

Review Article

International Journal of Francophone Studies Volume 20 Numbers 1&2

© 2017 Intellect Ltd

Review Article. English language. doi: 10.1386/ijfs.20.1&2.135_1

Femme écrite du cinéaste Lahcen Zinoun: Corps à corps dansé de l'écrit et de l'image

Hélène Tissières *University of Texas at Austin*

Abstract

*This article looks at the film *Written woman (Mouchouma)* by the Moroccan filmmaker and dancer Lahcen Zinoun, which was released in 2012. The work is centered on an Amazigh poet, marginalized by her profession as a prostitute, whose body is tattooed – inscription/writing of her story and of History. It is based on multiple quests – mystical, historical, cultural – through an anthropologist who travels to the Atlas Mountains to investigate the life of Mririda N'Aït Attik who passed away around 1930. Seeking an actress for the film he wishes to make to pay homage to this figure, he falls madly in love with Adjou Aït Ashaak, a prostitute who works in the same brothel as Mririda did. Through their conversations, the viewer learns about the signification of her tattoos (images/signs), the danger of erasing such a heritage, the power of the arts to which the film refers: painting, writing, literature, music, dance, which help reach other dimensions, align the individual with telluric forces, inscribe wounds to better transgress them. The migration of one art form to another brings about exile and recalls the values of many facets of Moroccan identity, and the importance of halting violence.*

Keywords

Maroc
dances
contemporaines
tatouages
entrelacs artistiques
subversion
violences

Résumé

*Cet article analyse le film *Femme écrite (Mouchouma)*, sorti en 2012, du cinéaste et danseur marocain, Lahcen Zinoun. Il traite d'une poétesse amazigh, marginalisée par sa profession de prostituée, au corps tatoué, inscription-écriture de son histoire et de l'Histoire. Il se base sur la démultiplication de la quête – mystique, historique, culturelle – par le biais du professeur Naïm, anthropologue, qui part dans les montagnes de l'Atlas enquêter sur Mririda N'Aït Attik, décédée vers 1930. Cherchant une comédienne pour le film qu'il souhaite tourner afin de rendre hommage à cette figure, il tombe éperdument amoureux d'Adjou Aït Ashaak, prostituée dans le même bordel où travaillait Mririda. On découvre peu à peu la signification de certains tatouages (images/signes), le danger d'effacer un tel patrimoine, le pouvoir des arts : peinture, écriture, littérature, musique, danse qui permettent d'atteindre d'autres sphères, d'aligner l'être avec les forces telluriques, d'inscrire la blessure pour la transgresser. En migrant d'une forme*

1. 'Le spectacle Farhat Doukkala ou les chants de Mazagan, que j'ai créé dernièrement et qui a reçu un succès grandiose au Maroc ainsi qu'à l'étranger, est l'exemple type de ce que je voulais faire à l'époque, d'abord épurer, puis sortir ces danses sclérosées pour les mener vers une élévation'.
(Zinoun, courriel du 16 janvier 2017 à l'auteur de cet article)

artistique à une autre, l'œuvre courtise l'exil et rappelle l'importance de valoriser les nombreuses facettes de l'identité marocaine et de déjouer les violences.

Lahcen Zinoun est né en 1944 dans un quartier populaire de Casablanca, à la cité Socica. Adolescent, il fait non seulement des études de musique dans des conditions difficiles, n'ayant pas, pendant longtemps, les moyens de s'offrir un piano; mais aussi de la danse dans un pays où l'ensemble de la société considère cet art comme efféminé. En 1964, ses études terminées et ayant obtenu le Premier Prix de danse du Conservatoire de Casablanca, il décide de partir pour Bruxelles afin de développer ses connaissances. Là, il rencontre Maurice Béjart qui le guide vers Sana Dolsky, une enseignante russe, et vers le Conservatoire royal de la Monnaie à Bruxelles, où il mènera un travail assidu qui lui permettra d'intégrer en 1965 le Ballet royal de Wallonie où, quelques années plus tard, il deviendra danseur étoile.

Hanté par le désir de contribuer au développement de la danse dans son pays, il décide de retourner au Maroc en 1973 avec son épouse, Michèle Barette, danseuse elle aussi, et ils enseignent tous les deux au Conservatoire de Rabat. Mais malgré leurs nombreux efforts, les difficultés perdurent ce qui pousse Lahcen Zinoun à repartir en Belgique. C'est en 1979 qu'il décide de se réinstaller définitivement au Maroc, créant à Casablanca l'Ecole Ballet Théâtre Zinoun où avec son épouse il forme de nombreux danseurs, malgré les innombrables préjugés rencontrés. Inspiré par les danses traditionnelles de son pays, dont certaines disparaissent peu à peu, il crée en 1985 la troupe nationale des Arts traditionnels qui associe des approches de nombreuses régions du Maroc. Dans ce but, il part avec sa troupe découvrir les pas et rythmes encore pratiqués dans les villages pour les incorporer à sa chorégraphie et choisit des danseurs d'un peu partout qui savent chanter, danser et jouer des instruments dans les règles de l'art.¹ Le roi Hassan II qui eut vent du projet, l'appela à venir présenter son spectacle au palais. Mais l'invitation tourna vite au drame: comme le roi n'avait pas saisi l'enjeu visionnaire de l'artiste, il estima qu'il bafouait les règles en permettant à ses danseurs de s'inspirer de danses ancestrales provenant d'une région autre que celle du danseur de la troupe et il l'accusa d'en modifier le sens.

Les questions que l'on vient à se poser: pourquoi un tel acharnement à faire de la danse contemporaine dans un pays où le corps est soumis à tant de tabous? En abandonnant ce que l'Europe avait à lui offrir, n'allait-il pas perdre la possibilité de se réaliser pleinement et finir par s'engouffrer dans un long et rude combat?

Zinoun est parfaitement conscient du potentiel artistique de son pays et de l'importance de la tâche qu'il entreprend. Dès 1966, divers peintres, poètes, romanciers et critiques, rassemblés autour de la revue *Souffles*, dirigée par Abdellatif Laâbi, ont travaillé assidûment à ébaucher une identité artistique contemporaine qui prenne en compte les richesses culturelles marocaines et dialogue avec les concepts présentés sur la scène internationale. Le peintre Belkahia (1934–2014) s'est intéressé aux signes berbères, à l'écriture tifiñagh, peignant directement sur la peau avec des produits naturels, en particulier le henné, élaborant des formes organiques qui rejoignent des préoccupations mondiales; Ahmed Cherkaoui (1934–67) a fait converger dans son travail pictural la calligraphie arabe et les premières écritures telles que les hiéroglyphes, jouant sur la complémentarité

d'approches philosophiques qui nous alimentent; Abdelkébir Khatibi (1938–2009), écrivain, s'est inspiré dans son roman *La Mémoire tatouée* de la structure labyrinthique de la médina et a analysé infatigablement dans une multitude d'ouvrages les convergences entre calligraphie et approches ancestrales,² relevant la richesse de ces alliages, montrant comment les signes ont circulé d'un tapis, à un bijou, au corps pour nourrir une œuvre d'art contemporaine. Ses réflexions sont centrales pour la compréhension de l'apport du Maroc et du Maghreb sur l'échiquier mondial, durant une période postcoloniale où le potentiel de ces régions est encore maintenu à l'écart.

Alors que les peintres ont dû se battre pour que la population valorise leur art et le prenne au sérieux, la danse a soulevé bien plus de résistances, et le défi à relever fut immense. Cependant, concerné par toutes formes d'injustices, ce fut l'occasion pour Zinoun de dénoncer les dérives, dans une société qui a un rapport particulièrement contradictoire au corps, et de démontrer qu'il ne s'agit pas d'égarement en pratiquant la danse. Pour ce faire, il va mettre en conversation divers héritages et approches, dont ceux, populaires, pratiqués par les villageois, ceux des grands mystiques soufis, connus de la population et qui atteignent par le corps d'autres sphères, ceux du ballet classique, ceux de la danse contemporaine ou encore du théâtre, entretissant de nombreux mythes et récits qui fondent les sociétés. La danse lui permettra d'exprimer une multitude de sentiments au-delà de l'usage d'une langue (dont celle du français ou de l'arabe), de représenter les tourments humains tout en courtisant l'envolée et de mêler de nombreuses traditions, unissant les êtres au-delà des différences, donnant ainsi, comme bien des artistes, sens à l'existence humaine.

En plus de son métier de danseur et chorégraphe, Zinoun sera metteur en scène, peintre à ses heures et produira vers le début des années 2000 ses premiers courts-métrages. En pratiquant le cinéma, il continuera à centrer son travail sur le corps, utilisant la caméra pour dénoncer la tyrannie que l'être exerce sur le corps d'autrui – dont la violence de l'homme envers la femme, du maître envers la servante, montrant que ces rapports de force mènent vers des impasses. Alors qu'il met en scène le corps asservi, humilié, violenté, c'est également par le corps que les personnages de ses films renversent la situation dans laquelle ils se trouvent, luttent et parviennent à mettre en place des stratégies de résistance qui créent d'autres approches. Son long-métrage *Femme écrite* (2012) valorise un amour non possessif qui n'annihile pas l'aimée, négociant des paramètres profondément humains. Mostafa Chebbak écrit: 'Le danseur étoile (aussi plasticien et metteur en scène) n'a cessé, souvent contre vents et marées, de réhabiliter le corps dans ses multiples donations iconographiques, chorégraphiques, esthétiques, cinématographiques, s'inscrivant ainsi dans cette longue filiation humaine et humaniste [...]'. (Chebbak 2014: 14). Et plusieurs intellectuels voient chez lui une continuité entre danse et cinéma, comme les deux arts sont basés sur le mouvement. Le premier s'exprime par ce biais, le deuxième tente de capter/saisir le mouvement du monde.³

Trajectoire cinématographique

En 2001, il produit son premier court-métrage *Assant* qui dénonce la violence des enseignants envers leurs élèves. Il est suivi en 2002 de *Piano*, film autobiographique, qui raconte le moment où Ali, jeune adolescent, a

2. Voir par exemple l'essai *La Blessure du nom propre* (A. Khatibi, [1974] 1986); *L'Art calligraphique de l'islam* (A. Khatibi, 1994).
3. '[Le cinéma] se distingue de tous les arts visuels (peinture, sculpture, photographie ...) par la possibilité unique en histoire de l'art de pouvoir représenter le corps en mouvement. [...] Le cinéma offre ainsi la possibilité d'archiver et de mémoriser le corps dans tous ses états visibles et audibles: corps parlant, bougeant, marchant, souffrant, agissant, pleurant, riant et, bien évidemment, dansant' (Chebbak 2014: 140).
4. 'Depuis 1999, les films ont sondé les réalités sociales du Maroc contemporain, sans entrave ni censure – tant que les cinéastes ne critiquent pas ouvertement le roi ou l'islam et ne mettent pas en avant des thèmes pornographiques' (Traduction de l'auteur de cet article).

fait venir un piano crapaud dans la maison familiale sans le consentement du père, et en 2003 de *Faux pas* dédié à Evelyne Serfati qui avec son frère s'était battue contre l'injustice coloniale et monarchique, se référant aux années de plomb. En 2007, il réalise son premier long métrage *Oud Al'ward* ou *la Beauté éparpillée*, suivi de *Femme écrite*, film analysé dans ce travail qui recentre une figure marginalisée en se basant sur les signes (images et écrits) inscrits sur son corps – ce dernier sera hautement chorégraphié. Par la réappropriation d'un corps violenté, l'être retrouve une plénitude et en chemin rejette toute forme de soumissions.

Le cinéaste dénonce divers usages de la tyrannie (celle du maître d'école, du père, du gouvernement envers son peuple, des hommes envers les femmes). Comme Valérie Orlando l'indique dans un ouvrage, le cinéma marocain dès la fin du XX^e siècle s'intéresse à parler des réalités sociales. Il se produit un changement qui permet aux cinéastes d'aborder une étendue de sujets: 'Since 1999, films have probed the societal realities of contemporary Morocco, unfettered and uncensored – that is as long as filmmakers do not overtly criticize the king and Islam and not promote themes that are pornographic'⁴ (Orlando 2011: xii).

Mais il reste certains tabous et une définition parfois biaisée du terme 'pornographique', utilisé pour caractériser toute apparition d'un corps nu, en particulier celui d'une femme, contre quoi Zinoun s'insurge. S'il met en scène le corps d'Adjou dans son film c'est pour parler de la valeur du tatouage dans ce contexte qui habille le corps de motifs qui fonctionnent comme une écriture. Les scènes de nudité entre elle et le professeur Naïm sont soigneusement orchestrées afin de suggérer un lien intime d'une grande délicatesse. Elle ne devient aucunement l'objet de son désir, mais bien l'opportunité de créer un rapport égalitaire qui n'asservit pas.

Motifs de la trame narrative: quêtes et enquêtes

Femme écrite aborde plusieurs sujets qui transgressent la bienséance, parlant d'un personnage (une prostituée), marginalisé par sa profession, au corps tatoué, inscription-écriture de son histoire et de l'Histoire. Cela permettra de parler d'un art ancestral qui fait partie de l'identité marocaine et qui se trouve banni par les pratiquants d'un islam radical, ce qui contribue à un effacement dangereux. Le film rend hommage à une certaine forme de transgression en se basant sur la démultiplication du thème de la quête: quête du professeur Naïm qui part dans l'Atlas pour enquêter sur Mririda N'Aït Attik, poétesse amazighe, qui avait travaillé dans un bordel plusieurs décennies auparavant. Lors de ses enquêtes et en cherchant une comédienne pour le film qu'il souhaite tourner pour rendre hommage à cette figure, il tombe éperdument amoureux d'Adjou Aït Ishaak, une prostituée qui, tout en travaillant dans la même maison close, n'a pas connu Mririda personnellement (celle-ci est décédée depuis relativement longtemps), mais en a entendu parler. Adjou est tatouée aussi et révèle, peu à peu, au professeur qui deviendra son mari, la signification de certains des tatouages. Cependant, une part importante des signes renferme un profond mystère sur lequel le film se penche à sa mort dans une scène où le professeur et une spécialiste, le professeur Ferdaouss, discutent de l'éventuel sens des tatouages d'Adjou. Celle-ci estime que les signes expriment une possible allégeance à une tribu qui résistait à toute

forme d'autorité et de pouvoir – *mise en abyme* de l'insoumission –, et elle mentionne la puissance du tatouage qui permet de détruire l'ordre instauré et devient source d'inspiration. Le film fait alors un parallèle avec la Kahena, reine berbère des Aurès qui combattit l'islamisation au VII^e siècle. Une scène la présente à cheval, libre et puissante.

La quête du professeur sur le sens de ces signes permet au public de mieux comprendre la valeur d'inscriptions anciennes, apparues bien avant l'islam, et leur signification. Le temps est suspendu dans le film, exprimant la force atemporelle du tatouage. C'est aussi une méditation sur ce texte/corps marginalisé afin de le recentrer, faisant réfléchir sur des voix tues qui pourtant ont résisté à divers interdits et contré l'hypocrisie du système. Abdelkébir Khatibi a longuement analysé dans ses travaux la fonction du tatouage dans la société marocaine – le générique lui rend hommage ainsi qu'à Sijelmassi avec lequel ce dernier avait beaucoup travaillé. Il parle de sa fonction profonde, celle de protéger le corps du mal qui pourrait lui advenir; celle de le décorer pour l'habiller, de le rendre encore plus séduisant par des ornements qui maintiennent un sens mystérieux: 'Fonction double du tatouage: éloigner le mal, et, en même temps, attiser le désir de l'autre' (Khatibi 2002: 13). Il va plus loin pour démontrer que la *mise-en-scène* de motifs qui accentuent certaines parties du visage ou du corps, dont les yeux, le bas ventre, la nuque apportent au regard du spectateur un enchantement qui ne peut que ravir, l'emporter vers d'autres contrées:

le dessin appelé l' 'intersourcilier' joue ce rôle de distraction, de mise à distance, de regard en regard enchâssé. *Karagöz*, ce jeu d'ombres ottoman, est un autre exemple. Ce mot signifie 'œil noir', comme si, grâce à ses 'effets spéciaux' d'émerveillement, ce théâtre plongeait le spectateur dans une nuit sans retour.

(Khatibi 2002: 13)

La mise-en-scène d'une beauté envoûtante permet de mener vers d'autres espaces hors réalité et motiver l'imaginaire.

Le corps d'Adjou pose bien des questions. Certaines trouvent des réponses au fur et à mesure du film, plus spécifiquement du développement des enquêtes du professeur et du commissaire Yazid. On rencontre la fille de la tatoueuse du corps d'Adjou qui par la fenêtre avait observé les séances d'inscription de sa mère. Certains signes éloignent des maladies que son métier pourrait lui apporter comme la syphilis. Mais d'autres suggèrent des pistes, des possibles. Selon le professeur qui parle du tatouage à un auditoire attentif: 'Le corps tatoué est une graphie qui défigure la notion d'appropriation. Il est une écriture qui exige d'être lue, aimée, désirée dans son mouvement le plus émouvant, le plus trouble' (Zinoun 2012). Aussi c'est l'inscription d'une profonde blessure puisqu'il renvoie à des fragments de vie intime. Adjou en parlant de Mririda donne cette précision: 'On dit que les écritures sur son corps sont les cicatrices de son cœur' (Zinoun 2012). Et on sait qu'Adjou adolescente, à la suite de son premier rapport physique, marque un signe sur sa jambe – inscription de la blessure émotionnelle. Son parcours sera à jamais modifié par cette nuit de pleine lune où une pratique ancienne dans un village de

5. Les chants poétiques de Mririda nous sont parvenus, et cela grâce à René Euloge, instituteur français (1900–85), qui s'était installé dans la région. Celui-ci apparaît brièvement dans le prologue du film.

6. Elle précise:

D'après un hadith (parole du Prophète), maudites sont la tatoueuse et la tatouée! Cet interdit qui pèse sur le tatouage est dirigé, paraît-il, contre 'L'idolâtrie préislamique'. Cependant, il n'existe aucune explication à ce sujet dans le Coran. La condamnation du tatouage, par le discours doxologique, viendrait du fait qu'il dérange une conception théologique selon laquelle le corps musulman est divinement codé et traversé par ce seul signe qu'est la Parole d'Allah.

(Ahnouch 2004: 225)

7. On n'y voit jamais son sexe, juste ses seins et le contour de son corps.

l'Atlas met à disposition une jeune vierge dans une maison de prostitution.

Le dédoublement Adjou/Mririda est puissant. Par le biais d'Adjou, on remonte le temps pour cerner les inscriptions – mémoire – sur le corps de Mririda, texte emporté avec elle à sa mort.⁵ La quête du professeur sur la vie de Mririda le mène vers Adjou. Et ce n'est qu'en la déshabillant, qu'il pourra découvrir son corps et « pénétrer » le sens profond des signes. Cette lecture se dévoilera dans un état d'envoûtement, voyageant vers autrui, découvrant ses profondeurs et obscurités. Il y a de la sorte la scénographie d'une trajectoire mystique qui est transgression. Ahnouch explique cette forme de contestation: 'Le tatouage remet en question la sacralité de l'écriture divine (coranique)'⁶ (Ahnouch 2004: 225), tout en étant une porte ouverte sur une force spirituelle. Les signes abstraits tracent comme des pistes sur la surface de son corps-désert. Aussi Mririda était une poétesse qui chantait selon Adjou la liberté et l'amour. Ces deux femmes sont habitées par une force à la fois mystique et rebelle. Et alors qu'il y a des scènes entre Adjou et le professeur Naïm qui pourraient heurter les sensibilités (au Maghreb, comme mentionné, le corps nu est vite associé à de la pornographie), elles restent très soigneusement construites.⁷ Le corps d'Adjou dénudé est filmé de sorte qu'il fasse un parallèle aux peintures, jouant sur les courbes, les ondolements, les lignes épurées, ce qui nous fait penser au travail d'Ingres. Il permet au spectateur de mieux cerner son vécu, et de mettre en scène l'amour que le professeur a pour elle et qui va s'opposer à l'amour possessif et destructeur d'Ayur, son frère.

Mais ce corps/texte sur lequel le film est centré va nous permettre de découvrir également d'autres problématiques, celles de la marginalisation de ces femmes qui au service des hommes sont aussi soumises à leur violence. Adjou meurt tuée par un homme, son propre frère, qui non seulement avait été son premier amour, mais aussi l'avait placée comme courtisane dans sa maison close. Il avait mal supporté son éloignement: son départ pour Casablanca et son mariage avec le professeur. Cela ouvre sur les violences sexuelles, l'inceste et la prostitution – tous sujets fortement tabous – et sur la violence d'effacement de l'ancien patrimoine par les mouvements intégristes. Ce patrimoine ancien fait partie des fondements de l'identité marocaine et donc sa destruction a des conséquences incalculables. Lors de la mort d'Adjou, de l'acide a été versé sur les tatouages de son bas ventre et de ses cuisses. Ce besoin d'effacer d'une telle façon est une mutilation qui va bien au-delà de son corps et devient désintégration/effacement d'une mémoire collective. Cette volonté de dénonciation rejoint le cinéma de Nouri Bouzid, Tunisien, qui aborde dans ses films des sujets interdits (viol de mineurs, prostitution, intégrisme, violence envers les femmes), montrant l'hypocrisie de la société et la responsabilité qui incombe au gouvernement.

Pour revenir au thème de la quête, le professeur partira dans l'Atlas avec le commissaire, son ange gardien, pour tenter d'élucider la mort d'Adjou et trouver le meurtrier. Ce déroulement démontre que dans de tels cas, il doit y avoir justice (les criminels ne peuvent rester impunis) et le spectateur doit réfléchir aux diverses questions soulevées pour lui aussi en saisir les enjeux. L'insertion du policier va motiver le spectateur à suivre les traces du commissaire-inspecteur, personnage attachant, et à

poursuivre son travail puisque celui-ci proposera plusieurs pistes. De retour dans son appartement, le professeur, suite à la mort d'Adjou et à l'enquête menée, va plonger dans un état de délire et imaginer la présence d'Adjou. Ces instants hallucinatoires contribuent à esquisser l'impact de la disparition de celle-ci sur le professeur et à brouiller la réalité, tout comme l'usage fréquent du dédoublement, déstabilisant le spectateur qui doit faire la part des choses. Ces techniques où un personnage se substitue à un autre, tel Afaw à qui le frère d'Adjou a demandé qu'il prenne son identité face aux questions du professeur et du commissaire, ou encore lorsque Adjou incarne Mririda (dans le film tourné par le professeur ou dans la vie du professeur), ou lorsqu'elle apparaît dans l'appartement ou dans l'avion après sa propre mort, renvoient au baroque qui rejette toute vérité absolue et définition immuable.⁸

Entrelacs artistiques

Le film débute avec un plan rapproché sur un corps (probablement celui d'Adjou) où la peau fonctionne comme un tambour qui rebondit au touché/mouvement d'une tige/pinceau – clin d'œil à la musique et à l'art. Ce parallèle présente d'emblée le corps comme support qui engendre la création. Puis la scène suivante, intitulée « Prologue », nous montre le professeur dans un avion, un manuscrit entre les mains, dont il est l'auteur et qui porte le même intitulé que le film et son atterrissage sur le tarmac de l'aéroport de Casablanca. La suite du film sera divisé en cinq chapitres faisant référence à la littérature: 1. Bordel Mystique; 2. Tentation d'insoumission; 3. L'épreuve de sang; 4. Pacte de la mort; 5. L'autre qu'est soi. Le film se clôt avec un épilogue où le professeur est de retour dans son appartement et le commissaire lui demande de voir le film terminé. Puis, il est de nouveau dans un avion avec son manuscrit – *mise en abîme* de la construction du film –, ce qui montre le besoin de s'élever dans les hauteurs pour créer aussi pour mieux voir/lire ce qui se passe. La référence à la littérature rappelle la force de l'art de conter, de la narration écrite et orale. Grâce à sa capacité à créer des histoires merveilleuses, Shéhérazade survit. Son art met en scène la ruse, de multiples rebondissements, des anecdotes et des détours pittoresques qui retardent le dévoilement de l'intrigue. Les intitulés du film offrent des pistes supplémentaires qui contraignent le spectateur à étoffer son interprétation – tout comme le tatouage, chaque scène renvoie à de multiples significations. 'Tentation d'insoumission' fait référence à l'apport de femmes rebelles et à l'imaginaire (le rêve). Selon le rêve du professeur, Adjou part avec une valise dans l'Océan – aspect surréel nécessaire pour créer et prolepse (ce qui va arriver). 'L'épreuve de sang' renvoie à l'acte sexuel qui marginalise Adjou (la fameuse nuit) et au tatouage. Dans le chapitre intitulé 'Bordel mystique', il y a la rencontre entre Adjou et le professeur, une discussion sur le sens du tatouage et la présence d'une force mystique – par la femme, par cet art ancestral, par la création artistique, en particulier l'image abstraite,⁹ il est possible d'approcher le divin. 'Je suis celle que j'aime et celle que j'aime est moi' – ces propos du professeur rappelle le mystique andalou, Ibn Arabi, qui estimait qu'en côtoyant la femme, l'homme pouvait mieux approcher le divin. Dans le film, les corps enlacés du professeur et d'Adjou deviennent lumière qui envahit l'écran. Et l'abus est écarté car, comme indiqué, le professeur

8. Voir les théories d'Édouard Glissant à ce sujet dans *Traité du Tout-Monde* (É. Glissant, 1997), ou dans *Poétique de la relation* (É. Glissant, 1990).
9. L'islam privilégie l'image abstraite, car le figuratif est considéré comme une forme qui limite le Divin en une représentation alors que Celui-ci habite l'univers dans son étendue et sa diversité. Les tatouages au Maroc sont apparus bien avant l'islam. Cependant, favorisant des motifs abstraits qui contiennent une part de mystère, ils ont cohabité depuis son apparition.

10. 'Effectivement, pendant la post-production, pour rester dans l'onirisme de mon sujet, j'ai fait ce travail artistique condamnant les couleurs en les atténuant, frisant presque le blanc et noir, sauf pour le rouge qui représente le sang' (Zinou, courriel du 16 janvier 2017 à l'auteure de cet article).

témoigne d'un profond respect et amour envers Adjou qui deviendra sa femme.

La musique est présente par des chants de femmes (expression qui provient d'un pays lointain, des profondeurs d'un corps), par les musiciens au hammam, par les inscriptions sur le corps d'Adjou avant le prologue (rebondissement du pinceau sur la peau). On y trouve une musicalité à thème et variations, sur le mode d'un cercle ouvert qui aboutit à l'acquisition d'un savoir (résolution). L'avant-prologue fait référence à un rythme (battement de vie) pour ensuite nous emporter dans les airs (le professeur est dans l'avion) et l'épilogue y revient sans toutefois retourner au point de départ. Le professeur aura fait son film, il nous aura permis d'avoir un regard plus mesuré sur les thématiques traitées. L'enquête du professeur et du commissaire est celle que nous devrions tous mener et a trait au patrimoine culturel, aux figures marginalisées, à l'Histoire occultée et à toute forme de tyrannie.

Le pictural est présent par les motifs inscrits sur le corps, par la construction de certaines scènes qui volontairement suggère la méditation: usage du mystère, accentuation d'un état atemporel, de couleurs tempérées (le noir et blanc prime sur les couleurs qui existent, mais sont atténuées),¹⁰ création d'images surréelles (départ d'Adjou dans l'Océan avec une valise, arrivée de la Kahena sur un cheval, puissante et fière). Le commissaire n'est pas dupe. Autant le frère d'Adjou est coupable envers elle, autant il n'est pas nécessairement le meurtrier ou le seul meurtrier. Un intégriste serait également l'auteur, puisque de l'acide a été versé sur son bas-ventre afin d'effacer les signes qui s'y trouvent et le gouvernement aurait une part de responsabilité, ne parvenant à freiner les problèmes. En conséquence le spectateur ne peut s'arrêter aux indices qu'il recueille. Il doit aller au-delà de la surface. Le film par l'usage de l'image et d'une construction particulière, engendre une contemplation pour mieux trouver des solutions. Le message est clair: la connaissance exige un sincère amour, une passion. Le professeur pour acquérir sa connaissance et produire son film doit s'investir. Il doit se donner corps et âme, allant à la rencontre de l'autre sans barrière, se mettre à nu pour être dans la posture requise qui est celle du recevoir et du donné et surtout ne pas 'exotiser' et figer le sens des tatouages.

Les arts dans leur ensemble permettent de résister au système, de motiver une méditation, de recueillir des approches qui risquent de disparaître, devenant un outil mnémotechnique: 'Et [...] ce sont les femmes qui sont les gardiennes de la mémoire, notamment grâce aux tatouages que les femmes amazighes n'ont jamais hésité à arborer haut et fort' (Chebbak 2014: 162). Depuis des siècles, l'art, en quête d'harmonie, s'inspire de son environnement et de la puissance du cosmos qui se présente à lui: 'La beauté est un art de l'apparence comme celle des astres dans le ciel, décrits par l'astronomie (ilm al hay'a), science de la configuration de l'univers et de ses scansion périodiques. A l'image de ces astres, notre sensorium est en mouvement, si bien que le corps, en tant que microcosme de l'univers, reste toujours à découvrir dans ses formes cachées, ses rotations autour d'autres corps, d'autres désirs et pulsions' (Khatibi 2002: 12). On retrouve ces concepts sous diverses formes à travers le film: (1) *mise-en-scène* esthétique du corps dans un espace déterminé; (2) illumination produite par le

corps: énergie qui se dégage au contact d'autrui et du monde (par exemple rayonnement du professeur Naïm au contact d'Adjou); (3) importance du mouvement qui est vie; des personnages et de la caméra; (4) migration en particulier artistique d'une forme à une autre: de l'écrit au dessin à la peinture, à la photographie, à l'oralité, au théâtre, au cinéma, à la musique, à la danse. Il y a aussi la migration spatiale d'une région à une autre du Maroc et la migration temporelle du présent au passé. La scène hautement théâtralisée dans le hammam où des hommes âgés jouent divers instruments alors qu'un serviteur amène Mririda au maître évoque une époque passée, néanmoins pas bien lointaine, et articule une confrontation verbale soutenue entre le maître autoritaire et la femme-esclave qui se soulève contre son oppresseur, affirmant qu'il ne pourra jamais posséder son âme.

De la terre vers les hauteurs: mouvement ascensionnel

La danse est l'art qui courtise un rapport intime à la terre puisque c'est de celle-ci qu'elle construit son langage. Les pieds jouent un rôle important et plusieurs plans du film s'attardent à nous les montrer. On voit Adjou marcher pieds nus au bord de l'océan, ou des empreintes dans le sable qui se remplissent d'une eau couleur sang en reflet au parcours de vie semé d'embûches, ou encore les pieds et jambes des villageois qui dansent lors d'une fête. Ceux-ci débute avec un mouvement de balancier qui se transforme en un mouvement ascensionnel, saccadé, rapide longuement répété, qui débouche sur la transe. L'incessant rebondissement des danseurs nous mène vers un état second où nous oublions notre présence au monde et décollons littéralement et figurativement du sol et de la réalité (tout comme la scène de l'avion où se trouve le professeur Naïm). La question de l'ancrage du corps dans l'espace occupé est centrale pour se tailler une place dans la société et y être entendu.

De nombreuses scènes s'attardent à nous montrer la terre, le lien étroit que les habitants entretiennent avec elle, aussi son aspect rude qu'il faut savoir apprivoiser pour survivre et le panorama montagneux qui les entoure. Le professeur et le commissaire empruntent une route sinueuse, à flanc de coteau, pour rejoindre un village de l'Atlas. Clin d'œil au *road movie* – thème du voyage à travers des paysages sublimes, vertigineux où le personnage se découvre et se trouve –, c'est aussi l'occasion de visualiser l'environnement des habitants de l'Atlas qui façonnent leur tempérament. On y découvre un décor majestueux qui, au-delà de l'ivresse suscitée, exige solidarité, savoir et détermination pour y vivre. Les scènes anthropologiques témoignent de célébrations pratiquées dans ces villages qui transgressent les règles de la bienséance – par exemple la fête du phallus avec le personnage de Bilmaun.¹¹ Celle-ci rappelle que les sociétés avaient astucieusement mis en place des espaces où le tabou pouvait être renversé par la dérision, l'humour, l'art¹² ainsi que l'usage de paroles et de gestes connus des habitants.¹³ Ceux-ci avaient su créer un lien étroit avec leur environnement et parler de pulsions humaines pour les gérer plus sainement.

La danse contemporaine a beaucoup travaillé cette question de l'archaïque et s'est inspirée des rites que les sociétés ont créés pour contrer les forces dévastatrices (naturelles et humaines) et établir un équilibre

11. Analysé par Abdellah Hammoudi dans *La Victime et ses masques: essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb* (1988).
12. C'est l'occasion lors de cette fête d'utiliser des masques d'une grande beauté ce qui offre un exemple supplémentaire d'entrelacs artistiques recherchés par le film et qui évidemment est au fondement même de nombreuses sociétés au Maroc.
13. Dans une autre scène Zinoun inscrit une coutume des Amazighs où 'les fêtes nuptiales donnent l'opportunité aux jeunes d'exprimer leurs sentiments en toute spontanéité. Ainsi dans la grande tradition des danses *Ahwach*, c'est par des paroles pleines de poésie que les garçons déclarent publiquement leur amour aux élues de leur cœur. Celles-ci répondent librement aux avances, même s'il arrive parfois que les mères viennent en aide à celles qui ne trouvent pas les mots justes' (Chebbak 2014: 74). Ces pratiques montrent que les filles et les garçons n'ont pas toujours été maintenus à distance et qu'il y avait des fêtes qui leur permettaient d'exprimer leurs sentiments.

14. Kechiche dans son film *La Graine et le mulet* utilise beaucoup cette technique qui efface la distance, créant un lien intime avec une population souvent mal connue en Occident, car maintenue à l'écart.

avec l'environnement. Elle s'est aussi intéressée aux émotions de l'être face aux événements de l'existence (peur, repli, doute, agression, discrimination), à l'excès, la démesure, la destruction, le sacrifice.

Dans *Femme écrite*, les plans qui mettent en scène les danseurs et chanteurs des villages avec un jeu entre diagonales, verticales (alignement des habitants lors de fêtes dans les villages du Haut-Atlas) et mouvements circulaires (femmes chantant en cercle) retranscrit à la fois la scénographie des danses ancestrales marocaines où le lien de l'être au cosmos était savamment orchestré, à la fois des concepts valorisés par la danse contemporaine qui évoque ce patrimoine ancien ainsi que la rupture (absence de cohérence spirituelle, sociale, politique) avec des lignes qui partent dans de multiples directions en reflet au XXI^e.

Aussi divers plans retranscrivent les fondements de la danse par l'usage de la caméra qui, elle, circule autour d'un personnage, ce qui aura comme résultat de faire tourner visuellement le spectateur autour d'une figure qui elle incarne une problématique précise. Ceci est illustré par la scène où le professeur Naïm et le commissaire parlent à Farouk, l'intégriste. Ce mouvement circulaire de la caméra met autrement en relation les individus et suscite le vertige. La confrontation est déconstruite, dissoute pour sortir le débat d'un dualisme meurtrier. Aussi les plans rapprochés des visages simulent une proximité non seulement entre les individus, mais aussi entre le spectateur et les personnages.¹⁴ Les scènes entre Adjou et le professeur Naïm utilisent d'autres techniques encore pour montrer que leur amour anéantit leur moi, les fait fusionner, puis les sépare – tout est mouvement, rien n'est acquis indéfiniment: 'Sois uni en toi-même/il n'y a pas d'origine fixe' (Zinoun 2012) – la lumière envahit l'écran. L'assemblage de plans rapprochés où tantôt un visage occupe les trois quarts de l'image et est suivi d'un visage qui occupe tout autrement l'espace est intrigant et fait appel au travail du chorégraphe, inscrivant le mouvement au sein même du montage.

Dans l'ouvrage *Le langage chorégraphique de Pina Bausch* (B. Gauthier, 2008), on découvre des pistes éclairantes. L'auteur rappelle le pouvoir du collectif dans la danse contemporaine et le transfert d'énergie d'un corps à un autre (les actes d'un individu affectent ceux autour de lui, son environnement). Aussi elle travaille les émotions contradictoires, parfois tyranniques qui nous habitent: 'Pina Bausch joue sur notre sensibilité collective: une part d'amour, une part de haine, une part de violence et une force sexuelle animale' (Gauthier 2008: 26). Dans ses spectacles, elle nous fait réfléchir au fait que nous sommes facilement emportés par des sentiments extrêmes qui dépassent tout entendement: 'Il jaillit d'une observation de soi dans des situations dramatiques de la vie réelle' (Gauthier 2008: 42) Aussi va-t-elle s'intéresser aux rapports de force entre les sexes: 'Elle s'intéresse à la micro-gestuelle de la lutte des sexes [...]. En montrant ces tissus fragiles et malsains dans chaque être, son œuvre ne se veut pas descriptive mais plutôt, comme toute grande œuvre, prospective. Sans conscience de ses propres lacunes, de ses ignorances et de ses faiblesses, on ne peut prétendre se protéger contre des forces machiavéliques de pensées et d'embrigadement' (Gauthier 2008: 18). Elle va s'attarder à montrer comment nos réactions aux événements de la vie peuvent nous élever au-delà de

nous-même, comme ils peuvent nous terrasser et nous fragiliser: 'Avec Pina Bausch, la scène se situe sous notre épiderme social. Elle joue sur des cordes enfouies, des désirs inachevés, des retenues de l'amour et de la haine. Toujours en deçà, jusqu'à ce que se focalise un passage à l'acte, un bref instant, une dérive, un drame' (Gauthier 2008: 84).

Zinoun fait de même en abordant des sentiments obsessifs qui anéantissent l'être. Le frère d'Adjou qui souhaite la contrôler est asservi par ses émotions qui finiront par le détruire. Et le film trace un parallèle entre ce frère et les intégristes qui ne contrôlent pas leurs sentiments ce qui provoque des drames qui englobent la société tout entière et bien au-delà. La descente aux Enfers pour retrouver la lumière se fait par le corps. C'est par celui-ci qu'Adjou est blessée (elle perd sa virginité et devient une prostituée), c'est aussi sur celui-ci qu'elle va transcrire et ainsi transgresser le mal subi par le biais du tatouage, ornant « sa blessure » pour la surmonter et s'élever au-delà de sa condition. Le film aborde du même coup d'autres thématiques, dont celle des rapports entre l'homme et la femme et le besoin d'Adjou de rester libre. Si le professeur Naïm a pu l'épouser et lui apporter bonheur, c'est bien parce qu'il n'imposait aucune contrainte, qui aurait été mal vécue, puisqu'elle aurait reproduit ce qu'elle avait déjà connu.

Zinoun ainsi que Bausch voient le corps comme moyen de se connaître et de saisir le monde dans son étendue de problématiques: 'Pina Bausch affirme la dimension physique du corps et le corps comme instance de perception et de compréhension du monde' (Gauthier 2008: 81). Zinoun y voit le lieu où se cristallisent bien des tensions au Maroc (tabous autour du corps, hypocrisies, tyrannies) et dans une époque où l'intégrisme est prétexte à de nombreux effacements et interdits par volonté de contrôler, le danger est imminent de perdre des éléments fondamentaux de l'identité marocaine. Ainsi *Femme écrite* résiste-t-il à de nombreux mécanismes totalisants et, en se faisant chant, rythme, danse, motif, image, conte, écrit, le film courtise l'exil et subvertit toute nos attentes. Une telle migration artistique permet au film de poser de nombreuses questions et surtout de toucher à nos cordes les plus profondes en faisant appel aux forces cosmiques et telluriques pour cerner le mouvement vibratoire de la terre, du vent, du soleil et toucher ce qui est enfoui au plus profond de notre inconscient individuel et collectif. Zinoun précise:

La danse m'a apporté cette perception précise du rapport de l'Etre dans un espace-temps et un autre. [...] Le mouvement, le temps et l'espace génèrent l'art de la danse. Le mouvement transforme le geste en chorégraphie d'où réside la notion de rythme, battement de cœur, temps proprement lié au moi, à notre existence, notre devenir. C'est un temps vivant avec, par moments, une durée suspendue qui tend à égaler l'éternité.

(Zinoun in Chebbak 2014: 92)

Conclusion

En montrant la valeur mnémotechnique du tatouage dans la culture marocaine, le film est un hymne aux femmes des villages de l'Atlas et à leurs pratiques et recentre une figure marginalisée qui a su transgresser sa

condition par la beauté verbale de son art, par ses tatouages, par sa force intérieure. L'œuvre agence avec soin paroles et images – silences qui donnent à voir. Ce dernier transmet de nombreuses informations: silence des motifs qui induisent la contemplation; silence du mouvement – déplacement du regard d'une forme d'art à une autre et gestuelle du corps symbolisant le voyage et la quête. Il articule des transitions et nous maintient comme suspendus à un fil entre vide et plein, absurde et signification, réel et imaginaire, nous montrant que la création artistique donne sens à l'existence. Il montre aussi qu'en abordant les injustices, les violences, les haines on parvient mieux à les transgresser.

Les violences qui apparaissent en filigrane au long du film (mort brutale d'Adjou, effacement des tatouages de son bas-ventre, traitement dans le hammam de la femme-esclave, comportement du frère d'Adjou, portée des concepts de la figure de l'intégriste) menacent le bien-être de la société, son harmonie et son épanouissement. Elles nous amènent vers ce qui hante le début de ce XXI^e siècle, marqué par la terreur et l'absurde. L'être désorienté, qui a le sentiment de ne pas avoir une place une sein de la société, adhère à l'idée que la mort peut lui apporter une solution réparatrice, le paradis recherché, thème sur lequel le psychanalyste Fethi Benslama, réfléchit dans ses essais en démontrant que le corps est à nouveau le site de tous les maux et manipulations qui justifient les pires crimes: 'Le corps étant le siège de la souillure par excellence, sa dislocation apparaît dans de nombreux testaments laissés par des auteurs d'attentats-suicides comme le témoignage de la réalisation sacrificielle d'une pureté idéale, afin d'accéder à une jouissance paradisiaque absolue [...]'. (Benslama 2016: 57). Nous sommes dans une période où le corps engendre de nombreux fantasmes qui, contrairement à l'idée véhiculée, ne nous libèrent pas, mais nous asservissent encore davantage au nom d'un pouvoir despotique construit de toute pièce: 'L'autosacrifice auquel sont conduits les jeunes est une projection réelle de leurs corps dans le corps imaginaire de l'Autre absolu, qui est une tyrannie plus terrible encore que celle du tyran humain' (Benslama 2016: 131).

Les problèmes soulevés dans le travail de Zinoun par rapport au corps et aux violences qui lui sont imposées sont multiples et malheureusement toujours irrésolus. En étant à l'écoute des traditions ancestrales, non celles imaginées par les intégristes, mais celles encore pratiquées dans certains villages dont les bribes de savoir sont retrouvées dans les œuvres des artistes contemporains et adaptées à des problématiques actuelles, unifiant les gens au-delà des différences linguistiques, idéologiques, religieuses, sociales, il sera possible d'avancer. Et tout en faisant l'éloge de la femme, le cinéaste nous rend attentifs au fait que c'est sur elle que pèse une menace troublante de poids expliquée en ces termes par Benslama : 'En fait, la femme est, dans les représentations les plus archaïques du "nous", l'intimité de la communauté et son point de vulnérabilité, l'élément par lequel la communauté est pénétrable par l'extérieur et la source d'un trouble interne qui brise le faire corps commun' (Benslama 2016: 120). Objet de tous les fantasmes, elle est contrainte à s'effacer du domaine public pour ne pas briser le corps social, familial, politique,

Femme écrite par la création artistique pose des questions centrales et trace des pistes. La structure du film demande au spectateur d'en tirer les

conclusions nécessaires, d'unir nos regards, de cultiver notre humanisme, en valorisant les multiples savoirs, perspectives et approches. Questionnant les tabous, il nous mène vers un dépassement de nos craintes et propose une profonde sincérité dans l'amitié comme en témoigne le commissaire pour le professeur ou dans l'amour de celui-ci envers Adjou/Mririda, rappelant la posture des mystiques qui relie corps et âme, vie et mort, terre et ciel, réel et imaginaire, pour s'éteindre dans l'ailleurs, même le temps d'un soupir:

L'amour est une énigme
L'amour est blessure
Un chemin parsemé de pierres
A la recherche de l'entité perdue

(Zinoun 2012)

Le cinéaste et les excellents acteurs dont Fatym Layachi pour Adjou ou Ismaïl Abou El Kanatir pour Naïm, nous auront menés à destination: au plus profond de nous-mêmes pour retrouver 'l'entité perdue' dans l'ouverture, l'étendue du monde, le dialogue, les arts.

Références

- Ahnouch, F. (2004), *Abdelkébir Khatibi, la langue, la mémoire et le corps*, Paris: L'Harmattan.
- Benslama, F. (2016), *Un furieux désir de sacrifice: le surmusulman*, Paris: Seuil.
- Chebbak, M. (2014), *Lahcen Zinoun ou le corps libéré*, Casablanca: Maha Editions.
- Gauthier, B. (2008), *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris: L'Arche.
- Glissant, É. (1990), *Poétique de la relation*, Paris: Gallimard.
- (1997), *Traité du Tout-Monde*, Paris: Gallimard.
- Hammoudi, A. (1988), *La Victime et ses masques: essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Paris: Le Seuil.
- Khatibi, A. ([1974] 1986), *La Blessure du nom propre*, Paris: Denoël.
- (1994), *L'Art calligraphique de l'islam*, avec M. Sijelmassi, Paris: Gallimard.
- (2002), *Le Corps oriental*, France: Hazan.
- Orlando, V. (2011), *Screening Morocco: Contemporary Film in a Changing Society*, Ohio: Ohio University Press.
- Zinoun, L. (2012), *Femme écrite (Mouchouma)* (film marocain en langue arabe avec sous-titres anglais/français, format HD, 89 mins).

Suggested citation

Tissières, H. (2017), 'Femme écrite du cinéaste Lahcen Zinoun: Corps à corps dansé de l'écrit et de l'image', *International Journal of Francophone Studies*, 20: 1&2, pp. 135–48, doi: 10.1386/ijfs.20.1&2.135_1

Contributor details

Hélène Tissières taught North and Sub-Saharan African literature and cinema as Associate Professor at the University of Texas in Austin. Having obtained a Fulbright scholarship, she taught at Cheikh Anta Diop University in Dakar from 2003 to 2005 and at Kwara State University in Nigeria. She is the author of *Écritures en transhumance entre Maghreb et Afrique subsaharienne* (2007) (*Transmigrational*

Writings between the Maghreb and Sub-Saharan Africa (University Press of Virginia, 2012), and *Créations et défis: Sembene, Diop, Diadji et Awadi* (2013). In the summer of 2016, she organized in Switzerland an exhibition in tribute to the Biennial of Contemporary African Art in Dakar and staged the work of some 30 known artists at the Manoir in Martigny and at various sites throughout the city.

Contact: University of Texas at Austin, Department French and Italian, 201 W. 21 St, Stop B7600, Austin, TX 78712, USA.

E-mail: htissieres97@yahoo.com

Hélène Tissières has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

Copyright of International Journal of Francophone Studies is the property of Intellect Ltd. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.