



ChronAfrica

Le sens dans le film documentaire : Cas de « Avant le déclin du jour » d'Ali Essafi

Mustapha Elouizi¹

Résumé

Quel est notre objectif proclamé une fois nous avons décidé d'entreprendre ce penchant analytique portant sur le documentaire «Avant le déclin du jour », de son réalisateur Ali Essafi? Bien que ses documentaires puisent leur substrat de la réalité ou plutôt peignent soigneusement cette même réalité, nous nous trouvons souvent pris en otage par sa démarche esthétique de construction. Cette mixture entre corpus et manière de faire nous plonge en tant que récepteurs dans une dimension assez philosophique, oscillant entre deux disciplines majeures à savoir l'Histoire et la Sémiotique. Cette rétrospection effectuée dans son dernier documentaire est un autre regard posé sur le temps, sur l'espace et sur un corpus culturel marocain fondateur. Il ne s'agit pas d'un récit historique, mais d'un point de vue artistique sur un réalité difficilement palpable et manifestement enchevêtrée. Les techniques langagières utilisées s'avèrent homogènes, puisqu'elles s'alternent entre langage verbal, pictural, photographique et cinématographique, mais aussi à la faveur d'un non-dit très expressif en filigrane. Seule à notre avis une étude sémiotique pourrait répondre à nos interrogations multiples. Guidés par notre détermination de pénétrer l'univers de sens que nous offre Ali Essafi, nous comptons surtout en élucider les dédales du sens non dans l'objectif de savoir ce dit que le documentaire, mais surtout comment le dit-il ? Et quels sont les moyens qui servent de tremplin d'expression.

Mots clés: Sens, Documentaire, Sémiotique, Histoire, Narrative

Meaning in documentary film: Case of “Before the decline of the day” by Ali Essafi

Abstract

What do we mean exactly when we want to make this stop on the documentary "Before the decline of the day"? Ali Essafi's documentaries have a language that cuts across reality to immerse us and project us into a mixed dimension between what is fiction and what is reality. This retrospection carried out in his latest documentary is a different look

¹Université Sidi Mohamed Benabdellah de Fès, Faculté Polydisciplinaire de Taza, Morocco

Auteur correspondant: Mustapha Elouizi **E-mail:** mustapha.elouizi@usmba.ac.ma
Reçu (Received): 10.03.2024 **Accepté (Accepted):** 09.09.2024 **Publié (Published):** 30.09.2024

Copyright © 2024 The Author(s). This is an open-access article under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](#) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

at time, a vision of space and an artistic point of view on a reality that is difficult to feel. The language techniques used are mixed between verbal, photographic and cinematographic language, but also in favor of a very expressive unspoken filigree. In our opinion, only a semiological study could answer our multiple questions. Guided by our desire to penetrate the universe of meaning offered to us by Ali Essafi, we intend above all to elucidate the maze of meaning not with the objective of knowing what the documentary says, but above all, how does it say it? And what are the means that serve as a springboard for expression.

Keywords: Meaning, Documentary, Semiotics, History, Narrative

*« La fiction c'est ce qui se passe à moi, le documentaire
c'est ce qui se passe aux autres »
Jean-Luc Godard*

Introduction

Une interprétation créative de la réalité ! Voici la piste que conviennent de suivre généralement un ensemble de chercheurs lors d'une entreprise définitionnelle de ce qu'est un documentaire. Sinon, nous dirons qu'un film documentaire est par essence un récit par images que nous livre le regard particulier d'un réalisateur sur un objet choisi dans la vie réelle. Une manière d'enregistrer le réel, selon un angle de vue qui lui est propre, avec une présence physique d'un réalisateur confronté à la réalité qui est l'objet même du film documentaire.

L'on avait pris l'habitude assez vertement d'insinuer l'absence d'une imagination accordée aux films de fiction, comme pour ôter, à tort bien évidemment, tout aspect esthétique au film documentaire. Sauf que l'histoire du 7ème art nous offrit l'occasion de regarder des films documentaires, où le taux de fiction semble bien élevé et dont la fibre artistique semble dépasser de loin celle de plusieurs films de fiction.

Certes, certaines définitions classiques veulent confiner le documentaire dans un genre, sinon dans des rôles informatifs et descriptifs purs, étant donné son rapport avec les faits de la réalité. Cependant, une nouvelle tendance prend le relais désormais et persiste à le définir comme un genre qui part des faits de la réalité passée ou présente, pour ensuite épouser un point de vue où la manière de dire et de montrer n'est pas moins importante que l'objet lui-même. En somme, le documentaire est aujourd'hui considéré comme un genre fondé sur des fondements esthétiques certains, avec en plus un recours itératif aux moyens d'expression utilisés dans les meilleurs films de fiction. La preuve en sont les docu-fictions qui empruntent les techniques de découpage, de montage et d'interprétation (films d'histoire romaine, grecque, musulmane...).

Ce n'est donc plus un simple enregistrement de la réalité, mais aussi une recomposition de cette réalité, voire une mise en scène de cette même réalité, suivant une vision, un regard, un emplacement donné de la caméra et une appréhension et une interprétation de cette réalité. Une vision ? Absolument pas, puisqu'il s'agit d'une révision, c'est-à-dire un nouveau regard neuf et assez subjectif, façonnant la réalité à partir d'un angle d'attaque singulier, lequel bien évidemment se trouve souvent travaillé par la représentation, le stéréotype et l'interprétation.

Une grande partie de documentaristes travaillent notamment sur la mémoire, le passé et événements phares de l'histoire ; nonobstant cette similitude dans les topiques abordés, les coins de sens ne sont pas les mêmes, et le produit final, les divers documentaires, ne sont point identiques sur le plan de la signification. Pour emprunter le titre de Umberto Eco relatif à la traduction, nous dirons donc qu'ils disent presque la même chose. L'association lexicologique entend appeler les outils à même d'interroger les témoins, de réinterroger les preuves, d'investir les documents et de tirer profit des archives pour, d'une certaine manière, reconquérir le passé...

Le recours aux divers documents audio-phoniques, graphique, visuels, iconographiques, photographiques et filmiques est désormais un moyen des plus sollicités. Si nous faisons appel au complément humain qui pourrait apporter son témoignage par son code verbal et son code non verbal, le public constitue une idée ou simplement s'approprie le message essentiel de l'auteur du documentaire. En effet, l'une des forces motrices d'un film documentaire est cette matière qui sert à lier « *le filmant au filmé, grâce aux objets techniques qui permettront d'introduire un tiers – les spectateurs –. Cette relation détermine un contrat (même implicite) qui fait ce que nous appelons la spécificité technique du film documentaire* »¹.

Une fois cette bataille de la légitimité artistique gagnée, l'on vient à l'idée d'un documentaire, lui-même un document, puisqu'il témoigne d'une période, d'un événement, d'un fait aussi important ou anodin qu'il soit. Le documentaire se transforme en un récit en lutte ouverte avec d'autres récits pour l'interprétation et l'explication de la réalité, voire la domination des autres versions ; il s'érige, par ricochet, en jeu, sinon en enjeu de transmission, qui présente à la fois aux générations futures, une lecture des faits et des événements, qui pourrait contredire une version officielle ayant la force et la puissance des outils et supports de légitimation, dont ce que Louis Althusser appelle l'appareil idéologique de l'Etat.

C'est dire que le documentaire n'échappe pas à l'emprise de « l'idéologie dominante », comme outil d'orientation, notamment lorsqu'il répète les mêmes mots, les mêmes phrases et les mêmes expressions et surtout les mêmes images. Dans ce cas, le documentaire reproduit le même sens, et ne contredit point les sentiers déjà battus, pour ne constituer qu'un énième remake d'un même document initial. Une certaine machine, officielle ou officieuse, s'évertue, autant que faire se peut, à créer une sorte de « combles d'artifices » dirait Barthes.

Le documentariste marocain Ali Essafi ne va pas dans ce sens, puisqu'il choisit la voie du film documentaire non pas uniquement pour communiquer, comme le font de nombreux films de fiction qui remodelent la réalité à leur manière, en racontant des histoires qui disparaissent des circuits de distributions après de courtes périodes, certes, mais pour transmettre une matière consistante pleine d'historiographie aux générations futures. Ceci dit, rien n'empêche que son modelage cinématographique obéit à une technicité et à une mise en scène qui en fait également une fiction d'une certaine manière.

Ainsi, et même pour les histoires qui débutent par un avertissement en générique qu'il s'agit de « true story », leur mise en scène les fait sortir de cette réalité crue, sans cadrage, pour les insérer dans une optique de « point de vue » ou encore d'un angle de vue. La transmission s'est ainsi érigée en une mission qui devient, chemin faisant, une raison d'être pour un fouilleur de documents et un médiateur entre le passé et le futur. Ali Essafi s'est assigné cette mission de transmetteur des temps longs. Si la communication n'a besoin que de peu de temps pour agir, la transmission est une épreuve des longueurs et a par conséquent besoin d'une certaine lenteur, puisque l'enjeu du temps a besoin de temps, contrairement à l'enjeu de l'espace qui n'aurait besoin, quant à lui, que de l'éphémère et du vite oubliable².

Le choix du documentaire *Avant le déclin du jour* comme objet de cet article est dû essentiellement à sa nouveauté, soit une matière à réflexion non encore beaucoup exploitée, mais aussi par ce qu'il intervient à une période de maturité manifeste d'un documentariste ayant désormais fait ses preuves en la matière. Que veut-on donc exactement dire lorsque nous choisissons de s'arrêter sur ce documentaire ?

Les techniques langagières utilisées par Essafi semblent s'engager dans une quête d'homogénéité, puisqu'elles s'alternent, l'une laissant la place à l'autre, pour venir à bout d'un sens multi-code et protéiforme à dénicher

¹ Lioger R. « Le documentaire dans son histoire », *Le Portique* [Online], 3 | 1999, Online since 15 March 2005, connection on 04 Décembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/307>; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.307>

² Cette idée revient à Régis Debray qu'il développa dans de nombreux ouvrages depuis « Introduction à la médiologie ».

dans le mystère d'un titre d'abord, mais aussi dans les recoins du film. L'auteur laisse ainsi s'exprimer ses documents, ses témoins et ses images dans ce jeu de rôle subtil entre langage verbal, pictural, photographique et cinématographique, mais aussi à la faveur d'un non-dit très expressif en filigrane.

Les documentaires d'Ali Essafi puisent certes leurs trames dans le quotidien des Marocains, dans leurs petites histoires répétitives, mais ce réalisateur, en fin artiste, procède au remodelage de cette réalité, en apportant soigneusement sa touche sa touche et produire l'effet ainsi par l'aboutissement au point de vue. L'auteur de « En attendant Pasolini », jette son dévolu, formule son point de vue et construit son regard propre, soit son angle d'attaque. Il s'agit d'une combinaison si bien tramée qu'elle constitue une composition assez harmonieuse entre corpus réel, voire monotone, d'une part, et de l'autre une manière de faire et un art qui captive, en tant que récepteurs, dans une dimension aux aspects philosophiques et esthétiques certains. Nous nous posons ainsi la question de manière frontale : Sommes-nous manipulés en tant que destinataires, par l'émetteur/énonciateur ? Ce qui est sûr, en tout cas, est que Ali Essafi oscille à la fois entre sémiotique et histoire, deux disciplines aussi complexes que riches et variées, et lui servent de vecteur de sa trame.

Cette rétrospection effectuée dans son dernier documentaire est un autre regard posé sur le temps, une vision de l'espace et un point de vue artistique sur une réalité difficilement palpable, au vu tantôt de sa complexité tantôt de son opacité. Les techniques langagières utilisées par Ali Essafi sont variées, bien qu'il laisse libre cours au verbal et au visuel pour dire, sinon pour signifier. Le non-dit est aussi un raccourci significatif et rhétorique important dans le langage du documentariste. Un langage qui se démarque nettement du langage encratique qui se démarque du discours dominant.

Opter pour une immortalisation par l'image d'une condition humaine aussi riche et variée que complexe et enchevêtrée, est un défi que s'est assigné le réalisateur de « Général, nous voilà ». Et puisque les goûts et les couleurs ne se discutent absolument pas, il serait plutôt opportun de s'interroger sur le style de narration ; soit cette option artistique qu'adopte Ali Essafi pour nous rapprocher des faits, sinon pour nous rapprocher de son construit bâti sous forme d'un récit propre des faits.

Dans cet article, nous aimerions moins abonder sur ce que dit Ali Essafi que sur comment il le dit. Son style, sa rhétorique, son art de dire, son discours et son langage, lesquels concourent à produire le sens voulu, l'intention pragmatique de dire, aurait dit Umberto Eco. L'approche sémiotique serait en mesure de nous rapprocher de son univers et de son projet. Quelle alchimie a-t-il pu mettre en œuvre pour réussir son message essentiel ? Et comment a-t-il pu préserver le cap de la transmission par rapport à celui de la communication ?

1. Parcours d'un fouilleur de documents

Ali Essafi ne finit un film documentaire que pour en commencer un autre. Son engouement pour ce genre de films est sans fin, puisque son nom en est désormais intrinsèquement lié. Il a choisi de se poser des questions sur les images dominantes et de ne regarder le Maroc que de ses propres yeux, question de diversifier, sinon de contrer d'autres regards, d'autres récits, d'autres interprétations. Ceux-là sont certes dominants, mais pour lui le documentaire est aussi un champ de bataille entre les signes qui constituent le message à transmettre. Un champ de lutte entre les images dominantes et les images dominées, pour ressortir ce que l'histoire marquera comme réalité et ce que la mémoire retiendra comme vérité.

Ses images montés côte à côte entendent tisser la trame de son récit, voire son récit / point de vue. « *Toute image est, d'une certaine façon, un récit* »³, écrit Roland Barthes, comme pour conforter le découpage effectué par Essafi

³ Barthes R. *Le plaisir du texte* Editions Le Seuil, 1973, p. 38

dont le choix différentiel des signes s'avère producteur de sens. Nous entendons ici les signes dans leur dimension la plus large correspondant ainsi à la pensée peircienne en la matière, nous permettant dans ce sens de comprendre la relation dialectique entre le signe et son objet, en fonction de plusieurs dimensions.

Peirce ne dit-il pas qu'un signe est « ... *quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé...* »⁴. Essafi tente, dans cet ordre d'idées, de provoquer un sens, en le construisant par l'intermédiaire d'une succession d'images significatives bien cherchées et bien choisies, celles-là mêmes que la version officielle de la vérité entend camoufler. Il donne ainsi naissance à ce que le récit officiel oublie ou feint d'oublier, sinon d'occulter ; et c'est exactement là où la lutte entre images prend son sens le plus profond et où le militantisme d'un faiseur de documentaires bat son plein.

Comme les autres moyens d'expression, le documentaire est donc un choix. Et Ali Essafi a choisi d'offrir la parole aux sans voix, de reconsidérer la mémoire comme berceau des faits et événements non officialisés, de faire le rewriting de l'histoire et du train-train quotidien des petites gens, ceux-là même que l'histoire officielle persiste à oblitérer. Il apporte ainsi sa propre lecture, sinon sa propre interprétation à une matière difficilement maitrisable à savoir l'Histoire. On dirait avec Eco qu'il crée son contresens. Et qu'est-ce que le sens sinon une interprétation ?

Son objectif est alors de marquer un arrêt sur des phénomènes de la condition humaine. Sa caméra s'est, au fil des temps, soumise à son regard, à sa pensée, à son intention de dire et à sa manière de raconter surtout. Narrer, dans le sens de laisser la caméra se faufiler entre les comparses d'Ouarzazate qui restent les faux héros des tournages internationaux, dans la mesure où ils sont les oubliés de ces histoires écrites ailleurs. Ils se lèvent à quatre heures du matin et peuvent rester, des heures durant, exposés au froid glacial, comme à la chaleur infernale, contre des miettes qui les laissent vivants jusqu'à l'arrivée du prochain tournage.

Le même regard d'observateur avisé et soucieux des images fugitives des petites gens, le pousse à garder vifs dans la mémoire la condition des Chikhates, ces danseuses populaires qui affrontent toujours ce regard stéréotypé d'une société schizophrène, celle des ouvriers des champs des betteraves ou l'histoire de ces combattants des ex-colonies françaises engagés dans une guerre loin de chez eux, ou encore la condition ambivalente des détenus politiques et tous les opprimés des temps modernes. Nul doute qu'il s'agit là d'un choix humainement et politiquement assumé qui s'apparente à un engagement aux côtés de certaines valeurs aux traits manifestes.

Par ce choix et cet engagement, Ali Essafi semble plus clair et plus limpide. Il montre son affinité, sinon son alignement sur des images qu'on essaye d'effacer, des voix qu'on tente d'étouffer, de condamner au silence, des figures qu'on veut bien exclure de l'imaginaire des générations futures et des événements qu'on pousse sur la voie de l'oubli. Il triomphe pour une mémoire active qui veut tout simplement contribuer à la réécriture de l'histoire par des documents et des archives rares et originaux. Une sorte de témoignage, de reconnaissance, de réhabilitation et de recadrage des actions et entreprises des petites gens du Maroc laissé à la marge, à travers un exercice de reconstruction et de réédification. Si ce n'est un documentariste, il serait probablement un historien à sa manière.

Sa formation de psychologue en France le pourvoit d'outils à même d'élucider les recoins psychologiques de ses sujets, montrant ainsi les tréfonds des personnalités et le non-dit des images et des actes. Il assure à bien le rôle du sémiologue, dans le sens que suggère Barthes dans sa célèbre « Leçon » : « *Un artiste...(qui) joue des signes comme d'un leurre conscient, dont il savoure, veut faire savourer et comprendre la fascination* »⁵. D'ailleurs, quels sont les objets de prédilection de la sémiologie si ce n'est les récits, les images, passions, les portraits et les structures⁶.

⁴ Peirce C. S. *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », p. 121.

⁵ Barthes R. *Leçon*. Editions Le Seuil. Paris. 1978, p. 39

⁶ idem

Et en sémiologie, le réalisateur met l'accent sur ce patrimoine cinématographique marocain voué à la disparition, étant donné le manque d'intérêt aux archives, idée signalée par le réalisateur à chaque fois que c'est possible. Dans ce sens, il revisite l'expérience de l'une des figures de cinéma, en l'occurrence Ahmed Bouanani. Il choisit de raconter son histoire et en fait un documentaire intitulé « En quête de la septième porte », où il dresse un portrait très fin et très proche du réalisateur de « Mirage » ; A travers lui, il fait un clin d'œil à toute une génération.

Dans son dernier travail documentaire, « Avant le déclin du jour », il ne sort pas de ces sentiers bien balisés par ses anciens documentaires, puisqu'il y met un nouveau souffle, d'une actualité certaine. Sa position entre ce qu'était hier et ce qu'est aujourd'hui est déjà tranchée dans le titre. Et comme Barthes, Essafi est certain qu'« aujourd'hui est (bel et bien) sorti d'hier », C'est pourquoi, son travail consiste en une enquête, tel un journaliste d'investigation qui réclame du temps pour mieux arriver à arranger les différents bouts de l'histoire. Les éléments recherchés ne relèvent pas, en effet, du factuel ni des faits divers, mais d'une matière historique qui pourrait remettre en cause certaines évidences et reconsidérer l'histoire.

Sa passion pour le cinéma et sa formation en psychologie le poussèrent à choisir le documentaire comme vocation, ce qui lui offrira une occasion pour broser des portraits aux gens de la marge. Ses objets ne sont pas connus de tous, ni des stars du journalisme « people », mais bien ces souffrances en quête de porte-voix. Depuis qu'il a braqué ses projecteurs sur l'affaire des anciens combattants marocains de cette France coloniale, partis réclamer leurs droits au tribunal de Bordeaux, il ne cesse de changer d'objectifs pour focaliser d'autres sujets, aussi singuliers que marginaux.

2. Un titre ... un Sens

Le sens est souvent dit fugitif, fugace, comme cette eau coulante d'une rivière qui n'est jamais la même. Le sens est aussi imparfait et incomplet, qu'il appelle à chaque fois la finition de l'interprète pour parfaire le processus de construction. C'est dire que l'effort d'interprétation est toujours un outil important pour la construction de l'une de ses facettes multiples. Il est donc nécessaire d'imaginer, à chaque fois, l'intervention des préfigurations des situations, des configurations des cadres ainsi que la figuration des acteurs dans une situation de communication donnée. D'ailleurs, la collection *Formes et Sens* est ouverte à toutes les recherches en communication qui vont dans cette voie⁷.

« *Avant le déclin du jour* » est donc ce documentaire qui s'explique dès son titre : Un titre évocateur. Il connote plus qu'il n'en dénote. Un recours subtil à un procédé métaphorique qui juge le présent, plutôt le condamne, en triomphant pour le passé récent. Entre hier et aujourd'hui, le documentariste se dresse en un historien étalant, au fur et à mesure, ses documents (photos, vidéos, témoignages), en guise de preuves et d'arguments, voire de supports à même de sous-tendre une vision, un regard et un point de vue. Régis Debray n'avait-il pas dit dans son introduction à la médiologie que c'est le point de vue qui crée l'objet⁸.

Et puisque tout sens est tributaire d'une relation d'interdépendance entre les éléments d'une structure, nous constatons d'emblée l'assemblage de trois mots essentiels : Un adjectif et deux noms : *Avant - déclin - jour*. Aussi bien l'association, l'invocation, la complicité, l'affinité que l'opposition et la contradiction font du sens. Les unités lexicales choisies par Ali Essafi dans son titre ne sortent pas de cette règle.

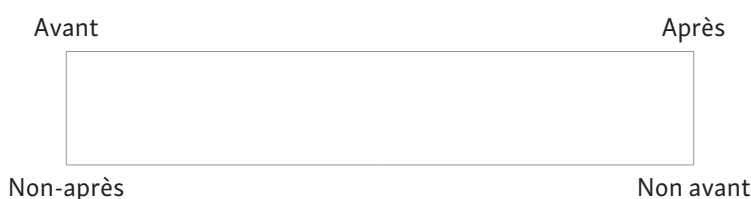
En effet, l'énoncé s'ouvre sur un adjectif de temps « Avant » qui est le signal d'un retour en arrière, pour marquer un repérage/décalage temporel avec la période objet du documentaire et celle du récit-documentaire. Le réalisateur

⁷ Boutaud J-J « Forme et sens », in « Le Sacré dans l'image photographique »Hermes Science publications. 2009, p. 6.

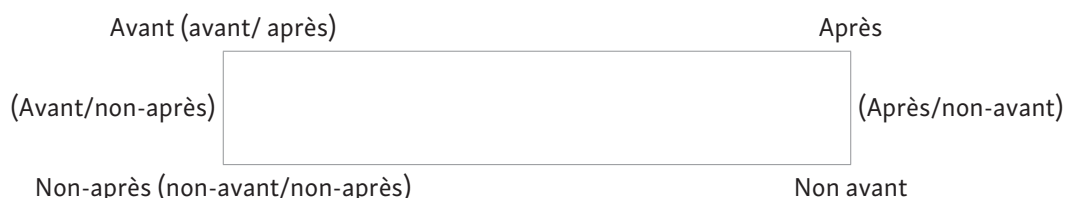
⁸ Debray R. *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 1.

entend ainsi remonter le temps pour nous raconter une histoire, à la faveur de documents et d'archives officiels et officieux et personnels, mais aussi pour nous suggérer une entreprise comparative et oppositionnelle entre avant et après ; entre hier et aujourd'hui. Une comparaison qui s'annonce aux couleurs d'une opposition, d'un contraste ou du moins d'une différence. Certes, en sémiotique, la coprésence des deux termes opposés donne lieu à un contraste qui rend compte d'une opposition dans une même production sémiotique, mais ici dans ce titre, si le premier terme est présent (Avant), le second est absent (après). Il est cependant insinué par l'énoncé lui-même (avant le déclin du jour), d'où la production d'une catégorie sémantique significative.

En voilà une situation qui interpelle le recours au carré sémiotique des oppositions qui va dans notre titre de la simple contrariété à la contradiction, pour dire qu'« *hier* » n'est point comme « *aujourd'hui* ». Gravitant autour de Greimas, l'école de Paris reste jusqu'à aujourd'hui à même de venir en aide aux analyses pareilles, notamment à la faveur du carré sémiotique et au modèle actantiel, défini par Joseph Courtès, comme étant une présentation visuelle de l'articulation d'une opposition⁹. Si nous recourons à une pareille démarche, c'est parce qu'elle a la possibilité de déterminer, par sa forme logique, le statut général du dispositif objectivant le sens¹⁰.



Les deux premières valeurs sémiques (avant et après) forment un couple opposé dont la relation est déterminée par la nature de leur opposition, de leur enchaînement et de leur succession. Le premier élément de ce couple est bien présent dans le titre du documentaire et sera omniprésent, puisque c'est lui qui constitue la trame de la narration. L'*'après'* a ici une présence in absentia, soit par un recours à une certaine comparaison que nous suivons à distance entre ce qui est *avant* et ce qui est bien évidemment *après*. Pour les deux autres termes (non-avant et non-après), ils sont formés par la négation de chacun des deux premiers termes de cette opposition. Pour ce qui est des méta-termes confectionnés dans ce carré sémiotique, nous obtenons ainsi:



Puisque le couple (Avant/après) ne peut coexister ni se relativiser, le sens est ainsi tranché dans une relation de contradiction (antiphatikos) et non simplement de contrariété (enantios). Par conséquent, le réalisateur étale ses cartes sémantiques, en choisissant de 'glorifier' *l'avant* et de ne point parler du présent (*après*).

Comment arrive-t-on donc à comprendre, à partir du titre, le sens de cette dépréciation, qui prévaut de nos jours à l'égard de ce passé « nostalgique » ? Le titre même répond à cette question à travers le mot '*déclin*' qui impose son sens et sa signifiante, en tant que valeur sémantique négative intrinsèque : 'dévaluation' ou encore 'régression' sinon 'déchéance' pure et dure. Cette vision nostalgique revient pour mettre en relief une période déterminée, jugée comme étant fructueuse et effervescente sur le plan de la production culturelle (chanson, cinéma, arts plastiques,

⁹ Courtès 1991, p. 151.

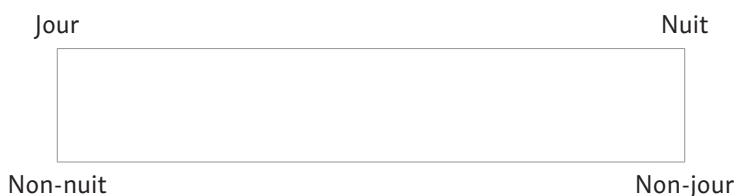
¹⁰ Petitot, J. (1977). Topologie du carré sémiotique. *Études littéraires*, 10(3), p. 347–426. <https://doi.org/10.7202/500445ar>

écriture, théâtre...etc.) ; d'autant plus que cette période est marquée du sceau de la rébellion intellectuelle et politique.

D'ailleurs, le troisième mot clé de ce titre « *Avant le déclin du jour* » est plutôt très évocateur. « Jour » rime souvent avec lumière et clarté, et c'est pourquoi en retournant au carré sémiotique en haut, l'on déduit que les deux termes du couple 'avant/après' ne peuvent être mis ensemble, dans la mesure où l'un d'eux seulement devrait être pris comme « positif ». Les deux méta-termes 'avant/non-après' paraissent ainsi constituer cette déixis positive, stipulant une relation de complémentarité, voire de double implication.

Cela est pratiquement en porte-à-faux avec la relation des valeurs sémiques « avant/non-avant » qui affiche un aspect contradictoire manifeste, dans la mesure où il n'y a aucune possibilité d'avoir à la fois une coprésence des deux termes, puisque 'avant' implique de manière tautologique, ce que s'est passé et n'a plus lieu aujourd'hui, ou du moins il ne se reproduit plus comme avant. Le titre comprend donc ce tronc structurel commun parcouru tout au long du film, et lance par ricochet, le ton d'une narrativité préconçue, bien qu'imprévisible également au niveau de son enchaînement. Greimas ne dit-il pas, dans ce sens, qu'il faut « *reconnaître et accepter la nécessité d'une distinction fondamentale entre deux niveaux de représentation et d'analyse : un niveau apparent de la narration, où les diverses manifestations de celle-ci sont soumises aux exigences spécifiques des substances linguistiques à travers lesquelles elle s'exprime, et un niveau immanent, constituant une sorte de tronc structurel commun, où la narrativité se trouve située et organisée antérieurement à sa manifestation.* »¹¹.

Ali Essafi semble nous raconter ainsi une histoire d'une certaine période temporellement située « *Avant le déclin du jour* », pas après ni encore au moment du déclin du jour. Le choix de l'adverbe circonstanciel de temps est une position assumée par le réalisateur et son titre, sinon un jugement catégorique quant à sa préférence et son alignement. Quant à l'«après», insinué par absentia, il n'est pas qu'une simple période, puisqu'il s'agit d'une génération bien qu'éprise de liberté et de libération, mais sans contexte culturel favorable. L'opposition entre les catégories sémantiques « avant et après », se projette automatiquement sur une autre catégorie en l'occurrence « jour » comme annoncée dans le titre, et « nuit » comme suggéré et insinué¹². Et Greimas de revenir à la charge pour expliquer qu'« *...[ITALIC]un niveau sémiotique commun est donc distinct du niveau linguistique et lui est logiquement antérieur, quel que soit le langage choisi pour la manifestation* »¹³ [/ITALIC]. Dans ce contexte, le carré sémiotique pourrait encore venir en aide pour une explicitation de cette opposition:



Notre titre est ainsi la manifestation matérielle qu'un discours n'est jamais qu'une structure de surface, qui suppose l'existence d'une structure profonde, compilant le sens, le vrai, ou celui voulu par l'auteur ou encore déniché par le récepteur. Le sens réside par conséquent dans des oppositions tantôt expresses tantôt tacites. La connotation stipulant une quête aux origines culturelles va au-delà de la dénotation limitée à l'« ici et maintenant ». L'opposition « jour » et « nuit » engage un rapport de conjonction et de disjonction, reliant les acteurs culturels de l'époque que nous pouvons signaler par S1 et ceux d'aujourd'hui que nous allons signaler par S2.

¹¹ Greimas 1970, p. 158.

¹² Le mot 'nuit' dans ce titre nous rappelle bien un titre indicatif en la matière à savoir celui du film « la Nuit tombe sur le Chili » de son réalisateur chilien Sebastian Alarcon, sa traduction en arabe donne le même mot utilisé dans le titre d'Ali Essafi.

¹³ idem

Si « *le jour* » objet évoquant luminosité et clarté, avec possibilité de vision et de transparence, comme cela se traduit dans l'épanouissement des acteurs culturels de l'époque ou encore de ceux d'avant, « la nuit » renvoie, quant à elle, à l'obscurité et à une régression en matière de valeurs productives sur le plan culturel. Une comparaison tacite est ainsi établie entre *l'aujourd'hui* qui renseigne sur un flou, voire une opacité et *l'hier* avec ses temps prolifiques, productifs et lumineux.

(S1 A O), une relation de conjonction, avec S1 = Acteurs culturels de l'époque et O = *Jour*

(S2 U O), Une relation de disjonction, avec S2 = Acteurs culturels d'aujourd'hui et O = *Jour*

Nous pouvons schématiser ceci tel que : (S1 A O U S2)

Si l'on procède avec contrariété, l'on prendra comme objet « *la nuit* » et la relation sera totalement différente :

(S1 U O), une relation de disjonction, avec S1 = acteurs culturels de l'époque et O = *Nuit*

(S2 A O), une relation de conjonction, avec S2 = acteurs culturels d'aujourd'hui et O = *Nuit*

De la même façon, nous pouvons schématiser cette double situation ainsi : (S1 U O A S2)

3. Raconter, revisiter et refaire l'histoire!

Le titre de Ali Essafi n'est-il qu'un simple jugement de valeur sur l'apport culturel de « Ceux d'après », le liant arbitrairement à « la nuit », puisque « ceux d'avant » sont jugés comme étant dépositaires de la lumière « jour » ? Sommes-nous devant un simple jugement subjectif et nostalgique ? L'auteur du documentaire n'est-il pas tombé amoureux d'une période où il était acteur à part entière dans une expérience collective passionnante et passionnée ?

« *Avant le déclin du jour* » est par conséquent un positionnement politico-culturel affiché et assumé par son réalisateur, qui met en valeur l'apport culturel de la première vague de la Movida, avec les Nass El Ghiwan, Jil Jilala, Lemchaheb, Anfass, les toiles de Gharbaoui, Belkahia et Melihi, les articles de Abdellatif Laabi et Ahmed Nissabouri, Mohamed Kheireddine, le théâtre ambulant de Tayeb Essediki, avant que l'obscurantisme ne vienne s'installer avec force dans le paysage politico-culturel. Autrement, Ali Essafi est en train d'annoncer une distorsion culturelle entre une période et une autre.

En fait, revisiter l'histoire d'un Maroc en plein mouvement culturel, après un bon bout de temps, sert l'Histoire, dans la mesure où cette dernière se nettoie de tous les parasites qui l'entourent, et de tout ce qui n'est pas Histoire. Et comme l'explique Régis Debray : « [ITALIC] L'histoire s'épure en vieillissant, (car) elle perd sa graisse politique, l'écho résonne mieux que le direct, qui fatigue et rebute, comme le brouhaha au restaurant ... »¹⁴ [ITALIC]. Nous dirons aussi que l'histoire s'épure et perd, au fur et à mesure, sa graisse idéologique comme sa coloration politicienne pure et simple.

Bref, l'histoire dont il est question ici avec Ali Essafi est celle qui se situe temporellement « *Avant le déclin du jour* ». Si le mot « déclin » veut dire selon le dictionnaire Larousse le « *Fait de se terminer, de décliner, état de ce qui diminue de valeur, de grandeur, d'éclat, de puissance ou encore le fait pour un astre de finir sa course* »¹⁵, l'on pourrait affirmer que le sens ainsi présenté ici est lié à un autre mot, à savoir l'adverbe « *jour* » qui renvoie ici moins à une page temporelle qu'à un état marquant une période comme étant « lumineuse » et bien « éclairée », en l'occurrence

¹⁴ Debray R. Madame H. Editions Gallimard. Paris. 2015. P48.

¹⁵ Dictionnaire Larousse in <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9clin/22243> consulté le 20 février 2022

celle des années soixante-dix du 20^{ème} siècle. Le « *déclin du jour* » serait, par conséquent, la fin d'une période qui s'annonçait celle du *jour*, pour céder la place à une autre marquée par la prévalence d'autres valeurs, d'autres histoires et d'autres modes de penser.

Récrire l'Histoire, *Madame H* selon Debray, serait adopter un style de narration certes. Celui de Ali Essafi est un construit de photographies, de reportages, d'extraits de films, de pièces de théâtre, d'entretiens directs et même d'archives officielles. Chaque support a une fonction dans la narration et assume un sens donné.

C'est ce que Roland Barthes appelle d'ailleurs la fonctionnalité des unités du récit. «[ITALIC] Il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu, que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire »¹⁶,[ITALIC] dit-il, pour expliquer cette solidarité et cette relation qu'entretiennent les différentes unités du récit. L'une réconforte l'autre, dans son rôle majeur de consolidation du sens majeur. L'une appelle l'autre. Plutôt, l'une complète l'autre, pour dire qu'aucune n'aura le primat ni la prépondérance dans la production du sens.

Il y a donc l'histoire et l'Histoire, Madame H, la première serait cet affluent qui verse dans la seconde, telle un cours qui verse dans le fleuve. Entre les deux, il faut juste réajuster les moyens mis à la disposition du récit, les outils d'imbrication et d'association et les instruments d'ancrage. Combien d'histoires se sont perdues, d'ailleurs, dans les dédales du temps, sans possibilité de s'ancrer ni de se graver dans les cahiers de l'Histoire, telle l'eau d'un cours asséché dans un désert, sans possibilité d'atteindre le fleuve ni la mer.

4. Le documentaire et l'enjeu paradoxal Communication/Transmission

Entre Communication et Transmission, le rapport n'est pas toujours convivial. Complémentaires, dans la mesure où le second a besoin du premier, mais ils suivent déjà des démarches différentes pour l'aboutissement aux objectifs tracés. L'utilité et la fonctionnalité ainsi que la quintessence de chacune d'entre elles est différente. De ce point de vue, le chemin de la Communication est bel et bien écarté dès le départ, étant donné le choix du genre artistique à savoir le documentaire, et pas n'importe lequel, le documentaire d'archives.

En effet, là où la communication agit sur le momentané et le passager, la Transmission entend plonger sur ce qui paraît de longue haleine. Et entre le durable et l'éphémère, il existe certes une nette distinction, que ce soit dans les outils ou dans les objectifs. Ceci ne veut aucunement dire que le travail sur la communication n'est point important ou sans utilité. Absolument pas. Il n'est pas possible de bien transmettre sans bien communiquer. Car bien que Régis Debray nous incite à « *dépasser l'horizon du « communiquer »* », il n'en reste pas moins qu'il souligne son apport essentiel pour la transmission, lorsqu'il dit : « *Si Jésus de Nazareth n'avait pas communiqué avec son entourage, conversé avec ses disciples, apostrophé des foules, jamais l'église chrétienne n'aurait assuré la transmission du message évangélique à travers les époques et les continents* »¹⁷.

Le cinéma marocain a pris son temps pour aborder la question de la réconciliation, mise en place au Maroc par le biais d'une institution à savoir l'Instance Equité et Réconciliation (IER), et cela devait normalement constituer l'espace de transmission nécessaire pour une transition en bonne et due forme, afin que ce qui s'est passé aux années de plomb ne se reproduise plus. Sauf que, la parenthèse ouverte avec l'IER s'est vite refermée sous la houlette d'une communication incommensurable, qui mettait à profit tous les médias publics et autres. Les générations actuelles ou encore celles qui viendront dans l'avenir auront-elles la possibilité de savoir la réalité des choses en dehors de cette parenthèse, mal transmise ? Nous sommes condamnés à la transmission, et on ne peut

¹⁶ Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 1-27.

¹⁷ Debray R. *Introduction à la médiologie*. PUF. Paris. 2000, p. 4.

pas ne pas transmettre, car cela relève aussi d'un vouloir survivre aux aléas de l'histoire. C'est dire qu'aujourd'hui sort d'hier, ou comme le sous-entend Paul Valéry, il y a en nous, hommes présents, beaucoup d'hommes du passé.

Il faut dire que le défi de l'œuvre documentaire d'Ali Essafi en général et celui de « *Avant le déclin du jour* » en particulier, est énorme, puisqu'il agit directement sur les axes stratégiques de l'idéologie d'un pouvoir et dans son appareillage chargé de créer les symboles et le sens. La complication est tributaire de ce pouvoir à s'approprier des espaces et des institutions à même d'assurer une fonction de pérennité et de durabilité. Accomplir cette tâche revient à se créer des institutions de médiation susceptibles de jouer le rôle de relais dans le temps, soit une action itérative et non uniquement limitée dans l'espace. Il y aura toujours des machines à communiquer, mais il n'y a jamais eu des machines à transmettre. Le documentaire est un genre qui ne sert pas l'élément d'immédiateté ni d'instantanéité, puisqu'il cherche la pérennité, d'où l'importance de la transmission et des institutions de médiation à même d'assurer cette visée.

En recourant aux archives, Essafi ne pouvait viser une simple communication sur la vie culturelle et politique d'une époque ; il entendait plutôt ancrer son navire loin aux tréfonds, afin d'en assurer l'historicité, pour lui faire éviter le sort de l'oubli, ou du moins de la mise en marge. Les films tournés à l'occasion de ladite réconciliation font déjà partie de ce passé et rentrent dans le cadre de l'oubli, étant donné qu'ils avaient abordé une petite histoire / fiction, à travers laquelle, ils transforment un fait réel, tout en l'enveloppant dans un cadre fictionnel certain. Par l'intermédiaire de la petite histoire d'un détenu (La chambre noire), d'une militante (Derb Moulay Chrif), d'un groupe de gauchistes (Ali, Rabiaa et les autres) ; leurs réalisateurs voulaient ainsi mettre l'accent sur cette période dite des « Années de plomb ». Alors que le documentaire d'archives reste un récit très proche de la réalité, présentant les documents tels des pièces à conviction, avec l'ambition d'envelopper le passé par un voile d'objectivité, où chaque document raconte à lui seul toute une histoire. Le traitement de ces pièces est empreint d'une certaine subjectivité certes, mais comprend aussi une bonne partie de l'objectivité qui résistera aux usures du temps.

Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que les documentaires d'archives s'appellent des « films de montage », puisque le réalisateur intervient pour combiner les images et séquences en fonction de l'histoire qu'il tient à raconter. Ali Essafi emprunte donc la piste qu'ont suivie d'autres réalisateurs de documentaires d'archives comme Dziga Vertov, Frédéric Rossif, Alain Resnais et Chris Marker, qui se sont amusés à produire des films sans obligatoirement passer par le tournage des images.

Par ailleurs, la prévalence du blanc et du noir tout au long du film est certes le signe d'une époque marquée par l'absence généralement de caméras couleurs, mais suscite aussi le sens que veut transmettre Ali Essafi : « Ce dont je parle relève du passé, ce n'est pas de la fiction, c'est bel et bien le réel ». Car lorsque la fiction entend représenter le réel, elle recourt à une histoire racontée en couleurs, comme c'est le cas des extraits du film « Quelques événements sans significations » ; Des couleurs qui trompent parfois l'œil, au point de biaiser le jeu, et de perdre l'enjeu. Les archives en blanc et noir ne sont pas que du passé révolu, puisqu'elles servent à assurer la compatibilité requise par le sens, mais aussi à garantir la vraisemblance effective, tellement les personnages comme Tayeb Essediki, Boujmii, les Nass El Ghiwan, les Jil Jilala, ont vécu l'avant et l'après et constituent une partie de la mémoire des gens des deux époques.

Seulement, cela reste insuffisant pour imposer ce réalisme aberrant, le cadrage, tout cadrage, nécessite un regard sur le réel, et déjà la mise en scène commence à avoir lieu. En plus de cela, la phase du montage obéit à des contraintes, conditions et considérations qui dénaturent le réel et transforment la réalité en une matière de travail artistique, afin d'obtenir la combinaison souhaitée.

Raconter donc une période historique avec toutes ses péripéties en différents sortes de signes, est un enjeu multiple. Il s'agit tout d'abord de s'arrêter sur les contours d'un Maroc en mouvement, plutôt en effervescence. La

difficulté d'appréhender cette période est exactement cette rapidité qui marque le cours des choses, mais aussi ces liens qui existent entre les différentes trajectoires, dont le fil conducteur s'avère être cette foi le changement. Cet espoir de changer le cours des choses et cet engouement pour la liberté et la libération impactent la majeure partie des travaux culturels de ce mouvement des années soixante et soixante-dix du 20^{ème} siècle. Que ce soient les parcours de la politique, des droits humains, de la culture, des arts plastiques, de la musique, du théâtre ... etc.), tous se liaient par une trame unifiante : l'engouement pour la liberté d'expression et l'aspiration à un Maroc libre.

Ali Essafi le souligne d'abord à travers un parallélisme axiomatique entre le récit de l'ancien détenu politique Abdelaziz Tribak et les péripéties du film « *Quelques événements sans signification* ». L'un nous fait passer à l'autre, dans un va et vient rythmé, et avec des rôles complémentaires qui préservent, toutefois, la trame de base saillante, à la faveur d'une construction subtile sur la table de montage.

Ne rien tourner (ou presque) revient à travailler son film documentaire en une phase majeure du Montage. La technique est à la fois simple et compliquée. Comment le réalisateur peut-il faire interroger tous les documents en sa possession ? Comment peut-il les mettre en combinaison expressive, afin qu'ils disent ce qu'ils dénotent, mais aussi ce qu'ils connotent ? Pourquoi utiliser un tel document et pas d'autres ? Ce sont bien évidemment des questions qui ressortent de la difficulté émanant d'une telle entreprise. La mise à disposition de documents parfois de manière abondante n'est point une tâche aisée, puisqu'elle pose plutôt le problème de sélection et de combinaison. Nous croyons, dans ce sens, que notre réalisateur -Ali Essafi- a si bien su utiliser les documents et archives en sa possession, que ce soit au niveau de la sélection ou encore au niveau de leur alternance et association.

5. L'art de produire du sens

Ce qui démarque le langage artistique de Ali Essafi c'est qu'il s'éloigne du langage encratique, dans la mesure où celui-ci « *se répand sous la protection du pouvoir* »¹⁸, comme l'avance Barthes. Et du coup, il épouse une piste qui déborde de singularité, qui sort bien des sentiers battus, puisqu'elle rompt avec le stéréotype, ressassé à longueur de temps par ce que Louis Althusser appelle l'appareil idéologiques de l'Etat. Ces machines ressassantes ne cessent de rebâcher à tel point de construire leurs propres vérités : L'école, les médias, la publicité, la chanson et les plateaux TV, les infos de 20h00... Le sens du stéréotype ambitionne d'atteindre le statut de fait naturel, alors qu'au fond, il n'en est rien, puisqu'il ne s'agit que de combles d'artifices tellement consommés qu'ils deviennent vérités.

Ali Essafi combat le stéréotype et lutte, par ses différents documentaires, y compris « *Avant le déclin du jour* », contre la vérité que répand et véhicule le stéréotype dominant, porté par la répétition meurtrière. Chacune de ses versions de la réalité guerrière également contre l'hégémonie et la prévalence des valeurs dominantes. Il entreprend ainsi un travail qui sème la méfiance à l'égard du stéréotype, répand le doute quant à la version dominante de l'histoire, secoue les esprits endormis par les répétitions, en présentant cette révolution culturelle.

A contre-courant, le réalisateur est de loin celui qui a valorisé le plus le document historique, mais il est aussi celui qui a mis à profit sa portée en faveur d'une vérité enterrée. Une mission que s'assigne les militants pour revivifier une mémoire collective en quête d'un statut d'Histoire. La mise à la marge de cette mémoire et la prévalence d'une autre version de l'histoire relève d'une manœuvre qu'Ali Essafi compte dévoiler, dénoncer et contrecarrer.

Y a-t-il donc un lien entre hier et aujourd'hui ? Sans nul doute, et ce n'est pas Barthes qui dira le contraire puisqu'il insiste qu'aujourd'hui sort d'hier, comme pour réitérer l'idée de Paul Valéry qui signale le lien indéfectible liant les deux temps passé et présent. Le réalisateur du documentaire, lui, suit le même chemin, pour aboutir vers la fin du

¹⁸ Barthes R. Le plaisir du texte. Editions Le Seuil. Paris. 1973, p. 56

film, avec les derniers mots du réalisateur Mustapha Derkaoui qui racontait les péripéties de la censure de son film « *Quelques événements sans significations* » : [*cela relève du passé désormais et cela ne va pas se reproduire inchallahé*].

Dans son film, la quintessence sémantique se concentre depuis le titre certes, mais dans et par le biais des premières images du film qui présentent des bulles blanches en agitation, sur un fond totalement noir. L'objectif vise ces fourmilles en quête de lumières, dans une rue marocaine anodine. Le conteur, pour sa part, débutera son conte à l'aide du classique : « *Elargissez le cercle que dieu élargisse vos tombes ...* » qui réclame au public présent d'être acteur dans l'acte de création qu'est le conte, avec sa forme fétiche qu'est la Halqa où l'on bénit le conteur et le poète.

Ali Essafi écrit par des images ses « fleurs du mal »¹⁹ à lui, pour parsemer ce long chemin empreint d'oppression, de barricades et de censure, de jolies histoires artistiques et culturelles (théâtre, cinéma, peinture, musique ...etc) et « *que notre chant soit digne de ceux qui nous écoutent* », avance modestement ce conteur, relais de cette transmission orale tant fréquenté par les marocains pour savourer la beauté des récits de Antara Ibn Chaddad.

« *Avant le déclin du jour* » se veut donc un conte, une histoire, plutôt une version de l'histoire, un regard rétrospectif sur des histoires que l'on ne raconte que rarement, que l'on veut taire. De ce point de vue, il est possible d'évoquer le rôle militant du documentariste qui creuse profondément dans le fin-fond des documents et témoignages pour garder une trace et pour que les générations futures sachent que l'Histoire dépend de ceux et celles qui la racontent, mais aussi des sources retenues comme valables pour en assurer la crédibilité.

En tendant son micro à plusieurs protagonistes, Ali Essafi traduit les événements de son temps à la faveur d'une parole qui prévaut, pour les ériger en matière filmique, en documentaire et en témoignages esthétiquement combinés. Soit une œuvre construite et fictive, puisque le montage ne laisse que peu de place à la réalité. Tout cadrage est un début de fiction, plus ou moins, spectaculaire.

De cette optique-là, plus particulièrement, Ali Essafi peut être considéré comme chasseur des moments oubliés, des événements mis à la marge de l'histoire officielle et de ces phénomènes, souvent délaissés par les caméras de l'éphémère, puisqu'ils concernent les petites gens de la marge, ceux-là même qui vivent sans que les objectifs des journalistes ne les pourchassent, et sans que les consciences de l'opinion publique ne les prennent en compte, puisque loin des yeux et loin des calculs politiques des médias publics et privés.

Si Ali Essafi se trouve « fiché » dans la catégorie du corps cinématographique marocain, ce n'est pas uniquement parce qu'il est documentariste, mais aussi parce qu'il est directeur de photographie, un scénariste et un producteur de films. « *Avant le déclin du jour* » est d'ailleurs un hommage tonitruant au cinéma marocain, puisqu'on y compte le passage de pas moins de neuf films marocains et par voie de conséquence de leurs réalisateurs. L'idée est bien évidemment de rappeler que ce qui est aujourd'hui presque « facile » ne l'était pas hier, avec l'objectif de transmettre cela aux générations futures, et garder ainsi une trace dans l'histoire des films marocains, ayant marqué la période des années 70, avec leurs traitements artistiques et sémantiques.

En fait, cette même parole, banalisée aujourd'hui à outrance, était hier confisquée, interdite et assez couteuse à maints égards. Cela est aussi un devoir envers l'histoire que d'éclairer sur les processus des dynamiques sociales, culturelles et politiques des pays ; le Maroc avait mis en place, dans ce sens, une instance spéciale en l'occurrence l'Instance Équité et Réconciliation pour que les citoyens ne vivent « *Plus jamais ça* ». Cette parole confisquée est donc un passé à raconter en verbe avec Abdellatif Laâbi, en musique avec les Nas El Ghiwane, en arts plastiques avec les Melihi et Belkahia, en théâtre avec Seddiki et Boujmii et enfin dans le cinéma avec la censure du film

¹⁹ Titre du recueil poétique de Charles Baudelaire.

de Mustapha Derkaoui « Quelques événements sans signification ». Le ton politique lui est donné par un ancien détenu politique.

6. Un film dans le film

Dans ce documentaire sorti en 2020, Ali Essafi rend un vibrant hommage certes au cinéma marocain, mais focalise son attention particulière sur un film en particulier ; « Quelques événements sans signification », longtemps interdit depuis sa confection en 1974. Il ne ressort d'ailleurs que 46 ans après, un chemin qui raconte toute cette voie sinueuse de la démocratie dans un pays comme le royaume du Maroc.

Le retour à ce film est aussi une manière de réhabiliter une pellicule de 78 minutes, un réalisateur et une action culturelle et artistique en quête de soi, de liberté, mais surtout en quête d'autres horizons prometteurs. Essafi entend procéder, près d'un demi-siècle après, à la lecture d'une page de l'histoire du Maroc marquée par les interdits, les tabous et les censures de différentes sortes.

Du début jusqu'à sa fin, le documentaire raconte ainsi l'histoire de ce film qui avait eu un sort bizarre, à savoir celui de la perte. L'autre mémoire se perd, se dilapide et se dissipe pour ne lui laisser aucune chance de témoigner d'une époque, d'une histoire et d'un temps...dur. Le film n'était certainement pas le seul à avoir subi ce destin fatal. L'idée de cette histoire dans l'histoire est condensée dans cette image d'une archive cinématographique en état délabré, montrée plus d'une fois, avec des pellicules jetées ici et là, comme pour signifier la valeur d'une documentation cinématographique au Maroc.

Le synopsis dit qu'une équipe de cinéastes en quête d'un thème à traiter, recourt à un sondage auprès du grand public, pour savoir ses attentes du cinéma marocain émergent. Chemin faisant, leur caméra tombe sur un sujet inattendu, car elle a, involontairement, tourné la scène d'un crime commis par un ouvrier du port insatisfait contre son patron. Ils décident ainsi de braquer les projecteurs sur ce cas particulier.

Heureusement, la disparition des rushes du film pendant longtemps n'a pas pu être fatale, puisque le négatif du film a été retrouvé en Espagne et a été restauré par la filmoteca de Catalunya, ce qui a permis enfin de projeter à la Berlinale en 2019, en guise d'hommage et de reconnaissance. Le film n'est pas loin des aspects documentaristes, et le réalisateur de notre documentaire y prend part en tant que scénariste à la recherche d'un thème du film qui s'apparente à un cinéma du réel.

Il n'est donc pas possible de surpasser, dans ce contexte, un sujet d'une importance capitale, en l'occurrence : la lutte des mémoires. Le domaine des archives est souvent considéré parmi les éléments de souveraineté d'un Etat, puisqu'elles rendent compte de cette mémoire qui fait bien évidemment la soudure de la population et ses repères identitaires. Sauf que pour ce, les dominants, et dans l'objectif de consolider leur position, recherchent désespérément une mémoire propre qui ne contrevient pas leur narration ni leurs récits. La mémoire est un enjeu de domination qui met en œuvre les versions à relater, les narrations à consacrer, les images à faire prévaloir, l'imaginaire à nourrir et le cognitif à façonner.

Si la lutte pour la prévalence de sa propre mémoire est réelle, c'est parce que chaque version entend prendre place au détriment des autres. Les oppositions qui naissent de ces superpositions dans les images et dans les narrations au sein de ce documentaire, font ressortir le sens, d'un Maroc déchiré entre les épris de liberté et de démocratie et ceux qui asphyxient les voix appelant à la liberté. Une opposition entre la culture sous toutes ses formes de production et l'appareil de l'Etat avec toutes ses forces militaires et idéologiques.

Ainsi, ce qui a été au début conçu comme « Nos sombres années 70 » où Essafi essaye d'éclairer une période elle-même sombre par le manque d'images et d'éclairages, allait se transformer, au fil des ans, en un autre documentaire intitulé cette fois-ci « *Avant le déclin du jour* ». Le changement de titres mérite un arrêt, dans la mesure où l'on modifie le mot péjoratif « Sombre » par « Jour », comme pour mettre en valeur, cette fois-ci, l'autre mémoire, l'autre version et l'autre narration.

Bien évidemment, il fallait modifier par ricochet le pronom personnel « Nos », qui renvoie à une appropriation de la responsabilité collective, par l'introduction de l'adverbe temporel « Avant » qui marque une nette séparation entre deux périodes temporelles, mais aussi entre deux modes de mouvements. L'objectif est de mettre en valeur les prouesses du mouvement culturel en vogue à l'époque.

Gilles Deleuze n'écrit-il pas que « *Le cinéma racontera toujours ce que les mouvements et les temps de l'image lui font raconter* »²⁰. Il entendait par-là, l'importance que revêt le mouvement et le temps dans ce narratif imagier. C'est semble-t-il ce que le réalisateur met en scène à la faveur des couleurs, des costumes, des lieux et des plans et des cadres de prise. Tous les personnages d'Ali Essafi réagissent à une situation et du coup, il y a histoire, il y a récit et il y a accord symbiotique entre mouvement et temps²¹.

Si Ali Essafi dédie, dans la même foulée, ce film à ceux ayant subi les affres des années de plomb, il n'omet pas non plus de cette dédicace ceux qui en souffrent aujourd'hui, pour marquer la jonction entre hier et aujourd'hui. Régis Debray ne dit-il pas d'ailleurs que ce qui fait lien fait bien. Les générations actuelles peuvent ainsi s'arrêter sur ce qui s'est passé et procéder objectivement aux comparaisons possibles.

Conclusion

L'image présentée par Ali Essafi ressemble certes à la réalité, mais elle n'en est qu'un de ses aspects et manifestations, puisqu'elle est l'œuvre d'une confection conceptuelle et technique d'un « faiseur » de sens. À l'aide de ses médiums préférés, le créateur de sens, Ali Essafi en l'occurrence, entend ainsi signifier et parvenir ses intentions comme son regard sur une époque. Dans notre cas de figure, le réalisateur braque les projecteurs sur la mosaïque culturelle et artistique marocaine dans une époque donnée, en guise d'hommage à ces protagonistes nombreux et variés.

Le documentaire objet de notre étude tire profit de cette communion entre temps et mouvement, afin de raconter son histoire tout comme Essafi le voulait lui-même. Une histoire qui a lieu durant les années soixante et soixante-dix, mais dont les réactions et ramifications continuent de plonger leurs ombres a posteriori. Avec un recul et une distance, nos protagonistes de cette histoire : Abdelaziz Tribak, Mustapha Darkaoui, et Ali Essafi nous éclairent, par le biais de la voix-off, de cette voix absente dans l'histoire officielle. Certes, le réalisateur s'empare des outils de la désignation technique, émanant de l'univers pratique du 7-ème art : plan-séquence, travelling, zoom, contre-plan, valeur de plan, montage-cut, etc, mais derrière, il y a également un sens fort de l'âme de l'histoire.

D'abord, les images rapportées ne sont pas fictionnelles, mais bel et bien en parfaite cohérence avec leur temps réel ; elles colportent désormais un souffle de vraisemblance grâce à la luminosité, les couleurs (généralement le blanc et noir ou encore les couleurs assez ternes), les costumes, les discours, les lieux et l'ambiance des espaces

²⁰ Deleuze G. *Pourparlers*. Minuit, Paris, 1990, p. 85.

²¹ « *Si le mouvement reçoit sa règle d'un schème sensori-moteur, c'est-à-dire présente un personnage qui réagit à une situation, alors il y aura une histoire. Au contraire, si le schème sensori-moteur s'écroule, au profit de mouvements non orientés, désaccordés, ce seront d'autres formes, des devenirs plus que des histoires* ». op cit.

publics... et même les images de l'entretien avec le témoin d'Ali Essafi se présentent sous le même filtre temporel, avec moins de luminosité et un décor appauvri et dépourvu de toute vivacité.

La majeure partie des images a été tournée pendant cette période des années 60 et 70. Et comme expliqué par Deleuze, le temps et le mouvement ne sont pas pensés comme des paramètres de la narration, mais comme des déterminations qui trouvent leur actualisation dans l'image cinématographique, et qui donnent ainsi naissance au récit, comme point de vue. Régis Debray ne disait-il pas à chaque fois que « c'est le point de vue qui crée l'objet »²².

Par ailleurs, et contrairement aux films documentaires ayant une voix-off venant dominer et décider le sens des choses et des faits, les images du documentaire ont une indépendance et expriment un sens, dans le sens d'entités signifiantes. En fait, le film documentaire s'ouvre sur une voix-off invitant le public à se rassembler autour du conteur et finit sur des images d'une séquence d'un conteur marocain à la place Jemaa Lefna avec au fond une chanson de Nass El Ghiwane ou les Rolling stones marocains.

Entre temps, la voix-off n'intervient que pour dire ce que l'image n'arrive pas à dire ou à transmettre, autrement ce serait une redondance. Ce qui permettrait de mieux lire, interpréter l'image et à circonscrire au mieux ses composantes signifiantes. Le document d'Ali Essafi arrive à se défendre lui-même, d'où les différents clichés de journaux, revues, magazines, chose qui fait que l'archive acquière cette force dramatique intrinsèque à pouvoir signifier.

Il y a donc lieu d'affirmer qu'un film documentaire se distingue d'un film de fiction en ce qu'il fait explicitement référence à un « quelque chose » présumée réelle. Le reste est œuvre artistique du réalisateur qui veille à ce que le discours du film fait prévaloir cette opération de référenciation, par le biais des différents dispositifs de prise de vues. Des prises de vue qui nous rappellent à chaque fois que nous sommes en train de suivre un cours d'histoire illustré.

Niveau(x) de Contribution des Auteur(s): Premier auteur 100 %

Approbation du Comité d'Ethique: il ne s'agit pas d'une étude qui nécessite l'approbation du comité d'éthique.

Soutien Financier: Aucun soutien financier n'a été reçu pour l'étude.

Conflit d'Intérêts: Il n'y a aucun conflit d'intérêts dans l'étude.

Author Contributions: The article has a single author, 100%.

Ethics Committee Approval: This study does not require ethics committee approval.

Financial Support: The study did not receive financial support.

Conflict of Interest: There is no conflict of interest in the study.

Bibliographie

Barthes R. *Le plaisir du texte* Editions Le Seuil, 1973.

Barthes R. *Leçon*. Editions Le Seuil. Paris. 1978.

Boutaud J-J « Forme et sens », in « Le Sacré dans l'image photographique »Hermes Science publications. 2009.

Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 1-27;

Courtès 1991.

²² Debray R. Introduction à la médiologie, PUF, Paris, 2000, p. 1.

Debray R. Madame H. Editions Gallimard. Paris. 2015.

Debray R. *Introduction à la médiologie*. PUF. Paris. 2000.

Deleuze G. *Pourparlers*. Minuit, Paris, 1990.

Peirce C. S. *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique »

Webographie

Petitot, J. (1977). Topologie du carré sémiotique. *Études littéraires*, 10(3), 347–426. <https://doi.org/10.7202/500445ar>