, de son mariage violent, de sa répudiation et de sa vie de femme seule dans un pays dont les valeurs et les systèmes socioculturels et politiques, même dans une époque contemporaine, laissent peu de place aux femmes pour revendiquer leur individualité. Nadia, même si elle a reçu une formation universitaire, épouse l'autoritaire Ali qui lui interdit de poursuivre sa carrière artistique après la naissance de son enfant. L'histoire évolue dans une étude détaillée des ravages émotionnels du traditionalisme et du patriarcat sur le bien-être psychologique et physique d'une femme. L'analyse critique de Bencheekroun sur sa culture est une condamnation de l'ultra-traditionalisme du Maroc dans lequel les femmes doivent négocier leur statut au sein même de leurs vies quotidiennes : « Au Maroc, la rue n'appartenait pas aux femmes, la nuit n'appartenait pas aux femmes. Les seuls espaces de détente devaient être privés pour être féminins ou n'être que féminins pour supporter les femmes » *. Alors que les années s'écoulaient dans l'ennui domestique, Nadia se résigne à quitter son mari, estimant qu'une vie seule, même si cela signifie perdre la garde de ses enfants (ce qui, selon Bencheekroun, est le lot des femmes marocaines dans les lois contemporaines de garde des enfants), en vaut la peine.⁵⁵ L'histoire fut transmise oralement

⁵⁵ En 2007, ces lois ont été annulées et une législation plus favorable a été mise en place, permettant aux femmes d'avoir plus de protection en cas de séparation pour leurs enfants et pour elles-mêmes. Cependant, la question principale demeure l'éducation des femmes, nécessaire afin qu'elles puissent avoir conscience de leurs droits.

en arabe par des groupes de discussion, à la radio et à la télévision à ceux·celles qui ne pouvaient pas lire. Le roman de Benchekrout séduisit toutes les classes sociales et les différentes ethnies car il raconte avec justesse, non seulement le destin de Nadia mais celui de toutes les femmes, les encourageant à réfléchir à leur situation et leur statut sociopolitique au Maroc :

*Libre de sortir de chez elle sans alibi ni autorisation. Le jour comme la nuit. Libre de revenir aux heures qui lui conviendraient. Ou de ne pas revenir. Libre de partir en voyage. Non pas seulement chez ses parents. Dans les infinités de lieux non autorisés, non légitimes. Partir non accompagnée, surveillée, protégée. Libre de marcher seule dans la ville. Sans représenter personne d'autre qu'elle même. Ne pas être l'épouse de...**
(Ibid., p.196)

La liberté pour Nadia est finalement trouvée dans la solitude et la marginalisation qu'elle découvre en quittant sa famille. Embrasser cette liberté signifie résister au système et refuser la contrainte des mœurs culturelles marocaines. Elle décide que cette liberté vaut le coup malgré tout. Le roman de Benchekrout se termine sur une note pleine d'espoir. Bien qu'évoquant les choix très difficiles qu'une femme doit faire dans le Maroc contemporain, les thèmes d'*Oser Vivre !* et de *Les Jours d'ici* (2003) expriment l'opinion diffusée par de nombreuses autrices que les femmes vivent mieux aujourd'hui qu'il y a dix ans. Pourtant, le rôle de médiatrice est toujours un trait caractéristique des femmes quand il s'agit de créer son propre espace loin de la famille, de la collectivité et du système patriarcal.

Houria Boussejra : *Le Corps dérobé* (1999), *Femmes inachevées* (2000) et *Les Impunis ou les obsessions interdites* (2004)

Houria Boussejra a écrit trois romans avant de succomber à une dépression qui a causé sa mort en août 2001.⁵⁶ Nourredine Affaya, le mari de Boussejra pendant de nombreuses années, décrit l'écrivain comme « une jeune femme tragique déchirée par la vie ». Pour Boussejra, écrire était un moyen de comprendre le déchirement entre le je et les autres (la société, sa mère et les hommes).⁵⁷

Le Corps dérobé, *Femmes inachevées* et *Les Impunis ou les obsessions interdites*⁵⁸ critiquent les obstacles et les difficultés auxquels les femmes doivent faire face dans la société marocaine. Boussejra regrette également le manque de solidarité entre les femmes dans leur quête pour l'égalité. Elle accuse les femmes autant que les hommes de soutenir le traditionalisme qui opprime la société. Les femmes dépeintes dans ses romans sont « machiavéliques », cruelles et critiques à l'égard d'elles-mêmes et à l'égard des autres (*Femmes inachevées*, Editions Marsam, 2000).

⁵⁶ On pense qu'elle a mis fin à ses jours. Je suis redevable au Professeur Nourredine Affaya, le mari d'Houria Boussejra qui, dans un entretien le 14 avril 2007 (Rabat), m'a expliqué certains aspects de la vie et de l'œuvre d'Houria qui clarifie les thèmes de ses romans.

⁵⁷ Entretien avec Nourredine Affaya, 14 avril 2007, Rabat, Maroc.

⁵⁸ Nourredine Affaya était responsable de la publication posthume du dernier roman d'Houria Boussejra.

Ses trois romans doivent être lus comme une trilogie qui traite du développement et des transitions inhérents à la condition féminine au Maroc de 1999 à 2005 (en termes d'influences socioculturelles et politiques ayant changé le statut des femmes). L'œuvre complète de Boussejra est monumentale dans sa revendication pour le droit des femmes à exister en tant qu'individus à part entière dans leur société. Sur un plan personnel, écrire était pour Boussejra un moyen d'exister dans une culture qui lui offrait peu de place pour évoluer non seulement en tant que femme mais aussi en tant que *femme qui écrit*, comme elle l'attestait dans un texte de deux pages, publié en 2000 :

*« “J'écris comme j'existe”. Devant cette négation de moi-même par les autres et ce reniement de mon individualité, de mon être 'femme', je deviens par cette déclaration autre que ce qu'on a voulu que je sois, et que de toute façon, on ne peut définir réellement. Ni masculin, ni individu à part entière, je suis l'impermisible. » * (Un mot, une trace, 2000)*

Le premier roman de Boussejra, *Le Corps dérobé*, est introspectif et quelque peu autobiographique : il relate l'histoire de Leïla et de son enfance douloureuse avec une mère sadomasochiste et psychotique qui maltraite psychologiquement et physiquement ses trois enfants et son mari.⁵⁹ Face aux abus qu'elle connaît dans son foyer et dans sa propre société, Leïla réalise tôt que :

⁵⁹ En effet, Affaya révèle que l'écriture de Boussejra était en partie un « règlement de comptes » * avec sa mère avec qui elle a eu une relation conflictuelle tout au long de sa vie. Entretien du 14 avril 2007, Rabat.

*Elle n'était reconnaissable que par son corps-objet qui se devait d'être utilisé pour un temps jusqu'à ce que la communauté décide de sa mort au moment où il atteindra la sainteté par le divin pouvoir d'être mère ou quand les années y auront laissé leur sillage. C'est le lot de toute femme. * (Le Corps dérobé).*

Femmes inachevées est un recueil de nouvelles ou d'anecdotes racontées par ou sur « les bonnes » qui ne sont, pour la plupart, pas mieux traitées que des esclaves par leurs riches employeuses. Dans chaque nouvelle dédiée à une femme qui se trouve opprimée par l'inégalité de sa condition, Boussejra révèle les conditions de vie inhumaines et primitives de nombreuses femmes marocaines qui doivent se résoudre à l'esclavage : « Des générations d'esclaves étaient passées dans la famille et les dadas mourraient en général dans la famille après s'être acquittées de leur devoir jusqu'au bout » * (*Femmes inachevées*).

Son dernier roman, *Les Impunis ou les obsessions interdites*, qu'elle a commencé à écrire en 1999 mais qui fut publié de façon posthume en 2004, n'est pas seulement une critique socioculturelle sur le statut difficile des femmes dans la société marocaine, mais il rappelle aussi le passé politique tourmenté du pays, où régnaient tortures, violations des droits humains et corruption. Raconté selon différents points de vue par des hommes et des femmes à des périodes distinctes, oscillant entre le passé et le présent, l'autrice montre un monde corrompu qui s'est établi sur l'exploitation d'autrui et qui est sans pitié pour les plus démunis, à savoir les femmes et les enfants. Les Années

de plomb sont mêlées au présent afin de démontrer au lectorat ce que Boussejra considère comme une société qui n'évolue pas. Dans les premières années qui ont suivi la fin du règne d'Hassan II, elle exprimait déjà sa déception face à l'incapacité du régime à s'attaquer à la corruption quotidienne, à la grande misère et aux abus dans sa société. À aucun moment les lecteur·rice·s ne peuvent penser que la société marocaine s'est assez démarquée de la torture et de la violence des Années de plomb pour prétendre à ce que l'égalité et la dignité humaine fondamentale soient devenues la règle sous le règne de M6.

Les Impunis ou les obsessions interdites est un roman fragmenté mêlant les voix de nombreux protagonistes. Chaque chapitre est dédié à un personnage du passé ou du présent, oppresseur ou victime. Les personnages de Boussejra critiquent leur société selon différentes perspectives, qu'ils soient des puissants ou des démunis : Fadel, un sadomasochiste qui viole des jeunes garçons ; Rahma qui, écoeurée par un mari brutal, le poignarde, le charge dans sa voiture et jette son corps dans la mer ; Youssef, un politicien corrompu qui fait assassiner son adversaire politique ; Azzedine Anouar qui, durant les Années de plomb, torture les détenu·e·s dans une des pires prisons du Maroc (une de ses prisonnières, Bouchra, incarne la martyre Saïda Menebhi qui est morte en prison en 1977) ; Farid qui offre sa femme pour des faveurs sexuelles à d'autres hommes, ce qui lui permet de gravir les échelons du pouvoir au sein du *Makhzen* marocain ; et Ilham, la femme de Farid, tellement maltraitée par son mari qu'elle ne désire plus que renoncer au monde extérieur en

rentrant dans un couvent et en vouant sa vie aux mystiques.⁶⁰ Le paragraphe final de *Les Impunis ou les obsessions interdites* n'offre aucun espoir à un pays embourbé dans une violence qui ne s'est pas arrêtée à la fin des Années de plomb : « il faudrait plus d'une génération ou peut-être un autre monde pour que le sourire redevienne un vrai sourire et la parole une vraie parole. L'obscurité qui règne en l'homme finirait-elle toujours par triompher » * (Ibid.).

Les œuvres de Boussejra servent aussi d'indication sur la progression de sa propre instabilité mentale. Sa lutte permanente contre la dépression et sa personnalité apparemment schizophrénique, ce qui sera à l'origine de sa disparition, apparaissent à plusieurs reprises dans son œuvre.⁶¹ En 2000, l'auteurice fait allusion à sa dépression, écrivant dans *Femmes inachevées* : « Je souffrais en silence. Je me sentais au bord du gouffre. La vie quittait lentement mon corps. Quelque chose avait cessé de vivre en moi » *. Le je autobiographique schizophrénique de Boussejra se loge dans les pensées et les réflexions de ses personnages qui mentionnent sans cesse leur crainte de se retrouver piégés entre deux mondes, dans les

⁶⁰ Ces personnages sont modelés sur des gens qu'Houria Boussejra connaissait ou qui faisaient de la politique à ce moment-là. Le personnage d'Azzouar s'inspire du ministre Driss Basri, qui a ensuite vécu en exil en France. Et la jeune femme torturée par la police, à la fin des années 1970, est en réalité Saïda Menebhi qui est morte en prison en 1977. Entretien avec le Professeur Nourredine Affaya, 14 avril 2007, Rabat, Maroc.

⁶¹ Son mari a sous-entendu qu'elle souffrait de dépression.

marges d'une société impitoyable avec la différence et l'individualité (2004). « Entre deux mondes » représente la situation de l'autrice et la bataille désespérée à laquelle se livrent ses personnages, seuls, piégés, sans échappatoire alors qu'ils tentent de comprendre comment vivre leurs vies : « je circulais entre ces deux mondes différents, l'un maudit mais l'autre reconnu et accepté car [il] cachait toutes les facettes damnées par les gens de bonne morale »*.

Boussejra est critique de sa société sur le plan socioculturel et politique et ne laisse rien passer dans son exploration de la psychologie et des aspects souvent perçus comme dérangeants, de la sexualité féminine. L'« être »* féminin est coupé, formé, maltraité, manipulé, surveillé et contraint par une société phallocrate fabriquée par les hommes et, de façon ironique, alimentée par la complicité des femmes. Le thème du corps lié à la société est récurrent et figure en évidence dans tous les romans de Boussejra. « Le corps »*, autant comme sujet de désir que comme entité-objet, dont la seule utilité désignée par la société est d'être son utilisation par les hommes, est constamment présent dans les thèmes de ses œuvres : « Ah les femmes ! Objet des objets... »* (1999).

Construire une analyse générale des trois romans de Boussejra implique de se concentrer sur cinq thèmes récurrents et constamment perceptibles dans son œuvre : 1) la prépondérance du je dans la relation à un « autre » insaisissable ; 2) le « corps » féminin perçu comme objet des abus masculins et comme une prison à cause de sa vulnérabilité et de l'impossibilité de créer un sujet-femme individuel ayant une

influence dans la société ; 3) la marginalisation de l'individu et/ou l'impossibilité de l'individualisme dans une société gouvernée par la volonté collective ; 4) la modernité, et l'hypocrisie qui y est associée quand on l'oppose à la tradition, la famille et un système qui sera toujours patriarcal et enfin 5) le Maroc d'aujourd'hui hanté par son passé violent et les injustices qui se poursuivent du vivant de Boussejra.

Le je apparemment autobiographique dans les trois romans parle aussi d'un inconnu, un *autre-moi* *. Cette voix hante une société qui ne peut pas comprendre le besoin d'individualisme de chacun (homme ou femme), comme le dit le mari de Leila dans *Le Corps dérobé* quand il défend sa famille envahissante : « Tu penses toujours au “je”, c'est l'extrême égoïsme, ouvre les yeux, tu n'es pas seule, tu vis dans une société, les “je” n'existent pas. De plus, c'est ma famille, je ne peux rien y changer, ils font partie de moi ».

Dans les romans de Boussejra, le devoir d'une femme est celui d'une épouse et d'une mère. Pour l'autrice, la femme n'est qu'un récipient que l'homme perce à tous les niveaux. Elle est la propriété de son mari et elle doit répondre à chacun de ses désirs, y compris celui d'écartier les jambes à sa demande : « Quand il rentrait... Il me violait. Mais comment dire à quelqu'un que mon mari me viole à chaque fois que lui en prend l'envie ? Aux yeux de la loi, il n'y a pas de viol entre un mari et sa femme » * (2004).

L'*autre-moi** dans les romans de Boussejra représente aussi la voix de ceux qui sont incapables de se libérer des chaînes d'une

collectivité dure et oppressive. Le je de l'autrice représente l'autre, la victime la plus démunie face à une société oppressive. Son œuvre atteste ainsi d'une quête d'identité pour trouver le moi dans les autres, moyen de s'identifier avec les moins chanceux de sa société. L'*autre* de l'autrice est souvent l'enfant qui a été maltraité, dépouillé de son innocence par un adulte. L'abus sexuel des enfants est un sujet récurrent dans les trois romans de Boussejra. Pour l'autrice, une société qui sépare les hommes et les femmes en termes de pouvoir sexuel est corrompue. Les femmes sont frustrées par leur manque de pouvoir, le manque de recours légal et leur faible statut dans la société. Les femmes maltraitent parce qu'elles se sentent impuissantes et les hommes maltraitent parce qu'ils savent qu'ils en ont le pouvoir. Les "je" démunis de Boussejra, les faibles, recherchent toujours un semblant de pouvoir dans leurs relations aux autres, même à un niveau infime, afin de compenser ce qu'ils ne peuvent obtenir dans et de la société par leur mauvaise fortune. La bonne, dans *Le Corps dérobé*, maltraite la petite Leila parce que le pouvoir sur un petit enfant est la seule forme d'autorité qu'elle peut avoir. Fadel dans *Les Impunis ou les obsessions interdites*, marginalisé par son homosexualité, cherche à se venger d'une société qui condamne l'amour entre mêmes sexes. Il prend plaisir à attirer les petits garçons dans son repaire, reconnaissant qu'il adore la littérature satanique et qu'il ne croit ni au bien ni au mal. Il reconnaît que sa vie est plus complexe que celle des autres. Après avoir violé son petit voisin Nouri, Fadel admet qu'il « se sentait fier d'avoir bu à l'innocence de l'autre... Nouri ne pourrait plus jamais prétendre à la légèreté

de l'âme ni à l'insouciance de la jeunesse » * (*Les Impunis ou les obsessions interdites*, p.16).

Le corps sous toutes ses formes – réelle et potentielle – est un thème prédominant dans l'œuvre d'Houria Boussejra. Les corps sont battus, torturés, violés et détruits par une société sans pitié. Fadel est un homme sexuellement malade qui passe sa vie à manipuler de jeunes garçons pour le sexe tout en travaillant comme homme de main pour Youssef, un politicien corrompu qui gagne les élections en faisant assassiner ses opposants. La personnalité homoérotique et sadique de Fadel le relègue aux marges de la société, où il trouve du réconfort dans ses abus sexuels. Khalid qui, très jeune, est devenu garçon de maison et esclave sexuel de Fadel, se retrouve prisonnier de son propre corps brisé ; il est pris au piège d'une vie et d'une destinée sur lesquelles il n'a aucun contrôle. Les abus sexuels qu'il a subis ont détruit pour l'adolescent tout espoir de réintégrer un environnement normal. Khalid est à jamais souillé par les actes ignobles de Fadel.

La prédominance des images liés au corps sous des formes physiques ou métaphoriques est représentée tout au long des romans de Boussejra, par la répétition du mot « corps » *. Ce seul mot poursuit les lecteur·rice·s, nous rappelant sa pertinence en tant que centre de la sexualité, de la sensualité et/ou de l'impureté dans la société marocaine. Les corps sont désirés, mutilés, maltraités, effacés et transformés. Ils ne restent jamais intacts dans les paradigmes socioculturels dans lesquels ils fonctionnent. L'utilisation excessive du mot montre une conception du corps comme quelque chose qui ne peut qu'être

lié au social, à l'historique et au culturel. Pour Boussejra, le corps féminin construit au sein de la société marocaine est au cœur de toutes les possibilités et de tous les échecs.

La marginalisation, qu'elle soit la conséquence de discriminations sexuelles ou sociales, définit de nombreux personnages des romans de Boussejra. Les marginalisés sont considérés comme des êtres « discordants » * et comme des « anomalies » * dans leur environnement (Boussejra, 1999). La rupture des protagonistes avec leur société reflète les propres sentiments de Boussejra sur l'étrangeté*, une déconnexion de l'autrice écrivant en français par rapport à son pays d'origine. Le personnage marginalisé le plus saisissant dans l'œuvre d'Houria Boussejra est Rahma dans *Les Impunis ou les obsessions interdites*. Elle vit volontairement en marge de la société, paria par excellence pour avoir rejeté catégoriquement un mariage violent et ce qu'elle appelle les chaînes de la maternité. Les viols répétés de son beau-père et les « viols » continus perpétrés par son mari qui la dénigre tel un objet « pire [qu'] une ... larve », la conduisent à commettre un meurtre. Elle poignarde son mari plusieurs fois puis jette le corps dans l'océan. Elle rejette ses enfants, déclarant qu'ils sont « une charge et non une bénédiction » (Ibid.) et décide qu'ils vivront mieux dans un orphelinat (Ibid.). Le désir de Rahma devient primitif : elle décide de se prostituer afin de gagner de l'argent et la respectabilité qui, comme elle le pense, lui donneront enfin accès au bonheur (Ibid.). La trivialité de la personnalité de Rahma, qui est une femme sans conscience, montre un potentiel qui, selon Boussejra, est présent en chaque femme et qu'elle ne

craint pas d'explorer. L'abjection et la violence sont pour l'autrice des facultés inhérentes à la condition humaine auxquelles nous pouvons tous succomber, quel que soit notre sexe.

Notre analyse littéraire se termine avec la perception de l'autrice sur la situation du Maroc juste avant sa mort. En 2001, l'élite du pays (la monarchie et ceux qui sont liés à la haute société) clôturait la question des Années de plomb en faisant abstraction de certaines parties de la mémoire qui auraient nécessité d'être abordées et en en choisissant d'autres qu'il aurait été préférable d'oublier.⁶² *Les Impunis ou les obsessions interdites* évoque ces mémoires en conflit qui sont prises entre les pages de l'histoire car elles ne peuvent trouver ni le débat ni le vocabulaire politique dans lesquels s'exprimer. Le dernier roman de Boussejra fait allusion au climat socioculturel du Maroc en 2001. L'autrice achève son œuvre sans en donner une véritable fin. Ses protagonistes en rupture avec la société dépérissent et finissent par mourir. Son œuvre se termine sans aucune victoire, ni résolution ni fin heureuse. Boussejra reconnaît qu'il y a un nouvel « air du temps » * au Maroc qui adopte « la liberté et... la reconquête d'une dignité perdue dans les intrigues et les coups bas » * (Ibid., p.109). Mais, en même temps, note-t-elle

⁶² J'ai trouvé cette idée de « mémoires choisies » très convaincante et certainement vraie en ce qui concerne la prison de Tazmamart. Bien que l'État (et donc le Roi M6) ait admis l'existence de la prison, elle fut rasée. L'État/le Roi optèrent contre toute sorte de mémorial et ainsi reléguèrent la prison de Tazmamart, un monument des Années de plomb, à un statut de mémoire enterrée.

prudemment dans les deux dernières pages de son roman, l'euphorie est passagère et le Maroc sera toujours marqué par les mémoires du passé :

Une euphorie s'était emparée des gens, laissant croire à la délivrance de ce lourd passé aux marques gravées à jamais dans le cœur des familles de ceux qui avaient cru... en la possibilité d'un monde nouveau. Ce n'était qu'une brise d'espoir illusoire. Les cachots, les corps déchirés et les peaux lacérées habitaient les mémoires. (Ibid., p.109).

Noufissa Sbaï, *L'Amante du Rif* (2004)

Noufissa Sbaï est une militante féministe et une productrice de films respectée au Maroc.⁶³ Ses romans, *L'Enfant endormi* (1987), adapté au cinéma par Yasmine Kassari en 2004, et plus récemment, *L'Amante du Rif* (2004), ont été bien accueillis dans les milieux littéraires marocains. Ces deux œuvres offrent un regard approfondi sur un milieu rural où les ressources manquent et où règne une pauvreté affectant considérablement la condition des femmes. En avril 2007, quand j'ai demandé à Sbaï comment elle percevait le Maroc contemporain, elle me répondit la même chose que dans ses romans : « le Maroc a deux vitesses : la citadine et la rurale » * et c'est cet « écart » * qui a

⁶³ Son travail s'est surtout concentré sur la production des films de Narjiss Nejjar (la fille de Sbaï) comme *Les Yeux Secs* (2002) et *Wake up Morocco !* (2006).

pénalisé les femmes qui vivent dans les zones retirées du pays.¹⁵

Même si ses deux romans sont en partie autobiographiques, Sbaï base la plupart de ses récits sur ce qu'elle a recueilli dès les années 1960 quand elle a commencé son activisme pour le développement du bien-être des femmes dans les zones rurales. Elle souligne que son travail, autant de militante que d'écrivaine, lui a permis de réaliser que « l'homme marocain ne veut pas changer » *, et que c'est donc aux femmes de soutenir les changements de leur société.⁶⁴ Dans les deux romans, Hayat en est l'héroïne et le moteur qui agit comme un agent libre dans la société recueillant les histoires de la vie de femmes allant à l'encontre de la société et à contre-courant des normes sociales. Dans *L'Enfant endormi*, Hayat qui est en 1963 une institutrice divorcée et cultivée mais qui parvient à peine à joindre les deux bouts, propose à Yezza d'habiter avec elle. Yezza, enceinte, chassée de son village et répudiée par sa famille, erre dans les rues à la recherche d'un travail.⁶⁵ Hayat l'emmène chez elle, recueillant cette femme sans instruction venue des banlieues rurales. Elles deviennent amies et échangent des histoires, témoignant des liens entre les femmes qui transcendent les classes et les origines.⁶⁶

En 2004, Sbaï inclut Hayat, dont le nom signifie « la maison de l'espoir et de toutes les possibilités » *, dans un nouveau roman :

⁶⁴ Entretien avec Noufissa Sbaï, Institut français, 9 avril 2007, Rabat, Maroc.

⁶⁵ Entretien avec Noufissa Sbaï, Institut français, 9 avril 2007, Rabat, Maroc.

⁶⁶ Noufissa Sbaï a révélé que Hayat était une image miroir d'elle-même. Entretien du 9 avril 2007, Rabat, Maroc.

L'Amante du Rif. La double signification du titre apparaît dans les histoires entrelacées des femmes vivant de façon précaire dans les montagnes du Rif, qui abritent un secteur particulier de la société marocaine dont l'économie est basée sur la drogue (région de culture du kif et du haschich, tous les deux de la famille de la marijuana) et qui sont souvent en proie à la violence. Le titre, *L'Amante du Rif*, est un jeu de plusieurs mots en français – lamente, l'amante, la menthe – qui se prononcent tous de la même manière. Ces mots et leurs différentes significations sont dévoilés avec les histoires complexes du roman de Sbaï. La *lamentation* exprime la plainte collective, la « lamentation » de toutes les femmes qui se retrouvent prises entre deux feux, ceux de la drogue et de la prostitution. Et l'histoire personnelle de *l'amante* Camélia, qui abandonne une vie stable et sans danger, bien qu'issue d'un mariage arrangé, pour une relation sordide et violente avec le vendeur de drogues Lahcen, pour qui elle finit en prison. *La menthe* du Rif, titre du deuxième chapitre, évoque l'image de la lucrative plante de cannabis, verte comme la menthe (qui est largement utilisée pour le thé à la menthe, la boisson préférée au Maroc). La vie de Camélia, piégée entre deux choix qui ne lui laissent aucune liberté, est un symbole des nombreuses femmes qui sont prisonnières des griffes de la pauvreté et de l'illettrisme.

Sbaï a composé ses histoires à partir de ce qu'elle a recueilli auprès des femmes des régions des montagnes du Rif et de Tétouan. Hayat, la tante de Camélia (également militante juridique pour les femmes), instruite, moderne et expérimentée – part aider sa nièce quand elle découvre que la jeune femme a

été emprisonnée. Hayat espère au moins convaincre les juges de réduire sa peine. Elle remarque que Camélia, comme tant de femmes « dans une société de plus en plus tiraillée entre la modernité et la tradition... sont encore exploitées, analphabètes, en marge du progrès, privées de leur dignité en tant qu'êtres humains » * (*L'Amante du Rif*). Ces femmes sont « muselées au sein d'un entourage phallocratique » * qui décide encore du comportement et des règles qui doivent être suivies par 50 % de la population (Ibid.).

Le but de Sbaï n'est pas uniquement de *fabriquer* une histoire sous une forme romancée mais plutôt de rassembler plusieurs récits afin de les transmettre aux lecteurs en les incitant à réfléchir aux problèmes urgents que doivent affronter les femmes marocaines de notre temps. Comme l'écrit Hayat à Camélia dans le chapitre intitulé « Où trouve-t-on des personnes libres dans leurs têtes ? » *, elle exprime non seulement ses pensées et ses espoirs pour Camélia et pour les autres femmes défavorisées par leurs vies dans le Rif, mais elle attire aussi l'attention sur le domaine féminin universel et collectif qui offre soutien mutuel et progressiste.

Les témoignages de femmes : entre passé et présent

Depuis les années 1990, les femmes se sont de plus en plus exprimées sur un certain nombre de sujets, notamment sur les exactions du passé et du présent, dans le domaine des droits humains et de la politique sociale. Des récits de prison écrits par plusieurs anciennes détenues pendant les Années de plomb

aux essais sur les enfants des rues et sur les « petites bonnes », les femmes mettent le doigt sur les abus et l'indifférence du passé, qui perdurent aujourd'hui dans le « nouveau » Maroc. Ces femmes ont brisé le silence des Années de plomb pour écrire de véritables « *testimonios* » (témoignages), comme l'ont fait leurs consoeurs hispaniques au Chili et ailleurs en Amérique latine. Comme le suggère Susan Slyomovics dans *The Performance of Human Rights in Morocco*, le concept de « testimonio » et de « témoignage » en français, implique l'« acte d'attester, de témoigner dans un sens juridique et religieux... La connotation légale est importante car elle distingue le *testimonio* du simple enregistrement d'une narration participante », ou d'une « histoire orale » qui serait enregistrée via un « enregistreur » (Susan Slyomovics, *The Performance of Human Rights in Morocco*). Dans le *testimonio*, « c'est l'intention du narrateur qui est essentielle ». De plus, note Slyomovics, « contrairement au roman, le *testimonio* par définition promet d'être essentiellement traité dans la sincérité plutôt que par sa littérarité » (Ibid.).

Une Femme nommée Rachid de Fatna El Bouih ; *Poèmes, Lettres, Ecrits de prison* de Saïda Menebhi, édité à titre posthume ; et *Miseria : Témoignages* d'Aïcha Ech-Channa, dévoilent des témoignages qui n'avait jusqu'alors jamais été rendus publics, les présentant à tous afin qu'ils soient désormais accessibles. Ces œuvres affichent les qualités du *testimonio*, telles que définies par Slyomovics, en permettant non seulement de consigner légalement les violations mais en établissant aussi une mémoire collective afin que soient évitées d'éventuelles nouvelles infractions. Le style narratif est moins important que ce que ces

femmes *disent* en exposant les réalités historiques aux lecteur·rice·s.

Poèmes, Lettres, Ecrits de prison (2000) de Saïda Menebhi et Une Femme nommée Rachid (2002) de Fatna El Bouih

Comme déjà mentionné dans le chapitre deux, à l'instar de leurs homologues masculins et des anciennes victimes de la torture et de l'emprisonnement d'Hassan II, plusieurs femmes devenues prisonnières politiques pendant les très répressives années 70 et 80 finirent par prendre la plume pour révéler leur histoire dans les années 1990 et 2000. En 1994, Fatna El Bouih, Latifa Ajbabdi et Widad Bouab furent les premières à publier leurs témoignages dans le journal arabe *Al Ittibad al-Ichdiraki* (Slyomovics).⁶⁷ Ces femmes faisaient toutes parties du « Groupe

⁶⁷ Selon Sbaï, la croyance berbère de « l'enfant endormi » était largement répandue jusqu'à la fin des années 1950, et même tolérée dans le système judiciaire marocain. Selon cette croyance, par la sorcellerie blanche, la croissance de l'enfant à naître pouvait être arrêtée et sa naissance reportée de plusieurs mois, voire de quelques années. Ainsi, si une femme tombait enceinte en dehors des liens du mariage (et donc afin d'éviter qu'elle soit stigmatisée dans sa communauté), elle « mettait l'enfant à dormir » en faisant écrire par un *fiqh* (un homme saint) un talisman sur un parchemin qui était ensuite enfermé dans une petite boîte que la femme portait autour du cou. Quand la femme désirait que son enfant naisse, elle ouvrait la boîte, jetait le talisman dans l'eau puis « réveillait » l'enfant en lui donnant naissance. L'idée était que si une femme tombait enceinte en l'absence de son mari, soit parce

de Meknès », groupe marxiste des années 1970 et furent emprisonnées pour leur activisme et leur adhésion au mouvement socialiste « Le Mouvement 23 Mars ». Bien que certaines aient décrit leur histoire dans les journaux - El Bouih est même apparue à la télévision - aucune n'a publié de témoignage aussi détaillé que les prisonniers masculins Marzouki, Raïss, Bourequat et Fakihani. Les raisons de ce silence viennent de la honte qu'elles éprouvaient par rapport aux crimes subis (viol, sévices, perte de la « féminité ») ainsi que des préjugés de la société selon laquelle une femme ne doit jamais parler d'elle-même en public (Slyomovics). Ainsi le témoignage d'El Bouih, d'abord publié en arabe sous le titre *Hadith al-àtamah* (« Paroles des ténèbres ») et traduit en français en 2002 sous le titre *Une femme nommée Rachid* est un acte courageux non seulement parce qu'il offre le témoignage d'une femme sur les Années de plomb mais aussi parce qu'il surmonte les normes et les conventions de la société marocaine qui empêche toute expression féminine. Les « ténèbres » et le silence forcé subi par les femmes, qui sont ainsi dépouillées de leur être féminin, sont des thèmes généralisés dans son récit. El Bouih, même si elle utilise la première personne du singulier, prône la justice collective de toutes les femmes qui furent emprisonnées et

qu'il avait dû immigrer, soit parce qu'il était mort ou parce qu'ils avaient « divorcé », elle pouvait évoquer « l'enfant endormi », ce qui lui permettait de reporter sa naissance. Cette pratique permettait aux mères de ne pas être châtiée suite à une naissance hors mariage ou de légitimer un enfant né après une répudiation ou un veuvage. Des villages entiers acceptaient cette pratique et cette croyance contribuait à l'harmonie sociale au sein des familles et de la communauté.

torturées pendant les Années de plomb. Elle parle pour celles qui ne sont plus là comme la martyre Saïda Menebhi qui fut torturée puis mourut en prison le 11 décembre 1977 des suites d'une grève de la faim.

La seconde édition des poèmes et lettres de Saïda Menebhi fut publiée en 2000 par une petite maison d'édition de Rabat avec le soutien de sa famille. Le livre est dédié à sa vie et, comme la première édition publiée à Paris en 1978, est intitulé *Saïda Menebhi : Poèmes, Lettres, Ecrits de prison*. La publication de l'ouvrage en 2000 au Maroc est un signe manifeste que le pays tente de guérir les blessures de son passé. La poésie des années 1970 de Menebhi est un élément essentiel dans le désir du Maroc de rétablir l'histoire des milliers de « disparu·e·s ». Son œuvre révèle le climat de révolte qui régnait envers l'oppression au sein de la structure marxiste-socialiste et qui, à l'époque, unifiait les femmes et les hommes du monde entier. Comme le témoignage d'Abdelfettah Fakihani, *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb*, les poèmes de Menebhi se réfèrent à l'espoir universel pour l'égalité des classes et des sexes, soutenu par les mouvements socialistes et communistes qui, dans les années 1960 et 1970, se propageaient sur tous les continents, de l'Amérique du Sud à l'Afrique. Le 26 septembre 1977, Menebhi écrivit en prison un poème intitulé « Rêve en plein jour » * qui exprime l'esprit de résistance contre la torture et la violence qui existait non seulement au Maroc mais à travers le monde entier :

Tu sais mon enfant

J'avais fait un poème pour toi

*Mais ne m'en veux pas
Si je l'ai écrit en cette langue
Qu'encore tu ne comprends pas
Ce n'est rien mon enfant
Lorsque tu seras grand
Tu saisisras ce rêve
Que j'ai fait en plein jour
Tu raconteras à ton tour l'histoire de cette femme
Prisonnière arabe
Dans son propre pays
Arabe jusqu'à ses cheveux blancs
Ses yeux verdoyants
Le rêve mon enfant
Commence
Quand je vois un pigeon
Les oiseaux qui montent leurs nids
Sur les toits des prisons
Je rêve d'envoyer un message aux révolutionnaires
De Palestine
Pour les assurer du soutien
De la victoire
Je rêve d'avoir des ailes
Tout comme les hirondelles
Parcourir les cieux*

*Jusqu'en Erythrée
Jusqu'au Dhofar
Les bras chargés de fusils
La tête de poèmes
Je veux être passagère
À bord des nuages
Avec mon habit de guerre
Combattre Pinochet
Dans les brousses du Chili
Pour que mon sang coule
Sur la terre chilienne
Que Neruda a chantée
Ô mon rêve
L'Afrique rouge
Sans enfants affamés
Je rêve que la lune
De là-haut va tomber
Pour l'arracher à l'ennemi
Et qu'alors la lune me déposera
En Palestine ou au Sahara
N'importe
Je lutte pour la victoire
De tous les peuples combattants. * (26 septembre 1977)*

Les choix de Menebhi - le français comme langue de résistance et la forme poétique pour exprimer ses opinions politiques - reflètent les sentiments de nombreux poètes de l'époque. On peut citer, entre autres, Abdellatif Laâbi (en prison avec elle) et Mohamed Aziz Lahbabi qui a publié le remarquable *Misères et Lumières* en 1958 juste après l'époque coloniale (Noureddine Bousfiha, *Contemporary French Language Moroccan Poetry, Research in African Literatures*, 1992). À travers sa poésie, Menebhi évoque les « thèmes fondamentaux que sont l'engagement, l'exercice arbitraire du pouvoir, la prison, la torture » et les « poisons » de son époque qui continuent à hanter la psyché de son pays depuis quarante-cinq ans (Ibid.). Son œuvre exprimant une certaine sérénité, traite surtout de sujets féminins avec d'abondantes références aux enfants, à la naissance et à la renaissance de la femme comme génératrice d'une société idéaliste. La poésie de Menebhi est intemporelle, montrant que par le passé, même dans les recoins les plus abjects et sombres de l'humanité, les mêmes aspirations existaient déjà. La lecture de son œuvre replacée dans le contexte du vingt-et-unième siècle, où règnent toujours la guerre et la famine, continue d'offrir un réquisitoire poignant sur la condition humaine :

*La prison, c'est laid
Tu la dessines mon enfant
Avec des traits noirs
Des barreaux et des grilles
Tu imagines que c'est un lieu sans lumière
Qui fait peur aux petits*

*Aussi, pour l'indiquer
Tu dis que c'est là-bas
Et tu montres avec ton petit doigt
Un point, un coin perdu
Que tu ne vois pas.
Peut-être la maîtresse t'a parlé
De prison hideuse
De maison de correction
Où l'on met les méchants
Qui volent les enfants
Dans ta petite tête s'est alors posée une question
Comment et pourquoi
Moi qui suis pleine d'amour pour toi
Et tous les autres enfants
Suis-je là-bas
Parce que je veux que demain
La prison ne soit plus là. * (Sans titre, janvier 1977)*

La poésie de Menebhi, bien qu'écrites dans les années 1970, rejoint les thèmes généraux des derniers témoignages des survivantes de prison, comme celui d'El Bouih qui est la plus communicative des anciennes détenues. *Une Femme nommée Rachid* d'El Bouih est le témoignage le plus éloquent sur la violence dans les domaines socioculturels et politiques au Maroc. Susan Slyomovics rapproche l'œuvre d'El Bouih de la signification islamique traditionnelle du *fiqh* (jurisprudence

islamique) et de la *shabada* (attestation de foi) qui font tous deux références, tant dans le processus que dans le contenu, à la procédure de témoignage. Cette procédure recouvre plusieurs significations qui vont de « seulement assister à un événement à l'action de témoigner et d'attester oralement ». Ces concepts ont un sens différent suivant les sexes (Susan Slyomovics, *The Performance of Human Rights in Morocco*, 2005). Les lois traditionnelles, toujours en vigueur au sein du système juridique marocain, stipulent que « les femmes marocaines ne sont pas des témoins... au même titre que les hommes ». D'après « les versets 2 :282 du Coran concernant la nature du témoignage selon le sexe », note Slyomovics, pour qu'un témoignage soit valide, il doit y « avoir deux témoins hommes et si ce ne sont pas deux hommes, alors un homme et deux femmes » ; confirmant ainsi que « Deux femmes égalent un homme » et ce qui est sensé être la signification littérale de la *shabada*, le « témoignage » (Ibid).

Le témoignage d'El Bouih est une déclaration personnelle pour la reconnaissance de son *Je-Femme*. Ainsi, en relatant sa propre histoire, elle parle aussi pour les nombreuses femmes qui ne le peuvent pas : « Je ne parle pas seulement en mon nom mais aussi au nom des milliers de Marocaines qui avant moi, furent victimes de cette blessure et pour celles qui en souffrent encore aujourd'hui, partout dans le monde » (Slyomovics, Ibid.).⁶⁸

⁶⁸ El Bouih dans un entretien avec Susan Slyomovics retranscrit dans *The Performance of Human Rights in Morocco*. Certaines des autres prisonnières citées dans son texte –mortes ou toujours en vie – sont : Fatima Oukacha, Rabia Fetouh, Mara Zouini, Widad Bouah, Latifa Ajabdi, Nguia Bouda et la

Attestant de son dévouement au collectif, El Bouih fait suivre son récit personnel d'une série d'« Autres témoignages »* : Widad Bouab (arrêtée le 8 juin 1977 et libérée le 8 mars 1980) et Latifa Ajbabdi, également incarcérée durant cette période, décrivent sans réserve leur emprisonnement. Ces témoignages ont d'abord paru en arabe dans le journal *Al Ittihad al-ichtiraki* en 1994.

Un des aspects les plus poignants du témoignage d'El Bouih est sa description de la honte ressentie au moment où elle décide de s'exprimer publiquement sur ses années de prison. D'ailleurs, lors de ses premières prises de parole à la fin des années 1990, il était difficile de trouver la bonne position entre « l'attitude acceptable » à adopter pour une femme et la honte face au regard public pour « oser » révéler les détails de sa vie dans une société où les femmes ne sont pas sensées le faire (Slyomovics, Ibid.). La télévision contrôlée par l'État, même si elle est plus libre aujourd'hui, n'offre toujours qu'un temps d'antenne minimum aux femmes qui veulent transmettre leurs témoignages aux téléspectateurs.

El Bouih parle sans retenue de l'ignominie de l'État qui ne lui a pas témoigné de respect, de l'embarras ou de la fierté blessée du mâle. Son histoire est empreinte de ce qui s'est passé dans les années 1970 mais est lue dans les années 2000 avec des réactions mitigées au Maroc. Le témoignage d'El Bouih est évidemment lié aux révélations sur les violations des droits humains (comme

martyre Saïda Menebhi.

celles de ses homologues masculins) mais aussi aux tensions toujours existantes dans la société marocaine entre les domaines masculins et féminins. Se référant à sa propre expérience, El Bouih affirme qu'être une femme engagée dans le climat politique des années 1970, c'était « être un homme ». Pour ses gardiens de prison, elle devait être dépouillée de sa féminité pour expier ses fautes :

*On me donne un numéro et un nom : « Maintenant tu t'appelleras Rachid... Ne bouge pas, ne parle pas, sauf si tu entends ton nom. Rachid ». C'est le début de la dépersonnalisation... et maintenant la négation de ma féminité. Pour eux, je ne suis plus qu'un homme qu'ils appellent Rachid. * (El Bouih, Une femme nommée Rachid)*

El Bouih a subi tortures et séquestration pendant cinq ans ; pendant les trois premières années, elle n'a eu le droit ni à un avocat ni à un procès (Ibid.). Son récit fait ressortir les aspects les plus malsains de la nature humaine, ce qui est, selon Frantz Fanon, la capacité de l'humain à se « déshumaniser » quand il colonise l'autre pour le dominer.⁶⁹ Les heures, les jours et les années qu'elle passe en prison se confondent : « Tout est pareil, même pour la torture il n'y a pas de temps » * (elle fonctionne à toute heure, sous toutes les formes. Il n'y a pas de distinction entre les moments ni les sexes. Par le corps, c'est la personne, l'âme qu'ils veulent détruire, homme ou femme).

⁶⁹ Voir Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (Editions Maspéro, Paris, 1961). Réédité par les Editions La Découverte en 2002.

El Bouih décrit également la peur que ressentaient les tortionnaires masculins face à leurs prisonnières. Le pouvoir féminin, bien que plus spéculatif que réel, est évoqué avec subtilité à travers le texte d'El Bouih. Les tortionnaires justifiaient leur violence envers les femmes en s'appuyant sur les constructions socioculturelles des sexes déjà inhérentes à la société musulmane marocaine. El Bouih et ses camarades emprisonnées révèlent dans leurs écrits la peur des hommes à l'encontre de la *fitna*, le « chaos » * comme le décrit Fatima Mernissi dans son œuvre : *Beyond the Veil (Au delà du voile, 1987)*. Les femmes livrées à elles-mêmes, à l'extérieur de leur foyer, seraient alliées avec Satan et auraient alors la capacité de bouleverser l'ordre social : « Toute la structure sociale musulmane peut être vue comme une attaque de et une défense contre, la puissance perturbatrice de la sexualité féminine » (Fatima Mernissi). Illustrant la peur à l'encontre de la capacité féminine à provoquer le chaos sexuel dans différentes prisons comme celles de Derb Moulay Chérif à Kénitra, le témoignage de Widad Bouab se termine avec cette anecdote :

Quand on nous emmenait aux séances d'interrogatoire... la garde était renforcée... Une fois où je fus convoquée seule, on me fit monter comme d'habitude, dans une estafette bourrée de gardiens et de policiers armés de mitraillettes... Quand je m'installai à ma place et qu'on donna le départ, ces hommes se révoltèrent, furieux de cette mobilisation grotesque à cause de nous, a fortiori à cause de moi qui n'étais pour eux qu'une femme... J'hésitai entre rire de la situation qui était

franchement comique, et maudire le machisme qui me jugeait sans importance en raison de mon sexe, et non pas de ma pensée, de mes choix et de mes limites en tant qu'être humain. * (El Bouih, p. 116-117).

Dans les années 70, lorsque les femmes marocaines se devaient de garder le silence et de rester enfermées chez elles, peu étaient autorisées à aller à l'école, El Bouih raconte qu'elle était déjà perçue comme une anomalie par la société. Pour la police, qui a arrêté la jeune femme en 1974 puis une seconde fois en mai 1977, elle apparaissait comme une fille gênante qui se méprenait en devenant autre chose que le rôle qu'on lui avait assigné. Quand elle était étudiante activiste, on lui reprocha d'avoir « mis son nez » où il ne fallait pas : « j'avais à suivre mes cours et à “me mêler de mes oignons”, mais d'après eux, je me suis mêlée d'autre chose et des comptes sévères me seront demandés » * (El Bouih, Ibid.). Dès qu'elle est attrapée par la police et « fait disparaître », accusée de complot contre la sécurité de l'État et condamnée pour son adhésion à une organisation clandestine, elle devient « une salope, fille de salope, traînée, p..., fille de p... La présence d'un homme avec moi est prétexte à salir ma réputation : la morale exigeait que je m'occupe de mes études et de mes oignons, répètent-ils inlassablement » * (Ibid.).

Quand El Bouih est enfin jugée dans un tribunal, elle est condamnée à cinq ans de prison pour, selon ses propres mots, « avoir pensé à un lendemain meilleur, à un monde où on respecterait les droits humains, un monde qui ne ferait plus de la femme un être inférieur » * (Ibid.). Ses accusateurs la

condamnent de manière très grossière, en déclarant : « La femme, au harem et pas ailleurs. La femme à la maison, pour faire les gosses. Tout le reste, c'est des sottises contre nature » * (Ibid.).

Miseria : Témoignages (2004) d'Aïcha Ech-Channa

Les militantes sont les premières à délivrer les témoignages de celles qui ne peuvent pas les écrire elles-mêmes. Leurs récits critiquent la société contemporaine tout en remettant à l'ordre du jour les questions pertinentes qui doivent être traitées pour un Nouveau Maroc productif. Le fait que *Miseria : Témoignages*, d'abord publié en 1996 pendant les Années de plomb, ait ensuite été réédité trois fois, montre l'urgence et l'importance du message implicite de l'œuvre d'Ech-Channa. Depuis 1985, elle dirige l'Association pour la Solidarité Féminine à Casablanca, ONG qu'elle a elle-même fondée. Autant dans ses écrits que dans son activisme, elle souligne que bien que la monarchie ait soutenu des progrès importants dans certains secteurs, notamment en s'occupant des faiblesses de l'économie et des infrastructures marocaines, le gouvernement fait preuve d'un manque de ressources et de motivation concernant les changements à réaliser dans la société pour aider les plus démunis, à savoir les enfants sans abri et les femmes qui sont les plus touchées par la pauvreté.

Le titre du livre d'Ech-Channa, *Miseria : Témoignages* qui combine le mot arabe marocain « miseria » qui signifie « souffrances » au mot français « témoignages » *, effectue un rapprochement

entre le travail des activistes marocains et celui des ONG internationales et attire l'attention sur la situation désespérée des enfants des rues au Maroc. Pendant des années, Ech-Channa a travaillé en étroite collaboration avec l'organisation européenne « Terre des Hommes » * dans une tentative d'obtenir des soutiens pour son action. Son style d'écriture est saccadé avec de nombreuses annotations lorsqu'elle décrit ces femmes seules et enceintes et ces enfants abandonnés et maltraités. Son ton est détaché, reflétant l'attitude qu'elle a dû adopter afin de pouvoir supporter la souffrance intolérable de ces rencontres.

Chaque chapitre dans *Miseria* aborde l'histoire particulière d'une femme ou d'un enfant brutalisé. On découvre des femmes abandonnées par leurs maris sans aucune ressource pour s'occuper de leurs enfants, et des enfants vendus comme esclaves pour être « les petites bonnes » * (souvent dès l'âge de cinq ans) par des familles qui n'ont plus d'autres moyens de survie. D'autres femmes, victimes de viol, ont été répudiées par leurs familles sous l'influence de la tradition. Ces mêmes familles imposent que les femmes, gardiennes de l'honneur de la famille, restent pures jusqu'au mariage. Sur le plan humaniste, l'ouvrage d'Ech-Channa touche aux domaines universels de l'abjection dans sa forme la plus pure et la plus insidieuse : des règles perverses sont devenues les normes d'une société dans laquelle le fossé socioéconomique entre les nantis et les démunis s'élargit.

L'œuvre d'Ech-Channa dénonce les aspects les plus sordides de l'abjection qui tue les jeunes ou les laisse sans protection dans les rues du Maroc. S'appuyant sur une philosophie didactique,

elle appelle les lecteur·rice·s à prendre des responsabilités dans leurs communautés et dans leur pays. On peut citer Ouarda, une jeune femme qu’Ech-Channa a découverte dans un hôpital et qui a une jambe amputée ou de Brahim-Robert, un petit garçon malien qui a été vendu à des toxicomanes au Mali ayant ensuite émigré au Maroc. Chaque chapitre-histoire analyse l’approche de l’activiste qui cherche à connaître la vérité puis à réparer les violences. Son témoignage sociologique et humanitaire se décline en sous-titres dans chaque chapitre et évolue comme les scènes d’un documentaire cinématographique : « Première image » *, « Premières questions » *, « Premières paroles » *, « Premières lueurs » *, « L’enquête » *. Elle expose les détails de la réalité de son sujet puis dévoile son histoire avec comme objectif de sauver des ravages de la déprivation, la femme, l’enfant ou les deux. Ech-Channa révèle également les infamies inhérentes au « système » marocain – qu’il soit médical ou juridique – trop souvent et trop précipitamment utilisées pour se débarrasser des masses problématiques.

Dans le cas d’Ouarda, une jeune fille avec une jambe amputée qu’elle trouve dans un hôpital et qui est trop traumatisée pour parler, la vérité qu’elle finit par découvrir est effroyable : « Elle avait fait une tentative de suicide, s’était jetée d’un 4^{ème} étage. Résultat : une fracture. Son état s’étant aggravé, on avait dû l’amputer. Avant l’amputation, des gens venaient la voir. Puis, plus de visites. Qui étaient ces gens ? » * (Ech-Channa, *Miseria : Témoignage*). L’histoire de cette fille révèle aussi une face méprisable de la société marocaine où les riches et les puissants profitent des pauvres et des plus malchanceux. Ouarda, comme

tant de gens des milieux ruraux, fut vendue très jeune en tant qu'esclave à une riche famille de Casablanca. En tant que « petite bonne », elle devait travailler du lever au coucher du soleil dans les plus abjectes conditions. Forcée de dormir à même le sol dans la cuisine, affamée et maltraitée par ses employeurs, elle tente de se suicider. Ech-Channa nous livre la vérité dans un style cru et direct, écrit sous formes de notes. Le père d'Ouarda l'a, au départ, vendue en esclavage : « un blédard. De l'esclavage blanchi : faire travailler des enfants en échange d'argent » (Ibid.). Ce sont les derniers mots d'Ech-Channa au sujet d'Ouarda ; une histoire suivie par beaucoup d'autres qui dépeignent la réalité de millions de personnes qui n'ont pas la possibilité de parler.

Autobiographie et mots de douleur

Comme mentionné dans les premiers paragraphes de ce chapitre, les écrits des femmes marocaines, peu importe le format, sont en général bien plus autobiographiques que ceux des hommes. Même leurs œuvres de fiction font allusion à un traumatisme personnel ou à une expérience vécue. Dans une société traditionnelle où la femme a peu de pouvoir dans la sphère publique, la voix autobiographique, du moins sur le papier, permet aux femmes d'avoir un sentiment de contrôle et d'autorité.

Le *je* dans l'écriture féminine marocaine est toujours présent en arrière-plan comme en témoigne la prose de Benchekroun et de Boussejra. Cependant, les écrits féminins en langue française qui pourraient être qualifiés de pure autobiographie – c'est-à-dire

assumant un « Je » franc et engagé – sont peu importants. Rita El Khayat est l'autrice la plus prolifique de récits autobiographiques qui dépeignent les milieux socioculturels et politiques du Maroc depuis la fin des années 1970. Psychologue, féministe (même si elle répugne à utiliser le mot), militante sociale et autrice, El Khayat a assumé pendant des années la responsabilité d'un je engagé et d'une écriture personnelle dans son œuvre, ses amours et ses malheurs même quand ces récits perturbent la communauté à laquelle elle s'adresse.

Rita El Khayat, diplômée en psychologie, a commencé à pratiquer au Maroc quand peu de femmes le faisaient (c'est d'ailleurs toujours le cas). Elle a obtenu son Diplôme d'Etudes Supérieures Spécialisées en Psychologie* à Paris en 1979 et un doctorat en Anthropologie du Monde Arabe* en 1996. Elle a publié de nombreux essais de psychologie dont *Une Psychiatrie Moderne pour le Maghreb* (1994) et *La Folie, El Hank-Casablanca* (2000), basés sur des études conduites sur des femmes atteintes de maladies mentales au Maroc pendant les années 1970 et 1980 jusqu'à la fermeture de l'asile psychiatrique d'El Hank (Casablanca). Ses essais en psychologie, indique El Khayat, n'avaient pas pour seul but de promouvoir une conscience « pour la défense de la femme folle »* mais également de démontrer un traumatisme culturel qu'elle décrit comme « la folie du peuple marocain »* traumatisé par les Années de plomb, qui, selon elle, n'ont pas été assez évoquées dans les milieux intellectuels du Maroc contemporain.⁷⁰ En plus de ses essais

⁷⁰ Entretien avec Rita El Khayat, 2 avril 2007, Casablanca, Maroc.

psychologiques, elle a publié de la prose, de la poésie (dont elle déclare qu'elle « est la forme parachevée de tout art »*) et des œuvres autobiographiques. La variété des sujets traités va des rôles des femmes dans la société marocaine à son propre examen rétrospectif sur la perte en 1997 de son enfant unique, sa fille Aïni (*L'Œil du paon*).²³ La douleur de la perte est rendue dans un poème qu'El Khayat a écrit le 1^{er} mai 1997 et donc intitulé « Premier Mai 1997 »* :

*Comment une petite mère
Fluette et peu sûre
Peut-elle défendre
Une Reine,
Descendant les Champs-Élysées
Le Premier Mai 1996 ?
Le Premier Mai 1997,
La pitoyable mère
Réduite au deuil,
À la laideur,
À l'atrocité du vide,
À la fournaise des larmes
Baisait la dernière demeure
De la Jeune Reine
Au destin déchiqueté...**

Dans *Le Sein*, El Khayat écrit : « Le premier texte d'écriture littéraire que j'ai produit date de 1973, dix-sept pages. Je m'en souviens parfaitement. Des pages blanches posées les unes sur les autres dont je ne savais pas quoi faire réellement, écrire était

irrépressible bien que je fusse attelée à d'autres préoccupations scientifiques à l'époque » *. Dès *La Liaison*, première œuvre de l'autrice éditée en France en 1994 par les Editions L'Harmattan sous le pseudonyme de « Tywa Lyne » (qui, en berbère marocain, signifie « Mes Yeux ») et jusqu'à ses romans et essais les plus récents, El Khayat écrit dans l'urgence et, dans certains cas, avec rage, contre les injustices de la société. Sa rage n'est pas seulement à l'encontre de l'ordre phallocrate dominant de la société marocaine mais aussi contre son état d'être humain marqué par la mort et la destruction qui sont le lot de toute l'humanité. El Khayat est une intellectuelle engagée socialement et politiquement dont l'œuvre englobe non seulement les domaines littéraires et médicaux mais aussi le domaine artistique. Ainsi, comme elle l'affirme dans « Destructures » *- une des histoires du recueil *Le Sein* – la peinture était si importante pour son passage à l'état de femme, à la fin des années 1960, qu'elle a « failli devenir un peintre » *. Elle confesse que, même si en fin de compte elle a choisi la profession médicale : « je suis restée artiste et j'écris » *, soulignant que la science et l'art sont liés. « Le dessin dans la médecine » et ainsi l'art n'est jamais très éloigné du travail scientifique.⁷¹ L'art, comme l'écriture et la médecine permettent à l'artiste/à l'écrivain/au docteur de voir à l'intérieur de son sujet. Cet aspect de l'écriture d'El Khayat est omniprésent à travers toute son œuvre. En tant qu'autrice, intellectuelle et docteure passionnée, El Khayat présente dans toute son œuvre en prose des tableaux

⁷¹ Entretien avec Rita El Khayat, 2 avril 2007, Casablanca, Maroc.

de la tristesse, de la douleur et de la solitude qui marquent le lecteur au plus profond du cœur, de l'esprit, de l'âme.

Le désenfantement : Récit (2002), Rita El Khayat

El Khayat commence son récit* autobiographique avec un texte écrit en lettres majuscules et en gras qui est comme un avertissement au lecteur sur le fait que son livre sera perturbant et émouvant :

L'HISTOIRE DE CES TEXTES ET DE LEUR CONTRADICTION OU RÉAFFIRMATION EST SIMPLE. ELLE EST L'ÉMANATION D'UNE TERRIBLE DOULEUR QUI AFFECTE L'AUTEUR ET A CHANGÉ JUSQU'À SES MODES D'ÉCRITURES.

CES TEXTES SONT DES DÉCOUPURES DANS LA DOULEUR SANS CESSÉ ENVAHISSANTE, INTRAITABLE ET ODIEUSE. ILS RACONTERONT PAR BOUFFÉES ET PAR RÉVOLTES CE QUE SONT LA VIE, LA MORT, LA BEAUTÉ, LA JEUNESSE, LES PLEURS, LA CONSOLATION, LA SÉPARATION...*

Le titre « Le désenfantement », un mot français créé par l'autrice, porte la signification de la perte et de la séparation. Il n'y a pas d'antonyme dans la langue française pour le verbe « enfanter » *. El Khayat ne fait pas que créer le verbe « *désenfant* » en indiquant une action qui est si horrible qu'on a du mal à en saisir le sens, elle fait aussi de ce verbe un nom, enracinant ainsi l'action en une chose palpable, permanente dans sa présence douloureuse. Cet état de *désenfantement* ou d'être

désenfanté, est pour toujours présent dans le ton et le style de son écriture à partir de 1997. La perte de sa fille a littéralement affecté et changé l'être même d'El Khayat et ses « modes d'écritures ». Elle m'a avoué après la tragédie, avoir formellement décidé : « j'écris pour moi-même et personne d'autre ».72

La structure du *récit* – l'histoire du désenfantement – est formée de courts chapitres qui sont les réflexions de l'auteur sur le pire cauchemar d'une mère. Commenant par le chapitre intitulé « Le noir du néant : je suis seule au monde »*, El Khayat décrit son néant et le vide de la perte. La narration alterne entre le passé et le présent pour relater le *processus* de la perte d'un enfant73 : « Mon cerveau s'est envolé le samedi 15 février 1997 par une calotte ouverte vers le ciel. J'ai tout oublié après »* (Ibid.).

Avec sa formation en psychiatrie, El Khayat a l'expertise pour diagnostiquer médicalement les changements mentaux qu'elle vit en tant que victime d'un traumatisme : « J'ai... perdu conscience. J'ai fait non pas une crise d'hystérie mais une syncope dont j'ai perdu tout souvenir. J'ai cherché pendant une année entière à retranscrire cette période séquentiellement. C'était impossible »* (Ibid.). Cependant, comme le sous-entend

72 Pour expliquer le prénom de sa fille, El Khayat écrit dans *Le Désenfantement* (2002) qu'Aïni signifie en arabe « mes yeux, ma pupille ».

73 La fille d'El Khayat, Aïni, est morte à l'âge de quinze ans et demi suite à une maladie et une hospitalisation.

El Khayat, sa formation médicale et son expertise en psychologie ne sont d'aucune utilité pour expliquer ou surmonter le « néant absolu »* auquel elle est confrontée depuis ce terrible jour de 1997. Elle est et sera désormais une « désenfantée » (Ibid.).

Une des premières questions que se pose El Khayat, la psychiatre, est comment la perte d'un enfant peut pousser une mère à revenir aux raisons de la conception d'un enfant (Ibid.). Cette question implicite, liée à la question plus générale de « pourquoi les femmes ont/ressentent le besoin d'avoir des enfants ? », est présente dans tout le livre. Porter un enfant, est-ce une faiblesse ou une force pour la femme ? Et l'acte d'enfanter, enrichit-il ou entrave-t-il la vie d'une femme ? El Khayat réfléchit aussi à la question de savoir si le mode littéraire est ou non approprié pour expliquer la façon dont l'humanité est bouleversée par la naissance et la mort : « impuissance à transcrire et transmettre fidèlement ce que nous ressentons et ce qui est indescriptible dans les sinuosités de notre cœur et de notre esprit »* (Ibid., p.29). Avec les questions posées et les sentiments sur l'amour et la perte étudiés ici, l'autobiographie d'El Khayat devient universelle, cherchant dans le vocabulaire humain quels mots utilisés afin de traiter de la naissance, de la vie et de la mort. Les lecteurs sont sans cesse confrontés aux difficultés auxquelles elle est elle-même obligée de faire face et à ce que signifie être parent et perdre un enfant :

Ils m'avaient déguisée d'une djellaba en cachemire rose très pâle. Je ne savais plus si j'étais à un mariage ou à des funé... Ou à un enterre... Je refuse d'utiliser ces mots. Je ne veux pas leur accorder

sens ; il faut qu'ils disparaissent de toutes les langues. Si tous les parents étaient devenus des désenfantés, ils s'empresseraient de le faire. * (Ibid., p.30).

Même dans les différentes religions du monde auxquelles elle se réfère en tant qu'humaniste laïque qui cherche des réponses aux questions très basiques de la vie et de la mort, sa douleur la défie. Bien qu'El Khayat cherche les vérités de différentes religions dans l'espoir de guérir spirituellement, elle ne trouve pas celle qui pourra expliquer à un parent comment survivre à un enfant : « Je ne connais rien qui peut ressembler à ce qui agitait mon âme à ce moment-là » (Ibid., p.108).

Le thème du *désenfantement* est surtout centré sur les femmes et la manière dont elles réagissent à la perte. L'autrice se demande si les femmes vivent ou non la séparation avec leurs enfants de la même manière que les hommes. Encore une fois, El Khayat place son analyse à un niveau universel qui s'étend au delà de sa propre communauté, de ses traditions socioculturelles, de ses croyances et des normes patriarcales du Maroc, soulignant que les hommes et les femmes pleurent, peu importe leur origine nationale, socioculturelle et leur ethnie. La tristesse est une émotion si intense qu'elle ne peut être décrite que dans les paradigmes de la condition humaine. Les hommes et les femmes pleurent tous sur la mort, remarque El Khayat, c'est juste que « les femmes pleurent plus facilement » * (Ibid.). Quand une mère perd un enfant, c'est comme si une partie d'elle-même mourait. El Khayat observe le changement qui a marqué son visage « d'avant » en regardant une photographie d'elle qui a paru dans un livre, *Les Figures du Maroc*, qui traitait

des « personnalités » contemporaines du Maroc au milieu des années 1990. La mort de sa fille laisse El Khayat « défigurée »⁷⁴ :

Je suis défigurée : effectivement je ne suis plus une Figure du Maroc, ce si beau livre du photographe Gérard Rondeau. Posant en 1996, je suis déjà hors de l'image, mon Image détruite dans ces trains de secousses, éclairs de souffrances multiples, répétées, torturants... Les autres Figures du Maroc vivent, s'expriment et en redemandent. Je suis restée en rade, radasse de la vie. Et de la mort. * (Ibid.)

Il n'y a pas de réponse ni de remède à la douleur humaine – la pire douleur pour une mère – comme la décrit Rita El Khayat dans son récit. Son autobiographie évoque une des plus horribles expériences humaines. De toutes ses œuvres, qu'elles soient sociologiques, psychologiques, historiques ou culturelles, *Le Désenfantement* révèle la souffrance la plus féminine qui soit. Saisissant la douleur sous une forme poétique en mars 1997, un mois après la mort d'Aïni, El Khayat écrit « Poème à l'enfant » *, publié plus tard dans *L'Œil du paon* en 2002 :

*Aïni,
Quelles sont les mères indignes
Qui ont survécu à leur enfant ?
Je fais donc partie
De ce troupeau de gueuses hallucinées,
Maudites et damnées,*

⁷⁴ L'ironie à laquelle fait allusion El Khayat est dans le mot « figure » qui en français a plusieurs sens, suivant le contexte : un visage, une personne, une personnalité.

Qui n'auront comme recours

Que de plier le genou

Devant la Mort,

Ultime possibilité

De retrouver l'Enfant Adoré. (Extrait, L'Oeil du paon, p.108)

L'œuvre d'El Khayat, comme celle des autres autrices analysées dans ce chapitre, interpelle le lectorat sur le plan humain et transcende les frontières nationales et les mœurs socioculturelles. Ces autrices explorent, révèlent, sondent et enquêtent en cherchant à réconcilier et réparer les blessures du passé sombre du Maroc tout en établissant une quête d'un nouveau type d'humanisme pour le présent. Leur prose et leur poésie montrent une vision du monde qui est honnête, sincère envers elles-mêmes et envers les autres, mais qui ne cherche pas à donner de faux espoirs ni d'explications métaphysiques aux injustices de la société marocaine contemporaine. Des autrices comme Boussejra, Benchekroun, Sbaï, Ech-Channa et El Khayat tentent non seulement de répondre aux questions essentielles afin de fonder et réaliser des projets féministes qui apporteront l'égalité aux femmes dans leur société, mais elles espèrent également œuvrer pour le bien-être de l'humanité tout entière – ce qui est plus que jamais nécessaire dans nos sociétés du vingt-et-unième siècle soumises aux clivages politiques, culturels et sociaux.

4

Sexe et genre

Le roman homoérotique dans le Maroc contemporain

L'émancipation au Maroc n'est pas limitée à la voix des femmes. Ces dernières années, des voix autrefois absentes du discours public ont commencé à se faire entendre. Les traditions et les tabous socioculturels et religieux concernant la sexualité sont mis à l'épreuve par les auteur·rice·s présenté·e·s dans ce chapitre, qui s'engagent dans un discours qui reflète une *pensée-autre** comme le désigne Abdelkébir Khatibi, une autre façon de penser l'altérité et la marginalité.

Aujourd'hui, la littérature libertine francophone interpelle la conscience de la société marocaine. Les auteur·rice·s questionnent et explorent la déviance sexuelle et la marginalisation sociale de ceux qui refusent de s'incliner devant les normes du traditionalisme socioculturel. Leurs récits explorent la volonté de se détacher de l'influence de la famille et de la tradition. Les parcours de ces auteur·rice·s montrent une envie d'« être » et d'« exister en tant que personne reconnue dans son individualité autant que dans son autonomie au sein de la société » (Mohamed Belrhiti Alaoui, *Poème soliloque déchirure de l'errance*, 1979). Leurs histoires traitent des conceptions changeantes auxquelles sont confrontés les hommes et les

femmes en matière de sexualité dans la société marocaine à l'aube du vingt-et-unième siècle. La liberté sexuelle dépeinte dans les romans tels que *L'Enfant ébloui* (1995), *L'Amande* (2004), *Une vie à trois* (2000) et *Le Rouge du tarbouche* (2005), exprime le non-dit ou ce qui ne peut pas être énoncé, comme le précise Rachid O. (qui se déclare ouvertement homosexuel) : « [La sexualité] est un sujet tabou et tellement tabou que justement, aussi bizarre que ça puisse paraître, c'est ce qui permet plein de choses » *. Rachid O. et d'autres défient les mœurs d'un pays puritain où les conventions de « la religion, [de] la loi, [de] tout un système » * rendent difficile l'approche du sujet de la sexualité (Michel Daureil, s. p.).

Dans ces œuvres, les questions concernant le genre, la liberté sexuelle et l'émancipation des femmes se démarquent des idées diffusées auparavant à travers le nationalisme et le patriarcat. Ces auteur·rice·s « reconnaissent la nature problématique des racines » lorsqu'ils se frottent aux paramètres de la rhétorique d'abord nationaliste puis postcoloniale qui cherchait à créer une identité uniforme et homogène dans les pays nouvellement indépendants (Jarrod Hayes, *Queer Nations : Marginal Sexualities in the Maghreb*, 2000). Les écrivain·e·s libertin·e·s remettent sur le devant de la scène les marginalisés, les exclu·e·s et ceux·celles qui ont été détruit·e·s par les discours officiels du nationalisme et de l'élite patriarcale postcoloniale, dominante au Maroc après l'indépendance (Ibid.). Leurs visions alternatives de la sexualité s'opposent au statu quo et tentent de reconstruire un espace pour ceux·celles qui agissent aux marges de la société marocaine contemporaine, ramenant ainsi les personnes marginales vers le

centre.

Les rôles atypiques et les styles de vie alternatifs des protagonistes masculins et féminins des romans homoérotiques de Rachid O., de Nedjma, de Bahaa Trabelsi et d'Abdellah Taïa illustrent de nouveaux espaces d'identité, faisant allusion à ce que Réda Bensmaïa définit comme des « nations expérimentales ». Non seulement sont contestées les limites conventionnelles de l'acceptabilité sociale mais sont aussi proposées de nouvelles formes de société. Ces auteur·rice·s, tout comme Driss Chraïbi dans les années 1950, encouragent des modèles originaux et agissent comme des « agents de lumière » en créant un dialogue permettant de débattre des nouvelles possibilités de la société (Réda Bensmaïa, *Experimental Nations : Or the Invention of the Maghreb*, 2003).

L'Amande de Nedjma et *L'enfant ébloui* de Rachid O. incitent en particulier les Marocains de l'ère postcoloniale à prendre garde aux failles du *non-dit* * de la convention socioculturelle. Leurs romans apportent de nouvelles versions au sentiment national qui ne seraient ancrées ni dans les traditions ni dans les communautés existantes ni dans les géographies (Neil Lazarus, *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*, 1999). Bien que les communautés proposées par ces auteur·rice·s soient souvent « imaginées », comme le décrit Benedict Anderson dans son œuvre *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, elles sont importantes dans le sens où elles proposent une forme de société qui englobe toutes les visions. Dans la nation expérimentale, de nouvelles possibilités socioculturelles sont explorées, enracinant la *raison*

d'être des auteur·rice·s dans ce qui, selon Anderson, est « un avenir sans limite » pour des communautés qui par le passé n'avaient aucune voix. La nouvelle nation pour ces auteur·rice·s est fondée sur le refus des systèmes patriarcaux qui ont dicté les paramètres de la vie des Marocain·e·s pendant des siècles.

Les romans analysés dans ce chapitre, comme ceux des années 1950, s'appuient sur la résistance et la révolte pour contester le statu quo. Comme Chraïbi défiait les paradigmes de la colonisation, cette troisième génération d'auteur·rice·s s'oppose aux nouvelles nations postcoloniales et à leurs arrogants gouvernements patriarcaux nés des premières idéologies de la décolonisation. Les chercheur·euse·s littéraires ont attiré l'attention sur la tendance des auteur·rice·s francophones à rejeter la figure du père-État comme celle du père qui représente un symbole archaïque de la répression. Durant l'ère coloniale, le héros du roman de Driss Chraïbi, *Le Passé Simple* (1954), s'attaquait directement à la figure arrogante du père qui régnait tyranniquement sur les membres de sa famille. Sa famille brisée était une métaphore de ce qu'il considérait comme un État délabré, tout-puissant et paternel. Chraïbi a été l'un des premiers auteur·rice·s francophones à contester l'hypocrisie patriarcale du régime postcolonial, réfutant les prérogatives de l'État-nation-père qui avait ordonné l'unité du peuple afin de combattre les colonisateur·rice·s. Le modèle collectif ne laissait aucune place à la différence ou à la dissension au sein des sociétés postcoloniales, une fois la libération obtenue. La provocation féminine/lesbienne/homoérotique à l'encontre du patriarcat est évidente dans tous les romans dont nous traitons

dans ce chapitre. L'idéalisation de la femme, de la mère et de la patrie dans ces romans démontre une audace remarquable face aux structures patriarcales dominantes dans l'État et la politique au Maroc. Dans cette littérature, la célébration du féminin supplante le fossé créé entre l'homme et la femme créé par un patrimoine hyper-patriarcal, immuable et traditionnel, exalté dans les discours nationaux des années 1950 et qui se poursuit à l'ère postcoloniale.

Cette féminisation apparaît très nettement dans les écrits de Nedjma, dont le nom rappelle le personnage féminin énigmatique du roman éponyme de Kateb Yacine, auteur algérien nationaliste reconnu. Son œuvre exhortait les Algériens à prendre les armes pour libérer leur pays colonisé. La Nedjma de Kateb parle peu mais symbolise la liberté grandissante d'un pays opprimé. La Nedjma contemporaine, autrice de *L'Amande*, est au contraire de l'héroïne de Kateb maîtresse de sa parole et ne perd jamais le contrôle de son récit. C'est elle qui, à la fin du roman, gagne la bataille et vainc l'oppression contre les femmes pour raconter sa libération personnelle.⁷⁵

L'idée prédominante qui encourage les conceptions normatives instituant que la sexualité féminine serait intérieure, passive et soumise et que la sexualité masculine serait ouverte et active (cf. les écrits de la sociologue féministe Fatima Mernissi), est

⁷⁵ L'autrice Nedjma est un mystère : il a été suggéré qu'elle serait en fait un homme, ce qui amènerait à un autre niveau d'analyse des genres, comme cela a été le cas il y a quelques années avec l'auteur algérien Yasmina Khadra qui s'est avéré être un homme dénommé Mohammed Moulessehoul.

renversée dans *L'Enfant ébloui* de Rachid O. Ce récit homoérotique parle d'un garçon qui découvre puis accepte son homosexualité. Le roman montre le désir du jeune homme d'être reconnu pour la personne qu'il est réellement, dans sa société et dans sa famille. Le narrateur admet à un moment donné du roman : « Toute ma famille est au courant de ma vie actuelle avec Antoine », son amant français. À l'inverse de l'idée générale dans la littérature homoérotique, *L'Enfant ébloui* de Rachid O. présente un monde dans lequel l'acceptation d'un mode de vie alternatif est devenue une possibilité. Le *garçon-fille** est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la culture marocaine, passant d'agent-sujet à objet lorsqu'il se lance dans une quête afin de découvrir les moyens d'être homosexuel dans le Maroc contemporain.

Dans le roman libertin, les homosexuels et les femmes ne sont pas les personnages isolés et intimidés de jadis. Ils embrassent le pouvoir féminin qui, dans les domaines traditionnels, est considéré comme une menace et ainsi « doit être contrôlé pour empêcher les hommes de se détourner de leurs devoirs sociaux et religieux » (Fatima Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*, 1987). Nedjma privilégie le pouvoir de son héroïne, Badra, lui donnant « la clé du plaisir féminin » * qui selon elle se trouve « partout » * (Nedjma, *L'Amande*). Elle laisse la tradition et l'assujettissement de la femme conventionnelle « aux idiots qui portent le voile parce qu'elles refusent de porter leur siècle et qui quémangent un paradis à moitié prix » (Ibid., p. 11).

Le rejet de tout ce qui est fabriqué par la prérogative masculine

et le statu quo patriarcal se manifeste chez ces deux auteur·rice·s par le rejet de leur nom : Rachid O., en tronquant le sien, et Nedjma, en l'éliminant. L'annihilation du nom exprime non seulement le refus des liens paternels, familiaux et claniques, mais c'est aussi une tentative d'effacer le passé colonial. La mission civilisatrice de la France contrôlait les masses colonisées en obligeant la plupart des peuples à une vie sédentaire, notamment les tribus nomades berbères qui n'utilisaient pas le nom pour désigner une structure familiale. Pour les Berbères, comme le notent Jacqueline Kaye et Abdelhamid Zoubir, les noms sont un « phénomène récent » et un marqueur superficiel de l'adoption d'une vie sédentaire : un concept tout à fait colonial (Kaye et Zoubir, *The Ambiguous Compromise : Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco*, 1990). Le rejet du nom est un rejet de l'identité et favorise ainsi une alternative qui une fois encore défie le modèle patriarcal que ces auteur·rice·s considèrent comme despotique.

Le pouvoir du « Je »

Le pouvoir du je semi-autobiographique utilisé par les auteur·rice·s des romans érotiques ne doit pas être sous-estimé. Comme le note le chercheur Ilham Mellouki, au Maroc « le “je” a été considéré pendant longtemps comme quelque chose d'indécent. Seule une personne très importante, un·e philosophe ou un·e scientifique, pouvait utiliser la première personne du singulier. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas »* (Ilham Mellouki, *Littérature. La génération du “Je”*, *TelQuel* N°248, 2006). Je est aussi le témoin d'une voix libre, salué par la troisième génération d'auteur·rice·s marocain·e·s d'expression française.

L'utilisation du "je", comme le remarque Bahaa Trabelsi, représente « un acte de libération. [Il] a signifié que nous pouvions aussi exister autrement » * (Mellouki, Ibid.). En général, l'utilisation du "je" pour cette troisième génération d'auteur·rice·s féminins et masculins, homosexuels ou hétérosexuels, équivaut à un « acte politique ». Et comme le stipule Abdellah Taïa : « Il me semble que dire "je" dans ce pays est un acte politique. Nous sommes les enfants d'une période où l'oppression était omniprésente et le silence forcé. À un moment donné, il fallait que ça se libère » * (Mellouki, Ibid.).

Le style confessionnel de ces œuvres (autobiographique dans le cas de Rachid O. et Taïa) encourage d'autant mieux le lectorat à considérer les non-dits, les zones inexplorées de la communauté imaginée par l'écrivain. Dans ces communautés alternatives, chaque auteur·rice fait le choix conscient de décrire la confrontation d'un individu avec la norme. Iel exalte le chaos de sa liberté sexuelle et embrasse délibérément une attitude dont le but est de renverser les domaines traditionnels patriarcaux qui caractérisent la société marocaine.

Les bases des communautés alternatives ont été construites avec la langue française. Écrire en français signifie pour les auteur·rice·s libertin·e·s qu'ils peuvent s'exprimer plus librement car, comme l'admet Abdellah Taïa : « La langue française me garantit une distance par rapport à moi-même et la société marocaine. Il est indéniable qu'elle m'offre un surcroît de liberté » *.⁷⁶ Les récits homoérotiques ne sont cependant pas

⁷⁶ [Abdellah Taïa, l'écrivain malgré lui](#), 1^{er} octobre 2006, par Andrew

tous écrits en français. *Le Pain nu*, célèbre roman de l'auteur homosexuel Mohamed Choukri, traduit de l'arabe en 1980 par Tahar Ben Jelloun, est le premier dans le pays à avoir dépeint « vulgairement dans la langue du Coran » la misère, la marginalisation et le désespoir dans un Maroc rural (Mellouki, Ibid.). Le texte de Choukri, une autobiographie nourrie d'expressions familières en arabe marocain, fût considéré comme un blasphème à sa publication pour avoir exposé la face cachée de la société marocaine et pour son allusion au comportement homosexuel. Le livre fut interdit au Maroc jusqu'en 2000, année de la mort de son auteur.

Les romans érotiques dont nous parlons dans ce chapitre ne sont pas les premiers à avoir été publiés au Maroc. En 1985, l'autrice, psychologue et aujourd'hui éditrice Rita El Khayat écrivit *La Liaison* (2002). Le roman était si sexuellement explicite, racontant en détail l'émancipation sexuelle d'une femme malheureuse dans son mariage grâce à sa liaison avec un homme marié, qu'El Khayat s'abstint de le publier. En 1994, la maison d'éditions L'Harmattan, basée à Paris, publia le roman sous le pseudonyme Lyne Tywa (qui signifie « petits yeux » en berbère). El Khayat explique pourquoi elle ne voulait pas être identifiée comme l'autrice de ce roman : « parce que je n'étais pas et ne me sentais pas libre. Parce que mon éducation a été féroce et rigide, ce qui explique la violence du livre. Je peux dire que j'ai vécu une mutilation de ma sphère instinctivo-

affective par mon éducation » *.⁷⁷

Son récit écrit à la première personne explore les possibilités de la sexualité féminine à une période où les femmes marocaines étaient littéralement supprimées en tant qu'individu sexuellement, socialement et politiquement libre dans leur société. Son roman décrit notamment le manque de contrôle des femmes sur leurs corps et leurs désirs. Comme le mentionnent de nombreux auteurs, l'émancipation sexuelle devait d'abord se produire ailleurs avant d'être ramenée au Maroc :

[Ce livre] est sorti de cette atmosphère étouffante dans laquelle je vivais. J'étais en psychanalyse à Paris et la libération par la parole a entraîné la libération à l'écrit... à Paris... J'ai retrouvé ma darija, que j'appelle la langue du lait. Elle était enfouie en moi, verrouillée. L'autre verrouillage concernait ma capacité à concevoir l'amour.⁷⁸*

L'Enfant ébloui, Rachid O. (1995) : présentation d'un garçon homosexuel et d'une homosexualité normalisée

C'est indéniablement Rachid O. qui a fondé la voix homosexuelle au Maroc. Jusqu'à récemment, à la fin des années 1990, ses œuvres étaient interdites ; aujourd'hui on les trouve sans difficulté dans toutes les librairies francophones. Depuis que la révolte et la contestation contre l'immobilisme caractérisent chaque génération de l'écriture francophone,

⁷⁷ Rita El Khayat : « La pudeur tue l'écrivain ». Entretien, *TelQuel* n° 231, 2009

⁷⁸ Rita El Khayat : « La pudeur tue l'écrivain ». Entretien, *TelQuel* n° 231, 2009

l'exploration de la sexualité et des sexes est naturellement devenue un des thèmes représentatifs de l'écriture marocaine de l'après-1999. Le questionnement sur les normes de la société à l'encontre de la sexualité a commencé en 1995 avec la publication de *L'Enfant ébloui* de Rachid O. Tout en continuant de taire son nom, Rachid O. a décrit sa vie d'auteur homosexuel dans de nombreuses revues et articles de journaux.

L'Enfant ébloui, l'autobiographie de Rachid O., est également un roman d'initiation décrivant le parcours d'un jeune homme qui doit affronter de nombreux obstacles qui le mèneront finalement à accepter son homosexualité. Les thèmes du roman explorent les multiples interférences de la société marocaine contemporaine, engendrées par le patriarcat et la tradition, la famille et le clan. Les complaisances de l'auteur envers les stéréotypes « orientalisés » sur la culture nord-africaine par l'Occident sont également une caractéristique de son œuvre. Il définit l'Orient comme féminisé, sexuellement pervers et comme un lieu général de débauche sexuelle. Dans un entretien de mars 2006 avec Ralph Heydels, Rachid O. admet ouvertement que l'Occident en général (et la France en particulier) considère les trois pays qui définissent le Maghreb comme des lieux qui « ont fait fantasme » *.⁷⁹ Comme il le suggère à juste titre, et comme cela a déjà été débattu dans de nombreux textes, l'orientalisme et le désir sexuel sont mêlés dans les domaines littéraires et politiques de l'*imaginaire** occidental. En effet, les romans de Rachid O. ont tendance à

⁷⁹ Conférence "Twentieth-Twenty-First French and Francophone Studies", Miami, Floride, mars 2006

cultiver un type de fantasme orientaliste qui interroge sur ses intentions : cherche-t-il à offrir à ses lecteur·rice·s occidentaux·ales les stéréotypes maghrébins désirés ou décrit-il précisément la vie d'un homosexuel marocain en s'appuyant sur ses propres expériences et représentations ?

Dans *L'Enfant ébloui*, Rachid O. se présente lui-même comme une personne *féminine**, plus spécifiquement comme un *garçon-fille**. Quand on lui demande de jouer au foot avec ses camarades de classe, il s'exclame : « je suis comme une fille et pas fait pour le foot » *. Il avoue franchement préférer le calme et la passivité de la compagnie des femmes intra-muros. Il renonce ainsi aux espaces publics masculins du pouvoir auxquels il a accès selon les règles sociétales et normatives, admettant : « Je commençais à m'intéresser aux hommes comme elles s'y intéressaient » *.

L'Enfant ébloui, comme plus tard *L'Amande* de Nedjma, *Une vie à trois* de Trabelsi et *Le Rouge du Tarbouche* de Taïa, privilégie la ville comme un refuge pour échapper aux normes sociales et conventionnelles. Les rencontres sexuelles de Rachid avec d'autres hommes ont lieu à Fès, Rabat et Marrakech. Les exploits de Badra, l'héroïne de Nedjma se produisent à Tanger. L'Adam de Bahaa Trabelsi aime rencontrer des hommes à Casablanca et le protagoniste de Taïa ramasse des hommes à Rabat et à Paris. À travers le roman de Rachid, l'homosexualité est urbaine et normative. Décrivant à plusieurs connaissances homosexuelles sa liaison avec Antoine, un *copain** français avec qui il a vécu pendant cinq ans, Rachid remarque : « C'était inhabituel au Maroc qu'un garçon de vingt ans vive avec un type de quarante-cinq ans » *. Pour Rachid, ce qui est atypique est le

temps qu'il a passé avec son amant et non la forme de sa relation. La liaison homosexuelle est banale, normale, et expliquée comme quelque chose de courant au Maroc.

Dans le roman, la plupart des gens de son entourage n'ignorent pas l'orientation sexuelle du protagoniste. Rachid O. écarte ainsi ce qui est habituellement caractérisé comme l'homophobie machiste associée à la culture traditionnelle marocaine. En fait, le jeune homme explique que son homosexualité est acceptée par ses amis hétérosexuels et il avance même l'idée que la plupart des garçons souhaiteraient avoir l'opportunité d'en faire l'expérience. Concernant sa liaison publique avec son professeur d'arabe, l'auteur écrit :

Je n'ai jamais senti que c'était méchant ou agressif. Ils voulaient juste coucher avec moi comme ça se passe au Maroc quand il y a un plutôt joli garçon dans une classe, on lui répète qu'il est mignon jusqu'à ce qu'il craque et accepte de se faire enculer, et là ils pensaient que ce serait encore plus facile puisque j'étais déjà le petit ami du professeur.⁸⁰*

Dans le monde de Rachid, à chaque fois que c'est possible, les « autres » configurations, par nature plus féminines, remplacent les constructions patriarcales. Alors que dans de nombreux romans marocains (*Le Passé simple* de Driss Chraïbi, par exemple) le père est autoritaire et brutal, le père de Rachid, bien qu'il ne reconnaisse ni ne parle de l'homosexualité de son fils, semble comprendre qu'il ne peut pas changer le garçon. Il le protège

⁸⁰ Avis de l'autrice.

même, intervenant pour le défendre contre son frère tyrannique. Quand ce dernier découvre son homosexualité et le bat, Rachid raconte : « Mon père a gueulé que mon frère n'avait plus le droit de m'approcher, de me faire de réflexions. Et lui a été dur avec mon père, il l'a traité d'homme incapable d'éduquer ses enfants » *. Le frère quitte le foyer familial pour toujours.

Alors que son père est en train de mourir d'une « maladie » indéterminée, Rachid pleure sans pouvoir se contrôler. Quand son père lui demande pourquoi il pleure, le garçon répond qu'il pleure pour sa mère qui est morte quand il était petit avant qu'il ne puisse la connaître. Son père n'est pas dupe et lui dit qu'il peut aussi pleurer pour lui, à cause de sa maladie et lui déclare « Tu n'as pas à te cacher » *. La double signification de ces mots efface le pouvoir de l'image patriarcale toute-puissante. Les dernières paroles du père de Rachid montrent qu'il était au courant de la relation de son fils avec son ancien professeur et de leur rupture : « Ta mère est un prétexte que tu prends pour pleurer parce que tu crois que je suis malade, comme il y a huit ans, tu as prétendu être malade pour pleurer à ton aise ton professeur » *.

Rachid O. termine son roman en démentant ce que les lecteur·rice·s peuvent penser de la nature patriarcale de la société marocaine. Aux yeux de l'auteur, son pays n'est pas un endroit hostile à différentes formes de relations. Le traditionnel peut être changé pour accepter une autre façon de penser. Le *pater familias* peut, certainement, accepter un mode de vie alternatif : « Mon père est la seule personne qui ne s'est jamais opposée à quoi que ce soit, jamais, je n'ai aucun souvenir, il a

toujours tout bien accueilli, tout ce que je faisais était bien »*.

Rachid poursuit en déclarant : « mon père aussi y est pour beaucoup : c'est la seule personne complice et proche de ces histoires, du moins celles d'Antoine et de mon professeur »*. Et quand il dit à son père qu'il écrit l'histoire de sa vie en français, son père répond : « Et pourquoi pas en arabe ? »*... « Qu'y avait-il de si personnel dans ce texte ? »*. Rachid indique qu'il redoute probablement le scandale que pourrait être « la réaction au Maroc ». L'auteur conclut son histoire en rendant hommage à son père qui « était derrière pratiquement toutes les lignes du texte »*.

Dans le monde de Rachid O., le *non-dit** se rapproche de l'expression et de la compréhension. Et même si son monde n'est pas sorti du placard, les portes sont entrouvertes, nous permettant d'avoir un aperçu des possibilités pour de nouvelles communautés et de nouvelles façons d'être.

***Une Vie à trois* (2000), de Bahaa Trabelsi : quand un trio est-il une foule ?**

Une Vie à trois est le récit de deux homosexuels raconté à la première personne, Trabelsi rappelle dans le « prologue » de son roman sa « rencontre » avec eux dans un bar : « je ne sais pas ce que je faisais là. Perdue dans mon histoire. Deux hommes qui se dévoraient des yeux. Vision insupportable d'un bonheur que je venais de perdre »*. Cette rencontre lui offre l'impulsion d'une histoire qu'elle tisse avec le désir de réinventer (littéralement) ces hommes afin qu'ils deviennent une part d'elle-même : « Trouver le repos de la femme *en mâle* de pouvoir dans la désillusion

littéraire. De page en page, je les ai fait parler, aimer, souffrir, sans pitié » *. Le jeu de mots en français entre mâle et mal caractérise en termes de pouvoir les polémiques sur les genres auxquelles l'auteurice fait allusion dans son roman. Utiliser le "je" qui représente une femme écrivant sur l'homosexualité entre deux hommes et sur les structures du pouvoir qui déterminent les contours patriarcaux de la culture marocaine, soulève plusieurs questions : Trabelsi veut-elle signifier que ce n'est qu'au travers de l'expression littéraire qu'une femme a le pouvoir de parler du *mâle* au Maroc ? Ou est-ce une tentative, sur un plan plus universel, d'obtenir le pouvoir et de dominer les hommes afin de surmonter son *mal*/sa douleur d'auteurice marginalisée par la voie atypique qu'elle a choisie ? Tout au long du roman, les sujets du pouvoir et de la masculinité sont sans cesse évoqués entre les personnages, notamment entre Adam et son amant Jamal, Rim (la jeune épouse d'Adam qui s'est mariée pour sauver les apparences et qui ne s'exprime que dans le tout dernier chapitre du roman) et Amina (la grande sœur de Rim qui cherche à divulguer la vérité sur la vie de supercherie qu'Adam cherche à mener).

Le roman de Trabelsi est doublement fascinant car il poursuit un dialogue sur l'homosexualité entre deux hommes tout en offrant une critique de la vie contemporaine basée sur une stratification selon les classes sociales, les traditions, les genres et les pressions de la modernité. L'auteurice demande aux lecteurs d'examiner les raisons pour lesquelles il est « si difficile d'être soi-même » au Maroc. Pourquoi est-ce si difficile d'utiliser le "je" comme dénominateur pour marquer son individualité et

son choix de vie ? En effet, le roman de Trabelsi revendique ce “je” de l’individualité que chacun de ses protagonistes masculins emploie pour parler de sa relation personnelle. Et c’est Rim, accessoire jusqu’au dernier chapitre, qui revendique elle-même le pouvoir de parler à la première personne. Malgré l’individualité des personnages, le ménage à trois finit par éclater en morceaux et la leçon de Trabelsi, très bien assimilée par Rim, s’inscrit dans les dernières lignes du roman et s’adresse à tous les Marocains : « En vivant avec Adam et Jamal, j’ai appris deux choses : à ne jamais cataloguer les êtres, comme le font les personnes qui m’entourent, et à éduquer » *. C’est à dire « éduquer » les Marocain·e·s à n’exclure personne et à être plus ouvert·e·s.

Adam, né dans une famille très fortunée de Casablanca, revient de sept années passées en France où il a terminé ses études. Là-bas, il a eu une relation passionnée avec Christophe qui cultive son *savoir-faire** dans le Paris homosexuel et qu’il a rencontré dans un bar gay. Bien qu’il ait pour la première fois le sentiment d’appartenir à une communauté, Adam rentre à Casablanca pour y reprendre les affaires de son père. Il pense pouvoir « exister dans son pays » * et que l’accomplissement de ses devoirs lui fera oublier son identité parisienne, dans laquelle il pouvait s’adonner à la joie d’être avec son amant français :

Mon tendre amant qui a combattu pour le droit à l’orientation sexuelle dans le monde n’a pas pu comprendre que je ne m’assume pas totalement dans mon identité. J’ai passé des heures à lui expliquer que mon père ne s’en remettrait jamais s’il apprenait que son fils unique était ‘zamel’... J’ai vécu une passion dans un monde

où je me suis senti libre... Je me suis découvert émotionnellement... la sensation d'appartenir à une communauté dotée d'une culture, d'un système de valeurs qui lui est propre, au-delà des frontières et des problèmes raciaux.

Afin d'essayer de s'intégrer dans son pays, Adam achète un appartement luxueux dans un quartier branché de Casablanca et mène ses affaires comme le ferait tout bourgeois membre de la classe privilégiée marocaine, sauf qu'il est tourmenté par son désir pour les hommes. Son orientation sexuelle, réalise-t-il, est quelque chose qu'il ne peut pas changer. Et elle finit par être sa propre prison.

La vie secrète d'Adam n'est pas la seule prison présentée par Trabelsi. La prison métaphorique est construite à plusieurs niveaux dans son roman. Jamal est quant à lui bien installé dans sa pauvreté et dans une vie familiale violente qui le poussent à faire le « tapin » dans les rues. Rim est une fille simple qui se plie aux attentes et aux normes traditionnelles de sa mère dont le but est de marier sa fille, de s'assurer qu'elle reste vierge pour sa nuit de noce et qu'elle prouve ainsi à la famille qu'elle est « bien élevée ». Même Amina, la sœur aînée apparemment émancipée de Rim, qui a obtenu ses diplômes en France, qui travaille pour une société internationale et séjourne souvent à l'étranger, qui a réussi à éviter les pièges du traditionalisme posés par sa mère, est victime des contraintes sociales qui ne permettent pas aux femmes de dévier de leurs rôles traditionnels. Elle aussi trouve que la culture marocaine la juge sévèrement pour ses choix, la positionnant de façon antagoniste contre les rôles tout désignés aux femmes par la tradition. La vie de fête et de liberté de femme

célibataire qu'elle a connue à Paris est quasiment inexistante au Maroc. Elle est seule et réalise qu'elle est en train de « se dessécher » pour cause d'abstinence. Adam déclare que même la ville de Casablanca est emprisonnée, comme « une folle... Dans une cage. Je la sens étouffer sous la pression et la répression »*.

Adam rencontre Jamal à Casablanca, après une longue période de célibat. Il ne parvient plus à nier son besoin de contact masculin et se demande pourquoi il doit toujours succomber à son insatiable désir de « l'autre ». La question ouverte résonne dans le roman de Trabelsi comme universelle, incitant les lecteurs à penser à la différence et à l'altérité en général. Adam est attiré par le Parc de la Ligue des Nations où on lui a dit que des rencontres étaient possibles avec de jeunes prostitués. Son besoin de Jamal est plus qu'un désir charnel, sa compagnie comble le vide laissé par Christophe. Jamal est efféminé, « doux »* et réservé, et se plie facilement aux désirs et aux ruses d'Adam. Le jeune homme est pauvre et sans éducation et donc facilement influencé par l'argent et le pouvoir d'un homme plus âgé. Adam devient le pygmalion de Jamal dans une histoire à la *My Fair Lady*. En tant qu'ingénu, éduqué et instruit, le jeune homme est modelé dans son rôle de partenaire d'Adam. Après l'avoir installé chez lui, Adam l'envoie prendre des cours de français afin de se perfectionner pour pouvoir diriger une petite boutique de vêtements qu'il lui a achetée. Jamal admet : « j'étais terrorisé à l'idée de décevoir Adam. Mes souvenirs de l'école étaient loin derrière moi. Je savais à peine lire et compter. Quant au français, je le baragouinais comme la plupart des Marocains

de ma condition »*.

L'arrangement construit par Adam est condamné à l'échec car sa mère le presse de se marier et de fonder une famille, l'accomplissement pour l'homme marocain. Bien que les deux familles préféreraient qu'Adam épouse Amina, qui serait plus son égale, il réalise qu'elle est trop « éduquée » et qu'il ne pourra jamais la manipuler. Il choisit donc sa jeune sœur, Rim, expliquant à sa mère que « [Rim] ne m'embêtera pas avec des idées toutes faites sur le rôle de la femme dans la société et ne me dictera pas ma conduite. Cette Amina ! Je connais ce genre de femme qui croit détenir la vérité et qui vous mène la vie dure. Je n'en veux pas. »*. Dans sa hâte de construire une vie qui déguisera son identité, Adam devient exactement la sorte d'homme à laquelle il s'oppose : un traditionaliste machiste qui croit que la domination des hommes sur les femmes est un droit. Le roman de Trabelsi montre la difficulté à se conformer à une culture qui ne laisse pas de place aux comportements « atypiques ». Adam essaye de trouver sa place dans le mode socioculturel qu'on lui a assigné mais, au final, échoue car il ne peut pas embrasser des traditions qui l'injurient. Son château de cartes commence à s'écrouler après son mariage avec Rim quand il commence à lui mentir, lui expliquant que Jamal vit dans l'appartement avec eux car il n'arrive pas à en trouver un. Le ménage à trois est compliqué par l'attirance que ressent Rim pour Jamal, qui a le même âge qu'elle et qui partage un grand nombre de ses préoccupations féminines : l'amour des vêtements, la cuisine et les blagues légères. Elle reconnaît cependant qu'elle trouve son attitude *étrange* : « Ce ne sont pas

des activités pour les hommes ». Rim et Jamal sont tous les deux unis par l'oppression qu'exerce Adam sur eux quand malgré son désir d'être tendre et aimant, il devient de plus en plus « dur » *. Par exemple, le simple réarrangement des affaires d'Adam par Rim le rend fou de rage. Il la punit ; elle se réfugie dans la cuisine, laissant Jamal la consoler.

À son retour de France, Amina, la grande sœur de Rim, qui a secrètement rencontré Christophe et découvert le passé d'Adam, le confond et lui révèle qu'elle sait tout. Ce n'est qu'à ce moment qu'Adam est enfin capable de reconnaître ouvertement son homosexualité. Sa confession est mêlée au soulagement de pouvoir enfin expliquer qu'il est « un homme incapable de s'assumer dans ce qui constitue son identité et son existence » *. Amina, dont la seule raison de révéler la vérité sur Adam est de protéger sa sœur, trouve la vérité amère. Il n'y a aucune résolution au dysfonctionnement du couple – Jamal/Adam, Adam/Rim, Rim/Jamal. À la fin, les personnages de Trabelsi n'ont plus rien que leur marginalité. Le roman propose une critique honnête bien que décourageante de la société qui est impitoyable dans ses efforts à maintenir le statu quo.

***L'Amande* (2004) de Nedjma : Quand une noix n'est pas juste une noix**

L'Amande est l'unique œuvre de la mystérieuse Nedjma, qui est décrite très vaguement sur la quatrième de couverture comme « une autrice [qui] vit dans un pays du Maghreb... [qui] a une quarantaine d'années » *. Le roman - dont le titre révèle de

nombreuses allusions à une certaine partie de l'anatomie féminine, sans cesse reconsidérée dans le roman - est l'histoire du parcours d'une femme depuis l'isolement et la répression qu'elle connaît à Imchouk, son village, jusqu'à la gloire et la chance que lui offre la grande ville. À l'âge de dix-sept ans, la famille de Badra la marie à un homme de quarante ans qui est violent. Elle s'enfuit à Tanger et y fait l'expérience d'une certaine émancipation grâce à sa tante Selma qui la recueille et l'instruit aux mœurs de la ville. C'est à Tanger que s'opère sa libération des entraves du traditionalisme et des tabous. La ville, dans le roman de Nedjma comme dans ceux de Rachid O., Trabelsi et Taïa, repose sur les lieux communs bien établis qui ont sans cesse été revisités dans l'écriture francophone du Maghreb, comme le suggère M'hamed Alaoui Abdalaoui : « Pour les écrivains, la terre et [souvent] le sud du Maroc sont souvent dépeints comme ruraux, c'est-à-dire sauvegardés de la contagion de la ville... de l'influence urbaine qui est souvent considérée comme néfaste car la ville représente un centre décisionnel politique et économique ».

Durant les années 1960, Badra travaille à Tanger avec sa tante qui dirige un service de traiteur, ce qui leur ouvre l'accès aux foyers de l'élite marocaine. La jeune femme fraye avec l'enclave bourgeoise francophone qui a adopté le style occidental du début de la période d'après l'indépendance. C'est dans ces milieux privilégiés, formés par l'opulence glanée de ces liens avec l'Occident, que l'héroïne rencontre Driss, un jeune et fringant chirurgien en cardiologie qui demeurera son amant pendant vingt ans. Des décennies après leur aventure

passionnelle, elle prend la plume pour raconter sa vie. Cet acte la positionne comme le sujet de sa propre et unique histoire. En termes de libération féminine, l'acte même de « prendre la plume » pour une femme est une provocation car dans la culture patriarcale : « il est refusé à une femme l'autonomie – la subjectivité – que représente la plume. Elle n'est pas seulement exclue de la culture (dont l'emblème est d'ailleurs la plume) mais elle devient aussi elle-même une incarnation des extrêmes de l'altérité mystérieuse et intransigeante à laquelle se confronte la culture avec vénération ou crainte, amour ou aversion » (Gilbert et al.).

Le stylo, qui est de forme phallique, représente le pouvoir physique qui offre l'accès à l'espace public et actif des domaines interdits aux femmes par la construction sociale. Dans le cas de Badra, ces domaines sont les rues de la ville, les maisons des riches et les relations clandestines qu'elle a avec de nombreux hommes tout au long du roman. Son pouvoir lui donne la force d'affronter le *Makhzen* – la domination patriarcale des familles les plus riches et les plus puissantes de Tanger – ceux qui sont les propriétaires des « immenses domaines dans le Rif » *. Mettant les choses au clair dès les premières pages, Badra décrit qui « elle » est réellement – une femme qui contrôle sa destinée mais qui choisit cependant de vivre en marge de toutes les catégories, de toutes les nationalités et de toutes les histoires :

Je déclare me foutre des moutons comme des poissons, des Arabes comme des Roumis, de l'Orient comme de l'Occident, de Carthage comme de Rome... de Saint Jean comme de Judas, des prépuces comme des anus, des vierges comme des putains, des schizophrènes

*comme des paranoïaques... d'Apollinaire comme de Moutanabi, de Nostradamus comme de Diop le marabout. Puisque moi, Badra, décrète n'être sûre que d'une chose : c'est moi qui ai le con le plus beau de la terre, le mieux dessiné, le plus rebondi, le plus profond, le plus chaud, le plus baveux, le plus bruyant... ** (p. 10).

Le roman de Nedjma, considéré par certains comme « exagéré » en ce qui concerne l'émancipation sexuelle de Badra, peut être lu de façon plus pertinente comme une métaphore de l'éveil d'une femme au pouvoir qu'elle parvient à obtenir en dépit des mœurs culturelles qui lui sont assignées. Les premières lignes de la protagoniste sont une riposte à l'abjection et à la dégradation auxquelles font face les femmes marocaines traditionnelles qui, malgré les réformes politiques et sociales, demeurent sans instruction (l'illettrisme parmi les femmes marocaines des milieux ruraux est estimé à 80 % dans certaines régions) et sont privées du droit de vote. Ces femmes ne parviendront jamais à s'émanciper des traditions qui les oppriment.

Badra démystifie le système et, à la fin du roman, mène la danse dans sa relation interrompue puis reprise avec son amant et émancipateur sexuel, Driss. C'est ce jeune et brillant médecin francophone qui l'initie au plaisir sexuel et, ironiquement, c'est à travers lui qu'elle acquiert pouvoir et situation : « Je venais de rencontrer l'homme qui allait fendre mon ciel en deux et m'offrir mon propre corps en cadeau » *. Il forge son « désir de jouer, de tuer, de mourir, de trahir, de cracher et de maudire. De baiser aussi » *. Il est son Dolmancé dans le boudoir de Sade, l'initiant aux plaisirs du corps.

Driss ordonne à Badra de s'instruire afin de lui permettre d'obtenir un emploi de secrétaire et un appartement à son nom. Elle accepte certains des plaisirs et des possibilités qu'il lui offre mais en refuse d'autres. Il passe de Dr Jekyll à un lamentable M. Hyde, fluctuant entre son rôle de tendre amant à celui de tortionnaire sadien. Sa dépendance envers lui, même si elle devient autonome financièrement, la range du côté des victimes à la merci du pouvoir patriarcal. Quand le Driss sadien va trop loin, proposant un ménage à trois* avec un ami, elle le rejette mais revient dans ses bras irrémédiablement attirée par son charme sexuel. Dans un dernier « acte d'amour »*, il l'attache nue puis l'oblige à avaler une braise encore chaude : « il me demandait de gober la braise »*. À d'autres moments, il attache les mains de Badra à ses pieds, ce qu'elle accepte librement : « J'acceptais d'être battue, violée ou les deux... sa colère m'embrasait l'âme »*. Elle finit par reconnaître que l'humiliation qu'il lui fait subir est trop forte et pourtant elle retombe à nouveau sous son emprise, déclarant que même s'il la maintient attachée, « il [l]'a soignée »*. Ces actes la forcent à douter de son engagement : « il ne m'aime pas comme je voudrais être aimée »*. Driss lui demande de l'épouser après l'incident, la rendant responsable de ses actes car elle ne lui a jamais demandé de se donner totalement à elle. Badra ne lui a jamais rien demandé à part son affection ancrée dans un désir charnel. L'ambiguïté de leur relation – une relation qui ne peut être qualifiée autrement que charnelle – rappelle les prémisses de Georges Bataille selon lesquelles, dans la relation sexuelle humaine, « le domaine de l'érotisme est celui de la violence, de

la violation ». Pourtant, comme le découvre Badra, même la violation a ses limites. Badra finit par le quitter définitivement. Sa « rupture » avec Driss est suivie par de nombreuses liaisons avec des hommes mais, admet-elle, « connaître n'est pas aimer et aimer m'était devenu impossible. Inaccessible » *. Elle est une « amputée du cœur » *, contrainte à une existence réduite aux besoins élémentaires : le sexe sans amour, la nourriture et la solitude. Des années plus tard, au début des années 1980, elle rencontre à nouveau Driss. C'est un homme brisé, accablé par un cancer qui lentement ronge son corps. Le voyant dans cet état, elle réalise que « [son] homme a vieilli » * et que ses prouesses et son pouvoir sexuels sur elle se sont désintégrés. Il est désormais juste « son copain » *.

À la fin du roman, Badra ramène Driss à ses origines rurales. Elle revient à Imchouk, son village autrefois si « maudit », un endroit qu'elle a fui et oublié. Au lieu de retrouver la place de ses jeunes années sordides, où elle était une fille fragile à la merci des « pervers » du village, elle réintègre l'espace en tant que femme propriétaire d'une terre, d'une maison et qui refuse de se plier à la tutelle patriarcale. Imchouk représente un retour aux sources selon ses propres termes, où Driss peut « mourir dans les blés » *.

Ce retour à la terre de ses origines rappelle, dans le contexte plus large de l'écriture marocaine, les tropes décrits dans les romans de Chraïbi et Ben Jelloun. Le retour de Badra ressemble à celui de ces auteurs du passé qui « retournent au pays de leur enfance, au pays du paradis perdu, au pays où... l'identité a ses racines » (Abdalaoui). Pourtant l'héroïne tient à ce qu'on

comprenne bien que ses racines sont « berbères » et non arabes : « Je ne suis pas arabe, comme il le croit mais berbère à pleurer ! »*. Nedjma renverse ainsi le signifiant arabe dominant et patriarcal de la culture marocaine. La politique sous-jacente dans le message de l'autrice ne peut pas être ignorée. Son roman reflète le climat sociopolitique depuis 1999 et l'autorisation accordée par Mohammed VI de faire de l'identité berbère et de son héritage une partie essentielle de l'identité marocaine.⁸¹ D'autres bouleversements du système dominant se produisent quand Badra décide d'enterrer elle-même Driss dans le cimetière du village. Ses actions vont à l'encontre de la coutume arabo-islamique et ainsi, une fois encore, défie-t-elle les déterminants patriarcaux socioculturels de son environnement. Elle ne lave pas son corps avant l'enterrement, un choix interdit pour les enterrements musulmans traditionnels : « je ne l'ai ni lavé ni embrassé de peur qu'il ne ressuscite » *. L'héroïne termine son histoire avec la dernière page de son journal : Badra annonce sa transition de femme passive et timide en une femme devenue libre sexuellement et culturellement. En écrivant ces lignes, elle reçoit la visite du fantôme de Driss qui, enfin, reconnaît le pouvoir des femmes sur les hommes : « Oh mon amande ! Ne sois donc pas surprise, et apprends-le une fois pour toutes :

⁸¹ Depuis son accès au trône, M6 s'est efforcé de cultiver son propre héritage berbère (du côté de sa mère). Les langues berbères, autrefois interdites à l'école publique, sont aujourd'hui enseignées ouvertement et encouragées, particulièrement dans le sud du Maroc. « Le Berbérisme » est utilisé afin de convaincre les Marocain·e·s de la dimension berbère de leurs racines. Leurs origines ne seraient donc pas islamiques et ne proviendraient pas d'une identité « étrangère » (arabe par exemple).

devant les péchés d'une femme, les anges sont des hommes comme les autres »*.

Plus que le portrait de l'initiation d'une femme à sa sexualité, le roman de Nedjma décrit les évolutions de la société marocaine des années 1960 à nos jours en termes de mœurs sexuelles, de classes sociales et de traditions. L'œuvre fait également allusion à l'ouverture de la société marocaine contemporaine aux acquis des femmes devenues maîtresses de leurs propres destinées.

***Le Rouge du tarbouche* (2005) d'Abdellah Taïa : ça se résume à un chapeau**

En quelques années, Abdellah Taïa a fait ses preuves sur la scène littéraire marocaine en publiant quatre romans : *Mon Maroc* (2000), *Le Rouge du tarbouche* (2005), *L'Armée du salut* (2006) et plus récemment, *Une mélancolie arabe* (2008). *Le Rouge du tarbouche* (ou fez) est magnifiquement écrit dans une langue presque éphémère.⁸² Le roman dépeint une spiritualité sexuelle qui rappelle le premier roman d'El Khayat/Lyne Tywa, *La liaison*. Confirmant sa formation littéraire et les diplômes en littérature française qu'il a obtenus en France, l'auteur fait entrer ses vastes connaissances des canons littéraires français dans une semi-autobiographie sensible et empathique s'appuyant sur des récits de la vie contemporaine marocaine. Ce qui commence comme un roman d'initiation – il raconte son propre passage à l'âge

⁸² Le tarbouche ou le fez de couleur rouge est la coiffe masculine traditionnelle du Maroc, portée aujourd'hui encore par les hommes âgés.

adulte en englobant son orientation sexuelle - se transforme au cours du roman en une combinaison d'histoires de malheurs, d'amour perdu et d'aliénation morale et psychologique.⁸³

Etudiant immigré vivant seul et se sentant isolé à Paris, Taïa s'arrange pour rencontrer clandestinement des amants français à Barbès, le quartier des immigrés nord-africains. Il indique à ses amants anonymes qu'il sera le « garçon marocain » reconnaissable grâce à son fez rouge. Le fez devient ainsi pour le Marocain un marqueur d'identité aisément reconnaissable par les Occidentaux (donc, bien entendu, les Français). Son identité marocaine, qu'il a cherchée à dissimuler autrefois, s'affiche dans l'espace parisien, un lieu que Taïa considère comme hostile aux non-Européens. Tandis que les histoires de l'auteur se développent, son identité se mélange à celles des autres, ceux du passé et ceux du présent, en France et au Maroc. Son Moi se mêle aux Autres dont l'auteur raconte les vies pour décrire ses propres souvenirs. Sur une période de deux ans, de 1999 à 2001, nous parcourons les souvenirs de Taïa : sa jeunesse, ses études littéraires en France et son retour au Maroc après 1999, pour la première fois depuis la mort d'Hassan II. Il reconnaît : « J'avais presque oublié : un changement important avait eu lieu au Maroc pendant mon absence »*.

Dans *Le Rouge du tarbouche*, la tension créée entre la présence et la négation de la sexualité dans la culture du Maroc est en

⁸³ En effet, Taïa s'est efforcé de révéler progressivement son orientation sexuelle à travers ses romans, en commençant par *Mon Maroc*, *Le Rouge du tarbouche* et *L'Armée du salut*.

permanence sous-entendue. L'auteur utilise la marginalisation dont il a fait l'expérience à cause de son inclination sexuelle, pour évoquer l'isolement de l'individu, qu'il soit hétérosexuel ou homosexuel, marocain ou européen, en Afrique ou en Europe. Taïa décrit l'ironie de la situation d'isolement qui se produit généralement alors qu'on est entouré des autres dans des grandes villes (dans le cas de l'auteur, à Paris, Rabat et Tanger). Bien que Paris soit une ville multiculturelle et multiethnique, une promesse de liberté et d'individualisme qu'il ne peut apprécier à Rabat-Salé, au Maroc, Taïa ne trouve aucun soulagement dans sa nouvelle communauté car le contact humain est impossible (homosexuel ou hétérosexuel) :

*Cette ville m'avait complètement englouti, je ne m'imaginais plus en dehors d'elle. Ma nouvelle ville se construisait à Paris, heureuse ou malheureuse... j'éprouvais un immense sentiment de solitude, d'abandon. Cette affreuse vérité me tomba sur la tête un matin comme tous les autres en apparence : je ne comptais vraiment pour personne. J'étais vraiment seul dans cette ville. La liberté ne voulait tout d'un coup plus rien dire, n'avait ni sens ni goût.**

L'exploration par Taïa de la marginalisation et de l'altérité qu'il ressent autant au Maroc qu'à l'étranger, est montrée au travers de courts chapitres qui défilent comme les scènes d'un film. En effet, « c'est le cinéma qui m'a conduit à l'écriture » *, note l'auteur, soulignant que le cinéma a toujours été son premier amour et qu'il a certainement influencé la façon dont il construit un texte.⁸⁴ Le cinéma, pour Taïa, est une façon de prendre du

⁸⁴ Taïa est également un réalisateur accompli. Il traite de sa vie de réalisateur

recul, de mieux voir le monde autour de lui et d'explorer les personnages qui peuplent son *film-vie* avec leurs histoires. De l'histoire de *Massaouda et le Serpent* - la vie de sa tante qui, à l'encontre des conventions de la société, ne s'est jamais mariée afin d'aller « courageusement vers ses désirs. Libre », mais dont la vie se termine dans la solitude - à celle de Nawal - une amie d'enfance, qui confesse à Taïa, qu'elle appelle sa « copine-garçon » *, l'amour qu'elle ressent pour Abdelkader, qui, lui, ne l'aime pas - ces histoires-souvenirs sont la trame de la vie de l'auteur. Ce sont des histoires de solitude qui comme dans un film sont revisitées encore et encore afin de voir toutes les faces de la solitude et de la marginalisation.

Bien que l'auteur se focalise sur la marginalisation de la culture marocaine (à l'intérieur et à l'extérieur du pays) – et tente d'expliquer sur un plan socioculturel comment une société orientée vers la famille peut si facilement bannir ses membres dès leur moindre déviance - ses messages ont une portée universelle. Aux yeux de l'auteur, l'Europe aussi aliène ses propres citoyens. À la fin du roman, Taïa nous rappelle que chaque être humain a besoin d'altérité et c'est ce simple fait qui nous lie les uns aux autres pour toujours :

Ma vie en Europe m'a appris ceci : on ne pourra jamais vivre seul, totalement seul. On a besoin de l'autre ; même quand il nous dérange. Tout ce qu'on fait, c'est pour l'autre. Seul dans cette existence : nombreux sont ceux qui vivent ainsi... Moi, j'ai besoin du contact

dans son dernier roman *Une Mélancolie arabe* (2008).

*avec l'autre, même loin...**

* * *

Les auteurs et autrices libertin·e·s marocain·e·s soutiennent un Nouveau Maroc qui est en train d'apprendre la tolérance et la diversité afin de fonder une société qui engloberait tous les individus. Ces auteur·rice·s, comme le rappelle la chercheuse Lucy Stone McNeece, « soulèvent des questions difficiles sur le rôle de l'écrivain postcolonial » dans le contexte de notre société globale (Lucy Stone McNeece, *Heterographies : Postmodernism and the Crisis of the Sacred in Maghreb Literature*, 1995). Ces romans exhortent les lecteur·rice·s d'expression française à réexaminer le « passé [non pas comme] un monument du folklore, ni une histoire qui doit être sauvée en termes de contenu » mais plutôt comme une plateforme à partir de laquelle devenir quelque chose d'autre (Ibid.). Les œuvres des auteur·rice·s libertin·e·s analysées ici repensent les notions du « sacré » et de la nation, de ses normes et de ses traditions dans la société marocaine afin qu'ainsi ce même « sacré [devienne] une composante intégrale de toute activité humaine, impliquant le corps et sa mémoire corporelle » (Ibid.). Pour les auteur·rice·s marocain·e·s, le sacré contemporain comporte de nouvelles identités originales et intègre les conceptions du genre, du pouvoir et de la sexualité. Leurs voix transforment en permanence la société marocaine qui devient de plus en plus tolérante.

5

Le Maroc tel qu'il est

La presse francophone

Depuis 1999, les journalistes marocains francophones ont contribué à un espace de parole public créant un pacte de communication avec les lecteur·rice·s. Cet espace s'est développé en marge du statu quo et oblige le lectorat et le journaliste à s'investir mutuellement afin de changer les contours de leur société à un niveau social, culturel et politique. Le lien entre lecteur·rice·s et journalistes attaché·e·s à l'évolution de leur pays contribue aux dialogues permanents qui sont reproduits dans les revues et les journaux du Maroc contemporain. Ces femmes et ces hommes dynamiques utilisent un français « mondialisé » pour informer leurs concitoyen·ne·s à l'intérieur et à l'extérieur du pays⁸⁵, des transformations de la société. Cette langue mondiale élargit l'espace de communication favorisant le contact avec la diaspora marocaine. Le rôle essentiel des journaux comme gardiens de l'histoire et lieux de débat public est un des aspects les plus captivants des transformations socioculturelles qui ont lieu actuellement au Maroc.

⁸⁵ On estime que presque quatre millions de Marocain·e·s vivent à l'étranger. On les appelle les MRE, Marocain·e·s Résidant à l'Étranger. Iels lisent et investissent massivement chaque année dans la presse de leur pays.

Dans le roman de Rida Lamrini, *Les Rapaces de Casablanca* (2000) - le deuxième tome de la trilogie *Les Puissants de Casablanca* - Youssef, torturé et emprisonné pendant les Années de plomb, démarre une nouvelle vie en tant que journaliste pour *La Missive*, journal alors en plein essor. Le slogan du journal, imprimé sur chaque copie, est « L'information sans complaisance, sans restriction ». Les articles de *La Missive*, écrits par de jeunes journalistes de la *nouvelle génération**, démasque la corruption et démontre que « Le Maroc ne vit plus dans un vase clos »*. Les protagonistes du roman sont confrontés à une série d'obstacles qui perdurent dans la réalité du Maroc contemporain : la corruption, la pauvreté et les violations des droits humains. La vie de Youssef, consacrée à la révélation de la vérité, est une représentation juste des vies menées par les journalistes qui travaillent dans le Maroc contemporain. « Il faut que nous parlions de ce qu'il ne faut pas »*, déclarait la journaliste Nadia Lamlili au sujet de son métier, lors d'un entretien pour le magazine francophone d'actualités le plus important du Maroc, *TelQuel : Le Maroc tel qu'il est*.⁸⁶

Nadia Lamlili et Taïbi Chadi, rédacteur en chef du *Journal hebdomadaire*, sont comme beaucoup d'autres journalistes, et à l'instar des auteur·rice·s francophones, des modèles exemplaires d'intellectuel·le·s engagé·e·s répondant à l'objectif énoncé par

⁸⁶ Entretien avec Nadia Lamlili, journaliste à *TelQuel*, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

Jean-Paul Sartre pour chaque écrivain : écrire de façon responsable pour sa société. Dans son œuvre, qui date maintenant de plus de soixante ans, Sartre explorait l'écrit et définissait l'écrivain·e comme un·e interprète des signes qui l'obligent par le seul acte de prendre son stylo à transmettre des messages sociétaux aux lecteur·rice·s (1948). L'écrivain·e (auteur·rice ou journaliste), explique Sartre, est responsable de l'établissement d'une « dialectique » entre lui-même et le lectorat afin d'« éprouver »* la liberté. Le pouvoir du verbe « éprouver » est significatif dans le texte de Sartre. Ce verbe indique que l'auteur·rice *ressent, connaît, rencontre, souffre, interroge, tente, et/ou teste* ses convictions. Avec le pouvoir des mots, l'écrivain·e établit un système organique de communication, un état virtuel à l'extérieur des frontières de la rhétorique statique des gouvernements. C'est le devoir des auteur·rice·s/des journalistes d'agir comme des intermédiaires. Leurs objectifs doivent être de créer un *moyen de faire l'expérience* de la liberté à travers leurs textes. La liberté selon Sartre devrait transgresser la page écrite afin d'engager à un niveau intellectuel la société dans son ensemble. Selon le modèle sartrien, l'engagement public exige que l'auteur·rice opère à l'extérieur des paramètres de sa société.⁸⁷ Cependant, ceci signifie que les journalistes doivent s'adapter aux déséquilibres de la nation, renonçant aux restrictions des mœurs et des normes collectives. Les journalistes se résignent à agir seuls et, comme le stipule Edward

⁸⁷ Dans le sens défini par Deleuze-Guattari. Voir *Mille Plateaux* (Éditions de Minuit, Paris, 1980).

Saïd dans *Representations of the Intellectual*, à s'engager avec « l'audace du défi... à représenter le changement, à persévérer et à ne pas rester inactif ».

Bien que Taïbi Chadi, rédacteur en chef du *Journal hebdomadaire*, déclare modestement que sa « seule responsabilité est d'informer », l'auteur·rice et/ou journaliste marocain·e (pour certains les deux) écrit souvent en liaison avec un projet socioculturel dont iel espère qu'il changera la manière dont les citoyens perçoivent les transitions sociopolitiques et culturelles dans le pays. Ces femmes et ces hommes n'écrivent pas seulement parce qu'ils sont talentueux mais aussi parce qu'ils sentent que leur rôle est essentiel pour raconter ce qui est dissimulé.

Comme l'explique Zakya Daoud, la volonté des journalistes marocain·e·s de révéler la vérité remonte à l'époque du régime d'Hassan II, quand les nuages noirs des Années de plomb commençaient à s'amonceler : « [à cette époque] les déceptions de l'indépendance sont déjà lourdes... [et] le pouvoir est tout puissant et se rigidifie, l'opposition est en morceaux »*.⁸⁸ Zakya Daoud note dans *Les Années Lamalif : 1958-1988, trente ans de journalisme au Maroc* (2007) que la mission de tous les journalistes contribuant à *Lamalif* (magazine littéraire et politique d'extrême-

⁸⁸ *Lamalif*, le titre du journal qui signifie « Non » est à la fois symbolique et unique : tiré des lettres arabes « lam » ل et « Alif » ا. Daoud explique que lâm 'alif forme une ligature linguistique obligatoire qui s'écrit de la façon suivante : لا

gauche fondé en 1966 par Daoud et son mari, Mohamed Loughlam), était non seulement de contester le régime politique en place mais aussi de rester « optimistes et [nous] le disions dans le premier éditorial. Car la première idée de *Lamalif* est que tout n'est pas perdu, que l'enthousiasme ne doit pas mourir, que la gauche ne doit pas s'avouer vaincue » *. *Lamalif*, le titre du magazine, évoque lui-même :

Une prise de position, un *Non*, ouvertement affiché à tout ce qui ne répond pas aux attentes de la population et ne résout pas les difficultés du pays, une mise en question et en proposition, un *contraire propositionnel et alternatif*. Ce *Non* sophistiqué, qui claque comme un drapeau, est aussi une dualité assumée, un *Oui* à un autre Maroc ouvert, tolérant, dynamique, moderne et plus juste. *⁸⁹

Les journalistes marocain·e·s se sont toujours senti·e·s obligé·e·s de commenter la réalité afin de révéler l'obscurité que par nature elle contient. De plus, comme par le passé, les journalistes s'investissent dans le changement de leur société soit à travers leurs propres associations militantes soit à travers des groupes politiques. Le·la journaliste ou romancier·ière marocain·e est généralement aussi soit professeur d'université, soit à la tête d'une organisation non gouvernementale (ONG) soit engagé dans un organisme populaire caritatif. Aïcha Ech-Channa en est un exemple parfait : elle est l'autrice de *Miséria : témoignages* (2004. Voir chapitre trois) et la présidente et

⁸⁹ Italiques de l'autrice.

fondatrice de l'association Solidarité Féminine. On peut également citer parmi les auteur·rice·s-activistes : Bahaa Trabelsi, membre éminente d'une association de lutte contre le sida ; Driss Ksikes, journaliste, dramaturge, romancier et également rédacteur en chef de *TelQuel* ; et Rida Lamrini, romancier et directeur d'une ONG de microcrédits et qui fut nommé par le roi Mohammed VI membre du CCDH (Conseil Consultatif des Droits de l'Homme).

De nombreux journalistes écrivant pour la presse marocaine ont payé cher leurs dénonciations publiques des injustices de la société marocaine lors de ces dix dernières années. Récemment, Aboubakr Jamaï et son père Khaled Jamaï ont été poursuivis et condamnés à des peines de prison et à de lourdes amendes pour ce qu'ils ont écrit dans *Le Journal hebdomadaire* et dans *L'Opinion*. Mais malgré les incarcérations et les amendes, l'espace actif de communication du journalisme francophone s'est continuellement agrandi depuis 1999. Exception faite de la récente interdiction de *Nichane*,⁹⁰ le jumeau arabe de *TelQuel*, on ne peut nier les progrès réalisés au Maroc en matière de liberté d'expression des journalistes. D'autant plus si on compare le Maroc à la Tunisie dont le gouvernement [*sous Ben Ali, NdE*] a muselé, ces dernières années, les journalistes et l'accès du public à certains sites Internet. Plus le Maroc s'ouvre, plus il lui faut reconnaître qu'il ne peut exister sans garantir une liberté totale de la presse et sans satisfaire les demandes des lecteur·rice·s

⁹⁰ Décembre 2007. Voir l'Introduction.

résidant à l'intérieur du pays comme à l'étranger.

Internet a joué un rôle majeur au Maroc dans l'évolution des mœurs culturelles et dans l'encouragement des questions sur la libre expression. Dans son livre *Les Sinbads marocains : Voyage dans le Maroc civique* (2004), la féministe et militante sociale Fatima Mernissi explique l'importance d'Internet dans la démocratisation de la société marocaine en termes de genre et de classe sociale, en particulier ces dernières années. Internet a révélé toute une partie du monde aux jeunes gens ayant peu de moyens, leur offrant un accès à des possibilités infinies tout en encourageant l'apprentissage des langues et de la communication avec des personnes du monde entier :

*Vous pouvez... entrer en poussant n'importe quelle porte de cybercafé, y compris celle de la vingtaine qui ont essaimé dans le quartier Amerchich [de Marrakech] ... [vous verrez] la révolution technologique que vit la ville. Une révolution pacifique qui n'attire guère l'attention des médias, car les jeunes concernés ne sont pas violents. Tout ce dont ils rêvent c'est d'apprendre les langues pour communiquer avec la planète. **

Mernissi ajoute qu'Internet a aussi amené un changement dans les rencontres amoureuses des jeunes gens des familles les plus traditionnelles. Son coût minime a encouragé la communication aujourd'hui multilingue. La plupart des sites Internet conçus pour les plus jeunes générations sont en arabe et en français. Les cybercafés hébergent aussi de nombreuses publicités encourageant les gens à apprendre l'anglais. Et la réalité virtuelle favorise la curiosité envers le monde extérieur. Depuis 1999,

Internet a fortement contribué aux pas de géant effectués par le Maroc dans son processus de démocratisation. Bien que la plupart des écrivain·e·s regrettent la désertion de la lecture par les Marocain·e·s, accusant en partie Internet d'être la cause de cette disparition en arabe et en français, le cyberspace a indéniablement permis aux jeunes gens de communiquer à différents niveaux – linguistique, culturel, social et humain.

TelQuel : Le Maroc tel qu'il est ou tel qu'il voudrait être ?

Aujourd'hui, le magazine d'actualités de langue française le plus prestigieux du Maroc (équivalent du *Time*, de *Newsweek* ou *The Economist*) est *TelQuel : Le Maroc tel qu'il est*. Fondé en 2000, peu après l'ascension au trône de Mohammed VI, *TelQuel* est devenu la parole qui fait autorité dans la presse francophone. Il est le numéro un dans ses tentatives audacieuses de repousser les frontières de la convention sociopolitique et a régulièrement été attaqué par le gouvernement et la monarchie pour ses publications. L'endurance de *TelQuel* démontre malgré tout l'engagement de Mohammed VI dans la démocratisation de son pays. Dans un rapport compilé pour la Fondation Carnegie intitulé « *Le Maroc : d'une réforme descendante à la transition démocratique ?* », Marina Ottaway et Meredith Riley suggèrent à juste titre que la plupart des réformes concernant la politique, la liberté d'expression ou les questions socioculturelles sont dues à la volonté de M6 de se « présenter comme un monarque moderne, intéressé par la rencontre avec ses sujets ». Il a été salué comme le « roi des pauvres », changement radical par rapport à son père Hassan II, personnalité distante et

aristocratique. Les réformes de M6 se sont appliquées à améliorer la question des droits humains et à corriger les abus passés, commis sous le règne de son père, en combattant la corruption et en encourageant la formation de nouveaux partis politiques (bien que certains aient déclaré que c'était pour en avoir un meilleur contrôle). Ces réformes, dont beaucoup sont apparues pendant les dernières années du règne d'Hassan II, ont provoqué des critiques mitigées dues au fait que « le processus de réforme continue à être déterminé par le haut de l'échelle sociale à l'initiative du roi », et que peu se sont inscrites dans la machine politique dominante et ont permis des changements durables.⁹¹

Si l'approbation internationale au regard des efforts de Mohammed VI est quelque peu mitigée, la transformation à l'intérieur du pays au niveau de la liberté de la presse et du droit à l'expression dans les forums publics a été phénoménale. L'enthousiasme de Mohammed VI, « roi des pauvres », en faveur des projets sociaux a également entraîné un *besoin* médiatique. Tandis que le monde se globalisait de plus en plus et que la pression occidentale (en particulier américaine) s'accroissait sur le Maroc en tant qu'allié arabe essentiel dans la « guerre contre le terrorisme », le roi dépendait de la presse pour rehausser l'image du Maroc comme celle d'un pays qui tient ses promesses. Nadia Lamlili, journaliste pour *TelQuel*, souligne que

⁹¹ Il faut noter cependant que l'Instance Équité et Réconciliation (IER) a permis d'énormes avancées en rassemblant les témoignages et les voix de centaines de personnes dont certains membres de leur famille avaient « disparu » et qui sont soit morts en prison soit ont été torturés.

la dépendance du roi vis-à-vis de la presse est devenue une sorte de « jeu pervers » * car il est conscient « qu'il y a des lecteur·rice·s à l'étranger » * qui observent le Maroc.⁹²

Il y a plus de deux millions de Marocain·e·s vivant en Europe, on les appelle les MRE – Marocain·e·s Résidant à l'Étranger. Ils investissent et fournissent le revenu essentiel des entreprises et de familles entières à travers tout le Maroc. En 1998, le montant approximatif de cet investissement s'élevait à deux milliards de dollars ; En 2007, la somme a augmenté et s'élève probablement à trois milliards (Pierre Vermeren, *Le Maroc en transition*, 2002). Cette injection de capital est essentielle à la vitalité du pays, un fait qui n'échappe pas au roi. Ainsi, assurer les investisseur·euse·s étranger·ère·s que le Maroc est sur la bonne voie est plus que jamais crucial. Lamlili souligne que le roi est tout à fait conscient qu'« en encourageant la créativité, on encourage la jeunesse », qui après tout est l'avenir du Maroc.

L'histoire de la presse indépendante* au Maroc est assez étonnante si on considère le contexte général de la politique au Maghreb. Le régime d'Hassan II, pourtant bien connu pour son caractère répressif, cultivait une presse pluraliste à l'opposée de la presse d'État officielle en Algérie et en Tunisie. Il existe environ sept cents journaux et revues publiés en arabe et en français au Maroc (Vermeren, *Ibid.*). Ce qui inclut toutes les tendances politiques. Depuis 1946, le journal *Al Alam* a été la

⁹² Entretien avec Nadia Lamlili, journaliste à *TelQuel*, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

voix de l'*Istiqlâl*⁹³ en arabe, avec son jumeau en français *L'Opinion. Libération*, largement lu ? et son jumeau arabe, *Al Ittihad al-Ichiraki* (Union socialiste) représentent la presse de gauche et jusqu'en 1999, étaient les plus réputés.

Bien qu'un lectorat existe en arabe et en français, les lecteur·rice·s régulier·ière·s représentent une portion infime de la population marocaine. Taïbi Chadi, rédacteur en chef du *Journal hebdomadaire*, indiquait dans un entretien que les magazines d'actualités et les journaux en langue française rassemblent un lectorat encore plus petit, qui appartient à un groupe composé essentiellement de jeunes employé·e·s de bureau qui sont une minorité au sein de la société marocaine.⁹⁴ En 2000, comme le rapporte Pierre Vermeren dans son essai *Le Maroc en transition* (2002), les dix plus grands journaux dans les deux langues ne dépassaient pas les quatre cent mille copies vendues en une année.

Le taux élevé d'illettrisme dans le pays (près de 50 %) joue un rôle important dans les faibles chiffres de diffusion. Le lectorat arabe est peu important à cause des prix prohibitifs des supports imprimés, même si les quotidiens coûtent en moyenne l'équivalent de trente centimes.⁹⁵ Dans l'ensemble, les auteur·rice·s et les journalistes trouvent que « les gens ne lisent

⁹³ L'Istiqlâl, premier parti politique marocain, fondé dans les années 1940 en Égypte, était le parti de l'indépendance.

⁹⁴ Entretien avec Taïbi Chadi, rédacteur en chef du *Journal hebdomadaire*, 2 février 2007, Casablanca, Maroc.

⁹⁵ Entretien avec Taïbi Chadi, 2 février 2007, Casablanca, Maroc.

pas dans ce pays » * et ce fait contribue aussi aux faibles ventes des livres et autres supports imprimés.

Jusqu'au milieu des années 1990, les magazines et les journaux, en français ou en arabe, étaient prudents sur ce qu'ils écrivaient, d'autant plus quand le sujet était en rapport avec l'administration du pays ou la monarchie. Cependant, depuis, comme si une force centrifuge s'était emparée de la société et de la politique, le penchant à interroger son passé tout en évaluant l'avenir a éclipsé la prudence. Taïbi Chadi affirme que depuis le début des années 1990, en particulier depuis 1993, de nombreuses initiatives ont été prises par la presse indépendante marocaine pour garantir une couverture pertinente de l'actualité et que ses tentatives de révéler la vérité au public ne soient pas entravées.⁹⁶ « L'essentiel est de bien faire son boulot », souligne Chadi.⁹⁷

De nombreux journalistes citent le journal *Lamalif* pour son influence sur les premières transitions de la société marocaine et pour avoir enfoncé les portes des Années de plomb. Malheureusement, le journal a cessé sa publication en 1988. Ce fut le premier journal qui, par exemple, incita la société à oser remettre en cause les programmes d'éducation alors en pleine débâcle, l'infrastructure corrompue et le déséquilibre des accords commerciaux internationaux. Dans un entretien datant d'avril 2007, Zakya Daoud notait que :

Lamalif était plus une institution journalistique et

⁹⁶ Entretien avec Taïbi Chadi, 2 février 2007, Casablanca, Maroc.

⁹⁷ Entretien avec Taïbi Chadi, 2 février 2007, Casablanca, Maroc.

intellectuelle qu'un organe de presse, une institution construite patiemment pendant 22 ans et fondée sur la durée, laquelle était vue comme un acte en soi, une forme d'opposition, un défi destiné aussi à prouver qu'un autre Maroc existait. (Hamrouch, s. p.)

Le support imprimé en général - et le journal pionnier *Le Matin du Sahara et du Maghreb*, fondé par des membres du parti Istiqlâl, en particulier - a soutenu les premiers débats en faveur du mouvement nationaliste et de l'installation d'un système pluripartiste au Maroc. Ces premiers magazines et journaux étaient chargés de réunir et d'informer sur les preuves de la liberté politique en plein essor ainsi que sur la mémoire indépendante historique du Maroc.

Depuis 1999, les journalistes, ces gardiens de l'histoire, engagé·e·s à en exposer toute la vérité, sont souvent issu·e·s d'un noyau de jeunes gens formés en science politique et en économie à Paris et à Londres. Iels ont choisi de revenir dans leur pays à la fin des années 1990 pour fonder la presse des intellectuels de gauche. Ces journalistes sont essentiellement des jeunes hommes trentenaires : Ahmed Réda-Benchemsî (fondateur de *TelQuel*), Ali Amar (*Le Journal*), Ali Lmrabet (*La vie économique*) et Taïbi Chadi (*Le Journal hebdomadaire*). Ils se consacrent à provoquer des débats animés sur des questions sociétales, politiques et culturelles (Vermeren, Ibid.). Malgré l'humilité de Chadi, qui déclare qu'il n'a pas l'impression de faire autre chose que remplir « sa responsabilité d'informer », lui et d'autres journalistes influencent les vagues de changement dans

leur pays.⁹⁸ Ils jouent constamment au chat et à la souris avec le *Makhzen*. L'empressement de ces journalistes à libérer la mémoire refoulée* du Maroc est devenu leur mantra depuis 2000. Ils représentent un symbole de la libéralisation du régime et du changement politique tout en étant soutenus par Mohammed VI qui les utilise afin de promouvoir son pays en transition et de cultiver les faveurs de la communauté internationale. Une observation générale de la presse marocaine au tout début du règne de Mohammed VI annonçait un avenir prometteur. En général, les journaux et revues d'actualités ont réussi à éviter le piège partisan et à maintenir leur indépendance envers le camp *makhzienien*⁹⁹. La presse marocaine, en français ou arabe, est certainement une des plus libérales du monde arabe, avec des quotidiens et des magazines en arabe et deux journaux hebdomadaires francophones.

Une des principales missions du magazine d'actualités *TelQuel* est de faire connaître au public la mémoire refoulée et l'histoire afin de cultiver un débat productif dans un espace public de communication. La journaliste Nadia Lamlili indique qu'afin de remplir cet objectif, *TelQuel* a concentré sa tâche sur trois sujets principaux qui garantissent la démocratie dans la société civile. Lamlili et ses collègues croient que si ces sujets sont accessibles et discutés librement dans la presse, alors le pays sera vraiment

⁹⁸ Entretien avec Taïbi Chadi, 2 février 2007, Casablanca, Maroc.

⁹⁹ Un adjectif dérivé du mot « Makhzen », « le système » comprenant des personnes du pouvoir militaire et politique liées à la monarchie. Ces élites dirigent le pays à partir de l'antichambre du palais royal depuis l'époque des sultans.

en route vers la démocratie¹⁰⁰ : 1) Discussion du rôle de la monarchie dans l'avenir du pays ; 2) sexualité (relations de genre, évolution des rôles des femmes, homosexualité, sexe avant le mariage) ; et 3) place de la religion dans la société civile. Selon Lamlili, l'accès du public à une discussion ouverte sur ces questions est essentiel et vital afin d'assurer une presse libre et démocratique : « Il n'y aura pas de vie démocratique ici tant que nous n'aurons pas ouvert le débat sur ces trois choses qui étaient considérées comme taboues par le passé » *.¹⁰¹

Les journalistes de *TelQuel*, soutenu·e·s par l'enthousiasme de leur jeune fondateur Ahmed Benchemsi, sont devenu·e·s assez intransigeant·e·s quant à la révélation des failles de leur culture. Cependant, comme le suggère Lamlili, ceci est indispensable pour montrer le Maroc « tel qu'il est » et non comment il sera dans quelques années. Les jeunes journalistes pensent que leur style mordant et provocateur permet de choquer les lecteur·rice·s et de les éveiller à la réalité de leur pays. Ceci est extrêmement important car « les besoins sont énormes... on a besoin de créer des infrastructures et de scruter les lègues du passé*.¹⁰²

¹⁰⁰ Lamlili fait partie des jeunes femmes journalistes les plus prometteuses. En 2005, elle a reçu le prestigieux prix de journalisme de la Presse Écrite Francophone pour son enquête sur l'émigration clandestine de l'Afrique subsaharienne vers l'Europe à travers le Maroc.

¹⁰¹ Entretien avec Nadia Lamlili, journaliste pour *TelQuel*, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

¹⁰² Entretien avec Lamlili, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

Reportages sur un Maroc schizophrène : Monarchie, sexualité et religion

Garder un œil vigilant sur Mohammed VI est au centre de la mission de *TelQuel* afin de parvenir à démocratiser le Maroc. Le roi est au centre du changement en ce qui concerne la société, la culture et la politique dans le pays. Cependant, son règne révèle aussi la nature schizophrénique des transformations qui s'opèrent. En tant que « commandeur des croyants », et ainsi considéré comme guide spirituel et gouvernemental, la question déterminante de son règne est de savoir comment il va décider de reconfigurer l'État et la religion qui sont entremêlés au Maroc.

Fonder des institutions laïques dans un pays où il n'y a pas de séparation entre l'Église et l'État est en effet une tâche délicate. Lamlili, comme d'autres journalistes, déclare que tant que les rôles des institutions marocaines (de l'éducation aux systèmes juridiques) ne seront pas clairement et démocratiquement définis pour le public, le *Makhzen* ne disparaîtra pas. Lamlili décrit l'actuelle scène politique au Maroc en ces termes : « Il y a toujours de l'opacité... Le Makhzen est toujours présent... et il y a toujours de la corruption » * et ceci est en partie dû à « un manque d'éducation, de civisme et de citoyenneté au sein de la société ». ¹⁰³ Le changement n'arrivera que si les abus contemporains du pouvoir sont éradiqués et si la société adopte

¹⁰³ Entretien avec Lamlili, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

ses propres codes de citoyenneté reflétant autant les traditions civiques inhérentes à la culture marocaine que les idéaux démocratiques modernes.

TelQuel regarde au travers de sa propre société avec voyeurisme afin d'y révéler l'injustice et d'encourager la réflexion tout en essayant d'éviter le dogmatisme. « Il faut responsabiliser les gens »* pour leurs vies personnelles et pour le bien-être général de la société.¹⁰⁴ À plusieurs occasions, le magazine a proposé de renouveler les fonctions du roi afin d'inciter au débat. Selon certains, M6 a à sa manière, cherché à moderniser son rôle. Pourtant, *TelQuel* est souvent schizophrène dans ses reportages à propos du roi et de sa fonction. Leurs visions schizophréniques attestent de la réalité toujours présente du « jeu pervers » qui se joue entre le roi et les médias.

Dans un numéro spécial, *TelQuel: Le Best of 2006*, on peut percevoir les signes de la schizophrénie du magazine. Les partisans de la gauche francophone libérale, qui appellent à une monarchie constitutionnelle et qui espèrent voir le roi jouer un rôle similaire à celui de Juan Carlos en Espagne ou du Prince Haakon de Norvège, exultaient de voir des articles promouvant l'image d'un roi dynamique, accessible et allant à la rencontre du public. Tout aussi important est le fait que ce même Mohammed VI ait essayé d'éviter d'influer sur les domaines législatifs et judiciaires de son pays. En même temps, ce numéro de *TelQuel* critiquait la permanence du « culte de la personnalité »* et cette

¹⁰⁴ Entretien avec Lamlili, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

histoire d'amour continue avec « ses portraits [partout], les foules massées au bord des cortèges royaux, les dépenses folles en apparat et en protocole, les journaux télévisés quasi stalinien »* (Benchemsi, « Le culte de la personnalité », *TelQuel* 2006). Cet article peu flatteur pour Mohammed VI concordait avec un article de douze pages écrit par Nadia Lamlili sur la splendeur de Lallah Salma, la femme du roi. La Princesse Salma (elle ne peut officiellement porter le titre de reine car elle n'est pas une descendante du Prophète et a des origines humbles) a vu son image prise en charge par le Palais afin de promouvoir un personnage à la Lady Diana et encourager les Marocain·e·s à considérer la nouvelle place des femmes. Cependant, à la différence de Lady Di, Salma vient d'un milieu modeste même si elle possède une grâce et un style à nuls autres pareils. Les photographies de Salma, la montrant voyageant seule en Espagne et en Norvège, frayant avec les dirigeants des États, revêtue de magnifiques habits mélangeant les styles les plus élégants de l'Orient et de l'Occident, paraissent incongrues par rapport au passé comme le démontre l'article. « L'épouse de Mohammed VI s'émancipe visiblement. Au ravissement des Marocain·e·s qui n'oublient pas ses origines populaires »* (2006). Il est à noter que par le passé, les femmes des monarques marocains n'étaient jamais vues en public.

La schizophrénie inhérente aux articles de ce numéro spécial reflète les lignes générales du climat sociopolitique du Maroc en 2007. Lamlili suggère que des débats soient générés dans un « laboratoire » de discussions qui iraient de la démocratisation au libre-échange. Cependant, affirme-t-elle, pour chaque « pas

en avant, il y en a deux en arrière »*.¹⁰⁵ Ces « pas » sautent par-dessus « les lignes rouges » * souvent mal définies pour les journalistes mais dont ils savent qu'il ne faut pas les franchir. Bien entendu, note Pierre Vermeren, certains sujets restent plus ou moins défendus (même si certaines allusions y ont été faites dans la presse ces derniers mois) : la transparence fiscale de la monarchie (et de la famille royale), l'Islam, et le Sahara occidental qui est une source de conflit persistante avec l'Algérie (en raison des ressources pétrolières) (Vermeren).

La Monarchie en tant que métaphore : topologie d'une nation schizophrénique ?

Après avoir parcouru de nombreux journaux, revues et magazines d'actualités de la presse francophone durant mon séjour au Maroc au printemps 2007, j'ai observé la justesse de l'appréciation de Nadia Lamlili sur les sujets principaux qui détermineraient le destin du Maroc. La monarchie, la sexualité et la religion et la façon dont ceux-ci sont abordés dans la presse sont les clefs pour comprendre le passé du Maroc en relation avec les transitions en cours alors que le pays développe sa propre version de la démocratie au vingt-et-unième siècle.

Depuis le milieu des années 1990, la monarchie a été sévèrement critiquée dans la presse en raison de ses réformes erratiques et de ses piètres efforts de modernisation et de démocratisation du pays. Le comportement imprévisible de la monarchie, assurent

¹⁰⁵ Entretien avec Lamlili, 26 janvier 2007, Casablanca, Maroc.

les journalistes, est en partie dû à « la crise d'identité » * que le pays traverse depuis le début des années 1990, période de fin des Années de plomb. Réda Allali et Hassan Hamdani, dans leur article « Blad Schizo » écrit sous la forme d'une bande-dessinée dans le numéro « Spécial » de décembre 2006 de *TelQuel*, montrent que les Marocains sont en général « coincés entre tradition et modernité ». Le pays a été piégé par le mirage qui lui montrait « une oasis de stabilité, un mélange harmonieux de tradition et de modernité, un pays capable d'absorber les influences les plus diverses pour fonder un grand tout équilibré et original » *. Pourtant, comme le font remarquer les auteurs, « Le mythe a vécu » *. « Les origines » du malaise psychologique du pays sont décrites dans différents secteurs : la monarchie, l'économie, la société et la culture. Pour ces journalistes, le cancer majeur du Maroc est apparu avec le règne d'Hassan II qui, selon eux, était passé maître en manipulation et en brouillage de messages afin que le système soit à son avantage. La modernité était bien pour l'élite mais la tradition devait être maintenue pour les pauvres : « C'est aux pauvres qu'on demande de faire dans la tradition. Cela permet de maintenir le statu quo tandis que la modernité sert à faire des affaires » *. Ce statu quo a conservé un système à deux étages où la rupture entre ceux qui possèdent et ceux qui n'ont rien s'est accentuée depuis la fin du règne d'Hassan II.

Au niveau politique, le remède pour le Maroc se trouve à nouveau entre les mains de M6. Comme le suggèrent de nombreux journalistes et auteur·rice·s francophones, le monarque est la solution qui doit permettre de réviser et

réformer le système politique. Beaucoup espèrent que Mohammed VI fera avancer le pays vers une monarchie plus laïque et plus constitutionnelle qui assurera des réformes démocratiques durables promouvant un système multipartiste. Ce qui mettrait fin à la nature opaque de la politique marocaine qui est actuellement embourbée dans une bureaucratie autocratique, dans son affiliation avec la religion et la peur de l'hégémonie occidentale. Selon Adil Hajji, quelqu'un doit expliquer aux politicien·ne·s que la séparation de l'église et de l'État ne signifie pas la faillite des valeurs culturelles :

Personne ne nous a rappelé que la liberté de penser est un droit de l'esprit universel, suprême et incoercible. Finalement, personne n'a non plus pris le temps d'expliquer aux technocrates schizophréniques qui se téléportent avec aisance d'un siècle à un autre, qu'en Occident la religion n'a pas été rejetée mais simplement elle ne gouverne plus les affaires de l'État.

En 1997, Hassan II mettait en œuvre certaines réformes politiques préliminaires appelées *l'Alternance**. À cause de la pression internationale qui souhaitait mettre fin aux violations des droits humains dans le pays, le roi reconnut le besoin de « changer la face d'un régime qui était resté inchangé depuis trente ans » (Ottaway et Riley). Cependant, l'Alternance ne fit rien de plus qu'utiliser insidieusement certains partis de l'opposition comme l'USFP et l'Istiqlâl, « les transformant en... serviteurs de la monarchie » (Ibid.). Elle ne fit rien pour

implanter un changement démocratique. L'incapacité à établir une réforme durable depuis cette époque a été signalée en juin 2006 par Aboubakr Jamaï, ancien rédacteur en chef du *Journal hebdomadaire*.¹⁰⁶ Jamaï avait requis une complète révision de la constitution du pays, même si « On ne rate aucune occasion de louer l'esprit d'ouverture qui caractérise le nouveau règne »*.

Même si, durant les années 1990 et la période d'Alternance d'Hassan II, certains changements ont été mis en œuvre au niveau des procédures légales et judiciaires, ce ne sont que des gestes insignifiants permettant d'assurer la continuité de la domination monarchique et pour apaiser l'Occident. En 1990, le régime créa le CCDH (Conseil Consultatif des Droits de l'Homme) et des lois furent éditées afin d'autoriser les enquêtes au sujet des morts dues à la torture (Slyomovics). Cependant, pendant les années 1996 à 1998, la durée exacte de la période d'Alternance, des répressions terribles contre la liberté de la presse et des violations des droits humains furent commises avec l'assentiment de la monarchie.

La liberté de la presse et le droit de questionner la législation royale sont des points encore débattus avec passion par les intellectuel·le·s marocain·e·s. En janvier 2007, Mohammed VI créa le CCDH, composé d'auteur·rice·s, de journalistes, de banquiers, d'hommes d'affaires et d'intellectuels (l'auteur Rida

¹⁰⁶ Aboubakr Jamaï, né en 1968, le fils de Khalid Jamaï, également journaliste, fut emprisonné en 2001 pour avoir accusé le Premier ministre Driss Basri d'être impliqué dans le coup d'État de 1972. Il fit une longue grève de la faim très médiatisée en France.

Lamrini en fait partie), afin de recueillir un avis sur les questions importantes qui auront un impact sur l'avenir du pays.¹⁰⁷ Selon Rida Lamrini, la liberté de la presse et la liberté d'édition furent les premiers sujets auxquels s'attaqua le CCDH en février 2007.¹⁰⁸ Puis d'autres sujets furent traités comme les réparations aux anciennes victimes de la torture, les MRE (Marocains résidant à l'étranger) et l'abolition de la peine de mort. Cependant, il reste à voir si le CCDH aura une véritable influence sur la législation sociopolitique et s'il rendra possible un changement réel. Comme un récent article de *TelQuel* le suggérait : « Reste la question de la recherche de la vérité » *. Est-ce que le CCDH sera capable de convaincre la monarchie de parler de sujets sensibles comme « L'Affaire Ben Barka » (qui à ce jour n'a toujours pas été éclaircie) et le Sahara Occidental ? Ces sujets peuvent encore envoyer en prison les journalistes qui expriment leur « liberté d'opinion » * (Bennani).

Féminisme et mode : *Citadine* et *Femmes du Maroc*

Depuis les dernières réformes de la *Moudawana*, le droit de la famille, dont la dernière révision datant de février 2004, garantit davantage de droits juridiques aux femmes, les médias

¹⁰⁷ Selon Rida Lamrini, une des premières questions majeures attaquées par le CCDH était de contrôler les droits des votants et leur protection durant les élections de septembre 2007. Malheureusement, la corruption et la fraude électorale étaient endémiques et le CCDH ne réussit pas à assurer des élections propres.

¹⁰⁸ Entretien avec Rida Lamrini, 28 février 2007, Rabat, Maroc.

d'actualités ont proposé plus de débats sur la sexualité et en particulier sur la garantie pour les femmes d'exercer leurs droits dans la société.¹⁰⁹ Les magazines féminins ne sont pas un phénomène nouveau au Maroc, pourtant la manière dont ils ont dépeint l'évolution du rôle des femmes marocaines dans la société montre un autre aspect des transitions qui ont eu lieu dans le pays depuis 1999.

Les femmes ont été représentées dans les supports imprimés marocains depuis les années 1950. Le magazine *Shorouk* était populaire dans les années 1960 et fut suivi par *Tamania Mars* (« le 8 mars ») qui était un magazine de gauche publié en arabe et qui se concentrait sur les questions concernant les femmes. *Tamania Mars* a cessé de publier en 1987 quand des organisations féminines plus radicales furent fondées, comme l'Union de l'Action Féminine (ADFM), lançant des magazines féministes comme *Nissaa-al-Maghrib* (Femmes du Maroc) et *Kalima* (Parole). Malheureusement, ces magazines disparurent à cause de la censure et des lourdes amendes à répétition qu'ils durent payer (Youssef Amine Elalamy, *Miniatures*, 2004).¹¹⁰ Ces premiers magazines étaient écrits de façon sérieuse et courageuse. Leurs messages résonnent encore aujourd'hui comme l'atteste cet extrait d'un article de fond intitulé « Dignes et fières de l'être », publié dans l'édition d'octobre 2003 de *Femmes du Maroc*

¹⁰⁹ Voir la note 32 de la préface pour un aperçu plus complet des garanties juridiques accordées aux femmes par la Moudawana

¹¹⁰ Je suis reconnaissante à Youssef Amine Elalamy pour m'avoir laissée lire sa thèse qui foisonne d'informations précieuses sur les magazines féminins marocains et qui m'ont été indispensables pour l'écriture de cette section de mon livre.

(Elalamy, Ibid.) :

Femmes d'aujourd'hui et de demain. Assoiffées de modernité, femmes de tête, conduites par la raison, et femmes de cœur, guidées par nos passions. Femmes fortes ne cédant rien sur nos revendications. Femmes humbles, ambitieuses, pudiques, impertinentes. Lectrices de "Femmes du Maroc", nous sommes femmes du Maroc et fières de l'être.¹¹¹

Bien que les précédents magazines eussent été fondés sur le principe d'établir une voix féministe positive au Maroc, dans les années 2000, comme le note Youssouf Elalamy dans *Re-fashioning Women: Representations and Ideology in Moroccan Francophone Women's Magazines* (2004), la politique et les questions féministes ont souvent disparu sous l'influence des magazines de mode et de luxe occidentaux. Citons par exemple *La Citadine* devenu *Citadine* en mai 1997, et *Femmes du Maroc*, fondé en 1995 : ces deux magazines contiennent des photographies de mode qui promeuvent des idéaux et des standards de beauté occidentaux qui sont souvent totalement éloignés de la majorité des femmes marocaines (Ibid.).¹¹² Ils sont également très orientés vers la consommation et déterminés par le « capitalisme transnational occidental » qui, comme le souligne Elalamy, « entretient l'existence des relations postcoloniales d'aliénation culturelle et

¹¹¹ L'article est paru dans une édition spéciale de *Femmes du Maroc* dédiée aux changements dans la Moudawana.

¹¹² On peut citer d'autres titres francophones comme *Ousra* (« Famille » en arabe), *Parade*, *Chehrazad* et *Famille Actuelle*.

de dépendance économique ». Dans notre monde globalisé où les normes et les goûts occidentaux sont devenus les standards, le lectorat féminin au Maroc comme partout est homogénéisé et forcé d'investir dans « l'expérience culturelle dirigée principalement par les médias de masse ». L'homogénéisation implique qu'une « série de valeurs culturelles, de pratiques et d'attitudes concernant le pouvoir, le genre, la permissivité sexuelle, la liberté, etc. » soit considérée comme acceptable alors qu'en réalité, pour la majorité des femmes marocaines, ils ne sont pas pertinents et même dans la plupart des cas, inconcevables.

Au vingt-et-unième siècle, les médias de masse homogénéisants de l'Occident ont réussi à effacer les nombreuses différences culturelles marocaines en influençant le secteur de la presse écrite dans le pays. Les magazines *Citadine* et *Femmes du Maroc* promeuvent des idéaux européens et occidentaux de beauté – présentant des femmes blondes et blanches qui ressemblent plus à des Européennes qu'à des Marocaines. En résulte une propension pour des femmes qui ne leur ressemblent pas à faire disparaître tous les traits de la culture berbère (qui représente environ 60 % de la population) considérés comme trop foncés. Bien qu'elles prétendent encourager les changements dans les mœurs culturelles des femmes marocaines, ces images ont tendance à plutôt promouvoir la culture dominante qui n'est évidemment pas représentative du pays. En général, « le look Barbie » élancé, blanc et blond « comme modèle universel qui doit être partagé et suivi par les femmes du monde entier » trompe les femmes marocaines.

Citadine ne rompt pas avec ce modèle. Le numéro de mars 2007 présentait en couverture une fille à la peau très blanche, portant une perruque verte. Elle est assise sur un banc et est habillée avec les couleurs du drapeau marocain, rouge et vert avec le mot « Maroc » écrit sur la poitrine. Le mannequin est assis fièrement



sur un banc avec en arrière-plan l'herbe verte du parc. Son regard est séducteur et déterminé, elle arbore un jean serré rouge, un sac à main rouge et des cheveux verts et pose avec un ordinateur portable sur les genoux. La légende dit « En Rouge et Vert : Une Edition Spéciale 100 % Citoyenne ». « Ma Mode Citoyenne », peut-on lire dans les pages intérieures, montre le même mannequin avec des cheveux de couleur différente à chaque pose – rouge ou vert – portant différentes tenues rouges ou vertes. Cheveux rouges avec tenue verte ou cheveux verts avec vêtements rouges sont les thèmes centraux montrés par les photographies.

Les espaces publics au sein desquels est assis le mannequin sont plus intéressants encore que les vêtements. *Citadine* attaque ouvertement les espaces définis comme masculins par la société musulmane traditionnelle qui a toujours été le déterminant dominant de la culture marocaine, remarque Fatima Mernissi dans *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society* (1987). La sociologue note : « L'Islam utilise l'espace comme dispositif de contrôle sexuel », définissant l'espace public comme le domaine des hommes et l'intérieur comme le privilège des femmes. Dans une photographie, le mannequin est assis à une terrasse de café).



Le mannequin féminin s'approprié avec provocation cet espace extérieur qui est habituellement la sphère dominante des hommes car public donc masculin. Cette appropriation de l'espace prend tout son sens dans le contexte de l'analyse de Fatima Mernissi sur l'espace défini selon le genre. Par tradition, les femmes n'ont jamais eu « l'autorisation » de se prélasser aux

terrasses des cafés car elles seraient socialement cataloguées comme prostituées excitant le désir masculin. Comme l'explique Fatima Mernissi, une femme qui empiète sur l'espace public masculin est automatiquement considérée comme « une femme fatale qui fait perdre la tête aux hommes » :

La peur de l'autodétermination féminine est la base de l'ordre musulman... Si les femmes ne sont pas contraintes, alors les hommes se retrouvent face à l'attraction sexuelle irrésistible qui mène inévitablement à la *fitna* et au chaos en les conduisant vers la *zina*, la copulation illicite. L'expérience même du Prophète face à l'attraction corrosive de la sexualité féminine sous-tend l'attitude musulmane vis à vis des femmes et de la sexualité.

Le mannequin mince et jeune de *Citadine* posant en minijupe, affichant de longues jambes dénudées et portant des chaussures à talons hauts (toujours rouges avec des talons pointus quelle que soit la couleur de la tenue), défie sans détour ces espaces strictement et traditionnellement masculins. Elle embrasse la *fitna* qu'elle est supposée provoquer.

Les hommes en arrière-plan, assis sur des chaises autour des tables, sont adossés au mur du café afin de donner à cette nouvelle femme la place qu'elle mérite ! Une autre intrusion dans l'espace masculin est évidente sur la photographie suivante où le mannequin en minijupe joue au jeu de dames avec un jeune homme habillé en djellaba marocaine traditionnelle (une longue robe avec une capuche). Il fait partie de la tradition, elle non –le message est manifestement de renverser les rôles habituels des

genres très définis dans la société marocaine. Dans une autre photographie, on voit la jeune femme (cette fois-ci avec les cheveux rouges et dans une robe verte) qui conduit un « petit taxi » * avec un passager masculin assis à l'arrière ! Les femmes ne conduisent pas les taxis au Maroc, ainsi encore une fois le message est provocateur et promeut l'appropriation non seulement de l'espace traditionnel masculin mais aussi des emplois habituellement réservés aux hommes. La dernière photographie montre le mannequin aux cheveux verts avec une robe rouge brandissant le drapeau marocain.



Elle est entourée d'un homme et de six petits garçons habillés en vêtements de sport. Le contraste entre la femme à la peau blanche (d'autant plus accentuée avec la perruque verte) au côté de l'homme et des garçons est significative et nous fait nous interroger : une femme marocaine doit-elle être excentrique, marginale et avoir les cheveux verts et l'apparence d'une Occidentale blanche pour pénétrer les espaces réservés aux hommes ?

Malgré les photographies de mode plutôt fantaisistes qui ne représentent absolument pas la vie quotidienne typique menée par la majorité des femmes marocaines, les articles d'actualités de cette édition spéciale de *Citadine* sont remarquables. Un des articles est intitulé « La Saga du féminisme au Maroc »* et offre un panorama détaillé des mouvements féministes depuis les années 1920. L'article rappelle aux jeunes femmes l'évolution de leurs conditions. Ces mouvements étaient d'abord nationalistes, pris dans la lutte pour l'indépendance, mais ils se sont plus tard transformés en associations de femmes qui s'investissaient dans « le social et le féminisme. Leur mérite aujourd'hui est de faire entendre la voix de la femme marocaine et de militer pour notre dignité à toutes »* (*El Oufir et al.*)

L'illustration principale de cet article couvre une page entière et montre cinq femmes : une est habillée de façon traditionnelle et « voilée », une est infirmière, une autre est une jeune femme non voilée, une autre porte des habits berbères et la dernière semble porter un képi de policière. Ces femmes sont toutes positionnées autour des cinq branches de l'étoile rouge et verte du drapeau marocain.



L'article offre une présentation de l'histoire du féminisme au Maroc avec des photos de Lalla Aïcha, la fille de Mohammed V, qui fut la première femme de la famille royale à parler publiquement sans être voilée à la fin des années 1940. Lalla Aïcha contribua à rallier les femmes à la cause nationaliste en travaillant avec son père à la promotion de l'indépendance.

L'article de cinq pages est bien écrit, il est instructif et décrit avec justesse les mouvances des luttes d'émancipation des femmes dans le pays depuis l'indépendance en 1956.

Les auteur·rice·s notent avec amertume que bien que les femmes aient obtenu de nombreux acquis sous le règne du jeune roi Mohammed VI, en 2007 ces mêmes accomplissements ont connu un revirement alarmant en termes de représentation parlementaire et politique. La conclusion souligne qu'en 2002, les partis politiques réservaient trente sièges au parlement pour les femmes « selon le principe de discrimination positive, ce qui a permis de porter la représentation féminine à 10 %. Cette année-là, 35 faisaient leur entrée au Parlement et trois étaient nommées ministres »*.

Malheureusement, depuis 2006 le Parlement a régressé dans son engagement envers les femmes. Afin de combattre ce qui est perçu par beaucoup de parlementaires masculins comme une « balkanisation » due à la discrimination positive, le Parlement a rehaussé de 3 à 6 % le nombre de votes qu'un candidat doit trouver dans sa circonscription afin d'être représenté. Ce qui signifie que moins de femmes y ont accès et peuvent participer à la bataille. Celles qui n'ont pas de contacts et qui n'ont pas accès aux cercles élitistes du pouvoir se voient davantage empêchées d'obtenir un siège avec ce pourcentage requis plus élevé (Ghazali). Les femmes ne pourront être élues que si elles ont déjà été admises dans les grands partis nationaux établis, qui les soutiendront. Les 6 % minimum réduiront radicalement l'accession des femmes au gouvernement. Les propos de la journaliste Nadia Lamlili, « un pas en avant et deux pas en

arrière », sont ici appropriés en ce qui concerne les femmes en politique. Comme le note judicieusement *Citadine*, les droits et l'émancipation des femmes sont pris dans un cercle vicieux d'avancées et de retours en arrière.

Bien que *Citadine* comme *Femmes du Maroc* contiennent des articles d'information sur les femmes qui travaillent, les images de papier glacé ont tendance à les faire tomber dans les stéréotypes associés à tous les magazines féminins. Les magazines féminins de luxe qui ornent les kiosques à journaux, comme ceux qu'on trouve en Amérique et en Europe, tendent à dépersonnaliser massivement les femmes, les figeant dans des poses statiques dont le seul objectif est de plaire aux hommes. Ils encouragent surtout les croyances en un consensus général qui dicte ce que les hommes désirent et ce qui est attendu des femmes en ce qui concerne la séduction et le plaisir sexuel.

Une analyse des magazines féminins nous amène à réfléchir à des questions plus larges et plus dérangementantes d'un point de vue socioculturel mais qui sont, malheureusement, de plus en plus évidentes au Maroc. La norme patriarcale dominante dans le pays, comme avec la plupart des pays arabes des après-indépendances, favorise l'État en tant que nation unifiée, façonnée dans un moule arabo-islamique qui fait abstraction des différences culturelles et ethniques. Les femmes sont au cœur de la nation et doivent conserver une forme de pureté. Ce fait est établi par des siècles de croyances concernant l'organisation de l'État dans le monde musulman, comme le note Leila Ahmed dans son essai, *Women and Gender in Islam* (1992) :

Le développement des sociétés urbaines complexes et l'importance croissante de la compétitivité militaire empiètent sur la dominance masculine et met en exergue une société basée sur la classe sociale dans laquelle le militaire et... les élites créent des classes de propriété. La famille patriarcale, destinée à garantir la paternité des héritiers de la propriété et à céder aux hommes le contrôle de la sexualité féminine, s'est institutionnalisée, codifiée et est soutenue par l'État.

En réalité, comme le remarquent de nombreux chercheurs arabes, l'État arabe patriarcal ne se fonde pas uniquement sur le plan ethnique et n'est pas imperméable au changement. La vérité est que le Maroc n'a jamais été unifié culturellement ni de façon ethnique ni de façon linguistique. Bien qu'étant un pays arabophone, du moins en ce qui concerne la langue dialectale, la darija, les langues berbères font toujours partie de la vie quotidienne des masses. Même si les Berbères urbains sont obligés d'utiliser l'arabe dominant, leur langue domestique sera toujours une des langues berbères (Vermeren).

Les transitions des mœurs sexuelles et des rôles féminins véhiculés par les médias depuis 1999 ne sont pas définies dans les mêmes termes que la littérature francophone engagée et émancipée. Le Maroc est une nation qui cherche à rejoindre le droit chemin vers la démocratisation et le développement économique ; mais ce chemin est de plus en plus difficile à cerner. De façon inévitable, une société plus ouverte implique une fragmentation plus importante le long des frontières sexuelles, ethniques, linguistiques et religieuses. Les débats

autour de l'émancipation et de la sexualité des femmes sont révélateurs quand on cherche à évaluer la culture du changement au Maroc. Ces divisions ethniques et de genre au sein de la société marocaine montrent la réalité plus universelle de notre époque contemporaine : les nations modernes construites sur des idéaux d'unité et de pureté ethnique sont devenues des concepts peu convaincants. Le Maroc prouvera peut-être la théorie proposée par Mary Fullbrook qui dit « les nations elles-mêmes sont des mythes... [Et] la nation comme identité réelle n'existe pas ; elle est une réalité sociale. » Une nation n'est qu'un « ensemble défini de caractéristiques [qui] ... peut inclure une langue, une culture, une religion, une croyance d'origine ou d'ethnicité commune. » Ces nations deviennent dangereuses quand elles deviennent dominantes et « institutionnalisées » comme éléments de « pouvoir, de ressources et de rituel ».

La religion : Oh *Marock* !

Les médias francophones marocains ont permis des discussions constructives sur la religion et sa place/son rôle dans la société, elles ne sont pas sans rapport avec l'islamisation des nombreux *bidonvilles** du pays. Les débats sur le fondamentalisme islamique ont souvent lieu dans le contexte des événements d'actualité comme les attentats-suicides de mars et avril 2007, notamment dans les « quartiers défavorisés » de Casablanca. En général, les intellectuel·le·s et les élites francophones marocain·e·s sont très préoccupé·e·s par la menace islamique – qu'elle soit réelle ou supposée – apparue ces dernières années. Ce sujet, bien qu'il ne

soit pas nouveau, a été de plus en plus présent dans l'actualité depuis les attentats du 11 septembre 2001. D'autres points comme l'invasion américaine de l'Irak en 2003 (et la guerre qui a suivi) et les premiers attentats à la bombe à Casablanca en mai 2003 ont également polarisé les Marocains. Comme le reste du monde arabe, le Maroc doit comprendre comment traiter le fondamentalisme islamique et la guerre contre le terrorisme chez eux et à l'étranger. Le numéro de *TelQuel* du 17-23 mars 2007 intitulé « *Terrorisme : le Retour de la Peur* » * montre bien la tendance du magazine à faire d'un événement un reportage à sensation afin de promouvoir un dialogue sur la peur grandissante à l'encontre de l'Islam radical et la dégradation de la démocratie enrayée par le gouvernement. Le plus alarmant pour les journalistes est l'excuse de « la lutte contre le terrorisme » utilisée par le gouvernement pour s'attaquer aux quartiers pauvres et mettre sous surveillance toute personne qui semble suspecte aux yeux des autorités :

Le ministre de l'Intérieur est probablement l'inventeur d'un nouveau concept, celui de la guerre préventive contre toute forme d'extrémisme... [Les] méthodes employées [sont] des rafles généralisées, incluant les suspects et leurs familles, réels ou supposés ; des méthodes largement dénoncées par les ONG de défense des droits de l'homme, tant au Maroc qu'à l'étranger. * (Lamlili)

Les attentats à la bombe de mars et avril 2007 ont ramené sur le devant de la scène le malaise du Maroc concernant le militantisme de certains groupes islamiques. Les efforts infructueux du gouvernement pour empêcher des actes

extrémistes sont pour beaucoup dus aux faiblesses de l'arène politique laïque. Depuis 1999, les partis politiques laïques ont pris de l'importance et sont désormais implantés au sein du gouvernement et du parlement. Pourtant, même ces partis (au nombre de vingt-cinq en 2002) limitent leurs plateformes non religieuses et « ne prêchent pas pour la séparation complète de l'église et de l'État » (Ottaway et Riley). Ainsi, comme l'affirment de nombreux journalistes, des groupes militants comme *Al Adl wal Ihsane* (Justice et Bienfaisance), auquel certains attribuent la responsabilité des récents attentats suicides, sont capables d'influencer la politique et d'entraver les efforts contre le terrorisme en favorisant des lois basées sur un critère religieux. La distinction subtile entre combat contre le terrorisme et violation des droits humains n'est pas toujours respectée par la monarchie ni par le roi, qui est aussi le Guide des Fidèles, comme cela a été le cas en mars 2007 après les multiples attentats à la bombe. Les attaques n'ont pas atteint leurs cibles mais ont mené à des mesures drastiques prises par la monarchie afin de dénicher de nouveaux suspects, en particulier dans les quartiers pauvres fortement islamisés autour de Casablanca. La mise en œuvre de cette politique intransigeante a été remise en cause par les médias dans de nombreux articles :

À la lumière de l'attentat manqué de dimanche dernier, la question peut se poser de deux manières différentes : la méthode de la "frappe préventive", si chère au polytechnicien qui gère le Ministère de l'Intérieur, a-t-elle porté ses fruits ? Ou a-t-elle, plutôt, montré ses limites ? * (Lamlili, 2007).

Les partis laïques, fragiles ces dernières années et de plus en plus éclatés, ont peu fait pour encourager un dialogue sérieux sur l’Islam radical. Ainsi des débats ont souvent lieu dans la presse francophone qui se sent obligée soit de donner des explications nuancées et ambiguës aux lecteurs sur la répression contre la liberté religieuse soit d’offrir des raisons de soutenir les institutions laïques dans la société. Nadia Lamlili et Taïbi Chadi soulignent que le devoir de la presse est « d’informer » ; ainsi les articles vont souvent réexaminer des précédents juridiques et des polémiques dont le public n’a en général pas conscience.

Les débats les plus intéressants traitent du conflit entre politique, Islam et culture. Le numéro du 27 mai-2 juin 2006 du *Journal Hebdomadaire* fait sa une sur le débat des partis politiques autour du film controversé sorti en 2005 : *Marock*, de la réalisatrice Laïla Marrakchi. Le film (analysé en détail dans le chapitre sept) a ouvert une boîte de Pandore sur les débats passionnés entre les antipodes de la culture politique du Maroc. Dans son article de fond, « Ce que pensent les politiques du film “Marock” » *, *Le Journal Hebdomadaire* a interrogé six partis politiques différents en leur demandant si oui ou non il devrait être censuré parce que d’après les islamistes, il porte « atteinte aux valeurs sacrées de l’Islam et aux bonnes mœurs » * (Houdaïfa et al.). Le film parle d’une jeune et riche Musulmane qui tombe amoureuse d’un jeune et riche Juif. Tous deux vivent une adolescence insouciant et dorée, à la limite de l’excès dans une banlieue opulente de Casablanca. Il est vrai que le scénario est mince, pourtant il fut à l’origine de débats controversés sur la sexualité et l’Islam. Le film de Marrakchi ramène au premier

plan de multiples questions socioculturelles très intéressantes, devenues de plus en plus exacerbées au fur et à mesure des discussions passionnées dans les médias. Notamment la question principale : quelle est/devrait être la place de la tolérance religieuse dans une société qui promeut « Une religion, une ethnicité » ? Comme le remarque *Le Journal hebdomadaire* : « La relation entre Youri le juif et Rita la musulmane est au cœur du débat » *

Pour le PJD (Parti de la Justice et du Développement) qui est le parti islamiste officiel représenté au Parlement, le film est frappé d'anathème. Les membres du PJD ont appelé à sa censure sur les écrans et dans la presse en s'appuyant sur le Code pénal marocain qui dit que tout texte qui incrimine et est susceptible d'inciter à troubler et « ébranler la foi d'un musulman » * peut et doit être censuré. L'article montre dans la rubrique « Décryptage » qu'en 2003, ce même article du Code avait déjà été utilisé pour arrêter de jeunes musiciens d'heavy metal, poursuivis en justice pour avoir porté des T-shirts gothiques noirs avec des têtes de mort et des croix et pour avoir joué de la musique considérée comme satanique (voir chapitre sept). Dans leur tentative d'informer les lecteur·rice·s des détails du Code pénal, se référant à l'article 66 du Code de la Presse, les journalistes Hicham Houdaïfa et Fedoua Tounassi indiquent que les revendications de sanctions contre le film de Marrakchi ne peuvent se baser uniquement sur l'irrespect des valeurs islamiques. Selon les journalistes, le Code est trop général et peut être utilisé pour censurer n'importe quel événement considéré comme « malsain » pour le public : « [la loi] demande également

l'interdiction des spectacles contraires aux bonnes mœurs ou nuisibles à la jeunesse, tant sur la voie publique que dans tous les lieux ouverts au public »*.

Les journalistes ajoutent à l'adresse des lecteur·rice·s que ces lois sont floues et qu'elles furent utilisées pour condamner *Marock*. En particulier le chapitre deux de la loi 77/03 relative à la communication audiovisuelle, à nouveau approuvée par le Parlement le 7 janvier 2005, qui stipule que les « émissions... ne doivent pas être susceptibles de porter préjudice aux dogmes du Royaume du Maroc tels que définis par la constitution, notamment ceux relatifs à l'Islam, à l'intégrité territoriale et à la monarchie »*. Les journalistes insistent cependant : « le champ de l'interprétation reste donc totalement ouvert »* et fondamentalement les lois imprécises signifient que les tendances politiques du pouvoir judiciaire, dont la fonction est de les faire respecter, définissent la manière dont les lois seront interprétées. L'article se conclut par une question : « Faut-il être rassuré ? Certainement pas ».

En ce qui concerne les changements politiques apparus dans le pays, la presse francophone continue à adopter une attitude du genre « on verra bien ce qui arrivera » tout en accomplissant son but essentiel qui est d'informer à propos des interactions entre les systèmes juridiques et politiques du Maroc.

Les journalistes sont les agents sociaux de leur époque, responsables de la sauvegarde et de la documentation de la mémoire collective, du passé et du présent. Eux seuls sont responsables du fait que l'information qu'ils transmettent à leur public reflète la liberté et soit « un appel démocratique à l'ensemble de la collectivité » (Sartre, 1948).

6

L'individu humaniste dans le Maroc contemporain

Les auteurs marocains décrits comme humanistes dans ce chapitre affichent dans leurs romans des perspectives connectées au monde, reliant les continents, les philosophies et les opinions, sans distinction de religion, d'ethnicité ou de dogmes politiques. Les auteurs Fouad Laroui (*Méfiez-vous des parachutistes*, 1999), Youssouf Elalamy (*Les Clandestins*, 2001), Mahi Binebine (*Cannibales*, 2001), Mohamed Nedali (*Morceaux de choix*, 2003) et Souad Bahéchar (*Le Concert des cloches*, 2005) écrivent en tant qu'humanistes existentialistes basant leurs œuvres sur une critique socioculturelle et politique. Leurs romans expriment l'idée que l'individu est toujours lié à une collectivité plus large. Ces auteurs « engagés »* sont des agents du changement culturel et agissent comme des « guide[s] dans un présent incertain » (Edward Saïd, *Humanism and Democratic Criticism*, 2004).

Les auteur·rice·s francophones marocain·e·s du nouveau millénaire incarnent les guides engagé·e·s de notre époque. Ils ne se contentent pas d'explorer les questions contemporaines de leur pays, ils étudient aussi les bouleversements de la société de notre temps dans sa globalité. Ces auteur·rice·s humanistes interrogent les réalités de notre ère mondialisée et analysent les forces intérieures et extérieures qui favorisent ou entravent le

développement personnel dans les sociétés modernes et multiculturelles. Leur humanisme « prend en considération l'humain et son développement... [La paix n'étant garantie que] par le développement de l'Homme et le rêve d'une société juste où le pain et la culture seront accessibles à tous » (Devergnas-Dieumegard, 2004).

Ce chapitre analyse la manière dont les auteur·rice·s marocain·e·s francophones contemporain·e·s ont été inspiré·e·s par la philosophie humaniste mondiale afin de « réfléchir », comme le note le chercheur Jens Zimmerman, « aux fondements mêmes de [nos] civilisations », à leurs biens communs et aux valeurs humaines fondamentales. Pourtant, bien que les récits se déroulent dans le Maroc d'aujourd'hui, ces auteur·rice·s proposent certaines valeurs universelles générant un sentiment de connexion internationale en franchissant les frontières socioculturelles et géographiques. Ces histoires romancées mélangent souvent humour et humanité dans le but de construire des textes suscitant un désir d'éclaircissement et d'émancipation des entraves de l'injustice sociale, politique et culturelle. Iels s'efforcent d'explorer « l'accomplissement de l'individu par la volonté et l'action humaine » soulignant qu'accéder à l'épanouissement*¹¹³ est la clef de l'existence et de la joie de vivre qui fondent le sens même de l'être humain dans chaque communauté.

¹¹³ Le mot épanouissement a été délibérément laissé en français par l'autrice qui trouve qu'il n'a pas d'équivalent en anglais, le véritable sens du mot étant « s'ouvrir à la joie ».

Depuis 1999, les auteur·rice·s marocain·e·s francophones ont abordé certaines des questions les plus essentielles de leur époque, démontrant que la littérature « peut restituer la dimension humaine d'une société »*, comme le soulignait Youssouf Amine Elalamy lors d'un entretien.¹¹⁴ Elalamy et d'autres pensent que leurs œuvres influenceront le Maroc dans l'invention de nouvelles orientations pour le millénaire. Les sujets traités par ces auteurs sont : les difficultés de l'exil (de façon physique ou métaphorique) comme le décrit Fouad Laroui dans *Méfiez-vous des parachutistes* ; l'émigration clandestine vers l'Espagne coûtant la vie à des centaines de Marocains, comme le racontent Youssouf Amine Elalamy dans *Les Clandestins* et Mahi Binebine dans *Cannibales* ; et enfin les tensions exacerbées entre individualisme et traditionalisme et entre père et enfants, sujets des romans *Morceaux de choix* de Mohamed Nedali et *Le Concert des cloches* de Souad Bahéchar.

Dans *Réflexions sur l'Exil*, Edward Saïd note que les auteur·rice·s humanistes éprouvent un attachement méticuleux à leur langue et à leur nation quand iels prennent la plume. Leurs œuvres révèlent un engagement « vis-à-vis des relations entre les littératures, de leur conciliation et de leur harmonie » au sein de leurs propres sociétés « malgré l'existence de fortes barrières idéologiques et nationales » qui cherchent constamment à influencer sur leurs pensées et leurs idées. Les auteur·rice·s marocain·e·s montrent « un engagement de toute une vie qui existe dans toutes les sociétés modernes parmi les chercheurs,

¹¹⁴ Entretien avec Youssouf Amine Elalamy, 21 février 2007, Rabat.

les artistes, les musiciens, les visionnaires et les prophètes tentant de se réconcilier avec l'Autre ». Cet Autre n'est pas forcément une force extérieure mais peut exister au sein de sa propre société comme quelque chose « d'étranger et de distant » qu'il est nécessaire de réconcilier.

Les œuvres analysées dans ce chapitre présentent « l'altérité » comme un conflit au sein de la culture marocaine qui force les protagonistes à réaffirmer leur identité et leur relation à leur communauté. La connaissance d'autrui, de l'autre moi, est aussi une conséquence de la quête du protagoniste pour l'individualité qui, en fin de compte, l'éloigne de sa famille et de sa communauté et complique sa place dans la société. Comme le remarque Fouad Laroui dans *Méfiez-vous des parachutistes*, « Dès le stade du miroir, on sait que dans l'Autre, il y a moi » *. L'Autre, en relation ou en conflit avec l'individu, est défini comme le père imprégné de traditions qui opprime son jeune fils indépendant dans *Morceaux de choix : les amours d'un apprenti boucher* de Mohamed Nedali ; une pratique culturelle qui empêche le protagoniste de vivre son individualité, comme le découvrent Rawda, Bahia et Boughaba dans *Le Concert des cloches* ; et/ou la vie plus riche et mystérieuse de l'Autre en Europe qui oblige les personnages de *Cannibales* de Mahi Binebine à s'embarquer pour un voyage fatal.

Les romans analysés ici illustrent la façon dont les humanistes marocain·e·s utilisent leur espace neutre de négociation pour découvrir une multitude d'idées et de philosophies sur la vie qui se trouvent être souvent ironiques car ils mettent en doute les comportements conventionnels de leur société. Ils « explorent

les recoins cachés de la société marocaine et du cœur humain » * (Abdellah Baïda, 2007). Certains sont plus audacieux que d'autres mais tous les thèmes abordés dans ces œuvres tentent de générer une compassion pour l'Autre, qu'il se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur de la patrie, étranger ou indigène, traditionnel ou moderne, homme ou femme essayant de trouver sa place dans la société contemporaine.

***Méfiez-vous des parachutistes* (1999) de Fouad Laroui : le côté obscur des origines ou l'individu contre le collectif**

Fouad Laroui fait partie des quelques auteurs abordés ici qui résident et écrivent depuis l'étranger. Bien qu'il vive aux Pays-Bas et soit professeur d'économie à l'université d'Amsterdam, son œuvre littéraire est extrêmement populaire et largement lue au Maroc. À la différence de Tahar Ben Jelloun, Laroui est considéré par les Marocain·e·s comme « un homme du pays », il a échappé aux étiquettes d'élitiste et d'Européen. Ses romans - *Méfiez-vous des parachutistes*, *La Fin tragique de Philomène Tralala* (2003), *De quel amour blessé* (1999), *Tu n'as rien compris à Hassan II : nouvelles* (2004) et *La femme la plus riche de Yorkshire* (2008) - parcourent un grand nombre de sujets qui sont révélateurs des questions et problèmes auxquels font face les Marocains pris dans les transitions du Nouveau Maroc. Les romans de Laroui montrent que ce n'est pas seulement le pays qui vit une transition mais les hommes et les femmes aussi, notamment dans la manière dont ils se perçoivent vis-à-vis de la société, de

la culture et de la tradition.

Le premier roman de Laroui, *Méfiez-vous des parachutistes*, est significatif car il montre le début des transformations socioculturelles, qui datent réellement de 1999, révélées dans les écrits francophones de la troisième génération. Les thèmes principaux du roman, transmis à travers le protagoniste dénommé Machin, reflètent les interrogations d'un pays une fois le mur du passé démolí. L'absence de ce mur a forcé le pays à se regarder au présent, à faire le bilan et à analyser ce qui n'a pas été ou n'a pu être fait avant. L'œuvre de Laroui est aussi l'histoire d'un homme qui affronte l'altérité découverte au sein de sa propre culture. L'Autre n'est plus seulement le colonisateur européen. Comme le démontre l'auteur, l'altérité prend des formes multiples et peut être un marqueur débilítant pour l'individu qui va à l'encontre du sens de sa propre société. L'altérité de l'auteur n'est pas facilement définissable ni séduisante au contraire de celle désignée comme l'espace « bilingue » dans *Amour bilingue* (1983) d'Abdelkébir Khatibi. L'individu de Laroui, éclaté, contemporain, globalisé, multilingue (parlant français, anglais, allemand et arabe) est déchiré, compliqué et confus et illustre la condition de Sartre : « L'existentialiste indique que l'homme est angoissé » (Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, 1996). Il tente de trouver la meilleure voie possible afin d'êtreindre le monde moderne et globalisé.

Le titre *Méfiez-vous des parachutistes* a plusieurs sens que le lectorat francophone initié saisira immédiatement. La référence au rôle des « paras » * ou parachutistes représentant l'envahisseur est

entendue. Pendant la guerre de libération algérienne (1954-1962), les paras étaient une composante essentielle de la force militaire française dans la stratégie visant à supprimer les révolutionnaires algériens. Largués des avions sur les toits des bâtiments d'Alger afin de découvrir les dirigeants rebelles du FLN (Front de Libération Nationale) – comme le montrent bien certaines scènes de *La Bataille d'Alger*, film de Gillo Pontecorvo datant de 1965 - les parachutistes étaient le dernier espoir de la France dans sa dernière guerre coloniale. Dès la première scène du roman, Laroui utilise cette « bribe de mémoire » très brute qui est tout à fait reconnaissable autant par les lecteur·rice·s français·es que par les Marocain·e·s/Maghrébin·e·s. Les paras étaient le symbole par excellence de l'invasion. Bouazza tombe littéralement du ciel sur Machin : « Un jour alors que je me promenais, un parachutiste s'abattit sur moi. Il ne s'excusa même pas... ». Avec cette première phrase, l'invasion commence sans excuse. Cette soudaine « invasion » incite Machin à méditer sur le rôle du hasard dans le destin et combien il détermine qui nous sommes et ce que nous devenons.

Contrairement à l'image coloniale du parachutiste, Bouazza ne ressemble pas au maraudeur envahissant qu'il est censé être à la grande déception de Machin. Selon Machin, il devrait être « botté... Harnaché... Moustachu pire que Staline ». Le parachutiste n'a rien de menaçant et se met à pleurer lorsqu'il s'aperçoit qu'il a loupé sa cible, un terrain de foot à côté. À partir de ce jour, Bouazza et Machin deviennent inséparables ; « l'incrustation » * s'exclame le protagoniste, commence avec leur amitié « collante ». En résumé, on peut dire que Bouazza a

Machin dans la peau. Après que l’envahisseur a passé la nuit chez lui, Machin lui demande combien de temps il pense rester. Bouazza répond, s’appuyant sur la conformité des normes culturelles afin de forcer son « hôte » à le satisfaire : « Effectivement tu ne connais pas les usages. Tu es tout de même musulman, non ? Sache que je suis *daijf Allah*, l’invité de Dieu. Je suis sacré pendant trois jours » *. Quand Machin lui demande ce qui arrive le quatrième jour, Bouazza répond « Tu fais ce que tu veux, mon frère ».

L’introduction de Bouazza dans la vie de Machin amplifie la maladresse du héros qui tente de comprendre sa propre culture et ses traditions à son retour au Maroc après des années d’études passées à Paris. Il ne parvient pas à reconnaître les signifiants culturels desquels il a été écarté en raison de son long séjour à l’étranger. L’« intoxication » de l’espace de Machin par Bouazza entraîne un long dialogue entre l’auteur/le protagoniste et le lectorat, devenant le thème central du roman de Laroui qui explore ce que signifie être un individu dans une société fondée sur la prédominance du collectivisme. Finalement, la tâche que Laroui a fixé à son protagoniste est de trouver ce qu’il a en commun avec l’humanité afin d’avoir quelque chose sur quoi fonder son existence.

Pour Machin, ingénieur diplômé en France, employé dans une société internationale à Casablanca (produisant de l’asphalte), vivant selon un principe français existentialiste basé sur une maxime de Sartre « l’enfer c’est les autres » *, les *autres* marocains qu’il rencontre à son retour, signifie l’effacement de son Moi et de sa propre conception de l’individualisme. Par contraste, pour

Bouazza, les autres sont simplement « tous des frères ». La revendication de l'individualisme par Machin est surtout un anathème pour une société qui ne peut même pas en concevoir l'idée. Tandis que Machin est cultivé, francophone, athée et existentialiste, urbain et solitaire, son ambition est de vivre comme « *un homme sans importance collective, tout juste un individu* »*, Bouazza est un « blédard » qui a une opinion sur tout mais qui n'a jamais été nulle part, il parle le dialecte arabe marocain, est illettré, profondément pieux et croit que l'homme ne peut pas exister seul.

Le choix par Laroui des noms de ses personnages est significatif par rapport à l'histoire qu'il raconte, d'un individu qui est un homme mondialisé et qui essaye de comprendre la vie dans une société qui refuse de reconnaître sa version de la singularité comme une possibilité. « Machin » signifie « une chose » dans le sens de « peu important », d'un simple gadget, insipide et totalement insignifiant. Machin est coincé dans sa tentative d'être un individu reconnu pour sa singularité sans l'aide des autres. Comment faire partie de l'humanité ou comme le suggère Sartre, faire partie de « l'univers de la subjectivité humaine » (1996) sans être absorbé par elle, est l'obstacle ultime qu'il doit affronter. « Bouazza » est un nom commun, normal et banal, sans rien de particulier, imprégné d'identifiants culturels préétablis qui sont pour Machin si difficiles à vivre. Cependant, comme par ironie, Bouazza représente exactement ce que Machin recherche : être reconnu comme simple individu parmi la masse. Ainsi les personnages de Laroui sont enlisés dans une confrontation, dans un espace intermédiaire, quelque part entre

leurs insignifiances qui se valent. Leur espace est celui qui doit être négocié entre les sphères conflictuelles de la tradition/modernité, de la xénophobie/du multiculturalisme, du rural/de l'urbain et du Marocain/du Français. Au sein de cet espace intermédiaire, Machin réalise lentement qu'il ne sera jamais réellement indépendant du collectif qui fait partie de son identité, acceptant ainsi la nécessité des « autres » : « on choisit devant les autres et on se choisit devant les autres » (Sartre, 1996).

Le thème sous-jacent de l'œuvre de Laroui, qui explore aussi la dichotomie Ouest/Est, Orient/Occident et les divisions ancestrales qui remontent au colonialisme, est révélé avec une question qui ne cesse de s'imposer au lectorat afin de décider quelle culture est le meilleur modèle : l'individu doit-il embrasser la conception capitaliste, occidentale européenne de l'existence qui nous laisse seul, froid et insensible ? Ou doit-il favoriser la vie orientale-maghrébine liée aux coutumes, à la religion, au bruit et à la force de sa culture qui est suffocante pour celui qui ose aller à contresens ? Machin et Bouazza sont comme l'huile et l'eau – des témoins de ce qui divise le monde à notre époque de culture dissonante – leurs chemins n'auraient jamais dû se rencontrer comme Machin le dit dans une de ces longues conversations intitulées « Ce que j'aurais aimé dire au parachutiste (seulement je n'ai jamais pu) » :

- « Bouazza, je voudrais t'apprendre un mot. Que penses-tu de celui-ci : *individu*. L'individu, vocable noble et altier. Mais tu vois : ce mot n'existe pas dans ton vocabulaire... Voilà ce que j'aurais voulu dire au parachutiste. Mais en

quelle langue ? Je pense tout cela dans celle de Voltaire, mais les seuls mots de français que Bouazza comprenne sont : penalty, corner, parking et striptease. Alors j'essaie de m'expliquer dans son patois. Je cherche mes mots et n'arrive qu'à baragouiner quelque chose comme :
- Moi pas très content. Toi t'en aller. »*

Le roman de Laroui peut être lu comme le récit de la perte et du gain. Machin dépeint de façon précise ce qu'un émigré risque quand il quitte la patrie pour faire partie du *kharidj* qui, comme l'expliquent Azzouz Begag et Abdellatif Chaouite, signifie « l'extérieur ». Le statut de *kharidj* change un·e émigrant·e pour toujours car celui·celle qui part « revient avec une nouvelle façon de voir et une autre expérience du temps... Le déplacement du corps modifie la façon de voir... ». L'émigré·e est tellement transformé·e par l'extérieur que rentrer chez soi devient virtuellement impossible, du moins dans le sens de se sentir vraiment intégré·e dans ses propres valeurs et traditions originelles. Apprendre à tolérer l'espace du chez soi est le seul moyen d'affronter les sentiments de déplacement comme le réalise le protagoniste à la fin du roman. Machin, seul dans sa chambre avec son chat, sombre dans un rêve. Il se retrouve aux portes du Paradis dont l'entrée est gardée par Bouazza en personne :

« Laissez passer mon frère ! » braille-t-il... Saint Pierre me fait signe d'entrer ; on ne me demande même pas mon passeport... Bouazza me rejoint, tiens il fume la pipe, tiens

il a *Le Monde* sous le bras, et cette antichambre du Paradis, si je ne m'abuse, c'est le café de Flore.

- Alors, avoue... avoue que la solitude te pèse...

La solution ? C'est LUI : Bouazza. Il est ta bouée de sauvetage. Il sait toujours ce qu'il faut faire... »

Machin se réveille immédiatement avec des sueurs froides, réalisant que la seule chose qui reste à faire est d'accepter le fait qu'il doit aimer « son » Bouazza. Le protagoniste comprend qu'il doit aimer sa culture et l'apprécier pour ce qu'elle est. Trouver une nouvelle voie pour négocier la vie en tant qu'individu ne peut être effectué qu'en endossant sa propre culture. Terminer le roman avec cette scène surréelle et ambiguë ne convainc pas le lecteur que Machin a totalement réussi à embrasser les tenants de son rêve. La question demeure sur le fait qu'il s'assimilera (ou peut s'assimiler) réellement aux masses de sa culture tout en existant en tant qu'individu. L'ambiguïté de Laroui reflète la réalité de millions de Marocain·e·s qui font des allers-retours entre l'étranger et leur patrie chaque année. Que faut-il essayer de changer et que faut-il abandonner entre deux mondes opposés sont les questions qu'affrontent en permanence les Marocain·e·s. Ils sont des nomades interculturel·le·s et des citoyen·ne·s du monde en transition embrassant leur culture en tant qu'individus dans un monde multi-diversifié.

***Les Clandestins* (2001) de Youssouf Amine Elalamy et *Cannibales* (2001) de Mahi Binebine : tant qu'il y a un ici, il y aura un là-bas**

*Les Clandestins*¹¹⁵ de Youssouf Amine Elalamy et *Cannibales* de Mahi Binebine traitent de l'émigration clandestine, de ces émigré·e·s qui traversent la mince étendue d'eau entre le Maroc et l'Espagne. Des centaines de personnes tentent cette dangereuse traversée chaque année. Les deux romans furent publiés au Maroc en 2001 même si celui de Binebine avait été édité en France avant d'être réimprimé au Maroc.

L'œuvre de Youssouf Amine Elalamy est plutôt enjouée et sa prose, explorant souvent le côté excentrique de ce qu'il appelle « la personnalité marocaine », est construite de façon artistique. *Un Marocain à New York* (2001), *Paris mon bled* (2001) et *Miniatures* (2004) dépeignent les Marocain·e·s de façon humoristique, renvoyant un regard sur eux·elles-mêmes (*Miniatures*) ou sur le « choc des cultures » et les malentendus qui se créent lorsque les Marocain·e·s partent vivre en Occident (*Un Marocain à New York*, *Paris mon bled*). J'ai demandé à Elalamy d'expliquer ce qui l'a décidé à écrire sur le sujet de l'émigration clandestine qui ne correspond pas, à mon avis, au genre de ses autres œuvres. Il m'a répondu qu'en 1988, après avoir vu « une image » * dans un journal marocain montrant des corps sans papiers d'identité rejetés sur la rive par la mer, il a réalisé que ce « fait divers » * ne

¹¹⁵ Elalamy comme Souad Bahéchar et Mohamed Nedali sont les lauréats du Grand Prix Atlas en 2001. Ce prix littéraire est un des plus prestigieux du Maroc.

pouvait pas juste rester dans la banalité des centaines d'histoires d'actualité sur l'émigration. Cette photographie montrait de vraies personnes avec un passé qui « autrement ne seraient pas reconnues » si elles n'avaient pas embarqué pour ce voyage fatal.¹¹⁶ L'ironie qui fait que par la mort on est « reconnu »*, du moins en tant que victime, est un message central du roman d'Elalamy. Pourtant même dans la mort la plupart de ces personnes n'ont ni papiers ni « identités »* et leurs corps sont rarement réclamés.

Mahi Binebine, reconnu non seulement comme auteur accompli mais aussi en tant que peintre de réputation mondiale, étudie dans son livre *Cannibales* les multiples raisons qui font que des Marocains se lancent dans la dangereuse traversée. Ses romans les plus récents, *Pollens* (1999/2002) et *Terre d'ombre brûlée* (2003/2004) comme *Cannibales* (1999/2001) traitent des recoins intérieurs et obscurs des pensées des protagonistes qui tentent de lutter contre la détresse de leurs vies, souvent causée par la pauvreté et l'ignorance. Dans *Cannibales*, il sonde les raisons pour lesquelles les hommes et les femmes décident de traverser la Méditerranée. Comme dans ses peintures abstraites aux différentes strates de couleur, Binebine construit ses personnages comme des couches à facettes multiples se déroulant graduellement au fur et à mesure que leurs histoires progressent. Ce sont toujours des exilés, des marginalisés, soit à l'intérieur de leur pays soit à l'étranger. Ces personnages vivent sur les rives extérieures de la vie et sont tournés vers leurs passés,

¹¹⁶ Entretien avec Youssouf Amine Elalamy, 21 février 2007, Rabat.

essayant de discerner pourquoi ils ont choisi des voies qui souvent les mènent vers des fins lamentables.

Les deux romans d'Elalamy et de Binebine sont des « romans parlés » *, dans le sens où ils juxtaposent la voix de l'auteur avec celles de leurs protagonistes, ces œuvres étant ainsi plus des récits audibles que des œuvres de fiction (Zekri, 2006). Bien qu'un des principaux protagonistes-narrateurs agisse comme le générateur de l'action (Omar dans *Les Clandestins* et Azzouz dans *Cannibales*), chaque voix a droit à son chapitre afin de raconter son histoire individuelle. Khaled Zekri explique que ces types de roman offrent un « effet-voix » qui reflète l'importance de l'oralité, un des aspects inhérents aux romans maghrébins. La tradition orale exprime une certaine « logique » * pour le lecteur marocain. En racontant leurs histoires, les personnages décrivent aussi le mythe du *harraga*, le migrant clandestin, mot très familier et connu dans tout le Maroc. Ce sont ces individus qui décident de « brûler » leurs attaches. Harrag en arabe signifie « celui qui brûle », soulignant ainsi qu'on ne laisse derrière soi que table rase lorsqu'on s'embarque ainsi vers une nouvelle destinée. L'image de brûler le passé est particulièrement ambiguë dans la scène finale du roman de Binebine où le passeur force ses passagers clandestins à « brûler leurs papiers » *, non seulement pour marquer la fin de leur identité marocaine mais aussi afin qu'on ne puisse pas les identifier de l'autre côté, en Espagne :

Tous vos papiers. Passeport, carte nationale, acte de naissance, carnet d'adresses : enfin bref, n'importe quel document qui pourrait servir à vous identifier. Il faudra

être quasiment nu, de l'autre côté... Le passeur creusa un trou dans le sable, y déposa nos papiers, les ensevelit et planta un bâton dessus. Il les brûlerait sans doute le lendemain, à son retour... Il dit qu'en acceptant de brûler notre identité, nous nous élevons au rang d'apatrides.

L'émigré·e clandestin·e, en tant qu'individu apatride, ne peut plus jamais rentrer chez lui·elle et sera à jamais un·e déraciné·e dans sa nouvelle culture de l'autre côté de la Méditerranée.

La topographie joue aussi un rôle essentiel dans les œuvres des deux auteurs. La plage – généralement considérée comme un milieu touristique et mondain où la liberté et la relaxation règnent – est transformée en une barrière entre « le foyer » empli de pauvreté et d'abjection et « là-bas », qui représente l'inconnu valorisé par une prospérité imaginée et les chances d'une vie meilleure. La mince bande de sable le long des côtes marocaines encadrant la ville de Tanger, se trouve à environ vingt-cinq kilomètres en face d'une même bande de sable sur la plage espagnole où les lumières brillent déjà. La division géographique adroitement traitée dans les deux romans, représente la séparation entre deux mondes – l'Est et l'Ouest – deux religions, l'islam et le christianisme, deux continents et deux économies, l'un pauvre, l'autre riche.

Dans *Les Clandestins*⁷, Youssouf Amine Elalamy nomme les corps non identifiés, rejetés sur les rives du Maroc. Son roman commence avec le point de vue d'une jeune femme comme le

début d'un conte de fée : « Il était une *de ces fois* »¹¹⁷ évoquant l'idée que l'émigration clandestine et les histoires de pauvreté arrivent tout le temps et ne cessent jamais. Une jeune fille, Zaynab, âgée de quinze ans, pauvre, affamée, prend la route, est maltraitée, rencontre Alvaro, un photographe de qui elle tombe enceinte. Seule et abandonnée, elle reprend la route et revient à son village. Elle donne naissance à Omar et meurt des suites de l'accouchement. Omar grandit et découvre plus tard les corps noyés éparpillés sur la plage : « Il y en avait de noirs, il y en avait de blancs. La mer ne semblait pas avoir fait la différence : tous avaient les yeux dévorés... Ainsi, pensa Omar, mourir c'est ne plus voir le monde »*.

Les histoires de ces corps sont alors racontées avec des retours en arrière à partir du moment où Omar, errant sur la plage, les découvre. Comment ont-ils échoué sur cette plage marocaine ? Et comment ont-ils osé polluer « UNE SI JOLIE PETITE PLAGE ! », peut-on lire dans la section « Fait divers » d'un journal français avec des photographies des corps. La prose d'Elalamy évoque la banalité de la mort qui est devenue la norme des journaux. Ces êtres humains ne sont plus considérés que comme des nouvelles à sensation ; des corps morts incongrus sur une « si jolie plage. »

Elalamy raconte ses histoires à partir des images et des *bribes de mémoire** racontés par Omar et les villageois·e·s qui, après avoir découvert les corps et avoir percé leurs passés, sont plus à même

¹¹⁷ La traduction du livre en anglais a été éditée en 2008 sous le titre « *Sea Drinkers* » (Lexington Books).

de comprendre comment les morts affectent leur village et leur communauté :

Reprenons depuis le début.

C'est l'histoire de douze hommes et une femme. La femme est enceinte : douze plus un quatorze. Quatorze personnages qui traversent le grand bleu dans le noir. Quinze, avec le petit bateau en bois. Seize, avec la lune qui les observe de son œil mort. Dix-sept, avec la mer dans tous ses états. Dix-huit avec le panier à fruits. Dix-neuf, même, en comptant le ver qui embarque à bord d'une pomme...*

Finalement les noms de ces naufragé·e·s sont révélés : la magnifique Chama pour laquelle « des mots... il n'y en avait pas »*, Charaf, Louafi, Jaafar, Ridouane, Slim, Momo et les autres qui peuplent le roman et qui lentement dans le texte d'Elalamy « sortent de la clandestinité »*. « Mon roman ne traite pas des immigrés clandestins mais bien des clandestins » *, remarque Elalamy et du fait que ces gens, avant de quitter le Maroc, soient déjà marginalisés par la pauvreté, l'illettrisme et le désespoir. Ils sont ceux qui vivent en marge dans des *bidovilles** et dans la misère, perdus dans la masse de gens qui ne parviennent pas à vivre au Maroc : « Ce qu'il donne à comprendre, c'est que ceux qui partent n'aspirent pas à être clandestins, au contraire » *, ce que ces femmes et hommes désirent, explique Elalamy, c'est « bel et bien sortir de la clandestinité dans laquelle ils se trouvent. Diplômés chômeurs, enfants illégitimes ou habitants de Houlioud (quartier pauvre),

tous veulent être reconnus » *¹¹⁸. Elalamy oblige les lecteur·rice·s à s'arrêter et à voir les objets et les gens apparemment ordinaires et à leur reconnaître à eux-aussi un passé. Les bidonvilles contiennent des vies où des gens vivent, travaillent et font l'amour. Un ver dans une pomme est aussi beau qu'une lune qui brille sur l'eau car tous appartiennent au monde vivant. Le roman d'Elalamy transmet cette réserve : bien que tout homme ait le potentiel de vivre en harmonie dans cet espace-temps naturel, il a aussi le potentiel de devenir une victime de celui-ci. Le *tour de force** de l'auteur est dans ses descriptions de la lutte de pouvoir entre la nature, l'homme et la femme. Quand la mère de Louafi entend les appels alertant les villageois des morts sur la plage, elle ralentit. Chacun de ses pas devient « si petit » et si hésitant comme si sa vie freinait devant ses yeux afin qu'elle puisse se souvenir de son fils ; « Son bébé qui ne grandira plus ». « La mère » comme « la mer » sont toutes les deux attirées par la plage :

Il n'y a rien de plus beau que les yeux d'une mère posés sur son fils... Là... La mer. Elle est là pourtant. La mer avec sa musique qui n'en finit pas de jouer. Mais qui peut bien l'entendre, celle-là ? La mer se retire.

La mère avance. Jusqu'à recouvrir son fils. Elle s'incline avec la grâce d'une feuille morte, à la merci du vide...*

Les qualités poétiques de la prose d'Elalamy sont captivantes.

¹¹⁸ « Houlioud » se prononce « Hollywood » qui dans le contexte marocain est opposé facétieusement aux quartiers clinquants évoqués par le titre.

Le jeu de mots entre la « mer » et la « mère » se mêle à l'image plus large d'une mer et d'une mère avançant vers une plage, comme une vague, roulant calmement vers le sable. La mère se souvient de son fils lui disant, « Des fois, tu sais, il faut que tu saches, comment dire oui, je me brûle pour voir si j'existe »*. Pourtant la mère se demande si la mort doit être le prix à payer pour tenter d'exister ? Le prix à payer pour avoir volé trop près du soleil comme Icare ? Ou tenté le sort dans l'océan ? : « Dans ses yeux la mer et dans le ventre de son fils la mer. La mer qui lui a pris son enfant, lui a fait tourner la tête, l'a bu d'un coup, l'a recraché sur le sable. Qui oserait lutter contre elle ? »*. Le roman d'Elalamy est une fenêtre sur la détresse de centaines de mères au Maroc et partout dans le monde, qui doivent accepter les risques pris par leurs enfants pour aller vers ce qu'ils perçoivent comme un endroit plus fortuné pour fonder une vie prospère. Mais quelque chose de mieux vous attend-il vraiment de l'autre côté ?

Les Clandestins d'Elalamy nous oblige à nous interroger sur une petite histoire, un minuscule « fait divers »* qui peut se passer à tout moment partout dans le monde. Ce regard d'une nuit sur une plage d'un pays nous implore de contempler l'humanisme de l'autre, de notre voisine dont le destin, à tout moment, peut devenir le nôtre.

Cannibales, le roman de Mahi Binebine, dont le titre fait référence au chapitre *Des Cannibales* des *Essais* écrit par Michel de Montaigne au seizième siècle, traite également de la propension

universelle et intemporelle de l'homme à satisfaire le besoin insatiable d'améliorer son sort. Le roman de Binebine, comme *Les Essais* de Montaigne, montre la peur du voyageur face à l'inconnu lorsqu'il se bat contre l'incertitude de ce qui l'attend dans un lointain pays étranger : « J'ai peur que nous avons les yeux plus grands que le ventre, et plus de curiosité que nous n'avons de capacité » *.¹¹⁹

Le roman de Binebine reflète un discours humaniste qui appelle le lectorat à penser au désespoir qui force les gens à se lancer dans des voyages hasardeux. Son œuvre se focalise surtout sur la perte du potentiel humain provoquée par la mort en mer, le dénuement économique qui pousse les gens à chercher une vie meilleure et l'échec de la société à offrir des filets sociaux à ses concitoyens ne leur laissant ainsi aucune alternative. *Cannibales*, comme tous les romans de Binebine, est raconté à la première personne. Le narrateur entraîne les lecteur·rice·s à travers la rude douleur de son histoire ainsi que dans celle des autres qui attendent avec lui sur la plage. *Je** (dont le nom nous est donné plus tard : Azzouz) et son cousin Réda, malade et fébrile, se trouvent sur la rive marocaine en attendant que le « passeur » leur donne le signal de sauter dans le bateau avec cinq camarades afin d'effectuer la périlleuse traversée. Le passeur n'a pas de nom et parle rarement à ceux dont il s'occupe.

Comme dans le roman d'Elalamy, le groupe de voyageur·se·s clandestin·e·s de Binebine comprend sept hommes et une

¹¹⁹ Michel de Montaigne , *Les Essais*, Livre I, chapitre 31 « Des Cannibales » <https://t.ly/xpBoO>

femme qui tient son fils dans les bras. Ils attendent sur le rivage d'une plage froide au nord du Maroc. L'histoire de chacun·e est racontée de manière fragmentée entre les heures passées à attendre sur la plage et le récit de leurs vies d'avant. Comme dans le récit d'Elalamy, peu de personnages dans l'histoire ont un nom, à l'exception de ceux·celles qui s'embarquent sur le bateau ou ceux·celles dont je/Azzouz pense qu'ils contribuent de façon significative à sa vie ou aux vies de ses compagnons *clandestins*. Les familles, ami·e·s et connaissances abandonné·e·s sont pour la plupart de simples références ajoutées par Binebine afin de colorer le décor. Le destin et la chance sont les facteurs déterminants des vies des protagonistes qui préparent leurs parcours avec un unique but en tête : traverser la Méditerranée.

Les thèmes essentiels du roman de Binebine sont la perte, l'exil et la pauvreté. Chaque personne vient d'un milieu si misérable que traverser la Méditerranée sur un malheureux petit bateau semble peu inquiétant comparé aux conditions qu'ils laissent derrière eux. Il y a l'Algérien Kacem Djoudi : « le rescapé de la boucherie de Blida » * en Algérie, qui a été témoin d'atrocités lors des violences de la guerre civile dans les années 1990. Azzouz suppose que Kacem s'est enfui après avoir vu « son fils égorgé par quelque barbu fanatique, une nuit, dans Blida » *. Yarcé, un Malien silencieux, employé par un Anglais millionnaire homosexuel, a travaillé à Tanger illégalement en tant que masseur jusqu'à ce que « l'Anglais [finisse] par attraper une sale maladie... Yarcé s'était retrouvé à la rue » *. Ces hommes sont accompagnés par Pafadnam, un Sénégalais qui a marché jusqu'à la côte marocaine pour fuir le continent et

Youssef, dont le père est devenu fou après avoir accidentellement empoisonné sa famille avec de la mort au rat. Le jeune homme laisse son père dans un asile afin de tenter sa chance en Espagne. Ils sont rejoints par la jeune mariée Nouara, qui attend sous le bateau retourné sur la plage avec son nouveau-né, Soufiane. Elle veut rejoindre la France afin de retrouver son mari Souleiman dont elle n'a plus de nouvelles depuis un an.

Azzouz, le narrateur de leurs histoires, semble être le moins enclin à embarquer pour le voyage du non-retour mais il accepte cependant à cause de son cousin Réda qui, pauvre et illettré, vient le chercher à Marrakech. Azzouz, le seul enfant éduqué de sa famille, avoue apprécier être là où il se trouve : « J'étais le seul à avoir eu la chance de faire des études... l'école était l'unique moyen de m'arracher au village, au labeur dans les champs d'autrui, à la garde des moutons dans la fournaise, aux accès de violence de mon père »*. Son instruction catholique est assurée par Sœur Bénédicte et M. Romanchef, les seuls adultes qu'il admet avoir aimé et qui l'ont probablement aimé aussi.

Le contraste entre Azzouz et son cousin est frappant. Azzouz a tout pour vivre bien et aucune raison de partir, il va même jusqu'à dire que quand il étudiait à Marrakech, il se réjouissait de sa chance : « Je me répétais en frissonnant que j'aurais pu être n'importe lequel de ces va-nu-pieds qui croupissaient sur la place »*.

Azzouz en tant que conteur principal de toutes leurs histoires, est hanté du début à la fin du roman par plusieurs prémonitions désastreuses sur le destin des exclus. Le bateau amarré sur la

plage et sous lequel ils se cachent en attendant d'appareiller, est le lieu de ces prémonitions qui le harcèlent depuis son arrivée : « Oui, cette barque recouvrant des vivants me faisait penser à un gros cercueil... La vie et la mort unies dans le silence d'une même solitude »*.

Réda, le cousin d'Azzouz, est aussi son contraire et il le décrit comme « cette larve que je traînais après moi depuis l'enfance »*. Réda est faible, malade, brisé, pauvre et illettré. Au contraire d'Azzouz, il est infortuné depuis sa naissance. Né dans une famille indigente, sa mère s'est suicidée en se jetant dans un puits après s'être accusé de l'amputation des mains du frère de Réda suite à une correction sévère infligée aux deux frères. Son destin malchanceux est sa réalité permanente et le pousse à réaliser qu'il ne peut pas rester au village. Alors que les cousins sont tous les deux sur la plage, Réda est de plus en plus malade, il souffre d'une maladie jamais nommée et de sa peur de la noyade. Alors que leur départ est imminent, Réda réagit trop lentement, manque le bateau et tombe dans la mer. Incapable de l'abandonner, Azzouz lutte dans les courants pour aider son cousin à regagner la plage. Le sang est après tout plus épais que l'eau. Azzouz réalise alors que dans leur malchance, ils ont évité une erreur fatale. C'est la faiblesse de Réda qui les sauve finalement, donnant le temps au protagoniste de réfléchir à ce qu'ils allaient quitter.

Binebine pose la question de savoir si l'émigration vaut vraiment la peine de mourir. Alors que le jour tombe et qu'ils trouvent refuge dans un café sur la plage, Binebine donne une image de renaissance pour Azzouz et son cousin, qui est enracinée dans

la patrie : « l'espoir naîtra de la lumière et coulera à nouveau dans nos veines » *. Les cousins réalisent cependant que cette joie est douce-amère en regardant les nouvelles espagnoles à la télévision du café. Tous leurs camarades se sont noyés, leurs corps ont été rejetés par la mer sur *l'autre rive*.

Les romans d'Elalamy et de Binebine exposent la misère du monde autour d'eux. Leur prose ramène les identités individuelles aux masses des voyageurs·se·s clandestin·e·s qui partent pour l'Europe chaque année. Ces romans expriment l'importance de la responsabilité envers autrui que nous devrions tous partager. De même, ils proposent une évaluation de la condition humaine, nous obligeant à confronter les misères des autres à l'espoir éventuel qu'à un moment donné, l'humanité trouvera des solutions à la disparité de chacune de nos vies.

***Morceaux de choix* (2003) de Mohamed Nedali et *Le Concert des cloches* (2000) de Souad Bahéchar : histoires de familles dysfonctionnelles**

Dans la même veine humoristique que le roman de Laroui, Mohamed Nedali et Souad Bahéchar explorent les conflits auxquels fait face un individu quand il tente de s'évader du moule de la convention socioculturelle afin de proposer un nouveau mode d'existence dans une société imprégnée de traditions. *Morceaux de choix : les amours d'un apprenti boucher* (2003) et *Le Concert des cloches* de Souad Bahéchar (2000) représentent tous les deux une vision unique de la famille et de l'allégeance envers elle, appellent à un individualisme qui frise la marginalité,

promouvent un concept de l'amour peu conventionnel et interrogent les conventions du patriarcat. Ces auteurs se distinguent par leurs questionnements au sujet des causes de certains principes socioculturels subis et soutenus par le collectif. Ils proposent une conception de l'individualité audacieuse et marginale, et même « éloignée » du contexte marocain. Les protagonistes des œuvres de Nedali et de Bahéchar possèdent les qualités humanistes universelles encouragées dans les écrits des auteur·rice·s francophones marocain·e·s de la troisième génération. Ils traitent aussi des conflits de la mondialisation qui ont, de manière paradoxale, amené à la clôture des barrières physiques et géographiques entre les frontières et à la fermeture des esprits. Le verrouillage des idées et des opinions a affecté les cœurs et les esprits des individus pris et souvent trompés par la rhétorique des fondamentalistes religieux et/ou des régimes totalitaires.

Le thème prédominant de ces deux romans est le rejet du père et du patriarcat par Thami dans *Morceaux de choix* de Mohamed Nedali et par Rawda dans *Le Concert des cloches* de Souad Bahéchar. Dans les deux romans, le patriarcat est accusé de supprimer les espoirs, les désirs et les rêves des femmes et des hommes afin de maintenir le statu quo. La prose de Nedali est très *terre à terre*^{*}, reflétant une voix humoristique, autobiographique, innovatrice et pleine d'esprit. Bien que le roman soit joyeux et plein d'humour, il contient un message humaniste qui incite les Marocain·e·s à penser à ce que signifie libérer l'individu dans une société si fortement imprégnée par la tradition. *Morceaux de choix* fait allusion aux objectifs principaux

d'un boucher – offrir des morceaux de choix à ses clients – tout en révélant d'autres décisions auxquelles Thami doit faire face. Les choix qu'il fait au sujet de l'amour et les chemins par lesquels il doit naviguer dans une société qui n'est pas prête à l'accepter tel qu'il est, amènent le jeune Marocain à définir une nouvelle façon d'être. La vie de Thami reflète la lutte de nombreux jeunes gens cherchant à casser les moules qui leur dictent ce qu'ils doivent faire et comment être dans la société. Le protagoniste de Nedali, comme Machin de Laroui, se lance dans l'inconnu, une liberté mal définie, et pourtant qu'il sait être absolument nécessaire à son bien-être : « J'avançais avec une seule idée en tête : jouir à fond de ma liberté naissante » *. Pourtant, Thami découvre que le prix à payer pour sa rébellion et son émancipation de sa famille et de ses origines est élevé pour l'individu.

Le protagoniste de Nedali est le fils aîné d'un notaire fortuné et très pieux, l'Adel, à Marrakech. Le langage utilisé pour le décrire montre un mépris évident pour son père, qu'il appelle soit « l'Adel » soit « le vieux », soulignant qu'être débarrassé de lui serait « une délivrance pour les siens » *. L'Adel, un homme qui a l'allure d'un « mollah » * ridé, est orgueilleux et aime diriger son foyer et sa communauté avec une main de fer, il est particulièrement méprisant avec sa femme que Thami décrit comme « effacée ». Un père dont le credo est « travail, mosquée, et foyer » et qui compte beaucoup sur les apparences pour maintenir sa place sacrée dans la communauté, ne peut comprendre le choix de son fils de renoncer à ses études à la medersa. À dix-neuf ans, Thami décide qu'il est temps de

rompre avec la tradition et de dire à l'Adel qu'il ne retournera pas à l'école religieuse qu'il trouve oppressive et hypocrite :

La medersa elle-même... un univers peuplé exclusivement de garçons et d'hommes... Ce monde totalement masculin me décourageait profondément. L'air y était lourd, irrespirable. Les salles sentaient le trop plein de sperme. Un monde sans femme est un monde infâme, ai-je lu quelque part. D'ailleurs, qu'était-ce que cet établissement d'un autre siècle ? À Djedda ou à Kaboul [ça] passe encore : mais à Marrakech, à deux pas des clubs de nuits et des piscines mixtes ! De qui se moquait-on ? *120

Le désir de Thami est de faire une carrière laïque prolétarienne avec un travail manuel, il souhaite devenir boucher, ce qui, selon lui, lui apportera « la joie de vivre ». Son objectif évidemment va à l'encontre de sa vie aristocratique avec l'Adel, qui est totalement opposé au choix de Thami, le considérant comme un affront envers sa lignée ancestrale.¹²¹ Dans son choix de devenir un prolétaire, Thami non seulement défie son père mais il renonce aussi aux privilèges de classe, de la convention et des origines. Son rejet du père, de sa famille et des normes sociales

¹²⁰ . Nedali fait un jeu de mots entre femme et infâme.

¹²¹ Abdellah Baïda note que la profession de l'Adel n'est pas celle d'un simple notaire au sens occidental du terme. C'est un travail particulier qui est similaire à celui de l'imam car il a une importance religieuse dans la communauté (Voir Baïda, « *Contact des langues dans le roman de Mohamed Nedali* »).

en général l'amène aussi à mettre en doute l'hypocrisie inhérente au collectif patriarcal, traditionnel qui s'appuie sur les fondements d'une religion pour maintenir l'ordre tout en adoptant les vices du capitalisme contemporain. Sa critique est une description juste du Maroc contemporain qui a toujours un pied dans la tradition et l'autre dans la modernité capitaliste :

La société entière était faite de réalités peu compatibles : les mosquées et les bars, les maisons du Coran et celles de passe, les ruelles étroites et les vastes boulevards, les charrettes à bras et les limousines américaines, la misère et l'opulence... Les contrastes les plus saisissants se côtoyaient, sans que cela sembla choquer personne. *

Le message de Nedali encourageant la tolérance religieuse et l'ouverture à l'autre est un thème principal de *Morceaux de choix*, de *Grâce à Jean de la Fontaine* (2004) et du *Bonheur des oiseaux* (2008). Le rejet par Thami de son père est aussi en partie un rejet de la radicalisation de l'Islam, la religion officielle de l'État, qui s'est répandue dans certains secteurs du Maroc contemporain. Selon l'opinion populaire, les pieux peuvent et doivent être « enjellabés » * (porter la djellaba traditionnelle), remarque le personnage maléfique du roman, le Mokaddem, qui est le gardien du quartier : « Un Marocain sans djellaba n'en est point un ! »*. Cependant, les nuances sont la spécialité de Nedali qui souligne tout de suite que la tradition et le fondamentalisme religieux ne sont pas la même chose et qu'ils ne doivent jamais être confondus. Porter la djellaba conventionnelle n'est pas la même chose que devenir « un barbu » *. Ces « barbuis » * se voient comme « [les] *missionnaires d'Allah* [et ils] sillonnent de

long en large le pays pour, affirment-ils, y propager la *vraie foi* ». * Les hommes religieux, selon Thami/Nedali : « optent rapidement pour le style de vie B.C.G. (Barbe, Claquettes, Gandoura) et deviennent distants, taciturnes, froids, un peu mystérieux. Les femmes s'emmitouflent dans des tissus épais, vastes et sombres... Rares sont ceux ou celles qui changent de cap après » *.¹²²

Quand Thami finit par entrer dans la Médina de Marrakech pour se lancer dans sa nouvelle carrière de boucher, il décrit ce passage comme une expérience religieuse : une spiritualité qui se développe au-delà du dogme religieux. Le protagoniste attribue sa chance et son talent de travailleur dans le monde merveilleux de « la viande et de la graisse », de la découpe et de l'emballage à un don divin. L'entrée dans la Médina, un lieu de tentation à la mauvaise réputation, offre aussi la « liberté » * au jeune homme. La soif de vie et de liberté qu'il trouve dans l'espace purgatif de la Médina le propulse au-dehors de la tutelle du patriarcat dominateur, lui offrant de nouvelles possibilités. Il est libre et souverain. Son magasin devient un nid d'amour accueillant les femmes de la Médina et celles des contrées étrangères. Quand la jeune touriste française aux cheveux blonds et aux yeux bleus prénommée Nadia (prénom qu'il pensait être exclusivement arabe) déambule dans son magasin, il utilise sa marocanité exotique et libre pour la séduire. L'Orient rencontre l'Occident, l'amour triomphe de toutes les différences

¹²² Jeu de mots avec B.C.B.G., « bon chic, bon genre », l'inverse du credo fondamentaliste.

ethniques, nationales ou culturelles.

C'est incontestablement son amour des femmes qui conduit Thami à agir dangereusement. Le manifeste de Nedali pour l'amour libre n'a pas son pareil dans la littérature francophone contemporaine du Maroc. Repoussant les limites de l'exploration de l'épanouissement sexuel, le protagoniste se jette lui-même contre le mur des étouffements sociétaux. Il tombe amoureux de la belle et pieuse Zineb qui est malheureuse dans son mariage avec un vieux hadj mais qui n'a aucun scrupule à se donner à Thami. Leurs ébats amoureux sont interrompus brutalement lorsque Zineb est séquestrée par son mari devenu suspicieux.

Libertin à certains égards, le roman de Nedali ne dépasse jamais les limites de la réalité. Pour chaque pas en avant que fait Thami sur le chemin vers son individualisme idyllique, il est forcé de faire deux pas en arrière, aspiré dans le vide des normes sociétales et des restrictions traditionnalistes. Son amour pour Zineb ne décline jamais et quand elle finit par revenir dans sa vie, il est résolu à la garder. Cependant, cette tâche s'avère difficile car chacun de ses mouvements est surveillé par le Mokaddem, membre du *Makhzen*, et un symbole des aspects les plus répressifs de la vieille garde de l'État marocain. Le Mokaddem représente « le plus astucieux, le plus perfide de la Fonction Publique... Selon les *Hautes Directives*, un Mokaddem doit être fourbe, passe-partout, présent partout, guetteur, rapporteur, comploter, faux témoin, truqueur d'urnes, intermédiaire et serviteur dévoué de ses supérieurs »*. Awacs, le Mokaddem, nommé d'après l'avion espion américain, convoite

aussi la belle Zineb. Quand le vieux mari de la jeune femme revient d'un pèlerinage à la Mecque, c'est Awacs qui par rancune dénonce son infidélité. En racontant à Thami qu'il a révélé au Hadj leur relation sexuelle clandestine, Awacs blague : « Après tout, mon boulot, c'est bien d'épier le monde ! On ne m'a pas nommé Mokaddem pour me la couler douce ! »*. Zineb est répudiée et Thami reste avec « le choix » : soit rester et subir les conséquences de son infidélité devenue publique soit fuir et épouser celle qu'il aime. Pauvres mais libres, les amoureux partent pour l'inconnu, un nouveau couple déterminé à vivre selon ses choix. Où aller ? En Espagne ? Non, en France ! « Un pays d'accueil » où la démocratie, les droits humains, la liberté, l'égalité sont des mots ayant force de loi. Mais après avoir pensé aux dangers de l'émigration clandestine, Thami renonce à son plan. Après avoir examiné les risques d'être un immigré clandestin à notre époque, il lui semble plus civilisé d'opter pour une nouvelle vie à Agadir sur la côte marocaine. Comme Binebine, Nedali privilégie l'option de rester dans son pays. Investir dans la culture du pays, avec comme but d'essayer de la changer, semble bien plus productif et viable.

Finalement, Thami parvient à faire de sa vie ce qu'il souhaitait qu'elle soit avec Zineb et sa boucherie, les deux passions de sa vie dont il prétend qu'elles sont écrites dans son destin. Le roman de Nedali montre que faire le choix du bonheur individuel par rapport au devoir envers sa famille et la collectivité est une possibilité. Cependant, dans une société qui est en train de passer du traditionalisme à la modernité, il y a un prix à payer : les choix ne se font pas sans d'énormes sacrifices

et ils entraînent la peur et les défis qui dressent l'individu contre le collectif. Quand l'individu marocain affronte la société, il renonce aux morceaux de son moi collectif afin d'embrasser des valeurs qui sont souvent floues car elles appartiennent à une réalité autre, non présente dans le domaine des normes préexistantes.

Souad Bahéchar explore les possibilités hypothétiques de l'individualisme dans une société qui propose plus d'obstacles que d'encouragement à ceux qui désirent déroger à la norme. L'héroïne des romans *Le Concert des cloches* et auparavant *Ni Fleurs, ni couronnes* (2000) bouleverse toutes les conventions sociales pour suivre sa propre destinée. Bien que les héroïnes de Bahéchar soient individualistes, à aucun moment elles ne proposent un programme ouvertement féministe, du moins dans le sens occidental du terme. Les protagonistes féminins sont simplement « modernes », cherchant à vivre leurs vies d'une façon marocaine contemporaine plutôt que de se mouler dans les polémiques d'une marque étrangère de féminisme, incongrue dans leur propre culture.

Dans *Le Concert des cloches*, Rawda et ses deux compagnons, Bahi et Boughaba, sont tous des marginaux, de différentes façons puisqu'ils vivent « la précarité de leur existence » *. Ils sont les « cloches » *, des cloches atonales qui sonnent faux avec énergie et talent, désaccordées avec les valeurs normatives d'une société asphyxiante. Le roman de Bahéchar parle notamment du fait de trouver sa place, qu'on soit une femme ou un homme. Il requiert

aussi des lecteur·rice·s qu'ils pensent aux difficultés des rôles imposés démythifiés qui sont définis par les divisions de classe sociale (urbain contre rural, riche contre pauvre), de générations (vieux contre jeune) et le statu quo en opposition à la marginalité.

Bahéchar parle des divisions de genre au sein des divisions générationnelles. Les visions misogynes du père de Rawda montrent son incapacité, d'un point de vue générationnel, à comprendre les nouveaux rôles et la liberté au sein de la société auxquels ont accès les jeunes générations de femmes. Il se sent menacé par l'esprit libre de Rawda et ne peut l'imaginer dans un autre rôle que celui qu'il lui a défini, déclarant : « Elle se [sent] supérieure à moi » * et soulignant qu'« une femme ne peut exister pour elle-même. Ce qui lui donne de la force et de la présence, c'est son dévouement pour les siens » *. Le père est en effet une figure archaïque avec un pied dans le passé tout en se complaisant dans un présent qui, selon Bahéchar, n'a pas de place pour son attitude misogyne. Il prend deux femmes mais est puni par la folie de sa quête polygame, qui finit par le ruiner financièrement et par détruire tout espoir de relation avec sa fille.

Après que Rawda s'est mariée à un jeune médecin interne, la tyrannie de son père devient intense. Il lui interdit par exemple de prendre son piano adoré dans sa nouvelle maison le soir de ses noces, lui disant que c'est le devoir de son mari de lui en acheter un nouveau. Jouant sur les émotions de sa fille par méchanceté et par caprice patriarcal, quand Rawda tombe enceinte, il offre de lui acheter un nouveau piano mais ne le lui

fait jamais livrer. Le piano sera une récompense si elle renonce à avoir son enfant et ainsi, suppose-t-il, à donner un héritier qui indirectement permettra au mari de Rawda d'accéder à l'argent du patriarche : « Ma fille n'est qu'une fille. Je n'allais pas laisser ce fils de ... ce "fils de femme" devenir mon héritier, même indirect »*. Le sous-entendu de Bahéchar offre une critique sur l'inégalité des lois marocaines sur l'héritage, qui ne prennent en compte les femmes comme héritières potentielles qu'à travers leurs fils. La complète soumission de Rawda à la volonté de son père et envers le système patriarcal la laisse divorcée, seule et sans enfant (elle fait une fausse couche) et cloîtrée dans sa chambre. Au retour dans la maison de son père, son piano, dont elle joue en permanence, devient son seul réconfort.

Le Concert des cloches se passe dans un lieu non déterminé, une ville de « nulle part », peut-être Casablanca mais les descriptions demeurent vagues. La grande banalité du lieu place le roman dans un contexte universel rendant la famille dysfonctionnelle de Bahéchar accessible aux lecteur·rice·s de toutes les cultures. Le roman s'adresse aux lecteur·rice·s comme un traité pour l'individu pris entre la famille et la culture – deux mondes sans cesse négociés. Rawda n'est capable de ne s'adapter à aucun des deux, puisque les deux ont des barrières et de nombreux obstacles.

Bahia, le domestique de la famille (mais qui est en fait le fils illégitime du père de Rawda) apprécie son existence de pseudo-serviteur, offrant une figure philosophique à la domesticité masculine (il adore cuisiner) : un personnage rare chez les protagonistes masculins de l'écriture marocaine. Ses origines

inconnues – « Fils de roi ou fils de mendiant » * - lui donne la liberté d'être de nulle part. Sans clan ni lien, il est la voix de la raison, un négociateur entre le père et la fille ainsi qu'entre Rawda et son amoureux Boughaba. Bahia se décrit lui-même comme « un homme du milieu ! » *, qui préfère n' « être ni en haut ni en bas ni derrière ni à la tête des choses »*. Il admet que son amour de la cuisine vient de son employeuse décédée (la mère de Rawda), qui lui a appris une certaine finesse dans la cuisine. Bahia vit dans une sphère alternative, atypique des domaines traditionnels du mâle marocain, mais qui néanmoins devient la norme dans le monde de Bahéchar. La relation de Bahia avec Rawda ressemble à celle d'un frère et d'une sœur et/ou d'un amour métaphysique selon la discussion et le contexte. Le fait que son ascendance soit inconnue lui donne, comme le fait remarquer son ami Boughaba, une certaine liberté que quelqu'un attaché aux obligations familiales et claniques ne peut avoir : « Quand on n'est le fils de personne, on peut aller n'importe où, suivre n'importe qui, toquer à n'importe quelle porte » *. Quand Bahia découvre que sa mère est de souche paysanne et qu'elle doit donc demeurer quelqu'un de son passé afin d'éviter de menacer son ascension sociale, Boughaba lui dit qu'il vaut mieux être orphelin de père et de mère car cela l'aidera à se forger plus facilement une identité. Malgré ses désirs d'être un bourgeois, Bahia est un « garçon de la campagne » à qui Rawda apprend à lire et à écrire (son père ne voyant d'ailleurs pas l'intérêt d'éduquer un domestique). Le Bahia de Bahéchar encourage l'idéal étranger qu'un autodidacte peut exister au Maroc. Un accès à l'école et aux loisirs permet au jeune homme

d'avoir une relation avec Rawiyya (dont le nom ressemble curieusement à celui de sa demi-sœur), une pharmacienne, rendant ainsi possible son mode de vie alternatif.

Boughaba Cheddal, le voisin d'à côté et amant de Rawda, est un astronome très diplômé. Il est un penseur libéral, comme l'explique Bahia au père tyrannique de Rawda, et sa mère était très active dans le mouvement féministe marocain : « Cheddal, c'est le nom de famille de son père, Boughaba, celui de sa mère. Elle lui en a fait un prénom. Il paraît que c'était une sacrée féministe ! »*. Boughaba livre cependant une bataille intellectuelle et solitaire dans une culture qui ne reconnaît pas ses talents et sa formation, et au sein de laquelle il ne parvient pas à trouver d'emploi. La critique de Bahéchar sur les obstacles socioéconomiques auxquels sont confrontés les jeunes diplômés du Maroc est montrée à travers le personnage de Boughaba. Après avoir passé un temps démesuré à chercher du travail, il se résout à prendre le soleil, racontant à Bahia que :

Le bronzage est une obligation à laquelle un chômeur de longue durée doit se plier tous les jours. Il faut qu'il soit reconnaissable de loin. Les embaucheurs ne regardent pas nos dossiers, ils regardent nos gueules. Plus ta peau est tannée et plus tu as de chances d'être pris. Ils savent que les bronzés ne refusent aucun job, même les plus minables. Ils nous adorent.

Bahéchar ne critique pas seulement la disparité des classes et des richesses dans son pays, elle fait aussi allusion à des conversations plus large et plus universelles que nous entendons chaque jour partout dans le monde. La critique de Boughaba

reflète la rhétorique typique à propos du travail manuel et de l'immigration que l'on entend en Europe et en particulier en France et en Allemagne (des pays avec une forte immigration marocaine). Ce discours a cependant aussi fait son apparition au Maroc, divisant les populations entre les riches/les pauvres, les cultivé·e·s/les illettré·e·s, les urbain·e·s/les ruraux·les. Seul·e·s les « très foncé·e·s » semblent pouvoir effectuer des emplois manuels intensifs et mal payés.

Le nom Rawda signifie « cimetière » et reflète son comportement solitaire et pensif. Elle passe des heures, seule dans sa chambre à jouer du piano. La villa, qui d'après la description semble européenne, à l'exception de l'occasionnel « tajine » ou de la « djellaba » auxquels se réfèrent les personnages, devient une prison pour l'héroïne, pour Bahia et Boughaba. Les trois jeunes gens tiennent tête au père de Rawda qui veut vendre la villa. Bien qu'ils considèrent la maison comme « une prison », c'est quand même leur maison : « La prison, nous y sommes déjà... sauf que c'est une prison à laquelle nous nous sommes attachés ». La prison a cependant vécu des moments difficiles. Auparavant, du temps où la mère de Rawda, Sellema, était en vie, c'était un havre de paix. À l'inverse, sous la tutelle du père tyrannique, elle s'est décrépie, seulement remplie de souvenirs « heureux ».

Le père de Rawda est un hypocrite. Bien qu'il prétende être un « homme d'affaires » moderne, il utilise à de nombreuses reprises à son avantage les notions archaïques inhérentes à un système ultra-traditionnaliste. Il fait preuve d'une attitude élitiste et machiste afin d'exploiter et manipuler ceux de sa maison et

de son entreprise. Il prétend être moderne et mène pourtant une double vie en tant que polygame avec une femme déclarée et une autre qu'il garde secrète. Sellema, sophistiquée et cultivée, était la mère de Rawda avant de se suicider. Warda (alias Tahra Zenzani), la « deuxième » femme dont le prénom signifie « Rose » (un nom choisi par le tyran comme « l'anagramme de Rawda » * pour ainsi ne pas se tromper de prénom devant Sellama et sa fille) vient d'un milieu ouvrier. Tahra/Warda, le complet opposé de Rawda, est fondamentalement une arriviste, une femme de peu d'éducation qui est aussi coincée dans les traditions et attachée à sa famille. Elle est stérile mais accepte de suivre le plan du père d'adopter un petit garçon afin qu'il ait un héritier puisque sa première femme ne lui a donné qu'une fille. Grâce à des pots-de-vin et douze hommes recrutés dans la rue pour témoigner (selon les prescriptions de la charia), le tyran obtient un certificat de naissance pour son fils « adopté ». Quand Sellema découvre une photographie de la seconde famille, elle se suicide. Le fils adoptif, Taous, est également un solitaire, pris dans un monde qui est aussi marginal que celui de sa demi-sœur. Taous reste une simple identité à travers laquelle le père va protéger son héritage. Le roman de Bahéchar offre une sévère condamnation des injustices des lois marocaines d'héritage comme le déclare Bahia : « un fils [qui] hérite des biens de son père. C'est lui qui perpétue le nom. La loi est injuste mais c'est la loi. Une loi de chez nous, bien défendue par ceux qui craignent que demain ne ressemble pas à hier »*.

L'histoire de Bahéchar devient de plus en plus étrange lorsque le père ramène sa deuxième famille à la maison. Craignant que

le tyran ne liquide la villa à leur insu afin d'installer sa deuxième famille dans une demeure plus moderne, Bahia, Rawda et Boughaba profitent durant un week-end de l'absence du patriarche et de sa seconde femme pour envoyer toutes ses affaires dans sa maison de campagne. Puis ils se barricadent dans la villa. L'affrontement est significatif car Rawda rejette l'autorité de son père et Bahia et Boughaba la soutiennent. Les jeunes hommes dénoncent l'hypocrisie du vieil homme qui refuse l'héritage à sa fille à cause des pratiques culturelles. Bahéchar utilise ses personnages masculins afin d'offrir d'autres alternatives au statu quo patriarcal. Boughaba dit à Bahia qu'il pense que Rawda devrait juste oublier son père et faire comme s'il était mort. Cependant, leur ménage à trois devient un *buis-clos* existentiel lorsqu'ils se retrouvent face à face sans projet ni moyen de sortir, créant ainsi lentement leur propre enfer. Au fur et à mesure que le temps passe, Rawda se replie de plus en plus sur elle-même. Brutalement, elle part sans un mot et sans laisser de trace, préférant une destinée inconnue plutôt que « tourner sur elle-même comme une toupie »*.

Le mouvement indépendant de Rawda, qui remet son destin au vent, la mène miraculeusement à être découverte par un groupe de rock nommé « No man's Land », qui est à la recherche d'un pianiste. Le groupe est composé de membres divers venant de tous les coins du monde. Dans l'espace culturel du groupe, libérée des limites et des conventions sociales, Rawda se trouve ravivée et elle voyage dans tout le pays. Son nouveau mode de vie, libre est en total contraste avec le traditionalisme et les mœurs asphyxiantes qu'elle a laissés derrière elle.

Pendant ce temps, Bahia et Boughaba continuent à occuper la villa, faisant des petits boulots comme celui de jardiniers afin de gagner un peu d'argent. Quand le père revient pour récupérer la maison, une bagarre éclate ; Bahia est frappé sur la tête et perd connaissance. Boughaba résiste mais il est contenu par les frères traditionalistes de Warda (vêtus de djellabas) et enfermé à la cave. Bahia est emmené à l'hôpital mais sombre dans le coma au grand chagrin de la famille qui devient de plus en plus inquiète quand le docteur commence à poser des questions. Boughaba passe des mois dans la cave mais affirme qu'il peut survivre car ce n'est pas la première fois « qu'il connaît la prison ». Pendant les Années de plomb, « la geôle... il avait déjà goûté... Arrestations multiples et interrogatoires musclés du temps où il était étudiant et militant lui en avaient laissé des souvenirs marquants » *. La cruauté de la famille exposée par Bahéchar montre jusqu'où les liens du clan iront afin d'écraser ceux·celles qui cherchent à vivre en dehors des paramètres imposés par la convention culturelle. L'incarcération de Boughaba, qui devient de plus en plus grave, évoque les abus contre les droits humains commis par le passé durant les Années de plomb. Son emprisonnement est en contraste frappant avec la liberté de Rawda, qui devient de plus en plus épanouissante pour elle. La jeune femme représente la jeunesse florissante du Maroc contemporain dont la quête hédoniste ne connaît aucune frontière. Rawda finit par revenir à la villa afin d'affronter les fantômes qu'elle a laissés derrière elle mais elle la découvre totalement changée par Warda et son père. La jeune femme retrouve Bahia à l'hôpital incapable de parler et interroge son

père sur les détails de « l'accident ». Elle ne devine jamais l'incarcération de Boughaba dans la cave. Finalement, le temps qui passe et sa nouvelle profession donnent à la jeune femme la force et la persévérance qu'elle n'a jamais eues. Elle est désormais capable de tenir tête à son père et à son passé.

Bahia finit par sortir du coma et Boughaba réussit à s'échapper de la cave. Les trois individus trouvent leur liberté à la fin du roman mais leurs chemins sont solitaires et leur avenir reste flou dans un final qui reste ouvert. Bahéchar demande à ses lecteur·rice·s de considérer un monde alternatif : « Ça fait quoi des cloches sans voix au milieu d'un tas de cloches aphones ? »*. La double signification est énoncée en respectant le message général du roman de Bahéchar. L'ambiguïté des mots ajoute à l'incertitude des lecteur·rice·s quant au destin des trois protagonistes. Que vont-ils faire ? Et quels effets auront-ils sur une société qui leur a laissé jusqu'à présent que peu ou pas de place ? Puisqu'ils n'existent pas ensemble mais prennent des chemins divergents, les trois « cloches » s'effacent dans les replis d'une société marocaine contemporaine ne trouvant toujours pas le moyen de les accompagner vraiment. L'imprécision de Bahéchar concernant le devenir des vies de ses protagonistes reflète l'incertitude de l'avenir des jeunes gens dans un pays qui essaye d'accorder le passé et les réalités présentes.

Les romans des humanistes marocains sont des fenêtres au travers desquelles nous regardons les vies des Marocain·e·s contemporain·e·s pris·es dans les tensions de la vie moderne où

ils cherchent à négocier l'héritage du passé. Les protagonistes de ces œuvres parviennent tous à la découverte que leur individualisme est ancré dans leur culture et qu'ils doivent l'apprécier pour ce qu'il est. Le collectif sera toujours dans l'individu, cela fait partie de l'expérience humaine : « Il n'y a pas d'autre univers que l'univers humain, l'univers de la subjectivité humaine » (Sartre, 1946). Pourtant, ces mêmes protagonistes reconnaissent aussi que « l'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que tant qu'il se fait lui-même, il n'est donc rien de plus que la somme de ses actes, rien d'autre que sa vie » (Sartre, 1946). C'est à ces jeunes femmes et jeunes hommes de faire leur être – c'est-à-dire de trouver leur épanouissement à travers l'expérience humaine – quelque part entre la patrie/le collectif et l'âge global et hédoniste de l'individu.

7

Le Maroc à l'écran

Le cinéma du « nouveau » Maroc

Depuis 1999, à l'instar de la littérature, la production cinématographique contemporaine s'est engagée dans les sujets les plus importants de l'époque actuelle au Maroc. Des films récents comme *Tabite or not Tabite* (2006), *Marock* (2005), *J'ai vu tuer Ben Barka* (2005), *Le Grand Voyage* (2004) et *Les Yeux secs* (2002) ont exposé des sujets autrefois tabous à l'écran. Les thèmes abordés vont de la corruption politique, de la brutalité policière et de la torture durant les Années de plomb, aux questions de sexualité, d'émancipation féminine et de certains aspects de l'islam préjudiciables aux hommes et aux femmes. L'émigration vers l'Occident et la situation désastreuse des groupes d'immigré·e·s en Europe font aussi partie des sujets souvent traités au cinéma.

Les films et les documentaires réalisés après 1999 sont considérablement plus critiques et plus ouverts sur les questions socioculturelles et politiques du passé et du présent de la vie marocaine. Comme la littérature, les films récents sondent les réalités sociétales du Maroc contemporain. Même si avant 1999, les films proposaient des critiques des conditions sociales, c'était souvent de façon métaphorique ou symbolique. Les réalisateur·rice·s osaient rarement être ouvertement critiques, comme le suggère le cinéaste Mustapha Derkaoui dans un

entretien : « Nous ne voulons pas faire du cinéma subversif... Notre volonté est plutôt de faire du cinéma un moyen adéquat de dénonciation et non pas une force dans un but de subversion aveugle et intolérable » (Sandra Carter, *Moroccan Cinema, What cinema?* The Maghreb Review, 2000).

Ce chapitre traite non seulement des nouvelles tendances du cinéma marocain mais aussi des questions liées à la langue et à la distribution qui ont influencé la façon de faire les films dans le pays. La plupart du temps, les réalisateur·rice·s marocain·e·s ont le choix de faire leur film en arabe, en berbère ou en français. Et la langue choisie pour un film influencera son marketing et sa distribution à l'étranger comme l'accueil du public. Ainsi une question cruciale se pose aujourd'hui : le cinéma marocain peut-il être considéré ou non comme francophone ? De nombreux films réalisés dans le pays sont destinés au seul public arabophone (ils sont cependant toujours sous-titrés en français). Le financement dicte souvent la langue utilisée par le·la réalisateur·rice pour faire son film. Les grosses productions, les films à grands budgets comme *Marock*, *J'ai vu tuer Ben Barka* et *Le Grand Voyage*, réalisés essentiellement avec des fonds français et destinés non seulement au public marocain mais aussi au marché international, ont des dialogues majoritairement en français. Cependant, *Les Anges de Satan* (2007), considéré comme une superproduction, a été filmé presque exclusivement en arabe marocain. Certains films plus « artistiques » comme *Tabite or not Tabite* de Nabyl Lahlou, utilisent l'arabe et le français. Il est certain que la langue choisie pour certains dialogues caractérise le message que le·la réalisateur·rice désire transmettre aux

publics. Dans *Tabite or not Tabite*, le français est la langue utilisée par le protagoniste pour décrire le passé répressif des Années de plomb, la brutalité du policier Tabite et pour savoir s'il doit retourner au Maroc pour faire son film (le film dans le film est conçu à Paris).

Thématiquement, depuis la fin des années 1990, les films en arabe et en français sont devenus de plus en plus subversifs dans leur contenu. Au milieu des années 1990, le discours cinématographique marocain s'est ouvert, défiant les restrictions socioculturelles et politiques. Des sujets qui étaient considérés comme tabous par le passé comme les drogues, les armes et la rébellion militaire, ont commencé à la fin des années 1990 à être librement abordés (Carter, Ibid.). À l'aube du vingt-et-unième siècle, même la politique est désormais un jeu ouvert pour les réalisateurs marocains comme le montrent *Tabite or not Tabite* de Nabyl Lahlou et *Les Anges de Satan* d'Ahmed Boulén.

Le développement du cinéma marocain

La conception française du 7^{ème} art a fortement influencé l'industrie cinématographique de ses anciennes colonies. Les nations nouvellement libérées continuèrent à développer un cinéma selon les modèles laissés par les colonisateurs au moment de l'indépendance. La Grande-Bretagne a peu légué à l'industrie du film car pendant l'époque coloniale, elle préférait investir dans la télévision et la radio. Ainsi, des pays comme le Nigeria, le Kenya et le Zimbabwe n'ont pas développé de

modèles cinématographiques nationaux comme ceux qu'on peut trouver en Afrique de l'Ouest et du Nord, sous domination coloniale française.¹²³

L'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) à Paris était réputé au niveau international pour sa formation de réalisateur·rice·s et a formé de nombreux réalisateur·rice·s africain·e·s des anciennes colonies. On peut citer Sembène Ousmane, Safie Faye, Ferid Boughedir, Merzak Allouache et de nombreux·ses autres, des années 1950 à nos jours. La France a mis en place le concept d'un cinéma national : ainsi depuis la deuxième guerre mondiale, l'État finance les œuvres des réalisateur·rice·s français. Ce même modèle fut adopté par les pays africains nouvellement indépendants comme le Sénégal, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie, qui ont créé depuis leurs propres cinémas nationaux. En 1956, dans le sillage de l'indépendance, le cinéma national marocain était utilisé par Mohammed V afin de « contribuer à une conscience et une ouverture nationales [en offrant le moyen] de construire une nation à partir d'une population habituée à ne penser qu'en termes de loyautés tribales et régionales » (Carter, *Ibid.*). Afin de développer une « identité homogène », il était nécessaire que les institutions étatiques soient présentes non seulement dans les secteurs sociaux et publics mais aussi dans les arts.

Le CCM (Centre Cinématographique Marocain), fondé en 1944 lorsque le Maroc était encore un protectorat français, est devenu

¹²³ Voir Frank Ukadike, *Black African Cinema* (Berkeley, University of California Press, 1994).

plus actif après l'indépendance. Il ne finançait alors que des courts-métrages et des documentaires mais dans les années 1980, il entreprit la distribution et les projets de financement des films marocains (EliasTebib, *Panorama des cinémas maghrébins*, 2000).

Au début des années 1980, le « Mouvement du Troisième Cinéma » une voix esthétique et politique alternative né en 1967 et reflétant les questions sociales, culturelles et politiques du monde en développement, commença à influencer le public en augmentant de façon internationale la popularité des films non occidentaux. Les films africains devinrent plus facilement accessibles aux États-Unis et en Europe, grâce à une distribution plus large. Comme ailleurs en Afrique, la conscience sociale, l'activisme et la technologie contribuèrent à cultiver une nouvelle vision du cinéma, plus militante, plus connectée avec l'idéologie sociale et réaliste alors en plein essor. Les Marocain·e·s commencèrent à expérimenter des thèmes défiant les conventions et la politique de leur société. Les ciné-clubs fleurirent tout comme les magazines de cinéma qui traitaient de l'industrie du film de la même manière que les *Cahiers du cinéma* en France. De jeunes gens s'intéressèrent au pouvoir du film en tant qu'outil social-réaliste qui encourage le changement dans la société. Bien entendu, le manifeste du Troisième Cinéma était perçu comme dangereux par la monarchie et les réalisateur·rice·s firent les frais de la censure (Carter, Ibid.). Si les sujets des films étaient politiques, ils étaient traités de façon métaphorique ou symbolique. La jeune population du Maroc à la fin des années 1980, alors que commençait le lent déclin des

Années de plomb, influença les changements dans les thèmes abordés sur les écrans marocains. De plus en plus, les réalisateur·rice·s osèrent faire des films qui touchaient à des questions sensibles comme le chômage, la sexualité (les relations hétérosexuelles comme homosexuelles) et la corruption politique.

Depuis 1999, le Maroc ouvre la voie en Afrique du Nord à une industrie cinématographique artisanale qui reflète les mutations et les transitions de sa société. L'audience dans les cinémas a augmenté et les réalisateur·rice·s marocain·e·s produisent en général de deux à trois longs-métrages par an. Plusieurs films marocains ont battu les records d'audience des importations venues d'Amérique du nord, d'Europe et d'Égypte. Notamment *Un Amour à Casablanca* (Abdelkader Lagtaa, 1991), *À la Recherche du mari de ma femme* (Mohamed A. Tazi, 1993) et plus récemment *Marock* (Leïla Marrakchi) ont tous eu d'énormes succès au box-office. Cependant, le CCM doit toujours se débattre avec des stratégies de financement afin de soutenir une industrie qui génère peu de revenus et qui dépend exclusivement des subventions de l'État. Un des héritages les plus durables de la structure du commerce cinématographique, calqué sur le modèle français de subvention, est que les Marocain·e·s n'ont pas réussi à transformer « la conception générale de l'industrie » (Carter, 1999). Aucune idée significative n'a été proposée pour promouvoir la transformation d'une industrie « bénéficiaire de l'argent de l'État et des impôts, en un générateur de revenu, un employeur des masses de chômeurs, un défenseur de l'État ». Bien que l'audience dans les cinémas soit plutôt bonne, elle a

tout de même baissé depuis 1980 ; tombant de 33 % en 1980 à 18 % en 1995. De plus, le manque de salles de cinéma est un immense obstacle pour les réalisateur·rice·s marocain·e·s qui essayent de garantir la distribution de leurs films. Alors que le nombre des salles de cinéma a augmenté depuis l'indépendance, en 1995, comme le montrent les données collectées, il n'y avait que 187 cinémas dans tout le pays. La majorité de ceux-ci se trouvent à Casablanca, à Rabat et à Fès, et les fermetures de salles sont courantes. Entre 1980 et 1993, 57 salles furent créées mais 72 furent fermées.

Le style social-réaliste marocain

L'œuvre des réalisateur·rice·s marocain·e·s est la mieux placée dans le cinéma social-réaliste contemporain, genre de la plupart des films du continent africain. De plus en plus, comme les œuvres de leurs homologues d'Afrique de l'Ouest, les films marocains dépeignent les transformations particulières qui se produisent dans leur pays. Les films francophones comme *Marock*, *Le Grand Voyage*, *Tabite or not Tabite* ainsi que les productions en langue arabe/berbère comme *Les Anges de Satan*, *Ali Zaoua* (Nabyl Ayouch, 1999) et *Les Yeux Secs* (Narjiss Nejjar), se confrontent plus directement à des thèmes représentatifs des climats socioculturels, politiques et militants du Maroc contemporain. À travers des dialogues didactiques, les réalisateur·rice·s montrent les réalités de la société et de la culture marocaine, traitant des problèmes sociaux dans le pays ainsi que dans le Maghreb, sur le continent africain et plus largement dans le monde arabe. Manthia Diawara, professeur de cinéma, définit les films sociaux-réalistes comme des films qui :

...thématisent... les questions socioculturelles actuelles. Le film dans cette catégorie s'inspire des expériences contemporaines et opposent la tradition à la modernité, l'oral à l'écrit, les communautés agraires et coutumières aux systèmes urbains et industrialisés, et les économies de subsistance aux économies hautement productives. Les réalisateurs utilisent souvent une situation traditionnelle pour critiquer et lier certaines formes de modernité au néocolonialisme et à l'impérialisme culturel. D'un point de vue moderniste, ils discréditent aussi les tentatives de romancer les valeurs traditionnelles comme pures et originales. Les héros sont des femmes, des enfants et d'autres groupes marginalisés qui sont rejetés dans l'ombre par les élites de la tradition et de la modernité.

L'analyse de ces films dans un contexte social-réaliste est nécessaire pour expliquer comment les transitions dans le Maroc contemporain ont été représentées sur l'écran à travers des scénarios très divers. Par exemple, *Marock*, sorti en 2005, traite de la sexualité et du passage à la majorité de deux adolescents, un Juif et une Musulmane. Les messages du film révèlent certaines crises d'identité ancrées dans la religion qui est actuellement contestée dans le pays. *Ali Zaoua* illustre l'histoire des enfants des rues à Casablanca, questionnant les disparités existantes de classe, de moyens économiques et d'éducation. Les deux films incitent à se demander : dans quelle mesure ces films représentent-ils la réalité de la condition humaine au Maroc ? Et s'ils représentent avec justesse cette réalité, sont-ils capables de générer la conscience et la discussion

au sein de la société marocaine afin d'amener un changement sociopolitique ?

Ce qui entraîne d'autres questions liées à la langue et au public. Par exemple, comment la langue utilisée dans un film affecte-t-elle la manière dont les messages sont transmis (le français dans *Marock*, l'arabe marocain dans *Ali Zaoua*) ? L'utilisation essentielle du français aide-t-elle à exprimer des messages significatifs sur la société actuelle au public du Maroc et d'ailleurs ? Discutant de ces questions dans un entretien, Nabyl Lahlou déclarait que les questions de la langue devenaient pour lui secondaires car, que l'on filme en français ou en arabe, l'objectif le plus important était de représenter de façon juste les réalités du Maroc : « Mes films reflètent une réalité sociale et politique que je traite à ma manière... »*.¹²⁴ Pourtant, il est intéressant de voir comment l'utilisation du français influence ou non les sujets que souhaitent explorer les réalisateurs (qu'ils travaillent au Maroc ou à l'étranger) et les thèmes qu'ils souhaitent évoquer à travers leurs films.

Existe-t-il un cinéma francophone au Maroc ?

La question de savoir si le cinéma marocain peut être considéré comme « francophone » dépend de quel cinéma on parle. Le débat se trouve incontestablement au cœur des guerres culturelles du Maroc, qui révèlent deux domaines très différents qui s'affrontent. Dans un entretien en 2005, le célèbre critique de cinéma Mustapha Mesnaoui réfléchit sur l'identité fragmentée de l'industrie cinématographique et du pays en

¹²⁴ . Entretien avec Nabyl Lahlou, 28 février 2007, Rabat, Maroc.

général. Selon Mesnaoui, cette fracture est due à l'obstination de l'industrie à vouloir utiliser deux langues différentes pour construire un cinéma national. Ce qui a produit deux clans opposés. Le premier est francophone et le second arabophone. Ce n'est pas tant la langue utilisée que le mode de vie et la mentalité de chacun qui changent en fonction de ces milieux. Mesnaoui souligne le fait que :

D'un côté il y a des gens qui utilisent le français pour exprimer leurs idées et leurs pensées... De l'autre, il y a les arabophones qui font la même chose. Dans le premier cas, ils ont plus de choix de journaux et de magazines, les autres étant condamnés à avaler des livres théoriques sur l'Orient ou des œuvres à tendance religieuse. De plus, chacun regarde l'autre comme un étranger et non comme un concitoyen unifié par les mêmes visions et les mêmes objectifs. Ce qui est considéré comme un divertissement par l'un peut être perçu comme de la dépravation et même un danger par l'autre. (Nadia Ziane, « Mustapha Mesnaoui : « Nous n'avons pas de cinéma marocain » *Le Matin*, 2005).

Mesnaoui fait allusion à quelque chose qui est au cœur du débat caractérisant « le malaise de la culture marocaine ». Il accuse le cinéma marocain de ne pas avoir assez de principes pour répondre aux phénomènes socioculturels et politiques qui se produisent dans le pays aujourd'hui. Un de ces phénomènes est bien entendu la montée du fondamentalisme islamique.

En plus des questions thématiques et linguistiques, le financement a également créé un système à deux étages qui gêne

le développement de films originaux. Les films essentiellement tournés en français sont généralement financés par la France. Les productions nationales comptent sur le CCM et les ressources personnelles du réalisateur (beaucoup ayant leur propre maison de production). Ce qui n'empêche pas le CCM de lister tous les films marocains, même ceux financés internationalement et réalisés par des réalisateurs vivant à l'étranger, dans son guide annuel intitulé *Cinéma Marocain Filmographie Générales : Long Métrages, 1958-2005*. La brochure du Fonds d'aide et d'avance sur recettes répertorient des films réalisés entre juin 2003 et novembre 2005 comme *Marock*, *Le Grand Voyage* et *J'ai vu tuer Ben Barka* indique que tous ces longs métrages n'ont reçu que des financements limités de la part du CCM. Ainsi, des films faits par les MRE (Marocains résidant à l'étranger) intégrant une certaine quantité de dialogues en français, sont sortis simultanément au Maroc et en France et ont aussitôt été montrés dans des festivals internationaux de films comme Cannes, Venise et Montréal. Au contraire, des films comme *Tabite or not Tabite* de Nabyl Lahlou, financé exclusivement par le CCM et jusqu'à présent non encore diffusés en dehors du Maroc, utilisent le français et l'arabe marocain. Le scénario à deux langues, indique Lahlou, satisfait artistiquement les objectifs de son film mais n'a pas aidé à faciliter une distribution à l'extérieur du Maroc même si des sous-titres sont émis à chaque changement de langues.¹²⁵ Le

¹²⁵ L'avant-première eut lieu le 20 février 2007 au Cinéma Mohamed V dans le centre-ville de Rabat, dans une salle bondée. Bien que Lahlou soit considéré comme « fou » par tous ceux à qui j'ai parlé, ses films, même le plus étrange, trouvent toujours leur public.

caractère du cinéma marocain apparemment divisé entre l'arabe et le français entraîne des difficultés pour la distribution internationale mais contribue finalement à sa vitalité soutenue à l'intérieur du pays.

Les films de MRE, reflet de la diaspora marocaine

Les films réalisés par les Marocain·e·s résidant à l'étranger bénéficient d'une certaine reconnaissance dans l'œuvre cinématographique marocaine, qui est intéressant à plusieurs niveaux. Les MRE fournissent une part importante de l'investissement étranger dans l'économie marocaine. La production de films est un secteur où le développement international et l'investissement des MRE sont le plus évidents. Depuis 2000, le succès d'un film sur le marché international est de plus en plus déterminé par le volume de financement et de publicité qu'il a reçu des coproducteurs à l'étranger. Cependant, il serait réducteur de dire que le financement international dicte les sujets des films comme ont pu le proclamer par le passé certain·e·s réalisateur·rice·s d'Afrique de l'Ouest.¹²⁶ Toutefois, les films réalisés avec des fonds internationaux ont tendance à refléter les idéologies et les questions de la diaspora marocaine plutôt que des sujets d'intérêts plus restreints et spécifiques à leur pays.¹²⁷ Il est également vrai que les réalisateur·rice·s marocain·e·s, voire maghrébin·e·s en général, « courent le

¹²⁶ Ce fut plusieurs fois un sujet de dispute pour Ousmane Sembène qui déclarait que les réalisateur·rice·s d'Afrique de l'Ouest se retrouvaient à la merci de la France dès qu'ils acceptaient ses financements.

¹²⁷ Il y a bien entendu des exceptions. *L'Enfant endormi* (2004), une coproduction maroco-belge, qui se passe au Nord-Est du Maroc, est basé sur une histoire marocaine traditionnelle.

risque de devoir changer leur scénarios » quand leur financement est principalement étranger car « le spectateur occidental devient un facteur majeur de l'équation filmique » (Miriam Rosen, « The Uprooted Cinema : Arab Filmmakers Abroad », *Middle East Report*, 1989). Aussi peut-on voir certains stéréotypes apparaître sur le pays, les Européen·ne·s par exemple assimilant le pittoresque et le désert de sables à l'Afrique du Nord. Les MRE savent qu'afin de montrer leurs films en Europe, certains leitmotifs doivent être conservés [l'exotisme est évident dans *Le Grand Voyage* de Ferroukhi et *L'Enfant endormi* (2004) de Yasmine Kassari]. Cependant, les films financés à l'étranger reflètent aussi le climat sociopolitique plus ouvert du Maroc contemporain. Depuis 1999, les films financés à l'étranger ont été régulièrement montrés dans les cinémas marocains malgré les controverses (*Marock* en 2005) mettant au défi les secteurs islamiques traditionnels plus conservateurs de la société. Le jeune public a en particulier soutenu les productions internationales des MRE car il les associe à ce qui, selon eux, est le plus important : une connexion non seulement à leur propre pays mais aussi au monde extérieur, « la production internationale implique une production internationale, un public international et une réflexion également internationale » (Rosen, *Ibid.*).

Trois films réalisés ces cinq dernières années sont d'excellents exemples de la vision de plus en plus globale de l'industrie cinématographique marocaine depuis la fin des Années de plomb. Ces trois films de MRE illustrent les discussions, les débats et les révélations sociopolitiques et culturels importants

des deux côtés de la Méditerranée. *J'ai vu tuer Ben Barka*, de Serge Le Péron et Saïd Smihi, révèle l'implication de la France dans certaines actions politiques secrètes pendant les Années de plomb. La variation des mœurs sexuelles et les influences de la culture pop sur les jeunes gens comme l'a exploré Leïla Marrakchi dans *Marock*, ont non seulement une résonance chez les jeunes au Maroc mais aussi chez les immigré·e·s des deuxième ou troisième générations dans les banlieues des grandes villes françaises. Les tensions de l'immigration, de l'assimilation et de l'aliénation ainsi que les divisions générationnelles entre un père et son fils, comme les dépeint Ismaïl Ferroukhi dans *Le Grand Voyage*, charment le public, qu'il se trouve au Maroc ou en Europe.

Les thèmes abordés par les productions de MRE dénotent un internationalisme et une universalité permettant au public du monde entier de s'y retrouver même s'ils décrivent le peuple d'un pays en particulier. Ce même peuple, dans le contexte d'un humanisme universel, est identifiable par tous les publics indépendamment de leurs nationalités, leurs couleurs de peau, leurs religions et leurs ethnicités.

***J'ai vu tuer Ben Barka* (2005)**

J'ai vu tuer Ben Barka, de Serge Le Péron et de Saïd Smihi, est le premier long métrage non documentaire réalisé sur le passé obscur de Mehdi Ben Barka, dirigeant de l'opposition socialiste assassiné en octobre 1965. Le Français Serge Le Péron et le Marocain Saïd Smihi ont joint leurs forces afin de révéler toutes les informations publiées jusqu'alors par les autorités française

et marocaine sur ce qui pendant quarante ans était connu sous le nom de « L’Affaire Ben Barka ». ¹²⁸ Bien que rien de vraiment nouveau ne soit dévoilé dans le film, Le Péron et Smihi offrent au public une version unique des événements reconstruits avec la plupart des protagonistes impliqués. « L’affaire » n’est pas concentrée sur Ben Barka mais plutôt sur tous ceux qui furent mêlés, directement ou indirectement, à sa mort : « ce n’est pas un documentaire mais un film de fiction qui ne trahit pas la réalité », déclarent les réalisateurs. ¹²⁹ L’affaire classée comme un des « événements les plus obscurs et les plus embarrassants de la Cinquième République » est racontée en trois « actes » avec des flash-back sur les événements qui se sont déroulés avant et après l’assassinat de Ben Barka. ¹³⁰

En 1965, l’intellectuel marxiste Ben Barka parcourt le monde, travaillant avec les dirigeants socialistes du Mouvement du Tiers Monde afin de réparer les maux socioéconomiques et politiques générés par des décennies de colonialisme et d’impérialisme occidental. La participation de Ben Barka aux mouvements populaires des années 1960 l’amène à forger des amitiés avec des personnes comme Fidel Castro, Che Guevara, Amilcar Cabral et Malcom X. Leur objectif commun est de trouver des idéologies socialistes unifiées qui profiteraient au monde en développement. Ses relations avec ces personnalités majeures placent le nom de Ben Barka sur les listes de différents services

¹²⁸ . Le film est une production franco-maroco-espagnole.

¹²⁹ *TelQuel*, <https://www.telquel-online.com/194/sujet5.shtml>

¹³⁰ *Le Monde*, <https://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476-705421,0.html>

secrets : de la DST en France à la CIA américaine en passant par le Mossad israélien, selon les dires de son fils Bachir.¹³¹ En 1959, en tant que dirigeant élu de l'UNFP (Union Nationale de Forces Populaires) au Maroc, Ben Barka représente une menace pour la monarchie de Mohamed V puis pour le roi Hassan II. Accusé en 1962 de complot contre la monarchie par Hassan II, Ben Barka s'exile à l'étranger. En 1965, il est enlevé par la police française sous les ordres du Général de Gaulle (un proche ami du roi Hassan II et du Général Mohamed Oufkir, alors ministre de l'Intérieur), torturé dans une maison à Fontenay-le-Vicomte – à 50 km de Paris - puis tué plus tard. Son corps n'a jamais été retrouvé [*selon un ancien agent des services marocains, Ahmed Boukharî, son corps a été dissous dans une cuve d'acide au Maroc, NdE*].

Le Péron et Smihi limitent la période de leur film aux mois qui ont mené à l'enlèvement et à l'assassinat de Ben Barka ainsi que les événements qui ont suivi. Ce qui inclut également le simulacre de procès qui eut lieu en France et qui était supposé révéler les coupables. Le film montre de manière réaliste un Ben Barka qui, en 1965, présidait la commission préparatoire de la Conférence Tricontinentale de janvier 1966. La conférence devait avoir lieu à La Havane et rassembler des dignitaires et des dirigeants des trois continents – Afrique, Asie et Amérique Latine – afin de discuter des stratégies de combat contre l'Apartheid, la prépondérance du colonialisme dans certaines régions et la disparité économique dans le Tiers Monde. Le 29

¹³¹ Voir l'entretien avec Bachir Ben Barka, novembre 1999.

http://www.marxist.com/appeals/ben_barka/pictures.html

octobre 1965, comme le montre le film, Ben Barka est bien allé à la Brasserie Lipp sur le boulevard Saint-Germain à Paris rencontrer un journaliste, un producteur de films et un scénariste afin de discuter d'un projet de film documentaire sur les mouvements de libération nationale auxquels Ben Barka devait participer. Le personnage de Figon essaye de vendre son idée de film documentaire comme étant « la première fresque de la décolonisation » * à Georges Franju, le directeur du projet. Selon Bachir, le fils de Ben Barka, le rendez-vous était un prétexte utilisé pour piéger son père. À son arrivée dans le restaurant, Ben Barka est interpellé par deux policiers en civil français qui insistent pour qu'il les accompagne. C'est la dernière fois que le dirigeant est vu vivant.¹³²

Le Péron et Smihi déroulent leur récit puisé dans l'histoire réelle. Dans les événements réels qui ont mené à l'assassinat de Ben Barka, la scénariste Marguerite Duras, le directeur Georges Franju et Georges Figon, petit magouilleur, ont tous plus ou moins directement joué un rôle dans la mort prématurée de Ben Barka. Dans le film comme dans la réalité, Duras et Franju, tous deux admirateurs de Ben Barka, ignorent ce qui se trame contre lui. Dans la vraie vie, Franju ne s'est jamais remis de son implication involontaire dans la disparition de Mehdi Ben Barka.¹³³ L'histoire est racontée dans le film selon le point de vue de Figon qui, tout en participant au complot d'enlèvement de Ben Barka, est du menu fretin comparé aux hommes de main

¹³² Voir entretien avec Bachir Ben Barka, novembre 1999

¹³³ Voir entretien avec Bachir Ben Barka, novembre 1999

Boucheseiche, Oufkir et Dlimi qui sont, du point de vue historique, les ultimes assassins du leader de l'opposition.

En 1965, fraîchement sorti de prison après avoir effectué plusieurs peines pour petite délinquance, Figon tente sa chance dans le journalisme et la production de films. Cherchant des financements pour faire un film avec Franju, « les amis » de Figon au sein du gouvernement français le mettent en contact avec des responsables marocains qui lui disent souhaiter faire un documentaire sur la décolonisation. Ils incitent Figon à contacter Ben Barka sous prétexte de l'avoir comme « conseiller historique » pour le scénario. En janvier 1966, Figon finit assassiné après avoir vendu des informations à un magazine d'actualités sur ce qu'il a vu à la maison de Fontenay-le-Vicomte où Ben Barka a été torturé et où on pense qu'il a été assassiné.

J'ai vu tuer Ben Barka n'est pas seulement un film sur Ben Barka mais sur les événements historiques, la dispersion et la dissimulation des faits et la culpabilité des personnages politiques majeurs à la fois en France et au Maroc dans les années 1960. Le Péron et Smihi ne révèlent aucune information complémentaire sur l'affaire mais demandent que les annales de l'histoire divulguent tous les documents sur un événement vieux de plus de quarante ans. Aujourd'hui, comme cela est stipulé à la fin du film, des dossiers manquent toujours qui pourraient certainement apporter une réponse à ce qui est arrivé au corps de Ben Barka. Le film s'efforce d'attirer l'attention du public des deux côtés de la Méditerranée sur le fait que l'histoire de la France comme celle du Maroc auraient été sensiblement différentes si le célèbre dirigeant avait vécu. Le scénario du film

est sans doute très proche de la réalité et examine les mémoires nationales du Maroc et de la France afin de « faire éclater la vérité » * comme Figon le note quand il dévoile son histoire à un magazine d'actualités sous le titre *J'ai vu tuer Ben Barka*.

Tourné dans le style classique du polar à la française des années 1950 et 1960, ses réalisateurs ont réussi à saisir l'humeur de l'époque. La musique jazz des années 1960 marque le tempo des scènes de vidéos documentaires de l'époque mixées avec celles du film. En situant l'action entièrement en France, ils pointent le doigt sur la culpabilité des responsables français et leur connivence avec les généraux marocains Oufkir et Dilimi qui voulaient la mort de Ben Barka. Les scènes rapides qui présentent le Général Mohamed Oufkir, bras droit d'Hassan II, arrivant à Fontenay pour torturer puis tuer Ben Barka, font allusion au fait que l'enlèvement a été orchestré par les autorités françaises afin d'assurer la continuation du pouvoir par la monarchie marocaine. La révélation finale ne dévoile rien de plus que l'élimination d'un homme « qui était écouté aux quatre coins de la planète » *, comme le note Josiane Balasko qui joue le rôle de Marguerite Duras dans le film.

Il est évident que malgré le refus continu des autorités françaises et marocaines de parler de l'affaire Ben Barka, le climat politique plus ouvert postérieur aux Années de plomb a contribué à l'exposition du linge sale politique du passé. En ce qui concerne le film lui-même, on est en droit de se poser la question : « Est-ce vraiment un film marocain ? ». Car à part quelques acteur·rice·s marocain·e·s – Fayçal Khiari (Oufkir), Mouna Fettou (la femme de Ben Barka) et Azize Kabouche (Chtouki,

membre des services secrets marocains) – la distribution est surtout internationale. Ben Barka est joué par l'acteur arménien Simon Abkarian, les réalisateurs ayant décidé qu'un « acteur marocain n'aurait pas eu la souplesse » pour jouer le rôle.¹³⁴ Cependant il faut reconnaître que cette distribution internationale favorise un engagement universel envers les droits humains. Au plus fort de l'occupation américaine de l'Irak et des événements consécutifs au 11 septembre 2001 qui ont provoqué une préoccupation envers le terrorisme en Occident, le thème du film – établissant la justice pour ceux·celles qui vivent encore sous l'oppression politique – semble intemporel. Comme l'a remarqué une critique : « Ben Barka est le prototype de l'homme qu'il ne fallait pas abattre. Quand on tue Ben Barka, on se retrouve avec Ben Laden » (Gourlet).

Marock (2005)

Un des aspects les plus remarquables des transformations de l'industrie du film marocain depuis 1999 est le développement du nombre des réalisatrices, autant à l'étranger (Leïla Marrakchi et Yasmine Kassari) qu'au Maroc (Farida Benlyazid, Yto Barrada et Narjiss Nejjar). Ces femmes sont jeunes, énergiques et elles abordent dans leurs films certaines des questions qui affectent les femmes dans la société marocaine d'aujourd'hui. Leurs longs-métrages et leurs documentaires sont radicaux et fonctionnent comme des véhicules du changement social. Leur œuvre est indicative du pouvoir qu'ont les films de modifier les

¹³⁴ Voir entretien avec Bachir Ben Barka, novembre 1999

mentalités en offrant des alternatives et en proposant de repenser les rôles traditionnels des femmes dans la société marocaine.

Dans l'histoire du cinéma marocain, quelques films réalisés par des hommes ou des femmes ont généré des controverses comme c'est le cas de *Marock* de Leïla Marrakchi. À sa sortie, les affiches du film annonçaient son contenu : « La Jeunesse... Sa quête de liberté... sa soif d'interdits » *. La jeune réalisatrice MRE d'une trentaine d'années testait la société marocaine de plus en plus tolérante et engageait le public à s'interroger sur l'identité, la nationalité, la religion, la sexualité et la tradition. Bien que le scénario soit assez faible – une histoire d'amour basique entre un garçon et une fille où le garçon ayant bu et conduit trop vite meurt dans un accident de voiture - le film est cependant assez audacieux dans les déclarations qu'il fait sur la culture marocaine contemporaine. Le film de Marrakchi fut un succès au box-office, rivalisant avec tous les records précédents de vente de places. Comme le note une critique, le film « plait, choque ou provoque » mais n'est pas rejeté par le public et confirme ainsi la volonté des Marocain·e·s de traiter les questions contemporaines et les transitions qui ont lieu dans le Maroc contemporains (Houdaïfa).

Rita, une musulmane âgée de dix-sept ans et Youri, un Juif du même âge vivent à cent à l'heure dans les quartiers riches de Casablanca à la fin des années 1990 au moment du déclin des Années de plomb. La période décrite dans le film est significative d'une *jeunesse** marocaine située à l'avant-garde des nouvelles réformes plus libérales qui vont être mises en place

avec l'arrivée du nouveau roi Mohammed VI. Discothèque, alcool et sexe cassent les visions pittoresques et habituelles du Maroc rural et pauvre qui sont le décor de la majorité des films marocains. Marrakchi révèle qu'effectivement au Maroc, il y a aussi des gens très riches qui font partie de l'élite et qui vivent dans un confort occidental, conduisent des BMW et des Mercedes, occupent des villas qui rivalisent avec celles que l'on voit à Beverly Hills et qui sont très éloignés des réalités de 99 % de la population. Cette élite pourrait très facilement vivre dans les quartiers les plus riches d'Europe ou des États-Unis. Les hommes et les femmes vivant dans les domaines casablancais du pouvoir et de la richesse ne sont contraints par aucune barrière comme le montre Marrakchi à travers le personnage du frère de Rita, Mao, qui a tué un enfant des rues en roulant trop vite dans les quartiers pauvres de Casablanca. Afin de lui éviter une peine de prison, le père de Mao donne de l'argent à la famille pauvre pour compenser la perte de son enfant et envoie son fils à Londres.

Rita et Youri, étudiants au Lycée Lyautey, un lycée français réputé de Casablanca pour les riches et les célébrités, tombent amoureux l'un de l'autre juste avant le baccalauréat qui leur assurera accès aux prestigieuses écoles d'Europe et d'ailleurs. Leur éducation se fait en français et, même entre eux, ils se parlent en français ; ce qui a d'ailleurs provoqué des reproches, certains accusant le film d'être un produit des lobbies européens déterminés à corrompre la jeunesse marocaine (Rhoub, s. p.). Mohamed Hassan El Joundi, secrétaire général du Syndicat du Théâtre marocain a, dans un communiqué,

condamné le film pour avoir utilisé des images afin de transmettre une idéologie « qui dégrade les valeurs du Maroc et des Marocains ». Pour El Joundi, Marrakchi est une victime de « l’asservissement de la nouvelle francophonie ». La critique ne concernait pas les seules scènes sexuellement explicites – qui, il y a quelques années encore, n’auraient pas été filmées – mais plutôt ce qui était perçu comme la promotion d’un message sioniste contre l’Islam.

La scène la plus provocante pour les conservateurs islamiques apparaît à la moitié du film quand Rita fait l’amour à Youri qui porte l’étoile de David autour du cou. Rita ne peut retirer ses yeux de l’emblème pendant le coït alors Youri l’enlève et le met autour de son cou à elle en disant « je te le passe comme ça t’arrêteras de la regarder et tu penseras à autre chose » *. Ce geste fut perçu par le Parti de la Justice et du Développement (PJD, parti islamiste) comme une conquête métaphorique de l’Islam par des opérateurs sionistes. Marrakchi indique que c’est cette scène qui a « mis le feu aux poudres ».

Certaines scènes, qui semblent avoir été tournées plus dans l’intention de choquer que pour le réel développement du scénario, se répètent tout au long du film. Pourtant, le message fondamental de la réalisatrice qui est de dire que les Marocain·e·s sont avant tout des Marocain·e·s, avant d’être des musulman·e·s ou des juif·ve·s, est important et résonne bien dans un pays qui, il y a à peine un an, subissait des attentats-suicides perpétrés par des fondamentalistes islamiques. Assis dans la BMW de Youri, avant d’aller fêter l’obtention de leur baccalauréat, le jeune couple discute de l’avenir de leur relation

et comment réconcilier les différences religieuses :

Youri : Vous les Musulmans voulez que tout le monde se convertisse et vous ne faites pas le moindre effort vous-mêmes...

Rita : Je n'ai rien à foutre de leur religion à la con... tout ce que je veux est t'embrasser quand je veux et où je veux...*

D'autres critiques furent adressées à Marrakchi pour son choix de situer les événements du film pendant le Ramadan, le mois le plus saint de l'année. Ses personnages montrent de l'irrévérence envers les prescriptions du mois saint – Rita refuse de jeûner, déclarant qu'elle a ses règles (ce qui lui permet d'éviter de suivre le rituel) et son père, qui est très peu vu et entendu dans le film, déclare : « Si j'avais eu à jeûner un jour de plus, j'aurais fini par tuer quelqu'un »* - Ces commentaires sont couplés avec plusieurs remarques moqueuses sur l'islam, comme une des scènes les plus provocatrices du film lorsque Rita débarque chez son frère Mao en train de prier. Habillée d'un short étriqué rose fluo et d'un débardeur moulant à fines bretelles, Rita tourne en ridicule le nouvel attachement de son frère pour la prière :

Rita : Mao, il est où le jeans que...

Elle s'arrête. Devant elle, Mao, assis par terre sur ses genoux penché en avant est en train de prier.

Rita : Mais qu'est-ce qui t'arrive, t'es tombé sur la tête, t'es zinzin ? Tu te crois en Algérie ou quoi ? Tu vas devenir barbu, c'est ça ?

Mao l'ignore et continue de prier.

Rita : Papa ! Maman ! Y'a votre fils qu'est devenu fou !
(...) Bon, il est où ce putain de jeans ? (...) C'est bon je
l'ai trouvé merci... (...) En fait, tu t'es trompé de
direction, La Mecque c'est de l'autre côté ! *

Le CCM défendit le film et son investissement en tant que coproducteur. Mohamed Bakrim, à la tête du financement au CCM, soutint le film énergiquement, déclarant que « nous ne faisons pas partie de ceux qui disent aux MRE que nous acceptons votre argent mais pas vos images » (Rhoub, s. p.). Cependant, un des débats décisifs générés par le film fut au sujet de la censure. Un film perçu par beaucoup comme une attaque des valeurs de l'islam devrait-il être censuré dans un pays dont la religion officielle est l'islam ? Dans un article de fond publié dans *Le Journal hebdomadaire* en juin 2006, intitulé « Marock : le vrai débat », tous les arguments pour ou contre la censure sont présentés. Des experts partisans du PJD qui condamnaient le film et des intellectuels de gauche qui le soutenaient sont interviewés. Dans un pays qui prétend soutenir la réforme démocratique et encourager une société ouverte, le débat a provoqué de nombreuses questions sur l'identité, la liberté d'expression et la tolérance religieuse. Abdellah Zaâsaâ, président de l'Association RESAQ (Réseau des associations de quartiers), qui apporte de l'aide aux jeunes gens des quartiers pauvres, a déclaré que la critique et l'appel à la censure du film par le parti PJD étaient une attaque directe contre ceux·celles qui luttent pour la « construction d'un État de droit »* qui inclut tout le monde indépendamment de l'affiliation religieuse ou de

l'ethnicité. Il considère le film de façon positive déclarant qu'il saisit l'universalité des problèmes auxquels font face les Marocain·e·s :

J'y ai notamment découvert que les jeunes de la bourgeoisie affrontaient les mêmes problèmes que ceux des quartiers pauvres : frustration sexuelle, la problématique de la virginité, la place des juifs marocains dans ce pays. Ce dernier point est d'ailleurs le plus important : le Maroc a perdu 300 000 des ses citoyens juifs entre 1950 et 1960. Et aujourd'hui, quand nous parlons des MRE, on se réfère seulement aux Musulmans et non aux Juifs. (Houdaïfa et al.).

L'exode abordé dans *Marock* est aussi l'objet de critiques. La réalisatrice ne fait pas seulement référence aux Juif·ve·s qui partirent dans les années 1950 et 1960 suite à l'indépendance, mais elle fait aussi allusion à la fuite massive des cerveaux des jeunes gens de toutes confessions qui quittent leur pays à la quête d'une vie meilleure, plus lucrative en Europe, au Canada et aux Etats-Unis : « tout le monde veut se casser d'ici »* note un des amis de Youri. En tant que Juifs, les parents de Youri envisagent de quitter le Maroc pour les Etats-Unis car « ils ont la trouille depuis le début de la guerre du Golfe » *. Pourtant la religion n'est pas la raison principale du départ de Rita pour Paris, c'est qu'elle veut y poursuivre ses études, quant à son amie Sophia, elle s'enfuit au Canada pour se marier. Marrakchi remarque qu'une des tragédies du Maroc contemporain est la réticence de ceux·celles qui ont de l'argent et un capital intellectuel à rester et à investir dans leur patrie. Au lieu d'opter

pour un changement d'infrastructure, de niveaux d'éducation et d'opportunités financières pour tous, ceux·celles qui appartiennent à la classe des nanti·e·s abandonnent leurs concitoyen·ne·s et partent.

Le titre que Marrakchi a choisi pour son film dénote également les thèmes secondaires du conflit qui assaille le Maroc contemporain. Modernisme contre tradition et la façon dont la tension entre les deux affecte la vie des jeunes sont les décors permanents des actions et des choix effectués par les personnages. « Marock » se prononce de la même façon que Maroc pourtant, curieusement, il déplace et déforme le nom du pays – dissimulant à la fois son caractère français et ses traditions. « Ma rock » devient subjectif pour chaque personnage décrit dans le film. Quel est ton « rock », quelles sont tes fondations ? Est-ce la religion, la richesse, l'accès aux privilèges ou la tradition ? Pouvez-vous partager l'identité de votre pays quand votre religion est différente de celle qui est dominante ?

Pour Mohamed Merhari, une figure de la scène alternative actuelle dans son pays, l'agitation entourant *Marock* est une tentative de l'aile droite islamiste d'empêcher la jeunesse du Maroc de résoudre certaines questions importantes (Houdaïfa et al).

Le film de Marrakchi oblige les Marocain·e·s à affronter les réalités du Maroc contemporain. Alors que la plupart de ces réalités ne sont pas agréables, la réalisatrice encourage le public à concevoir que faire son autocritique n'est pas la même chose

qu'attaquer les « valeurs morales et religieuses » de la société marocaine.

Le Grand Voyage (2004)

Le premier long-métrage d'Ismael Ferroukhi, *Le Grand Voyage*, fut décrit comme un « road movie empreint de douceur et rempli de références culturelles » quand il fut montré en avant-première dans des festivals internationaux de films en 2004.¹³⁵ Il raconte l'histoire de Réda, un adolescent franco-marocain qui a vécu toute sa vie à Marseille et qui est forcé par son père très traditionaliste de l'accompagner lors de son pèlerinage à La Mecque. La difficulté principale pour Réda est que son père insiste pour faire le voyage en voiture. À la moitié du film, Réda force son père à lui dire pourquoi il ne voulait pas prendre l'avion. Le père répond : « Dieu dit... d'y aller à pied et sinon à dos de mule et sinon en voiture... ». Ainsi, il vaut mieux choisir le chemin le plus laborieux pour conserver la pureté du Hadj (pèlerinage à La Mecque).

Réda, jeune Maghrébin issu de la seconde génération, suit également une route ardue qui implique son assimilation à une société française laïque et le manque de lien avec la patrie traditionnelle de ses parents ou avec leur ancienne vie au Maroc. L'obtention de son baccalauréat, un seuil à franchir obligatoire pour tous les jeunes Français·es, qui lui assurera un accès plus facile à une France conventionnelle, est gênée par l'insistance de son père à l'accompagner dans un pèlerinage

¹³⁵ *Le Grand Voyage*.

<https://www.worldcinemashowcase.co.nz/GRANDVOYAGE.html>

religieux. L'examen du baccalauréat est dans seulement deux semaines et pour Réda, ce sera sa deuxième et dernière opportunité d'échapper à sa vie d'immigré de *banlieue**. L'amour du jeune homme pour une Française blanche non-musulmane dont il regarde la photo avec convoitise tout au long du film, est également un autre aspect de la vie en France que son père trouve difficile à accepter.

Bien que le film de Ferroukhi cède souvent aux clichés sur la vie des immigré·e·s en France et plus généralement sur la relation père-fils – le vieux ne comprenant pas le jeune – comme l'a souligné une critique : c'est « un road movie qui fonctionne sur la notion artificielle que les personnes âgées sont intelligentes et les jeunes gens sont des animaux stupides », l'histoire se rachète à la fois par la beauté de ses images et par les messages humanistes plus universels qu'elle transmet (Gonzales, s. p.). Il montre notamment l'internationalisme de l'islam vu comme une religion de paix et l'importance de l'apprentissage de la tolérance. L'acceptation des personnes âgées par les jeunes et vice-versa ainsi que l'ouverture aux autres religions et nationalités sont les thèmes dominants du film. Les messages de Ferroukhi sur la tolérance évoquent les sujets internationaux de notre époque, notamment l'incompréhension et la peur des uns envers les autres et notre incapacité à vivre en paix tous ensemble.

Ferroukhi fait partie des quelques réalisateurs autorisés à filmer les hadj à la Mecque. D'après Peter Bradshaw du *Guardian*, les scènes montrant la foule des pèlerins ont nécessité l'utilisation

de « deux millions de figurant·e·s ». ¹³⁶ L'islam montré comme une religion qui rassemble des millions de gens venus du monde entier laisse une impression durable au public et renvoie une image forte en rupture avec les stéréotypes actuels de l'Occident. L'unité de l'islam est montrée par des plans larges du jeune Réda absorbé par la foule alors qu'il cherche son père qui ne revient pas de la dernière étape de son pèlerinage, la marche vers la Kaaba. L'absorption de Réda dans la masse d'humanité présente à la Mecque est traitée avec un adroit mouvement de caméra et des plans aériens au grand angle montrant le jeune garçon en T-shirt jaune et jean, dans une allure très occidentalisée, englouti par des milliers de pèlerins en robes blanches et voiles. Bien que vêtu à l'occidentale, Réda est entouré par un multiculturalisme qui est également unifié, évoquant l'idée que la foi permet aux croyant·e·s de se réunir dans l'harmonie. *Le Grand Voyage* est incontestablement un film qui va à l'encontre de la vision générale de l'Occident à l'égard de l'Islam perçu comme hostile et impitoyable et comme une religion qui encourage les bombes et le terrorisme.

La compassion humaine et le pardon jouent également des rôles centraux dans le développement du scénario de Ferroukhi. Le père et le fils sont tous deux confrontés au choix de se pardonner l'un à l'autre et de pardonner aux autres personnes rencontrées sur la route après plusieurs incidents hostiles. En Turquie, ils font la connaissance de Mustapha qui les aide à négocier leur passage avec la police des frontières. Quand

¹³⁶ *Le Grand Voyage*.

<https://www.worldcinemashowcase.co.nz/GRANDVOYAGE.html>

Mustapha exprime son désir de se joindre à eux dans leur pèlerinage, le père de Réda refuse catégoriquement évoquant un pressentiment. Son fils insiste et le Turc finit par les accompagner mais est alors accusé par le père de voler leur argent. Ils le jettent de la voiture et l'abandonnent pour découvrir plus tard que le père de Réda avait oublié qu'il avait lui-même caché l'argent dans une vieille chaussette. Le fils qui n'a jamais suspecté Mustapha, accuse son père de ne pas faire confiance à un coreligionnaire musulman au contraire de ce qu'il a toujours prêché. Par la suite, la consommation d'alcool et les sorties de Réda en discothèques amènent son père à tenter plusieurs fois de le quitter et de continuer seul et à pied le reste de son voyage. Après ces incidents où ils ont éprouvé l'amour qu'ils ont l'un pour l'autre, Réda demande à son père : « On ne pardonne pas dans ta religion ? »*. À la fin, père et fils sont finalement capables de trouver un terrain d'entente reconnaissant qu'ils seront toujours séparés par leurs idéaux, leurs expériences, leurs références culturelles et les divisions générationnelles.

Comme cela est caractéristique de nombreux films marocains, Ferroukhi mêle le surréel, le spirituel et le réel afin de dépeindre « un espace de mystère et d'espérance » où les personnages ont « l'opportunité de se libérer d'eux-mêmes et des autres ». Cet espace devient un milieu de négociations entre le père et le fils qui se retrouvent pris « entre la perte du sens et de la signification et entre le présent et l'avenir » (Al-Zahi). Tous deux se trouvent confrontés aux possibilités surréalistes qui peuvent survenir dans la vie. Quand une vieille femme bulgare les arrête

au milieu de nulle part, monte sur le siège arrière de la voiture et leur fait signe de continuer tout droit, Réda et son père réalisent les limites de la communication. Les quelques mots qu'elle prononce sont incompréhensibles autant au père qu'au fils. Ils finissent par la laisser dans un hôtel car comme le déclare Réda, « cette vieille me fait peur »*. Longtemps après qu'ils l'ont abandonnée, il est hanté par sa présence dans ses rêves et rêveries. Quand ils se retrouvent coincés à Sofia en Bulgarie, son père ayant été hospitalisé après avoir failli mourir gelé en traversant les montagnes, Réda jure qu'il l'a vue à travers la vitre d'un bus qui se tenait au coin d'une rue. Habillée de noir et du vêtement traditionnel d'Europe centrale, elle est pour Réda un présage de mauvaise chance représentant symboliquement la fragilité de la quête de son père et ses propres craintes envers leur voyage.

Les cauchemars de Réda sont entremêlés à la réalité de son voyage avec son père. Le fossé entre le père et le fils est représenté par les vastes plaines de sables qui les séparent de plus en plus. S'éloignant toujours plus de la culture européenne qu'il connaît, Réda est poussé vers l'Orient des origines de son père. Le désert est un lieu surréaliste de rêves et de réalités. À un moment, Réda se réveille sur le sable du Sahara voyant son père, habillé comme les nomades vivant dans le sud du Maroc, en marche avec un troupeau de moutons. Quand il l'appelle, le jeune homme commence à s'enfoncer dans le sable. Alors que le désert est un lieu de purgatoire pour Réda, il est un paradis pour son père, lui offrant un sentiment de renouveau et d'espace ouvert au sein duquel respirer. Alors qu'ils approchent de La

Mecque, ils rencontrent d'autres pèlerins de tous les coins du monde avec lesquels le père discute en arabe. Son fils reste à l'écart de l'espace des pèlerins, incapable de communiquer dans la langue de son père.

La langue est un facteur significatif qui montre bien l'incompréhension entre le père et le fils. La connaissance par Réda de l'arabe marocain est limitée à quelques phrases qu'il utilise pour répondre à son père. L'obstination de son père de ne lui parler qu'en arabe, même s'il connaît le français, fait allusion à une plus large échelle à la division entre les parents immigrés et leurs enfants nés en France – un thème récurrent dans les œuvres de nombreux auteur·rice·s et réalisateur·rice·s MRE. La première génération cherche à s'accrocher au pays des racines de l'origine, la seconde souhaite surtout être assimilée en Europe. Réda a plus de facilité en anglais qu'il utilise pour négocier avec les agents de l'immigration, les gérants d'hôtel et ceux à qui il demande sa route. Ferroukhi sous-entend que dans la société mondialisée d'aujourd'hui, la génération de Réda recherche l'interconnexion d'une lingua franca plutôt que la langue hermétique de ses parents.

Le Grand Voyage se termine à la destination finale du pèlerinage du père. Quand le vieil homme va prier un matin à la Kaaba, il ne revient pas. Son fils le retrouve plus tard à la morgue. Son corps est lavé et enterré par Réda et les pèlerins qu'ils ont rencontrés au cours de leur voyage vers la ville sainte. Réda ramène avec lui en France non seulement la mémoire du dernier voyage de son père mais aussi une nouvelle compréhension de son existence dans le monde concernant sa religion, sa patrie et

son patrimoine.

Ferroukhi ne prêche pas la suprématie de l'islam sur les autres religions mais privilégie plutôt les diverses connexions entre les hommes et les femmes de nombreux pays et ethnies qui peuvent être réalisées en toute harmonie quand iels se réunissent pour pratiquer leur foi. Les thèmes du film montrent les capacités à la bienveillance de l'être humain que nous avons souvent tendance à oublier dans notre monde contemporain.

Les films réalisés au Maroc

Tandis que les films des MRE ont été de plus en plus montrés ces dernières années dans les festivals de films et sur les écrans de cinémas aux États-Unis et en Europe, le cinéma du Maroc (les films non distribués en dehors du pays) fait face à toutes sortes d'obstacles. Le critique de cinéma Mustapha Mesnaoui affirmait dans un entretien de 2005 dans *Le Matin* que les films marocains manquaient de vision et que c'était une des raisons du manque d'empressement du public. Il créa un vrai scandale dans le milieu du cinéma lorsqu'il lança à toute l'industrie : « Nous n'avons pas de cinéma marocain »* (Ziane, *Le Matin*, 22 août 2005). Mesnaoui accuse les réalisateur·rice·s marocain·e·s de se soustraire à leurs responsabilités socioculturelles. Il affirme également que le cinéma ne joue aucun rôle dans la formation politique de la société civile. Au contraire, le cinéma marocain est très engagé sur le plan social et politique et reflète, comme la littérature, les transitions de son pays à l'époque contemporaine. Depuis 1999, les réalisateur·rice·s qui travaillent exclusivement au Maroc se sont attaqué·e·s à une foule de sujets

qui, il y a dix ans encore, n'auraient jamais été abordés sur les écrans. Alors que de nombreux films offrent des critiques engageantes sur les transitions en cours au Maroc, les films analysés ici rendent avec plus de justesse les polémiques des changements dans la société depuis la fin des Années de plomb. Ces films montrent également que la critique de Mesnaoui est déplacée. En effet, le cinéma marocain est engagé et les réalisateur·rice·s travaillent comme des activistes sociaux cherchant à éduquer le public sur sa propre histoire, sa politique et sa religion.

Les films analysés ici, sortis depuis 1999, sont tournés principalement en arabe dialectal marocain et ont été tournés entièrement au Maroc. Ils offrent au public des scénarii dépeignant la vie à l'époque actuelle ou exposant des récits historiques qui nécessitent d'être re-racontés afin de privilégier les sans-voix. Nombre de films ont été réalisés par des femmes comme Farida Benlayzid (*Kaïd Ensa, Ruses de femmes*, 1999) et Narjiss Nejjar (*Les Yeux secs*). Les films du Maroc n'offrent aucune solution aux nombreuses disparités socioéconomiques qu'ils explorent. Au contraire, ils exposent des difficultés qui selon les réalisateur·rice·s nécessitent d'être surmontées si la société veut parvenir à évoluer. Qu'ils appellent le public à réparer certains événements historiques ou certains phénomènes socioculturels (*Les Anges de Satan, Tabite, Les Yeux secs*) ou présentent les inégalités de la société marocaine (*Ali Zaoua*), tous ces films se consacrent à promouvoir les changements positifs de la société. Ils défient de la même manière certains modèles adoptés au nom de la modernité et

lancent un regard critique sur la culture contemporaine.

Les événements sur lesquels *Tabite or Not Tabite* de Nabyl Lahlou et *Les Anges de Satan* d'Ahmed Boulane sont basés sont deux événements historiques qui ont bouleversé toute la population du pays et l'ont entraîné dans un « grave tourbillon [qui] pollua l'atmosphère du Maroc »* (Tizourgni, s. p.). L'Affaire Tabite et les procès des « jeunes sataniques »* eurent lieu à une décennie d'intervalle pendant deux des périodes les plus saintes du calendrier musulman : Aid Al Adha et Ramadan. Les événements décrits dans ces deux films illustrent les questions politiques les plus pressantes de l'époque et nous font prendre conscience que tant que le Maroc ne trouvera pas des solutions à ces multiples dilemmes, il ne sera pas capable de transiter vers un avenir démocratique.

Les Anges de Satan (2007)

Comme *Marock*, *Les Anges de Satan* d'Ahmed Boulane fit sensation à sa sortie en mars 2007. Basé sur des événements réels, « l'affaire des 14 satanistes » qui eut lieu en 2003, Boulane raconte l'histoire de treize jeunes membres d'un groupe *heavy metal* qui furent accusés de crimes « contre l'Islam ». L'affiche montre bien l'esprit du film : « Au Maroc, les jeunes sont arrêtés et jugés. Leur seul crime : aimer la musique »*.

Le film de Boulane a été diffusé en avant-première le 28 février 2007 au complexe cinématographique Megaramma de Casablanca. Toutes les personnes ayant participé à la réalisation du film étaient présentes ainsi que de nombreux·ses journalistes, écrivain·e·s et personnalités de l'élite marocaine (officielles du

gouvernement, ministre de la Culture, etc.). Le générique de début est introduit par la voix d'un narrateur qui indique en français que « cette histoire est inspirée de faits réels »* et le film commence avec un concert d'un groupe *heavy metal* qui joue dans une salle bondée. Sommes-nous au Maroc, en Europe ou aux Etats-Unis ? Il est difficile de le savoir. Le bruit, les jeunes hurlant dans le public et les musiciens habillés de façon gothique, un concert tout à fait habituel pour n'importe quelle ville d'Europe. Pour Boulane comme pour Marrakchi, il est important que le public comprenne qu'à l'époque de la mondialisation, les jeunes gens sont fondamentalement les mêmes où qu'ils vivent. Ils partagent tous les mêmes espoirs et les mêmes rêves hédonistes et ils représentent la génération de l'avenir au Nouveau Maroc et dans le monde entier.

L'accès à la liberté individuelle dans le Maroc contemporain est à l'origine des événements de 2003 entourant le procès et le jugement du groupe. « La liberté ne se conceptualise pas. Elle se vit »*, note Boulane dans un entretien (Faquih, s. p.). Il y a presque exactement quatre ans par rapport à la sortie du film, en février 2003, treize jeunes rockers d'*heavy metal* étaient incarcérés, accusés de prendre des drogues, d'être des adorateurs de Satan et de calomnies envers l'islam. Parmi les quatorze accusés, le propriétaire d'un cybercafé, Mohamed Ali Kamel Abdou Youssef, d'origine égyptienne, fut condamné pour avoir laissé le groupe se réunir dans son café. La drogue que les jeunes gens étaient accusés de prendre était du haschich. Ils étaient issus des classes moyennes voire supérieures de Casablanca. Le juge a statué contre eux, se basant pour les condamner sur leurs

T-shirts d'*heavy metal* où étaient écrits en anglais des slogans tels que « Kiss my Ass » (Allez-vous faire foutre), sur les crânes et les têtes de mort trouvés dans le studio du groupe et par rapport à d'autres attirails et décorations gothiques. La défense, pour trois de ces détenus qui furent particulièrement harcelés par le président du tribunal, déclara lors du procès : « Ces jeunes gens n'ont commis aucun crime... Leur seule faute est d'avoir joué de la musique dans différents lieux culturels de Casablanca, notamment à la FOL (Fondation des Œuvres Laïques) (Chadi).

Le film de Boulane suggère que ce dernier point est la raison de l'issue judiciaire vindicative de la cour contre les jeunes hommes. La notion même d'un groupe laïque jouant de la musique occidentale à une période où l'Occident était considéré comme de plus en plus hostile à l'islam et aux pays musulmans (les États-Unis venaient d'envahir l'Irak) est expliquée dans le film comme étant à l'origine des décisions excessivement sévères prises à l'encontre des membres du groupe. Cette décision judiciaire conservatrice serait également due aux élections législatives de 2002 qui donnèrent au parti islamique PJD (Parti pour la Justice et le Développement) un nombre conséquent de sièges au parlement marocain. Ces événements, comme le note *Le Journal Hebdomadaire*, étaient représentatifs d'un nouveau style de politique qui illustrait une « foi schizophrénique »* à l'opposé de ce qu'était censé représenter la politique d'après les Années de plomb. La première question découlant de « l'affaire » entrée dans les débats intellectuels publics en français et en arabe était : est-ce que le Maroc est en train de devenir un État fondamentaliste islamique et le pays connaîtra-t-il la même

expérience que sa voisine, l'Algérie ?

La société marocaine s'est brutalement réveillée dans un sentiment d'angoisse, le Maroc était en train de glisser petit à petit dans l'Islamisme sans que rien ne puisse l'en empêcher. Oui, sans doute étions-nous profondément musulmans mais le spectre récent d'une Algérie ravagée par une longue guerre civile entre les islamistes et les forces de l'ordre, avec plus de 100 000 morts, ne conduisaient pas à l'optimisme, d'ailleurs des spécialistes de la question firent le maximum pour attirer l'attention sur le fait que le Maroc des années 2000 faisait fortement penser au voisin en Orient pendant les années 1980.¹³⁷

Immédiatement après la sortie du film, Boulane fut accusé de ne pas montrer les événements tels qu'ils se sont déroulés en 2003. Il n'avait également interviewé qu'un ou deux des jeunes détenus et, comme l'indiquait un de ces jeunes, il ne s'était pas renseigné très sérieusement sur leur souffrance : « Ahmed Boulane a discuté de son projet de film avec quelques-uns d'entre nous sans toutefois jamais nous consulter, nous écouter sur ce que nous avons pu subir durant cette période, sans jamais nous poser de questions » *. À cette accusation, Boulane répond : « Pas besoin de parler aux 14... Je ne réalise pas un film psychologique » * (Semlali). On peut se demander ce que le réalisateur entend par psychologique ? Et comment la réalité peut-elle ne pas être réelle quand on réalise un film basé sur des

¹³⁷ « Foi schizophrénique », *Le Journal Hebdomadaire*,
https://www.lejournal-hebdo.com/article.php3?id_article=4909

faits réels ?

La tension entre la réalité et la fiction fait que les messages du film de Boulane sont en contradiction avec ce qu'ils illustrent. Le film est devenu une fiction documentaire sur un événement qui a marqué un revers pour le mouvement démocratique de l'après-Années de plomb au Maroc. Alors que la plupart des faits sont vrais, Boulane en a embelli certains qui, au final, ont discrédité ses objectifs d'ensemble. Certaines scènes qui montrent les jeunes interrogés puis torturés par les autorités n'ont jamais eu lieu. De même que ne s'est jamais produite la scène qui montre un journaliste malmené parce qu'il recherche la vérité et qu'il organise une conciliation publique en soutien aux rockeurs. Cependant, le procès abracadabrant a bien eu lieu. Une critique note que le juge islamiste conservateur qui les a condamnés à des peines de prison pour calomnies envers l'islam est « une réalité adaptée » *. Les commentaires du juge furent retranscrits dans un entretien et imprimés dans les journaux dans tout le Maroc.

Le scénario de Boulane comporte des dialogues et un développement de l'intrigue assez faibles. Beaucoup se sont également posé la question de savoir pourquoi réaliser un film sur un événement dont la conclusion est déjà connue ? Le film tente d'exposer un système judiciaire et de maintien de l'ordre ayant bien besoin d'être examiné. Il révèle également l'infiltration insidieuse de l'orthodoxie islamique qui, comme beaucoup l'espéraient après les Années de plomb, serait une branche judiciaire laïque qui fonctionnerait indépendamment du dogme religieux. Boulane démontre que l'extrémisme religieux

est toujours répandu au Maroc comme l'ont montré les attentats du printemps 2007 à Casablanca. Le film exprime aussi, au moment des procès des 14 jeunes, le soutien massif des citoyens marocains envers une réforme démocratique laïque. De nombreuses scènes de manifestations à Casablanca et à Rabat où des milliers de personnes scandaient des slogans et brandissaient des pancartes accusant les procès d'être des caricatures des supposées réformes démocratiques en cours en 2003, rappellent au public l'importance de rester vigilant afin de détruire « les démons qui se sont emparés du système ».

Des films comme ceux de Boulane et de Marrakchi agissent comme des critiques socioculturelles et politiques de l'époque contemporaine. Ils n'offrent pas de prescriptions mais révèlent plutôt la réalité à laquelle sont confrontés les jeunes Marocain·e·s d'aujourd'hui. Ces deux films servent de documents de mémoire visuelle rappelant au public que le passé pèse encore lourdement sur le présent et qu'à tout moment les abus des Années de plomb peuvent redevenir une réalité.

Tabite or Not Tabite (2006)

Le film de Nabyl Lahlou sur « L'Affaire Tabite », un événement historique très connu et encore très présent dans la psyché nationale, est sorti en février 2007. Lahlou connu comme le « Woody Allen » du cinéma marocain, a la réputation de repousser les limites de l'actualité avec des représentations cinématographiques surréalistes. Homme de théâtre avant tout,

Lahlou prête une attention particulière au détail ainsi qu'à la lumière et à la diction des acteur·rice·s. Bien qu'il ait réalisé huit films, il fut interdit des écrans pendant dix ans dans les années 1990 à cause de plusieurs films dans lesquels il abordait des sujets controversés qui critiquaient souvent la politique marocaine et les normes sociétales. Lahlou jouit d'une longue carrière qui a commencé en 1978 avec le film *Ali Kanfoudi* puis dans les années 1980 avec *Le Gouverneur de l'île de Chakerbakerben* (1980), *Brabim Yach* (1982), *La Nuit du crime* (1982), *L'Âme qui braie* (1984), *Komany* (1990) et *Les Années de l'exil* (2002) jusqu'au dernier, *Tabite or Not Tabite* (2006).

Nabyl Lahlou continue son exploration du surréel dans le réel avec son 8^{ème} long-métrage : *Tabite or Not Tabite*. Sa dernière production est conforme au style avant-gardiste du réalisateur, évident dans ses films précédents comme *L'Âme qui braie*, *Komany* et *Les Années d'exil*. Le titre du film, un jeu de mots, dépeint Tabite, officier de police corrompu et prédateur sexuel. Il fait également appel à l'humour ironique des trois langues : « Tabite » en arabe signifie « droit, inflexible et solide » reflétant bien entendu une foule d'allusions sexuelles. En argot plutôt vulgaire, « Ta bite » en français et bien sûr « to be or not to be » fait allusion à la célèbre scène de Shakespeare qui est aussi une caractéristique esthétique du film. En effet, le talent de Lahlou en tant qu'homme de théâtre est illustré par de nombreuses scènes qui mélangent le surréel avec la réalité de l'histoire politique oppressive du Maroc.

Tabite or Not Tabite, dont le genre est celui du film policier et d'espionnage, explore l'histoire vraie de l'inspecteur de police

Tabite qui dans les années 1980 a commis une série de viols qu'il filmait. Les crimes de Tabite servent également de plateformes pour examiner les nombreuses années de politique abjecte, de torture et d'abus des droits humains au Maroc durant les Années de plomb. Pendant des années, Tabite a pu couvrir ses crimes grâce à son pouvoir et à de nombreux pots-de-vin car la plupart de ses victimes étaient pauvres et sans défense. L'auteur des crimes, comme de nombreuses personnes de pouvoir, a pu échapper à la sanction jusqu'au début des années 1990 – c'est-à-dire jusqu'à ce que deux de ses victimes qui se trouvaient être les filles d'hommes riches et influents, décident de porter plainte. Lahlou ne fait aucune concession montrant que des actions sont menées dès lors que l'élite est menacée. En 1992, l'histoire a été révélée dans la presse et Tabite fut jugé et pendu.

L'histoire de Tabite reflète une époque du Maroc durant laquelle la violence, la torture et les abus de la police étaient infligés aux innocents ou à ceux·celles qui appartenaient à l'opposition politique, qui critiquaient le système et promouvaient la transparence et les élections libres. Les représailles de la monarchie et des puissants ont forcé des milliers de personnes à l'exil politique. Un des personnages principaux, Ali Brahma (joué par Mourad Abderrahim) est un MRE qui vit en France mais qui est revenu dans son pays en 1992 pour les funérailles de son père. Bien qu'il soit parti à l'âge de quinze ans, il « ne comprend pas l'arabe et ne parle que quelques bribes du dialecte local ». Il n'observe pas les traditions du Ramadan (au grand dam de son frère qui l'accuse de ne pas être un « vrai musulman ») et est enchanté par la nouvelle politique de son

pays et par la possibilité que les choses puissent changer. Suite à la découverte de nombreux articles de journaux dans la presse au Maroc et au battage médiatique sur cette affaire, Ali décide d'écrire l'histoire de Tabite. Pendant le vol de retour en France, il rencontre Zakia Malik (jouée par Sophia Hadi, la femme de Nabyl Lahlou) avec qui il décide d'écrire d'abord une pièce de théâtre puis un scénario tous les deux basés sur l'affaire Tabite. C'est à ce moment-là que le réel et le surnaturel se mélangent, le film de Lahlou devenant une pièce et un film dans un film. Zakia Malik est complexe, jouant plusieurs personnes dont des victimes. Elle est d'abord abusée par Tabite qui la viole sur le levier de vitesse de sa voiture (symbole phallique de ses crimes sexuels). En tant que représentante et vengeresse de toutes les femmes, elle hante ses rêves et finit par le traduire en justice. Le rôle de Zakia se mêle à un second personnage, la femme de Zakaria Malik, une dissidente politique qui vit en exil à Paris et qui décide finalement de rentrer au Maroc avant de devenir Première ministre. Lahlou lui-même est « multiple » *, jouant à la fois les rôles de Tabite et de Zakaria Malik tout au long du film.

La complexité du film reflète la réalité de la politique marocaine, notamment ses factions en conflit et le pouvoir nébuleux d'un système – le *Makhzen* – dont l'omnipotence est impossible à combattre. Ceux et celles qui profitent du système, comme le démontre le film, furent responsables de la torture et de la mort de centaines de personnes. Les quelques chanceux·ses qui réussirent à s'exiler se demandent si le pays va changer un jour. En effet, une grande partie de l'intrigue du film est narrée en

français par les dissident·e·s exilé·e·s à Paris. Comme un des personnages principaux, Amal Ayouche, iels ont fui pour échapper à la mort et, dans les années 1990, voulaient avoir l'assurance que les choses avaient vraiment changé avant de revenir. Encouragé par l'accession au trône du roi Mohammed VI en 1999, le changement de pouvoir semble être de bon augure pour un climat politique plus favorable et plus juste.

Cependant, quand Zakia et Ali reviennent au Maroc pour promouvoir leur film, iels sont consternés par le fait que bien que les choses aient effectivement changé, d'autres restent figées et de nouveaux obstacles apparaissent. Par exemple, « Les barbes qui poussent comme des champignons »*, comme le fait remarquer Ali en français, prouve l'inquiétude des réalisateurs (Ali et Lahlou) concernant la présence de plus en plus importante de l'« intégrisme » islamique au Maroc. L'hésitation des exilé·e·s à se sentir complètement à l'aise dans leur patrie filtre à travers une remarque d'Ali à l'achèvement de leur film : « Si on arrive à mettre en scène ce film, ça veut dire que le Maroc a vraiment changé ».

Tabite or Not Tabite saisit une époque, 1990-2005, embourbée dans la précarité sociale et politique. Le but de Lahlou est de peindre la réalité du Maroc, du passé et du présent, à travers les horreurs commises par Tabite, comme il le déclarait dans un entretien publié dans *Le Journal hebdomadaire* :

Cette affaire... était une plate-forme pour retracer plusieurs années de la vie politique au Maroc, vues par des gens qui vivent en France et qui veulent rentrer. J'ai dit leur

impression que rien n'a changé, que le Maroc est toujours un système policier, les témoignages d'oppression, leur espérance... J'ai fait ce film... pour exprimer la tristesse mais aussi l'espoir que notre pays peut changer. C'est un film positif. * (Sefrioui, s. p.)

Bien que positif à certains égards en ce qui concerne les mouvements politiques au Maroc, *Tabite or Not Tabite* conclut en attirant l'attention du public sur la répétition des abus contre les droits humains à une échelle universelle et à notre époque contemporaine. Bien que le Maroc soit en train de se reconstruire et d'améliorer sa réputation, l'Irak, la prison d'Abou Ghraïb et l'Afghanistan sont par exemple les nouveaux lieux de torture et de répression. Ce sont les aires de jeux d'autres auteur·rice·s de violences, de George W. Bush notamment, comme le remarque Lahlou - qui est condamné à la fin du film pour crimes de guerre. Le message du réalisateur est clair : les tortionnaires ont changé de visage et de nationalité mais ils sont toujours parmi nous. Le passé se mêle au présent. Les références de Lahlou à la guerre en Irak et à l'occupation américaine sont un plaidoyer universel pour la justice. L'histoire très marocaine de *Tabite* devient ainsi internationale en nous rappelant que les abus contre les droits humains et le mépris total de la dignité humaine sont toujours présents au vingt-et-unième siècle.

Les Yeux Secs (2002)

Narjiss Nejjar, née en 1971, est tout comme Leïla Marrakchi une des réalisatrices montantes du Maroc qui étudient les sujets

pertinents de la vie des femmes. « Je fais ce que je veux, j'écris ce que je veux comme je veux »*, proclamait la réalisatrice s'élevant contre les critiques entourant son premier long-métrage, *Les Yeux Secs*.¹³⁸ Dès sa sortie dans tous les cinémas du Maroc, le film s'est retrouvé pris dans une controverse, essentiellement parce que l'œuvre expose la façon dont les femmes rurales sont marginalisées, à quel point elles subissent les contraintes de la religion, de la tradition et des mœurs sociales et comment seuls les hommes ont le pouvoir sur leurs destinées. Le film critique aussi les tabous associés à la sexualité et aux relations sexuelles dans les milieux traditionnels : « Un peuple est grand quand il sait dire l'amour sans honte », annonce Nejjar (Ganne, s. p.).

Les Yeux Secs, tourné en tamazight standard (langue berbère officielle) et en arabe marocain, se passe dans les villages des montagnes de l'Atlas, Tizi N'Isly et Aghbala dans la province de Beni Mellal, une région connue pour son isolement, son dénuement et sa pauvreté. Berbères et souvent illettrés, les acteur·rice·s principaux·ales Mina (Raouia) et Fahd (Khalid Benchegra) ainsi que les figurant·e·s dans le film sont tous issu·e·s de la région. Beaucoup jouent leurs propres rôles et utilisent leurs vrais noms. Raouia, l'actrice principale jouant le rôle de la vieille Mina, raconte son histoire après vingt-cinq ans d'emprisonnement à Casablanca pour son activité de prostituée. À sa libération, elle décide de revenir dans son village natal dans les montagnes pour reprendre sa fille qu'elle a été forcée

¹³⁸ « Polémique : Les Yeux humides d'Aghbala », *TelQuel* (N° 125, 7 mai 2004) <https://www.telquel-online.com/125/sujet5.shtml>

d'abandonner. Le village est connu pour n'être habité que par des femmes qui vivent tant bien que mal en se prostituant. À son retour, Mina dissimule son identité afin d'en savoir plus sur sa fille, Hala (Siham Assif), qui a une vingtaine d'années et qui en veut certainement à sa mère de l'avoir abandonnée. La pratique d'abandonner les bébés à la naissance pour qu'ils ne soient pas obligés de suivre les pas de leurs mères a été instaurée comme *modus operandi* par Hala et les femmes du village. Les femmes espèrent ainsi que leur génération sera la dernière à servir de prostituées aux hommes des campagnes environnantes.

Mina revient au village, accompagnée de Fahd qui était gardien à la prison où elle était incarcérée. Iels se rencontrent à Casablanca alors que Fahd est devenu chauffeur de bus. Mina lui propose de l'accompagner et de devenir son associé dans une entreprise qu'elle a élaborée afin d'aider les femmes du village. Son objectif est de fonder une coopérative de tissage dans le village et de vendre à Casablanca les tapis berbères confectionnés par les femmes. Elle espère que cette affaire pourra être lucrative et qu'elle leur permettra d'abandonner la prostitution. Fahd accepte de l'aider en déclarant qu'il n'a rien à perdre. Appréhendant l'accueil réprobateur qu'elle recevra en amenant un homme au village des femmes, elle décide de prétendre qu'il est son fils. Bien qu'Hala rejette sa mère et qu'elle soit devenue froide et impitoyable, elle finit par tomber amoureuse de Fahd. Son désir pour lui l'emporte sur ses plaintes continuelles que les prostituées ne peuvent pas « aimer » les hommes et qu'elles sont incapables d'avoir une relation durable

avec eux.

À la fin, Mina réalise qu'elle ne peut pas changer les mentalités des hommes aux alentours ni la façon dont les prostituées sont perçues mais qu'elle peut en revanche essayer de modifier le destin de ces femmes. Elle reste au village pour fonder son entreprise de tissage et envoie Fahd, Hala et les femmes les plus jeunes dans d'autres lieux indéterminés dans la scène finale du film. Le générique de fin est troublant, faisant allusion de façon symbolique à l'instabilité de la vie de nombreuses femmes marocaines, en particulier quand elles sont sans instruction, pauvres et sans ressources.

Le film de Nejjar est rempli d'un symbolisme qui s'entremêle à l'histoire de Mina. À leur arrivée à l'entrée du village, Fahd et Mina voient un champ de voiles rouges attachés à des poteaux figés dans le sol comme une armée de soldats. Mina dit à Fahd que ceci représente les vierges qui ont dû se donner aux hommes : « Les nuits de pleine lune, quand les hommes venaient nous souiller, la plus jeune des adolescentes était choisie et le jour suivant, avant le levé du soleil, elle attachait son voile rouge au poteau... Le voile des vierges. » Malgré le symbolisme, le message dominant est des plus modernes et toujours pertinent pour les femmes marocaines : comment répondre au jugement des autres, vivre sa vie comme un individu qui jouit pleinement de ses droits dans une société civile et éviter d'être manipulée par les hommes. Dans un entretien, Nejjar soulignait : « Je continuerai à harceler les consciences en faisant des films... des films et des films... pour que nous (les femmes) ne soyons plus jamais de simples pantins désarticulés, rasant les murs et

marchant sur la pointe des pieds, mais des citoyennes à part entière »* (Ganne).

Malgré les bonnes intentions affichées par Nejjar, son film a été très controversé car il montre que les régions isolées du Maroc sont encore aujourd'hui retranchées dans un traditionalisme en décalage avec le reste du pays. La réalisatrice fut accusée d'avoir trompé les villageois illettrés en leur faisant croire qu'ils faisaient un documentaire sur la pratique historique et répandue de la prostitution au Maroc. En réalité, son film dépeignait les villages de Tizi et Aghbala mais utilisait des personnages fictifs afin de pénétrer le sujet de la prostitution rurale. Bien que tout le monde s'accorde sur l'existence de la prostitution dans les zones rurales du Maroc comme source de revenu pour subsister, en 2002 les femmes de Tizi et Aghbala firent un procès à Nejjar pour diffamation : « nous avons été trompées, montrées comme des semi-humains qui n'ont d'autre occupation que de forniquer, ce film n'a rien à voir avec notre région, nous ne sommes pas le bordel du Maroc »*.¹³⁹

La controverse montre aussi les tensions actuelles qui existent entre les régions berbères les plus pauvres, qui revendiquent un patrimoine unique et un mode de vie rural, et les Marocain·e·s européenisé·e·s, urbain·e·s et modernes. Le dernier groupe auquel Nejjar appartient cherche à trouver des solutions afin de sortir les gens de la pauvreté mais est souvent accusé de ne pas comprendre les milieux qu'il désire aider. Faisant allusion à cette situation complexe, Aït Berri Aïcha, écrivant pour *Le Monde*

¹³⁹ <https://www.telquel-online.com/125/sujet5.shtml>

Berbère, critique la réalisatrice déclarant que son film réduit « l'identité berbère à la prostitution en qualifiant les actrices de vraies prostituées »*.

Noufissa Sbaï, autrice et activiste féministe, productrice de film et mère de Narjiss Nejjar, affirme que les accusations et les procès de certaines femmes étaient motivés politiquement et sont le résultat d'une « grande manipulation par les hommes de la région qui ont tenté de politiser ce film à des fins électorales »*.¹⁴⁰ Le procès fut plus tard abandonné grâce à l'action dévouée de plusieurs personnes dynamiques dans la région qui s'aperçurent que l'argent gagné par les actrices qui recevaient les bénéfices du film était réel et qu'il les aiderait, selon Sbaï, à « la scolarisation des filles... la santé et les droits des paysans... un film peut contribuer au développement socio-économique et donner l'occasion aux plus démunies de se battre pour la prise de parole et de décisions »*¹⁴¹

Les Yeux Secs reste un des films les plus controversés qui ait été fait après les *Années de plomb* au Maroc. Comme tant d'autres œuvres de littérature et de cinéma, il incite le public marocain à débattre des sujets sensibles comme les disparités sociales dues au genre, à la race, à la classe sociale, à l'ethnicité, à la langue et aux moyens économiques. Le film montre également les questions socioculturelles et politiques de plus en plus importantes que les jeunes réalisateur·rice·s se posent afin de

¹⁴⁰ Noufissa Sbaï, correspondance par courriel, 4 juillet 2007

¹⁴¹ Sbaï souligne que tous les acteurs étaient payés 60 DH par jour, ce qui est un montant énorme dans une région où les emplois sont rares et les ressources limitées.

provoquer des changements positifs dans leur pays.

Ali Zaoua (1999)

Comme Boulane, Nabyl Ayouch est un jeune réalisateur né après l'indépendance. Sa belle réussite a débuté en France où il a étudié le théâtre, travaillé dans la publicité puis mis en scène une série pour la télévision marocaine intitulée *Lalla Fatima*. Parmi ses courts-métrages les plus notables, on peut citer *Les Pierres bleues du désert* (1992) et *Vendeur de Silence* (1994). Ses longs-métrages, *Mektoub* (Destiné, 1997), *Ali Zaoua* (1999), *Une Minute de Silence en Moins* (2002) et plus récemment *Whatever Lola Wants, Lola Gets* (2008), ont tous été acclamés dans les festivals internationaux de films. À ce jour, *Ali Zaoua* est l'œuvre la plus connue d'Ayouch.

Tourné exclusivement dans les quartiers pauvres le long des ports de Casablanca, *Ali Zaoua* est l'histoire d'enfants des rues. Ali, Kwita, Omr et Boubker vivent avec un gang violent dirigé par Dib, un adolescent plus âgé que les autres qui ne peut plus parler suite à ses blessures lors d'une rixe. Le mantra du gang, « La vie c'est de la merde », est psalmodié à longueur de temps dans les rues du bidonville de la banlieue de Casablanca où ils vivent. Ali cherche à échapper au gang et à la tutelle de Dib afin de poursuivre son rêve de devenir marin. Ce rêve est stoppé net lorsqu'il reçoit sur la tête une pierre lancée par un des membres du gang voulant donner une leçon au déserteur, le coup lui est fatal. Les amis d'Ali, Kwita, Omar et Boubker réussissent alors à quitter le gang et vivent en cavale pour éviter d'être rattrapés par la violence de Dib. Kwita et ses amis récupèrent le corps

d'Ali et essayent de trouver un moyen de l'enterrer. À un moment, afin d'échapper aux autorités qui parcourent les quais pour rassembler les enfants des rues, ils mettent le corps dans un trou pour qu'il ne soit pas trouvé. Alors qu'ils cherchent à gagner assez d'argent pour les funérailles, Kwita, Omar et Boubker relatent leur conte de fée sur Ali. L'imagination de Kwita transforme l'histoire d'Ali en y ajoutant des personnages de dessins animés et des personnes qui prennent vie sur les panneaux d'affichage de Casablanca. Afin d'échapper à la violence de la vie dans la rue, les trois amis réinventent et embellissent constamment l'histoire d'Ali. Ils réussissent finalement à retrouver la mère du garçon, une prostituée qui nie avoir été une mauvaise mère. Elle ne comprend pas qu'Ali ait préféré sniffer de la colle et fuir avec le gang alors qu'elle lui offrait un lit propre, une belle chambre et un endroit pour vivre.

L'utilisation par Ayouch de véritables enfants des rues pour faire le film ajoute à la crédibilité du message qu'il veut faire passer : même les enfants qui luttent pour leur survie quotidienne ont des rêves et des espoirs. Il oblige également le public marocain à considérer leur environnement urbain contemporain et à en reconnaître son aspect malsain et dangereux : « La ville est le véritable théâtre des bouleversements sociaux qui affectent la société marocaine »*, déclare Nourredine Affaya. Les taudis ont poussé autour des villes principales à cause de l'exode des zones rurales. Ces bidonvilles fonctionnent désormais comme des ghettos de classe sociale qui enferment leurs habitants dans des cercles vicieux de pauvreté.

Kwita, le meilleur ami d'Ali, rêve de lui donner les funérailles

qu'il mérite, tel un « prince » qui « naviguerait vers l'Île des Deux Soleils avec sa bien-aimée ». Les garçons se lient d'amitié avec un vieux marin, Hamid, qui a connu Ali et qui projetait de faire de lui son second sur le petit chalutier de pêche qu'il possède. L'homme les aide à récupérer le corps d'Ali et lui offre des funérailles de marin. « Il a peut-être vécu dans la merde mais il ne mourra pas dans la merde », fait remarquer Kwita à ses amis en imaginant à quoi ressemble l'Île des Deux Soleils et ce qu'Ali fera quand il arrivera là-bas.

Ayouch mêle les horreurs de la réalité quotidienne vécue par des centaines d'enfants des rues dans les grandes villes du Maroc au monde virtuel de l'imagination de ces mêmes enfants, afin d'attirer la compassion du public sur leurs rêves et leurs espérances. L'histoire d'Ali, comme tant d'autres, révèle :

Un rêve d'enfance, un rêve de normalité pour les exclus... un quotidien désenchanté où les enfants des rues déambulent jour et nuit dans une métropole marocaine dont le nom est tu afin de généraliser le sujet... C'est l'échec de la réalité qui s'inscrit comme un emblème au cœur du second long-métrage de Nabil Ayouch. Un quotidien qu'il faut fuir. (Baudry, s. p.)

L'impossibilité de s'enfuir vers un endroit meilleur, à part à travers le monde des rêves, est rendue symboliquement par une boussole qu'Ali laisse à Kwita avant de mourir. La boussole représente l'espoir vers lequel sont attirés les enfants qui tentent de trouver leur voie parmi la misère et le désespoir. Kwita recherche le marin Hamid qui a donné la boussole à Ali et qui

lui a promis de l'emmener sur l'Île des Deux Soleils. La description que fait Ayouch de la réalité quotidienne des enfants des rues comme celle de prisonniers de leur propre vie expose ouvertement l'incapacité du Maroc à prendre soin de ses pauvres et de ses exclus. En effet, ces masses d'enfants ostracisées sont victimes des pires formes d'abus, des drogues et de morts précoces. « Je n'ai personne » est une phrase répétitive formulée par Boubker, le plus petit des trois amis. La description de la solitude dont souffrent ces enfants est sans doute l'aspect le plus bouleversant du film. Même les adultes – Hamid le marin, qui finit par construire un cercueil convenable et par organiser les funérailles du garçon, et la mère d'Ali qui aime son fils et fait tout son possible pour son bonheur - ne peuvent rien faire face à la multitude d'enfants qui errent toujours dans les rues à la fin du film. Les scènes finales montrant Hamid, la mère d'Ali, et les garçons dans le bateau qui s'éloigne sur la mer avec le cercueil d'Ali expriment le sentiment d'échec et de dépravation de nombreux pauvres du Maroc. Comme la mer qui avale le bateau qui dérive et disparaît de notre vue, les foules d'enfants des rues sont dévorées par l'acier, le béton, la pollution et le crime dans lesquels ils doivent vivre au quotidien. « La vie c'est de la merde » est le slogan qui résonne et apporte une certaine réalité au contexte du Maroc d'aujourd'hui.

Kaïd Ensa (1999)

Farida Benlyazid a ouvert la voie aux réalisatrices marocaines. Dès les années 1970, elle a écrit des scénarios pour des réalisateurs comme Mohamed Abderrahmane Tazi, Jilali Ferhati

et plus tard, Hakim Noury. Les films aujourd'hui célèbres pour lesquels elle a écrit ses scénarios les plus remarquables sont *Badis* (1988) et *À la recherche du mari de ma femme* (1993), tous les deux réalisés par M.A. Tazi. Benlyazid a aussi écrit et mis en scène ses propres films dont les plus connus sont *Une Porte sur le ciel* (1987) et *Kaïd Ensa* (Ruses de femmes, 1999). Elle tourne essentiellement ses films en arabe marocain, donnant aux femmes des rôles dans lesquels elles se trouvent forcées d'« affronter des changements et des problèmes dramatiques dans la société marocaine ». Ses œuvres offrent souvent une rétrospective de la place des femmes dans la société, partant de l'indépendance en 1956 au milieu des années 1990. Les films de Benlyazid sont généralement réalistes, à l'exception peut-être de *Kaïd Ensa*, et prennent rarement en compte des « solutions magiques » qui changeraient radicalement les rôles des femmes, dictés par la société. Le style de la réalisatrice s'inspire des défenseurs de la réalisation réaliste sociale afin de montrer les inégalités des pratiques traditionnelles qui ont entravé l'émancipation des femmes dans la société contemporaine. « Benlyazid utilise son art de la narration », explique Carter, « pour révéler les structures de l'oppression et de la domination, même celles reproduites par les femmes elles-mêmes ».

Dans *Kaïd Ensa*, une jeune fille moderne est ramenée à l'époque des Sultans par sa mère qui lui raconte l'histoire de « Lalla Aïcha, la Fille du Marchand », un conte arabo-andalou très connu dont le thème principal montre la supériorité des femmes sur les hommes. Le film décrit une héroïne du type Shéhérazade, la conteuse par excellence, qui transmet ses histoires aux autres

femmes. Lalla Aïcha, la fille d'un riche marchand, est cloîtrée dans son jardin où elle étudie les fleurs et la musique. Bien que se déroulant dans un passé lointain et évoquant une histoire des *Mille et Une Nuits*, Aïcha raconte comment les femmes sont censées se comporter tout en bénéficiant d'une relation privilégiée avec son père qui admire sa volonté et sa détermination. Sa formidable personnalité contredit ce qui est considéré comme le comportement « convenable » des femmes à l'époque (époque non spécifiée, l'histoire semblant se dérouler au dix-huitième siècle). Lalla Aïcha conseille et agit comme une associée de son père qui compte sur son sens des affaires.

Un jour, alors qu'elle se trouve dans son jardin, l'héroïne réalise que le fils du Sultan, dans la propriété voisine, est en train de la regarder. Il est tombé amoureux d'elle et veut en faire sa femme. Cependant, elle le trouve trop impulsif. Ils se jouent une série de « ruses » * devenant de plus en plus perfides ; par exemple, Aïcha habillée comme une « esclave du Soudan » avec un visage noirci, entre dans le palais du prince. Elle lui sert du thé y glissant une potion qui l'endort et elle en profite pour lui raser la barbe (le signe religieux d'un homme pieux). Il est ainsi obligé de rester à l'intérieur de son palais pendant sept jours, le temps que sa barbe repousse. Benlyazid renverse ici les rôles du genre. Alors que les semaines passent, ni le Prince depuis son palais ni Aïcha depuis son jardin ne permettront à l'autre d'avoir l'avantage dans leur compétition impitoyable basée sur la question : « Les femmes sont-elles plus intelligentes que les hommes ? »

Le Prince demande Aïcha en mariage, ce qu'elle accepte pensant qu'elle pourra changer son opinion. Dès qu'elle a accepté, il l'a

fait enfermer dans la cellule d'un donjon et lui ordonne d'abandonner et de reconnaître que « la ruse des hommes est plus forte que celle des femmes ». Elle refuse, poussant le Prince à rechercher le conseil de son confident, un Sage qui est libraire dans la médina. Leur conversation sur les ruses des femmes et leur intelligence offre un dialogue de base au reste du film :

Le Prince : « Les femmes sont-elles intelligentes ? »

Le Sage : « Bien sûr. Elles sont intelligentes et on ne doit pas oublier qu'il y a des femmes sages, érudites et même soufies. »

Le Prince : « Mais leur intelligence est-elle comme celle des hommes ? »

Le Sage : « Que veux-tu dire ? Parfois elles sont plus intelligentes que les hommes. »

Le Prince : « Bien sûr, mais seulement de temps en temps, à de rares occasions. »

Le Sage : « Oui, une femme a des enfants dont elle doit s'occuper et élever. Ce qui ne lui laisse pas beaucoup de temps pour d'autres choses. La femme est le bien et la femme est le mal et Dieu a dit : Leur ruse est immense. Si cela est vrai, espérons que Dieu n'en fasse pas nos ennemies. » ...

Le Prince : « Pourquoi sont-elles si têtues ? »

Pour répondre à cette dernière question, le Sage donne au Prince un livre de Djâlal Ad-Din Roumi, le célèbre poète et mystique persan du treizième siècle. L'importance symbolique

de ce livre est significative pour l'histoire de Benlyazid. Roumi était connu pour promouvoir des idéaux peu conventionnels qui transcendaient la rhétorique ethnique et nationaliste et pour prêcher l'égalité. Il a également fondé en Turquie l'Ordre des Mevlevis ou des « derviches tourneurs » qui exécutent des danses mystiques lors de concerts spirituels. L'ordre des derviches tourneurs, une des principales confréries soufies, est totalement atypique dans l'islam traditionnel. Afin de souligner son argument comme quoi il existe diverses et nombreuses pratiques belles et spirituelles au sein de l'islam (dont beaucoup sont d'ailleurs soufies), Benlyazid fait suivre le dialogue du Prince et du Sage d'une scène de danse dans laquelle la cousine du Prince, une jeune femme vêtue des habits typiques des derviches, tourne dans la cour au son de la musique soufie. Elle tombe par hasard sur la cellule du donjon où se trouve Aïcha et celles-ci deviennent amies. Bien que la cousine partage la même opinion qu'Aïcha sur l'égalité des femmes, elle lui dit « juste de céder au Prince et admettre que les femmes sont moins intelligentes que les hommes » afin de pouvoir être libre. Aïcha, s'accrochant à ses principes, déclare : « il doit apprendre la valeur des femmes ».

Aïcha a ingénieusement fait creuser par son père un tunnel depuis sa maison jusqu'à son donjon afin de pouvoir rendre chaque jour visite à sa famille. Pendant des années, elle tend des pièges au Prince utilisant différents déguisements : en princesse bédouine, elle l'attire dans sa tente ; en danseuse, elle fait un spectacle pour lui sur les bords de la rivière ; et en princesse nomade, elle l'invite à goûter à ses charmes. Après chacun de

ces rendez-vous, elle demande au Prince de lui donner un gage de son amour. Elle donne ainsi naissance à trois enfants qu'elle laisse à son père en continuant de vivre dans le donjon. La ruse de toutes les ruses reste à l'insu du Prince qui continue de lui demander : « Lalla Aïcha, l'Humiliée, Celle qui Vit dans le Donjon, lequel est le plus intelligent, l'homme ou la femme ? » Un jour, le Prince décide d'épouser la femme que lui a choisie son père le Sultan, Aïcha envoie alors ses enfants à la cour du Prince. Ils apportent les cadeaux qu'il lui a accordés lors de leurs trois rencontres où elle était alors déguisée. Découvrant la vérité, il admet que « la femme n'est pas l'objet du désir mais bien la lumière de Dieu ». À la fin, mari et femme sont réunis, reconnaissant tous les deux être « sous les ordres de Dieu qui a donné la force aux hommes et l'art de la ruse aux femmes ».

Bien qu'il ressemble à un conte de fée banal, le film de Benlyazid aborde des thèmes qui incarnent les dialogues contemporains de l'émancipation des femmes dans la société marocaine. L'objectif de la réalisatrice est de démontrer que les femmes ont toujours participé activement et autant que les hommes à l'histoire sociale du Maroc. Le féminisme faisait partie de la vie marocaine avant même que le mot n'existe comme l'atteste la répétition de la réalisatrice sur le fait que les femmes étaient des « sages, érudites et membres de l'ordre des Soufis » longtemps avant que des traditions hostiles les dépouillent de leurs droits. Comme beaucoup de réalisatrices maghrébines telles que la Tunisienne Moufida Tlati (*Les Silences du palais*, 1994) et l'Algérienne Assia Djebar (*La Noubia des Femmes du Mont Chenoua*, 1977), Benlyazid revisite l'histoire afin de souligner les

contributions apportées par les femmes à leurs sociétés et à leurs cultures. Et ce qui semble n'être qu'un quelconque conte populaire est en fait un message social-réaliste adressé au public des apports essentiels des femmes à la société marocaine tout au long de l'histoire.

Benlyazid aborde notamment le sujet des divisions spatiales entre les genres comme un moyen d'étudier et de contredire les défenseurs des cultures islamiques traditionalistes. Elle soulève à de multiples occasions le sujet de la séquestration des femmes. Bien que l'héroïne admette à un moment : « Nous les femmes passons notre vie enfermée », elle ne laisse jamais cet état devenir le sien. Pour le Prince, Aïcha est peut-être emprisonnée dans une cellule mais elle rompt constamment avec les divisions de genre entre les espaces intérieurs et extérieurs dictés par l'islam traditionnel. Elle passe librement à plusieurs reprises d'espaces intérieurs qui la confinent – la cave du Prince et la maison de son père – au monde extérieur. L'héroïne montre que les femmes sont assez intelligentes pour trouver un moyen de perturber le statu quo afin de vivre comme des citoyennes égales au sein de la société. Apparemment passive et effacée, « Lalla Aïcha, l'Humiliée, Celle qui Vit dans le Donjon » comme l'appelle le Prince, monte à cheval dans la forêt, devient une princesse nomade qui, évoquant la Kahena, une reine berbère qui combattit les guerriers arabes, donne des ordres à ses soldats et à ses armées.¹⁴² L'importance de la culture berbère, plus

¹⁴² La Kahena était aussi connue comme prophétesse. On dit qu'elle a régné dans les Aurès au VIII^{ème} siècle après J.C. Aussi appelée Dyhia Tadmud (la belle gazelle en tamazight) ou Damya (devineresse), elle faisait partie de la

équitable et offrant historiquement plus d'égalité aux femmes que la culture arabe qui l'a vaincue au huitième siècle après J.C., est aussi un thème du film de Benlyazid. Dès qu'Aïcha est libre dans un espace extérieur ouvert, elle endosse le costume berbère traditionnel, emploie des musiciens berbères pour jouer sous ses ordres et se plaît à habiter les grandes tentes berbères plantées aux bords des rivières ou dans le désert. Les thèmes soulevés par la réalisatrice, centrés sur les aspects berbères sont une tendance des années de l'après-Années de plomb. Le film prédit le climat politique plus ouvert et la liberté d'expression qui ont caractérisé le nouveau millénaire. Il révèle la diversité inhérente à la culture marocaine, un point qui est de plus en plus souligné dans les films et la littérature depuis 1999.

L'avenir du cinéma marocain

Les réalisateur·rice·s marocain·e·s qui travaillent dans leurs pays et à l'étranger ont fait des contributions significatives au cinéma international. La plus grande visibilité des films marocains à l'étranger ces dernières années atteste de la vitalité de l'industrie et de son engagement dans le cinéma tant comme forme artistique que comme support de critique sociale. Les réalisateur·rice·s doivent être loué·e·s pour leurs efforts à

tribu zénète des Djerawas qui selon Ibn Khaldoun, était principalement juive (selon d'autres auteurs chrétienne ou animiste). Elle prit la tête d'une armée intertribale afin de combattre les Omeyyades lors de l'expansion islamique mais fut défaite et décapitée dans l'amphithéâtre romain d'El Djem. Elle est considérée par certain·e·s comme une des premières féministes et une des premières reines guerrières de l'histoire.

développer et communiquer leur propre concept du cinéma concernant les thèmes, les images représentées et les messages véhiculés. Dans les années à venir, les réalisateur·rice·s continueront à affronter les questions de langues, d'audience et de ressources, de tout ce qui a un impact sur la façon de faire les films. La vitalité, la rigueur et la durabilité de l'industrie cinématographique des quarante dernières années confirment l'engagement des réalisateur·rice·s à tenter de trouver le juste milieu entre produire de l'art et plaire aux goûts du public. Cependant, le CCM aura besoin de jouer un rôle plus agressif pour trouver des solutions de financement et de distribution. Il est certain que les réalisateur·rice·s et l'industrie doivent explorer la façon d'améliorer le marché de masse de leurs films en DVD, au Maroc et à l'étranger. Le CCM a la capacité de sous-titrer les films, le défi sera donc de savoir comment faire pour que plus de films soient sous-titrés dans les DVD distribués à l'international. Trouver le moyen de commercialiser les films sera crucial pour une plus grande reconnaissance internationale et une plus grande viabilité de la réalisation marocaine.

Bien que le critique de cinéma Mustapha Mesnaoui ait accusé le cinéma marocain et les réalisateur·rice·s de fuir leurs responsabilités face à leur devoir civique, il souligne que la technique utilisée peut jouer un rôle en réduisant le fossé de la « langue de communication »* dans la société contemporaine. Il conclut son article en affirmant que le 7^{ème} art a le potentiel d'unir les modernistes et les traditionalistes en leur offrant un cinéma qui parle de tout le monde et encourage ainsi la réflexion sur la réalité (Ziane, s. p.). C'est un moyen par lequel les

questions contemporaines, qui autrement ne seraient pas ouvertes à un large public qui n'a déjà pas accès à la littérature, peuvent être examinées en détail et discutées. En analysant le cinéma marocain en 2007, des parallèles intéressants peuvent être trouvés entre le cinéma et la littérature. Les deux supports fonctionnent comme des testeurs d'idées pour une société en train de se reconstruire. Comme la littérature, le cinéma est un élément clé pour la documentation sur l'histoire passée et sur les réalités du présent. Il offre un forum à travers lequel peuvent être analysées, réfléchies et débattues des questions contemporaines de la société et contribuer à façonner les contours du Maroc contemporain.

Conclusion

La littérature, le cinéma et la presse contemporains ont contribué à aider le Maroc à analyser de façon sociale, culturelle et politique les abus du passé afin d'opérer une transition vers un avenir positif. Les auteur·rice·s, réalisateur·rice·s et journalistes tentent à exposer les cadavres qui rôdent dans les placards du passé. Les descriptions d'histoires réelles dans leurs œuvres sont des apports essentiels au projet national de contexture des Années de plomb afin de se souvenir de tout ce qui a été annihilé dans les annales de l'histoire. La prose, la poésie et les médias continueront à rappeler aux lecteur·rice·s et aux spectateur·rice·s l'importance de se souvenir afin que ne se reproduisent plus les injustices des périodes précédentes. Le Nouveau Maroc représente les espoirs et les rêves des auteur·rice·s, journalistes et réalisateur·rice·s qui contribuent aux dialogues actuels dans des langues diverses. Iels ont dédié leurs œuvres à la représentation du passé, du présent et de l'avenir pour leurs concitoyen·ne·s. La littérature et la production cinématographique marocaines poursuivront leur contribution à la conscience sociale du pays dans son évolution au cours du vingt-et-unième siècle.

Ceux·celles qui produisent des textes et des films participent à ce que le sociologue Ayoub Aiassi a nommé « un grand chantier ouvert »* qui construit chaque jour les nouvelles institutions du Nouveau Maroc alors que le pays entre dans la phase la plus

démocratique de son histoire.¹⁴³ Bien qu'essentiellement positif, le *chantier* d'Aiassi nécessite que le Maroc s'occupe de la corruption politique interne et des vastes disparités économiques et sociales qui existent. Les corriger est un impératif : le pays doit avancer avec une législation qui garantira des réformes démocratiques. Aiassi, à l'instar des auteur·rice·s, journalistes et réalisateur·rice·s cité·e·s dans ce livre, reconnaît que le pays doit accomplir et concevoir « une phase de réconciliation entre les gouverné·e·s et les gouvernant·e·s dans le cadre d'une nouvelle conception de l'exercice du pouvoir ». Il souligne que « nous sommes tous pour un meilleur Maroc où la dignité du citoyen ne pourra jamais être entachée, sous aucun prétexte. Un Maroc où l'État de droit règne ».

La restauration du domaine public de la connaissance historique supprimé par l'État est également cruciale pour reconstruire l'avenir. Les années d'abus contre les droits humains - un mépris flagrant du bien-être de la population marocaine - et de répression de la liberté d'expression doivent être connues de toutes. « On ne peut pas construire le futur sans le passé » * déclare Mohamed Sebbar, président du Forum pour la Vérité et la Justice (Wafa Lrhezzoui, « Dépoussiérer la mémoire », *TelQuel*, 2008). Actuellement, la mémoire du pays est « dépoussiérée » grâce à des institutions instaurées pour construire le Maroc de demain. Parmi ces établissements, on peut citer les Archives Nationales, qui furent reconnues en 2008 par le gouvernement et le peuple comme un lien vital entre la

¹⁴³ Aiassi est le fondateur et dirigeant du Forum des Jeunes Marocains pour le 3^{ème} Millénaire (FJM3M)

préservation du passé et la construction de l'avenir : « Un pays sans archives, c'est un peuple sans mémoire... pour établir la vérité sur les droits humains par exemple, il faut des archives. Faute de quoi, on n'a pas de traces pour établir qu'un acte de violence revient une fois les témoins disparus »*.

Les auteur·rice·s, réalisateur·rice·s et journalistes s'accordent tous·tes pour dire que la préservation de la mémoire historique est essentielle si le pays veut guérir et avancer. Leurs témoignages, autobiographies, films et articles montrent que peu importe le format, sur papier ou sur écran, la production artistique peut être un outil précieux pour fonder des mouvements de base et une conscience sociale qui bénéficieront à une plus large communauté. L'engagement des petites maisons d'édition et des librairies dans les principaux centres urbains du Maroc permet aux œuvres des auteur·rice·s de continuer à se développer. Les nombreux « cafés littéraires »*, les conférences et les colloques dans les universités et les congrès littéraires comme le Salon du Livre qui se tient chaque année à Casablanca, aident à offrir des lieux de valeur au Maroc et encouragent la lecture non seulement en français mais aussi en arabe et en berbère. Le nombre croissant de jeunes gens qui vont à l'université dans tout le Maroc et qui travaillent en utilisant des langues étrangères contribuera également à développer une connaissance littéraire pour l'avenir. Même si le taux d'analphabétisme reste encore trop élevé au Maroc, le Roi Mohammed VI s'est donné comme une de ses missions d'investir fortement dans l'éducation. Cet investissement portera également ses fruits dans les années à venir.

Au-delà des auteur·rice·s, réalisateur·rice·s et journalistes, seul le peuple marocain dans son ensemble a la responsabilité ainsi que la capacité d'améliorer sa réalité, de retrouver la mémoire historique supprimée et de surmonter les obstacles considérables que sont la pauvreté, le déclin économique et des disparités sociales qui persistent aujourd'hui. Ces obstacles peuvent être dépassés en s'appuyant sur certains aspects de la société civile marocaine qui existent déjà dans le pays. La société marocaine devient « une société de plus en plus moderne où les valeurs du civisme dominant », note Ayoub Aiassi, en soulignant le fait que les Marocain·e·s ont compris l'importance du rôle joué par les citoyen·ne·s dans les changements des mentalités et des mœurs du pays.

Les transitions socioculturelles et politiques significatives qui sont actuellement négociées et finiront par être mises en place, incluent l'affranchissement démocratique de tous·tes les citoyen·ne·s du pays quels que soient leur ethnicité, leur conviction religieuse et leur sexe. Ces transitions offriront incontestablement les moyens de poursuivre le développement dans les secteurs de la santé, de l'éducation, de l'alphabétisation, de l'emploi, du logement, de la formation et de l'environnement (Chafika Affaq, 2006).

Bien que ce livre se concentre sur les œuvres francophones, la nature générale de la production culturelle dans le pays est polyglotte. Les Marocain·e·s bénéficient de leur capacité linguistique, ce qui encourage le débat intellectuel en français, en arabe et en berbère sur une multitude de sujets. Les opinions plurielles, évidentes dans les œuvres discutées dans ce livre, sont

vitales pour la santé et le bien-être non seulement du Maroc mais aussi du Maghreb. Dans le monde actuel et global où les polarisations politiques, culturelles et religieuses sont devenues la norme, la diversité du Maroc offre l'exemple positif d'un pays africain qui est en train de fonder une société juste et équitable basée sur la tolérance et l'intégration.

Au Maroc, l'espace multilingue fonctionne comme une gamme de dialogues égalisateurs des « forces sociales » qui, selon Mikhail Bakhtine, vivent et insufflent la vie dans la société : « Un dialogue des forces sociales [est] aussi un dialogue des différentes périodes, époques et jours, un dialogue qui, pour toujours, meurt, vit et naît. La coexistence et le devenir se fondent ici en une unité concrète indissoluble qui est contradictoire, d'expression multiple et hétérogène » (Bakhtine). Le dialogue est humaniste ; le mélange de niveaux multiples de l'existence humaine à travers un mode *mondialiste* de communication professe une vision globale liant la culture, la langue et l'histoire.¹⁴⁴ L'humanisme dialogique marocain est comme Chouhayra - le protagoniste principal du roman de Souad Bahéchar *Ni Fleurs, ni couronnes* - « un sentiment profond, capable de traverser le temps et qui n'avait plus besoin de signes d'allégeance pour trouver sa forme et son sens » *. Ses œuvres et d'ailleurs celles des auteur·rice·s présentées dans ce livre, offrent une nouvelle conception de l'écriture francophone, celle

¹⁴⁴ Valerie Orlando, *Nomadic Voices of Exile : Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb* (Athens : Ohio University Press, 1999). Voir l'œuvre d'Édouard Glissant : *Tout Monde* (Paris, Gallimard, 1997).

d'une littérature-monde : « une littérature nouvelle, bruyante, colorée, métissée, qui [explique] le monde en train de naître [et qui reflète les] grandes métropoles où se télescop[ent] , se brasse[nt], se mêle[nt] les cultures de tous les continents »* (Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007).

Les écrivain·e·s, poète·sse·s, journalistes et réalisateur·rice·s marocain·e·s se sont engagé·e·s à soutenir l'humanité de leur pays et plus largement le continuum humain. Ils sont conscients que cette tâche est autant l'affaire de l'Orient que celle de l'Occident. Reconnaître le bien commun de nos humanités est essentiel pour combler les fossés qui nous divisent : « Tant qu'il y aura un ici et un ailleurs. Et la mer entre les deux... il y aura un là-bas. De l'autre côté de la mer » * (Youssef Amine Elalamy, *Les Clandestins : roman*, 2001). Ces divisions mèneront toujours aux incompréhensions qui génèrent l'inégalité.

Ceux·celles qui contribuent à la force et à la vitalité du Nouveau Maroc se sont engagé·e·s à franchir l'océan qui se trouve entre l'Orient et l'Occident. « Y a-t-il un avenir » pour les deux côtés ? La question ne concerne pas seulement le Maroc mais tous les pays et tous les continents. Et qui est plus apte à trouver, définir, interpréter cette question que ceux qui expriment, à travers la littérature et le cinéma, les contours de nos sociétés en évolution ? Les écrivain·e·s, les réalisateur·rice·s, les poète·sse·s et les journalistes qui documentent nos cultures seront ceux·celles qui expliqueront ce que détiennent nos avenir car ils contribuent aux dialogues continus de notre époque.

Bibliographie

Abbateci, Jean

<http://jeanabbateci.hautetfort.com/archive/2006/05/25/aicha-ech-channa-pasionaria-des-filles-meres.html> .

Abdalaoui, M'hamed Alaoui. 1992. "The Moroccan Novel in French." *Research in African Literatures* (Winter): 9–33.

Abdel-Jaouad, Hédi. 1992. "Mohammed Khaïr-Eddine: The Poet as Iconoclast."

Research in African Literatures (Winter): 145–150.

———. 1996. " 'Too Much in the Sun': Sons, Mothers, and Impossible Alliances in Francophone Maghrebian Writing." *Research in African Literatures* 27.3 (Fall): 15–33.

Abouzeid, Leila. 1989. *Year of the Elephant*. Austin: Texas UP.

Affaq, Chafika. 2006. "Une société en pleine mutation." Pp. 201–204 in *Le Maroc des jeunes*, ed. N. Affaya, and D. Guerraoui. Rabat : ARCI (Association de Recherche en Communication International).

Affaya, Nourredine and Driss Guerraoui. 2006. *Le Maroc des jeunes*. Rabat:

ARA (Association de recherche audiovisuelle).

Ahmed, Leila. 1992. *Women and Gender in Islam*. New Haven: Yale UP.

Aïssi, Ayoub. 2006. "Le Maroc . . . Un grand chantier ouvert." Pp. 197–199 in *Le Maroc des jeunes*, ed. N. Affaya, et D. Guerraoui, Rabat : ARCI (Association de Recherche en Communication Internationale).

Aït Berri, Aïcha. n.d. "Les Yeux secs : Tare ou œuvre d'art ?" *Le Monde Berbère*.

http://www.mondeberbere.com/rebonds/20040514_yeuxsecs.htm

- Akdim, Youssef Aït. 2008. "Royauté, Religion, Sexualité : Les Livres Interdits." *TelQuel* (June 14–20): 38–46.
- Al-Zahi, Farid. 1995. "The 'Possessed' or the Symbolic Body in Moroccan Cinema." Trans. Tahia Khaled Abdel Nasser. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15: 267–271.
- Alaoui, Mohamed Belrhiti. 1979. *Poème soliloque déchirure de l'errance*. Paris : Editions Saint-Germain-des-Près.
- Alessandra, Jacques. 1983. *Abdellatif Laâbi : La Brûlure des interrogations, Entretiens réalisés par Jacques Alessandra*. Paris: L'Harmattan.
- . 1992. "Abdellatif Laâbi: A Writing of Dissidence." *Research in African Literatures* (1992): 151–166.
- Allali, Réda and Hassan Hamdani. Illustrations by Yozip. 2006. "Blad Schizo." *TelQuel: Le Best Of* (December): 136–141.
- Amrani, Yousra. 2004. "L'agonie de la langue française au Maroc." *La Gazette du Maroc* (9 février) : <http://www.mafhoum.com/press6/181C32.htm>
- Amri, Ahmed. 2002. *L'Alternance au Maroc expliquée à mon fils*. Casablanca : Eddif.
- Amrouche, Marie-Louise Taos. 1947. *Jacinthe Noire*. Paris: Charlot.
- Anderson, Benedict. 1993. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Arndt, Susan. 2002. *The Dynamics of African Feminism: Defining and Classifying African Feminist Literatures*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- Association marocaine pour les droits des femmes. *A l'école de l'impunité : Le harcèlement sexuel en milieu scolaire et universitaire*. 2003. Casablanca : Le Fennec.
- Bahéchar, Souad. 2000. *Ni fleurs, ni couronnes*. Casablanca : Editions Le Fennec.
- . 2005. *Le Concert des cloches*. Casablanca : Editions Le Fennec.
- Baïda, Abdellah. 2007. "Contact des langues dans les romans de Mohamd Nedali : Annexe : Interview de Mohamed Nedali." *Langue française et contacts langagiers*. Ed. Bouregreg, "Publications de

- l'AMEF," Coordination d'Abdellah Baida : 51–63.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: Texas UP.
- Baroudi, Abdellah. 1979. *Le Maroc ou la lumière de l'exil*. Paris : L'Harmattan.
- Barrière, Loïc. 1999. *Des Nouvelles du Maroc*. Casablanca : Editions Paris-Méditerranée.
- Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights Books.
- Baudry, Nicolas. "Ali Zaoua, Prince de la rue," https://www.objectif-cinema.com/article.php3?id_article=2983&artsuite=0
- Begag, Azzouz and Abdellatif Chaouite. 1990. *Ecartis d'identité*. Paris : Seuil.
- Belouchi, Belkassem. 2004. *Rapt de voix*. Casablanca : Afrique Orient.
- Ben Haddou, Halima. 1982. *Aïcha la rebelle*. Paris : Les Editions Jeune Afrique.
- Ben Jelloun, Tahar. 1973. *Harrouda*. Paris : Denoël.
- . 1985. *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.
- . 1987. *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.
- . 2001. *Cette Aveuglante absence de lumière*. Paris : Seuil.
- . 2003. *Amours sorcières*. Paris : Seuil.
- . 2004. *Le Racisme expliqué à ma fille*, Paris : Seuil.
- Bencheikroun, Siham. 2002. *Oser Vivre !* Casablanca : Eddif.
- . 2003. *Les Jours d'ici*. Casablanca : Editions Empreintes.
- Benchemsi, Ahmed. 2006a. "Le Culte de la personnalité." Special Issue. *TelQuel : Le Best Of* (décembre): 59–72.
- . 2006b. "Les 50 qui feront le Maroc de demain." Special Issue. *TelQuel* (December): 39–50.
- Benmansour, Amina. 2006. *L'Écume des mots : poèmes*. Casablanca : Editions Aïni Bennai.
- Bennani, Driss. 2007. "CCDH: Un Agenda surbooké." *TelQuel* (March 17–23): 6–7.
- Bensmaïa, Réda. 2003. *Experimental Nations: Or the Invention of the Maghreb*. Princeton: Princeton UP.

- Benstock, Shari. 1988. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bernichi, Loubna. n.d. "Un Amour de plomb." Interview with Hanane Ibrahim. *Le Journal Hebdo*. https://www.maroc-hebdo.Press.ma/MHinternet/Archives-601/html_601/amour.html
- Bessière, Jean. 1977. *Les Écrivains engagés*. Paris : Librairie Larousse.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Binebine, Mahi. 1999. *Cannibales*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2001. Paris : Editions Fayard.
- . 1999. *Pollens*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2002. Paris : Editions Fayard.
- . 2003. *Terre d'ombre brûlée*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2004. Paris : Editions Fayard.
- Boucetta, Fatiha. 1991. *Anissa captive*. Casablanca : Eddif.
- Bourakkadi, Mustapha. 2006. Interview de Fouad Laroui. "On ne peut pas comprendre le Maroc sans le vivre." *Le Matin* (May 31). www.lematin.ma
- Bourequat, Ali. 1993. *Dix-huit ans de solitude*. Paris : Michel Lafon.
- Bourequat, Midhat René. 2000. *Mort vivant ! témoignage, Rabat 1973 – Paris 1992*. Paris : Pygmalion.
- Bousfiha, Noureddine. 1980. *Safari au sud d'une mémoire*. Paris : Editions Caractères.
- . 1990. *Juste avant l'oublie*. Paris : Editions Caractères.
- . 1992. "Contemporary French-Language Moroccan Poetry." *Research in African Literatures* (Winter): 113–130.
- Boussejra, Houria. 1999. *Le Corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient.
- . 2000a. *Femmes inachevées*. Rabat : Marsam.
- . 2000b. "Un Mot, une trace." Pp. 333–334 in *Empreintes : Mélanges offerts à Jacques Levrat*. Salé, Morocco : Al Asas/La

Source.

- . 2004. *Les Impunis ou les obsessions interdites*. Rabat : Marsam.
- Bousta, Rachida Saïgh. 2005. *Romancières marocaines : épreuves d'écriture*. Paris: L'Harmattan.
- Carter, Sandra. 1999. *Moroccan Cinema, What Moroccan Cinema?* PhD Dissertation. Unpublished. U of MI Microfilms. University of Texas, Austin.
- . 2000. "Moroccan Cinema, What Cinema?" *The Maghreb Review* 25 (1–2): 66–97.
- . 2001. "Farida Benlyazid's Moroccan Women." *Quarterly Review of Film and Video* 17 (4): 343–369.
- Centre d'écoute et d'orientation juridique et psychologique pour femmes agressées. *Casablanca, Alger, Tunis : Femmes unies contre la violence*. 2001. Casablanca : Editions Le Fennec.
- Chadi, Taïbi. 2003. "La Tentation du diable," *Le Maroc hebdomadaire*. No. 547 (February 28–March 6) : 4–6.
- Chenchabi, Rachid. 1984. "Le cinéma maghrébin, une dimension francophone ?" *Französisch heute*. 15 (2) : 224–233.
- Chourki, Mohamed. 1980. *Le Pain nu*. Paris : Maspero.
- Chraïbi, Driss. 1956. *Le Passé simple*. Paris : Denoël.
- Combe, Dominique. 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
- Côté Maroc : *Nouvelles III*. 2006. Rabat : Marsam.
- Daoud, Zaky. 2007. *Les Années Lamalif : 1958–1988, trente ans de journalisme au Maroc*. Casablanca : Tarik Editions.
- Daureil, Michel. n.p. "Rencontre avec Rachid O à la Librairie : les Mots à la Bouche." *Les Documents Ethniks et Gays*, <https://www.kelma.org/PAGES/DOCUMENTS/RachidO.php>
- Dèbeche, Djamil. 1947. *Leïla, jeune fille d'Algérie*. Alger : Imprimerie Charras.
- Déjeux, Jean. 1992. "Francophone Literature in the Maghreb: The Problem and the Possibility." *Research in African Literatures* (Winter): 5–19.

- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: Minnesota UP.
- . 1987. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis : Minnesota UP.
- Devergnas-Dieumegard, Annie. 2003. "L'Incroyable fortune d'un genre sans racines : Esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc." *Mots Pluriels*. No. 23 (mars) <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303add.html> s.p.
- . 2004. "El Maleh, un humanisme enraciné dans un unique paysage, le Maroc." *International Journal of Francophone Studies* 7 (1-2): 5-17.
- Diawara, Manthia. 1992. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana UP.
- Ech-Channa, Aïcha. 2004. *Miseria : Témoignages*. Casablanca : Editions Le Fennec.
- El Bouih, Fatna. 2002. *Une Femme nommée Rachid*. Casablanca : Le Fennec. 2001.
- Hadit al-'atama*. Titre original en arabe. Casablanca: Editions le Fennec.
- El Khayat, Rita. 1994. *Une Psychiatrie Moderne pour le Maghreb*. Paris : L'Harmattan.
- . 2000. *La Folie. El Hank-Casablanca*. Casablanca: Eddif.
- . 2002a. *Le Désenfantement : récit*. Casablanca : Éditions Aïni Bennai.
- . 2002b. *La Liaison*. Casablanca : Editions Aïni Bennai.
- . 2002c. *L'Œil du paon : poèmes*. 2002c. Casablanca : Éditions Aïni Bennai.
- . 2002d. *Le Sein*. 2002d. Casablanca : Éditions Aïni Bennai.
- El Ouafi, Ahmed. 2004. *Opération Boraq F5, le 16 août 1972, L'attaque du Boeing royal*. Casablanca : Tarik Editions.
- El Ouafi, Ahmed and François Trofet. 2004. *Mémoires de Salah et Aïda Hachad*.
Collection Témoignages. Casablanca : Tarik Éditions.
- El Oufir, Saloua and Keltoum Ghazali. 2007. "La saga du féminisme au Maroc." *Citadine* (March): 97-102.

- Elalamy, Youssouf Amine. 2001a. *Les Clandestins : roman*. Casablanca : Eddif.
- . 2001b. *Paris mon bled*. Casablanca : Eddif.
- . 2001c. *Un Marocain à New York*. Casablanca : Eddif.
- . 2004a. *Miniatures*. Bordeaux : Éditions hors'champs.
- . 2004b. *Re-fashioning Women: Representation and Ideology in Moroccan Francophone Women's Magazines (Femmes du Maroc and Citadine as a Case Study)*, unpublished dissertation, Department of English, Kenitra University, Morocco (September).
- Fakihani, Abdelfettah. 2005. *Le Couloir : Bribe de vérité sur les années de plomb*. Casablanca : Tarik Éditions.
- Fanon, Frantz. 2002. *Les Damnés de la terre*. Paris : La Découverte. 1961. Première édition Paris : Maspero.
- Faquihi, Faïçal. "Quand les 'sataniques' font leur cinéma !" *L'Économiste*, <http://www.bladi.net/116660-satanistes-cinema.html>
- "Foi schizophrénique." *Le Journal Hebdomadaire*. http://www.lejournal-hebdo.com/article.php3?id_article=4909
- Fulbrook, Mary. 1997. "Myth Making and National Identity: The Case of the G.D.R." Pp. 72–87 in *Myths and Nationhood*, ed. G. Hosking and G. Schopflin. New York: Routledge.
- Gafaïti, Hafid. "Autobiographie et écriture dans l'oeuvre de Rachid Boujedra." Pp. 221–240 in *Autobiographie & Avant-garde*, ed. A. Hornung et al. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Ganne, Valérie. "Tizi, le village des prostituées," *Afrik.com* (May 22, 2003), <http://www.afrik.com/article6113.html>
- Ghareeb, Shirin. 1997. "An Overview of Arab cinema." *Critique* (Fall): 119–127.
- Ghazali, Keltoum. 2007. "Edito : La cause des femmes, en danger." *Citadine* (Mars): 18.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. 1979. *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP.
- Gontard, Marc. 1981. *La Violence du texte*. Paris : Éditions

L'Harmattan.

———. 1992. "Francophone North African Literature and Critical Theory." *Research in African Literatures* (Winter): 35–38.

———. 1993. *Le Moi étrange: littérature marocaine de langue française*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Gonzalez, Ed. *Slant Magazine*, 2005.
https://slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=1480

Gourlet, Loïc. *Le Quotidien du cinéma*.
http://www.lequotidienducinema.com/critiques/benbarka_critique/critique_jai_vu_tuer_ben_barka.htm

Habermas, Jürgen. 1993. *Moral Consciousness and Communicative Action*. Boston: MIT Press.

Hajji, Adil. 2000. "Malaise dans la culture marocaine." *Le Monde Diplomatique* (September): 24–35, <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/09/HAJJI/14232-SEPTEMBRE2000>

Halbwachs, Maurice. 1980. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row.

Hallward, Peter. 2001. *Absolutely Postcolonial: Writing Between the Singular and the Specific*. Manchester: Manchester UP.

Hamrouch, M'Hamed. 2007. "La 'révolution' Lamalif racontée par Zaky Daoud." *TelQuel* (April 20).
http://www.aujourd'hui.ma/magazine-details_406338.html

Hayes, Jarrod. 2000. *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*. Chicago: Chicago UP.

Houari, Leïla. 1985. *Zeïda de nulle part: roman*. Paris: L'Harmattan.

Houdaïfa, Hicham and Fedoua Tounassi. 2006. "Marock : Le vrai débat," *Le Journal Hebdomadaire* (27 mai-2 juin): 18–25.

Huannou, Adrien. 1985. *La Question des littératures nationales*. Paris : Ceda.

Interview. Rita El Khayat. 2007. "La pudeur tue l'écrivain." *TelQuel, Archives*. http://www.telquel-online.com/231/arts2_231.shtml

Jamaï, Aboubakr. 2006. "Edito : Et si l'USFP . . . ?" *Le Journal hebdomadaire* (27 mai-2 juin) : 3.

Kaye, Jacqueline and Abdelhamid Zoubir. 1990. *The Ambiguous*

- Compromise: Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco*. New York/London: Routledge.
- Khaïr-Eddine, Mohamed. 1967. *Agadir*. Paris: Seuil.
- Khatibi, Abdelkébir. 1968. *Le Roman maghrébin*. Paris : Maspéro.
- . 1971. *La Mémoire tatouée : Autobiographie d'un décolonisé*. Paris : Denoël.
- . 1979. *Le Livre du sang*. Paris : Gallimard.
- . 1983a. *Amour bilingue*. Montpellier : Fata Morgana.
- . 1983b. *Maghreb Pluriel*. Paris : Denoël.
- . 1990. *Un Été à Stockholm*. Paris : Gallimard.
- Knafo, Isaac. 1951. *Fugitives : vers anciens perdus et retrouvés*. Mogador : autoédition.
- . *Maroquineries : vers hassanis*. Mogador : autoédition.
- Kolawole, Mary E. 1997. *Womanism and African Consciousness*. Trenton: Africa World Press.
- Ksikes, Driss. 2006. "Rita El Khayat: La pudeur tue l'écrivain." No. 231 (June 30). http://www.telquel-online.com/231/arts2_231.shtml
- Laâbi, Abdellatif. 1969. *L'Œil et la nuit*. Casablanca : Atlantes.
- . 1981. *Sous le bâillon, le poème (Ecrits de prison, 1972–1980)*. Paris : L'Harmattan.
- Lahbabi, Mohamed Aziz. 1962. *Misères et lumières*. Casablanca : Dar el Kitab.
- Lamlili, Nadia. 2006. "Lady Salma." *TelQuel, Le Best Of* (December): 75–85.
- Lamlili, Nadia and Abdellatif El Azizi. 2007. "Terrorisme : Le Retour de la peur : Les bonnes questions." *TelQuel* (March 17–23) : 35–44.
- Lamrini, Rida. 1998. *Le Maroc de nos enfants*. Casablanca : Eddif.
- . 1999. *Les Puissants de Casablanca*. Rabat : Marsam.
- . 2000. *Les Rapaces*. Rabat : Marsam.
- . 2004. *Le Temps des impunis*. Rabat : Marsam.
- . 2006. *Y a-t-il un avenir au Maroc, me demanda Yasmina*. Rabat : Marsam.
- . 2007. *L'Université marocaine autrement : A World Class*

- University, Essai. Rabat : Marsam.
- Laroui, Fouad. 1999. *Méfiez-vous des parachutistes*. Paris : Julliard.
- . 1999. *De quel amour blessé*. Paris : Julliard.
- . 2003. *La fin tragique de Philomène Tralala*. Paris : Julliard.
- . 2004. *Tu n'as rien compris à Hassan II*. Paris : Julliard.
- . 2008. *La femme la plus riche de Yorkshire*. Paris: Julliard.
- Layadi, Fatiha and Narjis Rerhaye. 1998. *Maroc : Chronique d'une démocratie en devenir, les 400 jours d'une transition annoncée*. Casablanca: Eddif.
- Lalami, Laila. 2005. *Hope and Other Dangerous Pursuits*. Chapel Hill: Algonquin Books.
- Lazarus, Neil. 1999. *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge UP.
- Le Bris, Michel and Jean Rouad, eds. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.
- Lrhezzoui, Wafaa. 2008. "Dépoussiérer la mémoire" *TelQuel* (June 14–20) : 22–23. Maccannell, Juliette Flower. 2000. *The Hysterics Guide to the Future Female Subject*. Minneapolis: Minnesota UP.
- Mahfoudi, Tahar. 2004. *Ufoulou al-layl: Yawmiyat Lm'arif wa Ghbila*. The Extinction of Night: Journal of Lm'arif and Ghbila. Fes: Dar Al-Qarawiyine.
- Marzouki, Ahmed. 2001. *Tazmamart : Cellule 10*. Paris: Gallimard.
- McNeece, Lucy Stone. 1995. "Heterographies: Postmodernism and the Crisis of the Sacred in Maghreb Literature." *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* (May 19): 60–75.
- Mdarhri, Abdallah, Alaoui. 2006. *Aspects du roman marocain (1950–2003)*. Rabat : Éditions Zaouia.
- Mdidech, Jaouad. 2002. *La Chambre noire ou Derb Moulay Chérif*. Casablanca : Eddif.
- Mellouki, Ilham. 2006. "Littérature. La génération du 'Je.' " *TelQuel*. No. 248 (December 23). http://www.telquel-online.com/249/arts1_249.html
- Ménager, Serge D. 2000. "Du nouveau chez les machos maghrébins

- : Rachid O ou le corps qui parle." *Études francophones* 15 (1) : 111–123.
- Menebhi, Saïda. 2000. *Saïda Menebhi : Poèmes, Lettres, Ecrits de prison*. Rabat : Éditions Feed-Back.
- Mernissi, Fatima. 1987. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana UP.
- . 2004. *Les Sindbads marocains : Voyage dans le Maroc civique*. Rabat : Marsam.
- Mourad, Farida Elhany. 1985. *La fille aux pieds nus*. Casablanca: Eddar el Beïda.
- Naimski, Laure. "Saint Taïa, fou et funambule."
https://www.fluctuat.net/imprimer.php3?id_article=2490 4 mai, 2005, s.p.
- Nasser, Badia Hadj. 1985. *Le Voile mis à nu*. Paris : Éditions de l'Arcantère.
- Nedali, Mohamed. 2003. *Morceaux de choix : Les amours d'un apprenti boucher*. Casablanca : Éditions Le Fennec.
- . 2004. *Grâce à Jean de la Fontaine !* Casablanca : Éditions Le Fennec.
- . 2008. *Le Bonheur des moineaux*. Casablanca : Éditions Le Fennec.
- Nedjma. 2004. *L'Amande*. Paris : Plon.
- Nora, Pierre. 1997. *Les Lieux de mémoire*. Trad. *Realms of Memory*. Lawrence D. Kritzman (editor), Arthur Goldhammer (translator). New York: Columbia UP.
- O. Rachid. 1995. *L'Enfant ébloui*. Paris: Gallimard.
- Orlando, Valerie. 1999. *Nomadic Voices of Exile: Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Athens: Ohio University Press.
- . 2003. *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls: Seeking Subjecthood through Madness in Francophone Women's Writing of the African Diaspora*. Lanham: Lexington Books.
- Ottaway, Marina and Meredith Riley. 2007. "Morocco: From Top-down Reform to Democratic Transition?" *Carnegie Papers*,

- Democracy and Rule of Law*. Series No. 71 (September 3–20). Oulehri, Touria. 2001. *La Répudiée* : roman. Casablanca : Afrique Orient.
- . 2002. *La Chambre des nuits blanches* : roman. Rabat : Marsam.
- . 2006. *Les Conspireurs sont parmi nous*. Rabat : Marsam.
- “Polémique : Les Yeux humides d’Aghbala.” 2004. *TelQuel*. No. 125 (May 7). <http://www.telquel-online.com/125/sujet5.shtm>.
- “Pour l’humour du Maroc.” 2007. *Libération* (15 janvier). https://www.liberation.fr/tribune/2007/01/15/pour-l-humour-du-maroc_81887/
- Praeger, Michèle. 1992. “Nouvelle autobiographie, nouvelles impostures : Quelques propositions sur certaines impostures de l’autobiographie à partir des *Romanesques* d’Alain Robbe-Grillet.” Pp. 221–240 in *Autobiographie & Avant-garde*, ed. A. Hornung et al. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Probyn, Elisabeth. 1992. “Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l’énonciation sociologique.” *Sociologie et sociétés* XXIV (1) (Spring) : 33–45.
- Rabbah, Aziz. 2006. “Les Raisons de l’optimisme.” Pp. 192–200 in *Le Maroc des jeunes*. ed. N. Affaya, and D. Guerraoui. Rabat : Association de Recherche en Communication Interculturelle.
- Raïss, Mohammed. 2002. *De Skhirat à Tazmamart : Retour du bout de l’enfer*. Casablanca : L’Afrique orient.
- “Rétrospective : 2006 Les temps forts.” 2006. *TelQuel* (December 23/12–5/1) : 20–31.
- Rosen, Miriam. 1989. “The Uprooted Cinema: Arab Filmmakers Abroad.” *Middle East Report* (July–August) : 34–37.
- Saïd, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage.
- . 1996. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books.
- . 2002. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 3rd Printing.
- . 2004. *Humanism and Democratic Criticism*. New York:

Columbia UP.

Saoudi, Nour-Eddine. 2005. *Femmes-prisons : Parcours croisés*. Rabat : Marsam, Synergie Civique.

Saqi, Rachida. 1998. *Marocaines en mâle-vie*. Casablanca : Eddif.

Sartre, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

———. 1996. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard.

Sbaï, Noufissa. 1987. *L'Enfant endormi*. Casablanca/El-Jadida.

———. 2004. *L'Amante du Rif*. Casablanca: Eddif.

Schalk, David. 1979. *The Spectrum of Political Engagement: Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*. Princeton: Princeton UP.

Sefrioui, Kenza. 2006. "Nabyl Lahlou : Dans les méandres des consciences." *Le Journal Hebdo* (21/12). <http://www.lejournal-hebdo.com/sommaire/culture/dans-les-m-andres-des-consciences.html>

Semlali, Aïda. 2007. "Cinéma : Nouveauté, Boulane et ses Hells Angels." *Le Journal Hebdo* (March 15). <http://www.lejournal-hebdo.com/sommaire/content/view/2972/35/>.

Serhane, Abdelhak. 2001. *La Chienne de Tazmamart*. Paris/Casablanca : Paris-Méditerranée.

———. 2003. *Kabazal : Les Emmurés de Tazmamart : Mémoires de Salah et Aïda Hachad*. Casablanca : Tarik Éditions.

Slyomovics, Susan. 2005. *The Performance of Human Rights in Morocco*.

Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Smiley, Amy. 2004. "The Promise of Colonial Humanism in Colonial Tunisia." *Raritan: A Quarterly Review* 24 (2) (Fall): 48–69.

Taïa, Abdellah. 2000. *Mon Maroc*. Paris: Séguier.

———. 2005. *Le Rouge du tarbouche*. Biarritz : Atlantica.

———. 2006. *L'Armée du salut*. Paris : Seuil.

———. 2008. *Une Mélancolie arabe*. Paris : Seuil.

Tebib, Elias. 2000. "Panorama des cinémas maghrébins." *Notre Librairie* (149) : 60–66.

Tizourgni, Ahmed and Nabyl Guennouni. 2005. "De la fable des

'sataniques' au 'tsunami' en passant par les actes terroristes," *L'Étandard*. No. 53 (February 11–17). <http://www.casafree.com/modules/news/article.php?storyid=1499>.

Todorov, Tzvetan. 1982. *Présentation, Littérature et réalité*. Paris : Seuil.

Trabelsi, Bahaa. 2000. *Une Vie à trois*. Casablanca : Eddif.

"Un drôle de poisson : Les Clandestins de Youssouf Amine." 2001. *Découverte*. (21 octobre). <https://www.afrik.com/decouverte>

"Un effrayant malentendu." 2007. *TelQuel* (23/12–5/1) : 6–8.

Vermeren, Pierre. 2002. *Le Maroc en transition*. Paris : La Découverte.

Yacine, Kateb. 1956. *Nedjma*. Paris : Seuil.

Zekri, Khalid. 2001. "L'homme nouveau de Fouad Laroui." *Notre librairie*. Vol. 146 : 74–75.

———. 2006. *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc : 1990–2006*. Paris : L'Harmattan.

Ziane, Nadia. 2005. "Mustapha Mesnaoui : "Nous n'avons pas de cinéma marocain." *Le Matin* (August 22). www.lematin.ma

Zimmerman, Jens. 2004. "Quo Vadis ? Literary Theory Beyond Postmodernism."

Christianity and Literature 53 (4) (Summer): 495–519.

Filmographie sélective

1999-2008

1999

Mabrouk, Driss Chouika
Ruses de femmes, Farida Benlyazid
Ali Zaoua, Nabyl Ayouch

2000

Yacout, Jamal Belmajdoub
Du Paradis à l'enfer, Said Souda
Tresses, Jillali Ferhati
Jugement d'une femme, Hassan Benjelloun
Soif, Saâd Chraïbi
Elle est diabétique, hypertendue et elle refuse de crever, Hakim Noury
Histoire d'une rose, Abdelmajid R'chich
Ali, Rabia et les autres, Ahmed Boulane
L'Homme qui brodait des secrets, Omar Chraïbi
Amour sans visa, Najib Sefrioui

2001

Le Cheval de vent, Daoud Aoulad Syad
Les Années de l'exil, Nabyl Lahlou
Les Lèvres du silence, Hassan Benjelloun
Les Amours de Hadj Mokhtar Soldi, Mustapha Derkaoui
Mona Saber, Abdelhai Laraki
Au-delà de Gibraltar, Taylan Barnan & Mourad Boucif

2002

Histoire d'amour, Hakim Noury
Une Minute de Soleil en Moins, Nabil Ayouch

Casablanca, Farida Benlyazid
Et Après..., Mohamed Ismaïl
Les Amants de Mogador, Souheil Ben Barka
Le Paradis des Pauvres, Imane Mesbahi
Le Pote, Hassan Benjelloun
Les Yeux secs, Narjiss Nejjar

2003

Rahma, Omar Chraïbi
Mille Mois, Faouzi Bensaïdi
Face à face, Abdelkader Lagtaa
Les Voisines d'Abou Moussa, Abderrahmane Tazi
Casablanca by Night, Mustapha Derkaoui
Les fibres de l'âme, Hakim Belabbes
Jawhara, Saâd Chraïbi
Réveil, Mohamed Zineddine
Parabole, Narjiss Nejjar

2004

Les Bandits, Saïd Naciri
La Chambre noire, Hassan Benjelloun
Casablanca Day Light, Mustafa Derkaoui
Casablanca, Les Anges ne volent pas, Mohamed Asli
Mémoire en détention, Jillali Ferhati
L'Enfant endormi, Yasmine Kassari
Tarfaya, Daoud Oulad Syad
Tenja, Hassan Lagzouli
Le Grand Voyage, Ismaïl Ferroukhi
Le Regard, Noureddine Lakhmari
Ici et là, Mohamed Ismaïl

2005

J'ai vu tuer Ben Barka, Serge Le Péron et Saïd Smihi

Le Gosse de Tanger, Moumen Smihi
Juanita de Tanger, Farida Benlyazid
Marock, Laïla Marrakchi
Symphonie Marocaine, Kamal Kamal
Les Portes du Paradis, Sohael et Imad Noury

2006

Tabite or Not Tabite, Nabyl Lahlou

2007

En Attendant Pasolini, Daoud Oulad Syad
Casa Negra, Noureddine Lakhmari
Les Anges de Satan, Ahmed Boulane
Où vas-tu Moshé ? Hassan Benjelloun
Wake Up Morocco!, Narjiss Nejjar

2008

Whatever Lola Wants, Lola Gets, Nabyl Ayouch

Remerciements

Les mois que j'ai passés à faire des recherches à Rabat au Maroc ont été précieux pour la compilation des documents et des données qui m'ont servi à la rédaction de ce livre. De nombreux ami·e·s, collègues et différentes connaissances, anciennes ou plus récentes, ont été primordiaux pour la réalisation du manuscrit. C'est pourquoi je souhaite remercier pour leur collaboration, leurs conseils et idées, les personnes suivantes qui sont des écrivain·e·s, des militant·e·s, des journalistes, des réalisateur·rice·s, des acteur·rice·s, des philosophes, des éditeur·rice·s, des étudiant·e·s, des professeur·e·s et des intellectuel·le·s travaillant et vivant au Maroc : Nourredine Affaya, Abdellah Mdarhri Alaoui, Abdellah Baïda, Nadia Benamar, Rachida Benfaïda, Soumia Boukhtil, Ali Bourequat, Taïbi Chadi, Rachid Chraïbi, Samira Douider, Youssouf Amine Elalamy, Rita El-Khayat, Rabéa Filali, Doha Gadhi, Sophia Hadi, Majid Kettioui, Touria Khannous, Abdelkébir Khatibi, Nabyl Lahlou, Nadia Lamlili, Ammara Lamrini, Rida Lamrini, Noureddine Mhakkak, Mohamed Nedali, Touria Oulehri, Ahmed Radi, Noufissa Sbaï, Fatima-Zohra Salah, Larbi Touaf et Khalid Zekri.

Je remercie également le Centre Cinématographique Marocain (CCM), la Bibliothèque de la Source et la Bibliothèque Nationale de Rabat qui m'ont permis de recueillir de précieuses informations. Les employé·e·s des départements français de la Faculté de lettres de l'université Mohammed V à Rabat et Ben M'sik à Casablanca, ainsi que les employés·e· des départements

anglais de la faculté de lettres de l'université Sidi Mohammed Ben Abdellah à Fès et de l'université Cadi Ayyad à Marrakech m'ont offert de merveilleux lieux de réunions et de dialogues à travers lesquels j'ai pu transmettre mon travail aux collègues et étudiant·e·s marocain·e·s intéressé·e·s.

Un remerciement particulier aux personnes formidables de l'ambassade des U.S.A. ainsi que de la Commission maroco-américaine à Rabat au Maroc : Evelyn Earlyn, Responsable des affaires politiques, Mitchell Cohn, chargé adjoint des affaires publiques et Dominique Benhabrim, chargé en chef des affaires publiques, qui m'ont donné les contacts me permettant d'organiser des conférences et qui, de façon générale, ont été d'un grand soutien dans mon projet. Saadia Maaski à la Commission maroco-américaine à Rabat a grandement facilité les nombreuses procédures administratives. Je souhaite également exprimer ma profonde reconnaissance à Gary Garrison, Directeur du Conseil pour l'Echange international de chercheurs (CIES) au Moyen-Orient, en Afrique du Nord et en Asie du Sud-est ainsi que le programme Fulbright de bourse pour chercheurs seniors de Washington, D.C. Remerciements chaleureux également à Mme Fatima-Zohra Salah qui m'a permis d'utiliser son magnifique appartement à Rabat et pour son soutien et les contacts précieux qu'elle m'a fournis durant tout mon séjour au Maroc. Je voudrais également remercier le Centre des Etudes Magrébines (CEMAT à Tunis) et sa directrice, Laurence Michalak pour son soutien et pour l'utilisation de la bibliothèque du CEMAT. Je remercie particulièrement mon ancien étudiant, Brian Egdorf pour son

aide dans la recherche d'un texte aux États-Unis, qui a été essentiel pour la poursuite de mes recherches au Maroc.

Je remercie sincèrement mes collègues, les employé·e·s et les étudiant·e·s diplômé·e·s du Département de français et d'italien et l'Ecole de Langues, Littératures et Cultures de l'université de Maryland, College Park, notamment le professeur Mike Long, directeur de l'Ecole et le professeur Joseph Brami, Président du département de français et italien. J'aimerais également remercier le Graduate Record Board (GRB) de l'université du Maryland, pour le prix qu'ils m'ont remis à l'été 2007. Ces fonds pour ma recherche m'ont considérablement aidé à achever le projet dans les délais prévus. Remerciements chaleureux à Mme Janel Brennan-Tillmann pour son soutien technique avec les photographies et les disques utilisés pour le projet.

Remerciements particuliers à mes ami·e·s de toujours et à mes collègues, qui m'ont offert leur soutien et conseil pour ce projet et autres : les professeur·e·s Mildred Mortimer, Obioma Nnaemeka, Tracy Denean Sharpley-Whiting, et Mary Vogl, Maître de conférences, et Silvia Nagy-Zekmi tout particulièrement pour ses commentaires de valeur et sa lecture minutieuse de la première ébauche du manuscrit.

Je voudrais également exprimer ma sincère reconnaissance à ma famille proche, particulièrement à mon mari, Philippe Orlando, à ma mère Carolyn Nuite, à mon père Andrew Key et à mes ami·e·s, Cécile Accilien, Joy Halsem Calico, Rebecca Gearhart, Safoi Babana-Hampton, Mary McCullough et Michal Settles pour leur amitié durant l'écriture de ce manuscrit.



The Glocal Workshop / L'Atelier Glocal

Une initiative commune de...

**éditions workshop19, Tunis ♦ Tlaxcala, le
réseau international de traducteur·trices pour
la diversité linguistique ♦ Promosaik – dialogue
entre cultures et religions ♦ La Pluma, site
ouèbe non-aligné**

...et de nombreux individus associés

Tous nos livres en français

<https://glocalworkshop.com/fr/>



**[contact\[at\]glocalworksop\[dot\]com](mailto:contact[at]glocalworksop[dot]com) ou
[wglobal\[at\]gmail\[dot\]com](mailto:wglobal[at]gmail[dot]com)**

**Nos Ebooks sont gratuits. Toute contribution est la
bienvenue**

Faire un don





Valérie K. Orlando est Professeure de littérature francophone au Département de Français et d'Italien de l'Université du Maryland (États-Unis). Elle est l'auteure de six livres et de nombreux articles dans les domaines des études francophones, du cinéma de l'Afrique francophone, du cinéma français, et des études féminines.

Dr. Valérie K. Orlando

Distinguished Scholar-Teacher UMD, AY2023-24

Head of Department and Professor of French and Francophone Literatures and Cultures

Department of French and Italian

School of Languages, Literatures and Cultures

3215 Jimenez Hall

University of Maryland

College Park, MD 20742

email: [vorlando\[at\]umd.edu](mailto:vorlando[at]umd.edu)

Fulbright-Tocqueville Distinguished Chair Award

recipient, Université Lumière Lyon II, Lyon, France, Fall 2019

Research Fellow, Le Collegium de Lyon, L'institut d'études avancées de l'université de Lyon, Spring 2020

Most recent book: *The Algerian New Novel: The Poetics of a Modern Nation, 1950-1979* (University of Virginia Press, 2017): <https://t.ly/eLHPC>

Series Editor for After the Empire: The Francophone World and Postcolonial France,

Lexington Books <https://t.ly/bUi2C>

website: valeriekeyorlando.org

website (French & Italian department): <https://t.ly/FRhe6>

<https://t.ly/UkhHG>



Isa Rousselot (1972) est traductrice anglais-français, membre de Tlaxcala, réseau international de traducteur·rice·s pour la diversité linguistique et poétesse.



Fausto Giudice ((Rome, 1949) est journaliste, écrivain et traducteur, coordinateur des éditions The Glocal Workshop/L'Atelier Glocal et cofondateur du réseau international de traducteur·rices [Tlaxcala \(biographie\)](#)

COLLECTION « TEZCATLIPOCA »

Tezcatlipoca (nom nahuatl signifiant littéralement « Miroir fumant ») est un dieu de la mythologie aztèque. C'est la plus crainte de toutes les divinités aztèques. C'est le second des quatre fils d'Ometecuhtli et Omecihuatli, les parents des quatre Tezcatlipoca : Xipe Totec (le Tezcatlipoca rouge), Tezcatlipoca (le Tezcatlipoca noir), Quetzalcoatl (le Tezcatlipoca blanc) et Huitzilopochtli (le Tezcatlipoca bleu). Tezcatlipoca est associé à la nuit, la discorde, la guerre, la chasse, la royauté, le temps, la providence, les sorciers et la mémoire. En un mot l'histoire, à laquelle cette collection est consacrée.

[Livres dans la même collection](#)

Classification Dewey : 070 - 440 – 492 – 791 - 840 –
843.08.083 - 892 – 928 - 964

Mots-clés : Maroc, Années de plomb, Transition démocratique, Littérature marocaine, Cinéma marocain, Francophonie, Valérie K. Orlando, Isa Rousselot, Fausto Giudice, Réalisme social, Féminisme, Droits humains, Répression, Torture, Makhzen, Littérature carcérale, Littérature de témoignage, Tradition, Modernité, Islam, Révoltes logiques, Médias francophones, Mohamed VI, TelQuel, Pauvreté, Inégalités sociales, Corruption, Islamisme, Instance Équité et Réconciliation

Image de couverture : fresque murale du *street artist* [Mouhim Simo](#), peinte à l'occasion du premier Sbagha Bagha Festival à Casablanca en 2013.

Original de ce livre: Francophone Voices of the “New” Morocco in Film and Print
(Re)presenting a Society in Transition
Palgrave Macmillan, New York 2009