

Fonction mimétique, fonction symbolique



L'année 1999 voit la sortie de deux nouveaux films de A. Lagtaâ, *La porte close* et *Les Casablancais*. La fin de la décennie 90 permet ainsi au cinéaste de boucler la trilogie entamée avec *Un amour à Casablanca* (1991). On peut en effet avancer l'hypothèse d'une continuité qui autorise une approche théorique cohérente du travail du cinéaste. *Un amour à Casablanca* peut constituer à cet effet un véritable acte inaugural, non seulement pour comprendre les deux autres films de Lagtaâ, mais parce qu'il porte déjà en filigrane les éléments qui vont être repris, développés, d'une manière ou d'une autre à travers une grande partie de la filmographie marocaine de la décennie. Rappelons que c'est le premier film qui va forcer les portes du box office national. Ayant battu les records d'audience enregistrés à l'époque, il a permis le développement d'un nouveau discours autour du cinéma marocain.

On a parlé d'"un cinéma qui bouge" d'une réconciliation avec le public... Certes, *Un amour à Casablanca* ne s'est pas constitué en un scénario-type qui va finir par générer un genre stabilisé, au niveau de son écriture et de ses codes. Il se présente plutôt avec un ensemble d'assertions, de "sujets" plus ou moins explicites sur lesquels nombre de cinéastes auront à **broder des grandes plages de sens contraints et figés.**

Ces motifs sont revisités avec boulimie, la décennie durant. On peut parler d'une effervescence des périodes de

jeunesse. En période d'émergence en effet un cinéma invente ses propres stéréotypes.

Un concept repris ici sans jugement de valeur mais dans une visée descriptive et opératoire. Les stéréotypes dans un cinéma constitué fonctionnent comme de véritables opérateurs de sens. Ce sera le cas du cinéma marocain des années 90, il naît au stéréotype. Contrairement à une tendance marquante des années 70 (Smih, Bouanani, Maânouni, Derkaoui...) caractérisées par un éclatement, une errance du signe supposant une réception ouverte, une lecture plurielle, une tendance majoritaire des années 90 (Nouri, Benjelloun, Chraïbi...) va travailler à réduire la prolifération du sens en le cristallisant dans un nombre relativement faible de figures récurrentes et jouant sur une réception programmée, consensuelle. Les stéréotypes dessinent de grands axes de signification sur lesquels s'établit un "consensus social" (voir l'illustration parfaite qui en est fournie par la réception publique de *Destin de femme*). Les stéréotypes sollicitent l'adhésion du plus grand nombre. Dotés d'une faible charge cognitive, ils véhiculent un faible taux d'information, assurant alors une communication standard.

Un retour sur *Un amour à Casablanca* permettrait de s'arrêter sur ces indices qui vont irriguer la décennie: une thématique sociale fortement affichée, des personnages inscrits dans une sociologie particulière et des sujets qui surfent sur certains tabous de notre imaginaire contemporain (l'intimité du couple, relation extra-conjugales, l'islamisme). Un programme scénaristique emblématique de tout un courant de cinéma.

Cependant du point de vue de la problématique de l'espace du film narratif, *Un amour à Casablanca* instaure une rupture en bousculant un stéréotype établi, une figure itérative du cinéma marocain. On sort en effet de la dualité campagne/ville pour ancrer le récit filmique dans un décor urbain, celui de la ville de Casablanca. Le clivage entre la ville et la campagne caractérisait bien au-delà du cinéma toute la production de l'imaginaire renvoyant ainsi à une opposition plus profonde entre modernité et tradition. Cette approche du monde ne disparaîtra pas complètement, elle prendra forme dans le cinéma des années 90 à partir d'*Un amour à Casablanca* dans d'autres couples antagonistes jeunes/vieux, enfants/parents, femmes/hommes... Ces différents couples constituent une véritable chaîne paradigmatique avec plusieurs variantes. *Un amour à Casablanca* propose des sujets urbains aspirant à une autonomie dans un contexte de modernité non assumée historiquement.

Dans *Les Casablancais*, on retrouve ce programme narratif du sujet constitué face au monde constituant. Le processus de la rencontre/affrontement devient de par là même le processus de la signification filmique. Cette turbulence, cette quête-reconquête se lisent aussi à travers la configuration proposée de l'espace filmique.

Dans *Un amour à Casablanca*, *La porte close* (en partie), et *Les Casablancais*, **La ville métropole est convoquée comme vecteur narratif et facteur dramatique.** Casablanca est plus que le cadre d'un récit. A travers des lieux qui présentent une configuration filmique singulière, le film actualise diverses relations qui relèvent et de l'ordre spatial et du système narratif. Ce

sont des lieux porteurs de sens d'origines multiples et s'offrent dans le film comme "un véritable texte à lire".

L'ouverture des *Casablancais* présente un espace doublement signifié, doublement sémantisé, le signifiant iconique, le signifié culturel. Le film embraye sur la description d'un espace, mais pour lui imposer d'entrée de jeu ses propres lois thématiques et dramatiques notamment par le choix du cadrage et du montage: les signifiés du monde réel sont reconstitués en signifiants cinématographiques ouverts sur un nouveau signifié. Le cadrage d'ouverture par le tri qu'il opère dans les éléments de l'espace afilmique se transforme en discours relayé par les champs successifs. Qu'il s'agisse de la mer à l'horizon, de la mosquée, de la muraille, des immeubles, des toits... les premiers plans des *Casablancais* s'inscrivent, à un premier niveau de lecture, dans une logique de narrativité (Versus narrativité). La narrativité de cette ouverture se dégage de l'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste. Déjà au niveau du titre, l'allusion à la ville vise à proclamer l'authenticité du récit par une sorte de reflet métonymique qui neutralise, voire court-circuite la suspicion du spectateur. Le lieu devient constitutif du récit parce que "l'événement a besoin d'un Ubi autant que d'un quid ou d'un Quando, c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité.

Impression confortée par le plan de la mosquée Hassan II, l'immeuble moderne emblème du centre-ville: nous sommes bel et bien à Casablanca. Le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est donc vrai. On peut parler ici d'une fonction mimétique, correspondance du signifié et du signifiant, de

l'image et du concept. Elle nous offre en fait le matériau d'une lecture ouverte. D'abord ces plans-types de la ville jouent et entrent dans ce que André Gardies appelle "la fonction spéculaire" du lieu. Le lieu d'ouverture des *Casablancais* renvoie au spectateur une image de sa propre dimension culturelle.

Ce que les plans successifs présentés à un rythme lent montrent n'est plus un simple décor pour une action future mais une entité iconique porteuse de valeurs reconnaissables.

L'identification des lieux peut se déployer en même temps que se développe la participation à la narration. Pour le spectateur natif, un Casablancais c'est le cas de le dire, familier de ces composantes, véritables icônes touristiques de la ville, le lieu susceptible d'intervenir dans le récit comme un rôle thématique qui dessine un horizon d'attente spectatorial. Il ouvre ainsi sur une nouvelle fonction que nous appellerons fonction symbolique. Les plans quasi-statiques de l'ouverture sont portés par une structure de l'enfermement, la ville comme lieu d'habitation et de circulation semble absente, écrasée, enserrée entre la mer, la mosquée et la muraille. L'immeuble moderne qui apparaît, disparaît lentement dans l'anonymat des toits minuscules qui lui succèdent où seuls des minarets font signes distincts. La ville apparaît alors comme un espace d'enfermement. L'ouverture des *Casablancais* inscrit le récit qui vient dans une logique de tension entre le corps et le territoire qui lui est assigné. Abdelkader Lagtaâ ouvre son film par un stasisme et une contrainte qui ne seront résolus fatalement que dans la violence symbolique et dans la transgression.

Mohammed BAKRIM