

COMMUNICATION DE LA VIOLENCE AU CINÉMA: LE CAS DU FILM LES AILES DE L'AMOUR D'ABDELHAÏ LARAKI

*COMMUNICATION OF VIOLENCE IN CINEMA: THE CASE OF
THE FILM LES AILES DE L'AMOUR BY ABDELHAÏ LARAKI*

*COMUNICAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA: O CASO DO FILME
"LES AILES DE L'AMOUR" DE ABDELHAÏ LARAKI*

Oussama Amrani

Laboratoire sciences de l'information, de la communication et du discours
ENS -Tétouan, Abdelmalek Essaadi University, Maroc
oussama.amrani@taalim.ma; amranioussama99@gmail.com

El Arbi El Bakkali

Laboratoire sciences de l'information, de la communication et du discours
ENS -Tétouan, Abdelmalek Essaadi University, Maroc
ea.elbakkali@uae.ac.ma

RESUME

La violence est inhérente à l'existence de l'homme. Elle est créatrice et destructive. De la violence surgit une vie, une âme et une œuvre d'art. Et c'est la violence qui subvertit l'ordre, sème le chaos et disloque les liens. La violence est la justification d'un acte impétueux. Elle peut en être à la fois la cause et l'effet. Par ailleurs, la violence peut transmettre un message de colère, d'insatisfaction, de rébellion, d'amour et d'autres, comme elle peut être elle-même un message. Cette notion, vu son importance, figure parmi les centres d'intérêt de plusieurs disciplines artistiques et ce depuis l'art rupestre jusqu'à l'art moderne. Le septième art, lui, ne fait pas exception et fait de la violence un sujet à traiter et un moyen pour traiter d'autres sujets. Comme le cinéma est un moyen de communication audiovisuelle, il fait de l'image, des techniques de mises en scènes, et des nouvelles technologies tout un arsenal communicationnel pour attaquer la notion de la violence. Or, quand on entend de la violence au cinéma, on pense en prime abord aux films d'action américains, des films d'horreur ou des films d'aventures épiques qui illustrent le combat entre le bien et le mal à travers les violences physiques, verbales et psychologiques. Ainsi, la communication de la violence dans l'art cinématographique se met devant un heurt : on relie la violence et la contre-violence selon un lien de causalité constituant un cercle vicieux où l'action produit une réaction qui devient à son tour une action stimulant une réaction. Abdelhaï LARAKI dans son film Les Ailes de l'Amour fait de la violence non pas seulement le produit des injustices régnant dans la société, mais aussi un moyen de communication qui fait de l'image, de la musique, du hors-champ, et de l'éclairage des canaux permettant la diffusion du message du réalisateur. Entre la communication violente dans l'intrigue, la communication des violences au sein d'une microsociété représentée par le cadre spatial et le message que communique le réalisateur aux spectateurs ne devons-nous pas nous interroger sur les formes de la communication violente au sein de l'œuvre de LRAKI ? L'image ne transmet-elle pas un message violent au spectateur ? Les différentes crises ne sont-elles pas le produit d'une communication de crise ratée ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans

notre intervention intitulée : Communication de la violence au cinéma: Le cas du film les Ailes de l'Amour d'Abdelhaï LARAKI.

Mots-clés : Communication. Violence. Cinéma. Message. Abdelhaï Laraki.

ABSTRACT

Violence is inherent in man's existence. It is creative and destructive. From violence arises a life, a soul and a work of art. And it is violence that subverts order, sows chaos and dislocates bonds. Violence is the justification for an impetuous act. It can be both cause and effect. On the other hand, violence can convey a message of anger, dissatisfaction, rebellion, love and others, as it can be a message itself. This notion, given its importance, is one of the centers of interest of several artistic disciplines, from rock art to modern art. The seventh art, on the other hand, is no exception and makes violence a subject to be treated and a means to deal with other subjects. As cinema is a means of audiovisual communication, it makes the image, staging techniques, and new technologies a whole communicative arsenal to attack the notion of violence. However, when we hear about violence in cinema, we think at first of all of American action films, horror films or epic adventure films that illustrate the fight between good and evil through physical, verbal and psychological violence. Thus, the communication of violence in cinematographic art is faced with a clash: violence and counterviolence are linked according to a causal link constituting a vicious circle where action produces a reaction that in turn becomes an action stimulating a reaction. Abdelhaï LARAKI in his film *Les Ailes de l'Amour* makes violence not only the product of injustices prevailing in society, but also a means of communication that makes image, music, off-camera, and lighting channels allowing the dissemination of the director's message. Between violent communication in the plot, the communication of violence within a micro-society represented by the spatial framework and the message that the director communicates to the spectators, should we not ask ourselves about the forms of violent communication within LARAKI's work? Doesn't the image convey a violent message to the viewer? Aren't the various crises the product of failed crisis communication? These are the questions we will try to answer in our intervention entitled: Communication of violence in cinema: The case of the film *Les Ailes de l'Amour* by Abdelhaï LARAKI.

Keywords: Communication. Violence. Cinema. Message. Abdelhaï Laraki.

RESUMO

A violência é inerente à existência do ser humano. Ela é criativa e destrutiva. Da violência surge uma vida, uma alma e uma obra de arte. É a violência que subverte a ordem, semeia o caos e desloca os vínculos. A violência é a justificativa para um ato impetuoso. Ela pode ser tanto causa quanto efeito. Por outro lado, a violência pode transmitir uma mensagem de raiva, insatisfação, rebeldia, amor e outros sentimentos, assim como pode ser uma mensagem em si mesma. Essa noção, dada a sua importância, é um dos centros de interesse de várias disciplinas artísticas, desde a arte rupestre até a arte moderna. O sétimo arte, por outro lado, não é exceção e torna a violência um tema a ser tratado e um meio de lidar com outros assuntos. Como o cinema é um meio de comunicação audiovisual, ele transforma a imagem, as técnicas de encenação e as novas tecnologias em um arsenal comunicativo completo para abordar a noção de violência. No entanto, quando ouvimos falar de violência no cinema, pensamos inicialmente em filmes de ação americanos, filmes de terror ou filmes de aventura épica que ilustram a luta entre o bem e o mal por meio de violência física, verbal e psicológica. Assim, a comunicação da violência na arte cinematográfica enfrenta um choque: violência e contraviolência estão ligadas por meio de uma ligação causal que constitui um círculo vicioso onde a ação produz uma reação que, por sua vez, se torna uma ação estimulando uma reação. Abdelhaï LARAKI, em seu filme "*Les Ailes de l'Amour*," faz da violência não apenas o produto das injustiças prevaletentes na sociedade, mas também um meio de comunicação que utiliza a imagem, a música, o fora de cena e a iluminação como canais que permitem a disseminação da mensagem do diretor. Entre a comunicação violenta na trama, a comunicação da violência dentro de uma microsociedade representada pelo

enquadramento espacial e a mensagem que o diretor transmite aos espectadores, não deveríamos nos questionar sobre as formas de comunicação violenta dentro da obra de LARAKI? A imagem não transmite uma mensagem violenta ao espectador? As várias crises não são o resultado de uma comunicação de crise mal-sucedida? Essas são as perguntas que tentaremos responder em nossa intervenção intitulada: Comunicação da violência no cinema: O caso do filme "Les Ailes de l'Amour" de Abdelhaï LARAKI.

Palavras-chave: Comunicação. Violência. Cinema. Mensagem. Abdelhaï Laraki.

Introduction

Le terme violence, du latin *violentia*, est dérivé de *violens* qui veut dire « violent », lui-même dérivé de *vis* qui signifie « vigueur, force ». Dans la nomenclature de Larousse, l'entrée violence désigne : « Extrême véhémence, grande agressivité, grande brutalité dans les propos, le comportement » et « Contrainte, physique ou morale, exercée sur une personne en vue de l'inciter à réaliser un acte déterminé ». De cet aperçu définitoire, il paraît clairement que la violence est inhérente à l'être humain et se manifeste dans ses comportements et attitudes à la fois linguistiques, communicationnels et sociétaux. Elle continue toujours de nourrir la curiosité des chercheurs, dans divers domaines, qui cherchent à l'étudier, à l'expliquer, à l'éradiquer ou à la communiquer.

L'art est l'un des domaines qui se sont intéressés à la notion de la violence et ce depuis l'art rupestre jusqu'aux différentes formes de l'art moderne. Il n'en reste pas moins que cet intérêt naît, d'une part, du besoin d'apaiser cette rage intérieure dont les flammes se nourrissent essentiellement des injustices subies et des sentiments de peur et de craintes, et d'autre part, du besoin de prendre une revanche contre les sources de la violence subie.

L'art est un moyen de communication dont la fonction est de transmettre un message, verbal ou non-verbal, dans des situations de communication diversifiées et différentes, c'est aussi une représentation du monde, voire une représentation d'une société quelconque. Il en est le miroir qui reflète sa réalité. Aussi peut-on affirmer que toute représentation de la violence dans un domaine artistique n'est autre qu'un message traduisant et reflétant l'état d'âme bouleversé de l'artiste. R. Branche affirme en ce sens :

« Accepter de travailler sur la violence, et prendre le risque de la décrire, nécessite d'accepter cette force dérangeante : elle a une puissance de bouleversement intime et dont il est vain d'espérer le contrôle total »(BRANCHE, 2010)

Les ailes de l'amour réalisé par Abdelhai Laraki est l'adaptation cinématographique du premier roman de Mohamed Nedali intitulé Morceaux de choix : les amours d'un apprenti boucher (2003). Le personnage principal, Thami, par le biais du flash back, invite le spectateur à l'accompagner aux origines des plaies non-cicatrisées qui l'ont traumatisé. Chemin faisant, le spectateur est interpellé par la prédominance de la violence dans une atmosphère conflictuelle où les dialogues illustrent l'abondance d'actes comminatoires et diffamatoires. Les conflits, origines d'actes violents, sont répartis selon des relations dichotomiques : fils/père, individu/ société, citoyen/autorité, tradition/modernité, imitation/originalité, fanatisme religieux/apathéisme, amours/les amours... La paix et la sérénité n'ont pas de places dans le monde de Thami. Le protagoniste subit la violence d'un univers rigide et renfermé qui accable par ses tentacules conservateurs toute personne aspirant au changement, à la modernisation ou à la liberté.

Si Mohamed Nedali, fait de son roman le moyen pour communiquer ces différentes violences à travers l'art scriptural, Abdelhai Laraki, lui, décide de les communiquer par un autre moyen plus accrochant à savoir le septième art en adaptant le texte littéraire au grand écran. Ce qui pousse à s'interroger : comment se manifeste la communication de la violence dans le film de Laraki ?

1. Les ailes de l'amour : Des violences à communiquer et pour communiquer

Quand on parle de la violence dans le cinéma, la première chose qui parvient à l'esprit est l'horreur, les épopées, les poursuites, l'espionnage, les conflits militaires, les raids des extraterrestres sur la planète, les combats des supers héros contre les méchants... Bref, on se représente un affrontement entre le bien et le mal. Lequel affrontement fait surgir une violence et une contreviolence dont le moteur est une raison quelconque. D'où, au lieu de parler de la notion de violence au

singulier, il vaut mieux la mettre au pluriel car derrière toute violence sied une autre violence. Toutefois, il serait une aberration de justifier l'existence de la violence par l'unique vision manichéiste selon laquelle les frontières entre le bien et le mal sont claires. Et il serait hâtif de taxer le responsable d'un acte violent de représentant du mal. Le bien, lui aussi, peut produire une violence. En effet, la violence n'est pas toujours destructive. Elle est aussi créatrice (il faut entendre le mot dans les deux sens) : De la violence naissent une vie et une œuvre d'art. L'art est alors le produit et l'expression d'une violence. M. Gontard, en parlant de l'art scriptural, affirme dans ce sens que :

C'est [l'art] qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la violence à transmettre, à susciter à partager. C'est [l'art] qui, dans ses dispositifs [...] se charge de la seule fonction subversive à laquelle [il] puisse prétendre (GONTARD, 1981)

Le film cinématographique *les ailes de l'amour*, subvertit l'ordre du commencement et s'ouvre par la fin. C'est une ouverture, en empruntant le terme à Fouad MEHDI, « clausulaire »(MEHDI, 2018) . Le spectateur, s'apprêtant à suivre le fil de la narration filmique, se rend compte que la scène liminaire est, en fait, la fin de l'histoire. Et au lieu d'avancer, il est contraint de régresser et de faire marche-arrière en se laissant guider par la technique du flash back.

L'oxymore qui se dégage de cette ouverture clausulaire se manifeste dans la toute première scène où la caméra en mouvement zoome en grand plan le cadavre du père du protagoniste, allongé sur le dos et pris de profil, qu'on prépare pour lui rendre les devoirs de sépulture en lui faisant les ultimes ablutions. Cette sortie de la vie permet au protagoniste de rentrer à la maison familiale. Dans la rhétorique, l'oxymore met en juxtaposition deux termes opposés pour mettre en relief un contraste choquant. Par ailleurs, ces deux techniques, hors mis le choc et l'effet de surprise qu'elles créent, témoignent d'une relation conflictuelle entre deux personnages qui sont censés être en parfaite conciliation.

Par ailleurs, l'ouverture se fait dans le mutisme où la parole et les dialogues sont forcés à s'éclipser devant la solennité de l'événement. La mort et le deuil agissent violemment sur les personnages et le spectateur. Ce dernier est perdu entre trois scènes qui s'alternent successivement. Le corps du défunt, Kelthoum à poile

devant son miroir, et une vache noire qu'on prépare pour l'abattage. Moins de trois minutes de silence lourd, mais qui semblent une éternité vu la multitude des violences qui s'en dégage. Le décès de l'Adel, rappelle la vulnérabilité de l'être et son impuissance devant la mort. La finitude des êtres dont le sort est fatal ne peut que mettre en cause la finalité de l'existence qui n'est plus qu'un mouvement en boucle dont le début et la fin sont le néant : on n'est pas, puis on naît pour ne pas être. La vie est-elle si absurde ? La question, elle-même, constitue une violence contre l'esprit¹. L'évènement funeste est un coup dur pour Kelthoum, la bru de l'Adel, qui, par la mort de ce dernier, elle perd l'appui, le soutien et la sécurité. Les premières discussions qui brisent ce silence montrent l'effet impétueux de la mort de l'Adel sur Kelthoum. Les femmes aidant à la préparation du repas funéraire abordent la situation calamiteuse de la jeune femme. En ce qui suit un extrait de leur causerie :

Elle me déchire le cœur cette Kelthoum.

Elle aura bien gâché sa vie. La malheureuse.

Que va-t-elle devenir maintenant que l'Adel est mort ?

Rentrer chez-elle.

Où veux-tu qu'elle aille ? La pauvre, elle n'a plus de famille.

Personne ne la met en dehors. Mme Mina est sa tante. Et M. l'Adel, que Dieu ait son âme, la considérait comme sa fille, bien que Thami, leur fils maudit, l'eusse répudiée.

Le premier verbe prononcé « elle me déchire le cœur », hormis sa fonction émotive qui met au jour la compassion de la locutrice, traduit en lettres la projection de la caméra sur deux objets tranchants : une paire de ciseaux que Kelthoum emploie pour couper ses cheveux et un couteau de boucher qu'on émoude avant que la vache à sacrifier ne soit égorgée. Ledit verbe met en évidence l'omniprésence de la notion du déchirement qui prend trois formes : le résultat de l'action de déchirer, de couper ; grande souffrance morale et affective ; discorde et division. La première forme met en relief l'action qui dit plus que les mots. Le fait de couper les cheveux renvoie à une violation de la féminité de Kelthoum. Cette dernière, étant répudiée

¹ Le présent travail ne vise pas le traitement de cette question. On le ferait peut-être lors d'une autre étude selon d'autres approches.

par Thami, ne pouvait assouvir la soif de son corps au plaisir charnel. D'où la mise en parallèle de sa nudité et celle du cadavre de l'Adel. Plusieurs autres éléments assurant l'équilibre entre les deux scènes tels que l'eau. Kelthoum assise nue devant le miroir, la brosse dans la main, des ustensiles contenant de l'eau, voilà une scène qui pousse le spectateur à prévoir qu'on est devant une séance de toilette. Cependant, les larmes qui coulent des yeux fixant un point dans l'horizon, rapproche la scène à la toilette du défunt. D'autant plus, la nudité du corps féminin suivi de l'abatage de la bête qui sera immédiatement disséquée en portions destinées à la cuisson fait référence au titre du roman adapté : *Morceaux de choix*. Il en ressort un certain avilissement du statut de la femme qui est réifiée et dont la valeur et l'utilité se déterminent selon l'optique du besoin et du désir masculins. Bref, le film met le point sur le déchirement de la féminité marocaine qui demeure incapable de s'affirmer dans une société patriarcal archaïque.

Plus encore, le déchirement affectif, quoique souvent inouï et insaisissable, peu prendre une forme tumorale qui ronge intérieurement plusieurs personnages soumis sous le poids de l'affliction. Le chagrin de Kelthoum est lisible dans son regard. Ce sentiment est renforcé par la goutte de larme qui coule de son œil et de celui de la vache dont la couleur noire est le symbole de la tristesse affligeante.

Le film et le texte romanesque rendent compte du noircissement de l'univers marocain où le malheur est un acteur omnipotent. En effet, le réalisateur fait de ce sentiment un personnage principal qui n'est visible que par ce qu'il produit et cause de destructeur. Sa forme insaisissable le rapproche à un fantôme qui s'amuse à harceler tous les belligérants sans prendre position pour ce camp ou l'autre. En effet, tous les personnages ont quelque chose qui les tourmente. Toutefois, Subjectivité oblige, Thami est présenté comme le personnage le plus déchiré. Vivant dans une société holiste condamnant toute parole ou opinion contredisant sa doxologie, Thami, qui aspire à se libérer des dictats paternels, religieux et sociaux, est contraint de réprimer tous ces désirs y compris le désir sexuel. Celui-ci constitue un sujet tabou dans la société marocaine, c'est pourquoi il est tu de crainte qu'on touche à la pudeur et sous prétexte que l'acte sexuel soit interdit hors de l'institution de mariage et ce selon la loi religieuse et la loi pénale marocaine. Thami est conduit par

une « pulsion de moi », selon le concept freudien, qui vise à satisfaire un de ses besoins élémentaires. Or, dans une société où les valeurs éthiques renforcent davantage le caractère conservateur, Thami et ses semblables trouvent des difficultés à vivre leur sexualité. Aussi leur quête débouche-t-elle sur une frustration impitoyable. Toujours est-il qu'ils trouvent des moyens pour tromper la vigilance des curieux et des envieux : chercher le moment opportun, souvent l'heure de la grande prière du vendredi ou le moment de la sieste après un déjeuner lourd. Sinon, s'offrir une séance de masturbation, toujours en cachette, pour se soulager et trouver le sommeil.

La notion de déchirement prend une troisième dimension tout à fait différente des deux précédentes. Le verbe et la prise de vues de la caméra s'allient pour créer un sens du non sens ou du moins rendre un simple détail plus parlant. C'est d'ailleurs, le cas de l'abondance des éléments tranchants : ciseaux, couteaux, miroirs...Et puisque la valeur d'une œuvre d'art réside dans sa symbolique et dans ce qu'elle communique, véhicule implicitement et laisse entendre, tous les éléments cités plus haut relevant principalement de la dénotation servent de tremplin pour le spectateur afin de leur trouver un sens. Vu le contexte de l'œuvre, les éléments cités plus haut s'appuyant sur le dialogue renvoient à la dislocation des liens familiaux et par voie de conséquence la discorde se substitue à l'accord et à la sympathie dans la relation père/fils. Le tort est irréparable et le conflit est inconciliable. Disséquée de cette façon, la relation subit une violence grandissime. D'autant plus, la verticalité qui régit le lien père/fils entre l'Adel Sidi Ali et Thami le boucher met en évidence une relation conflictuelle où la violence se justifie par la discorde et la différence. Les dichotomies suivantes expliquent l'origine de l'antipathie entre les deux personnages : vieux/jeune ; Notaire= métier noble et pur/boucher=métier impur ; honneur/ déshonneur ; Sidi= titre de grandeur social/ pas de titre= Thami tout court ; Ali= signifiant élevé/ Thami = accusé. Du coup, le rapprochement des deux personnages est inespérable.

Tout conflit produit des violences allant dans les deux sens. Il est question d'une réciprocité se justifiant par une relation de causalité où l'action et la réaction, à l'image de la relation père/fils, se veulent l'une plus violente que l'autre. Et de ce

fait, une réaction violente est enfantée par une action violente. Or la réaction est une action qui peut produire une autre réaction et ainsi de suite. Donc le processus de violence/contreviolence est interminable : il est difficile de déterminer ses termes (le commencement et l'aboutissement).

Tenant compte de cet emboîtement des violences, le réalisateur fait de l'opposition entre champ et contre-champ une esthétique de violence. La scène de Kelthoum devant le miroir est un illustre exemple de l'enchâssement du hors-cadre dans le cadre. En effet, la jeune femme en plan taille tournant le dos à la caméra donne l'impression qu'elle s'apprête à sortir hors du cadre, voire même à fuir la caméra ou les gens qui s'installent dans le hors-champs : caméraman, techniciens et même les spectateurs derrière leurs écrans. La thèse de la fuite trouve de l'économie dans la réflexion du miroir d'une fenêtre à volets ouverts et dont le vent emporte dans son souffle le rideau en mousseline blanc. La fenêtre est le symbole d'un nouvel horizon, une nouvelle vie et un ailleurs différent. Seulement, quoique les volets soient ouverts, la grille en fer forgé rend la sortie difficile sinon impossible. A cet égard la sortie demeure une aventure incertaine dans la mesure où la destination n'est pas déterminée et la fuite est hasardeuse car l'aspect de l'incarcération tape fort. Ainsi le hors-champ n'est que la concrétisation de la violence du champ. La présence d'un second miroir ovale dans le reflet du premier illustre bel et bien l'interminable enchâssement. Ce qui ramène au point de départ, c'est-à-dire à l'image du cadre. Outre l'emboîtement des champs, la forme en boucle du second miroir met en lumière les notions de l'infini, de l'enfermement, et de la monotonie. Tout compte fait, le jeu de champ/hors-champs, n'est qu'une technique de reproduction de la réalité violente et monotone de la société marocaine.

2. Les raisons de la communication de la violence

Il paraît d'après ce qui précède que le film d'Abdelhaï Laraki est une fresque d'un mélange de différentes violences. Présentées dans un cadre poétique, le réalisateur en fait un message explicitant la réalité de l'univers marocain. Les violences multiples brodent la vie des citoyens, déchirent leurs liens et

prédéterminent leur malheur. Elles sont devenues une composante identitaire *sine qua none* de l'existence des êtres et des institutions. Aussi paraît-il qu'on leur trouve facilement une explication. Pascal disait que l'amour a ces raisons que la raison ne connaît point. Nous pastichons son aphorisme pour affirmer que la violence, elle aussi, a ces raisons et ses explications.

En effet, les violences verbales, physiques et psychiques auxquelles recourt l'Adel trouvent leur raison dans le statut de ce dernier. Étant le père de la famille, la société le met au sommet d'une institution, lui accorde un certain pouvoir et lui attribue le statut du chef qui est une

personnalité dite charismatique, on ce qu'elle fascine l'entourage, les masses [...]. Le chef est violence par sa " structure caractérielle " [...] Le chef est l'incarnation exemplaire du principe de domination, qui contraint autrui à se soumettre, à " s'écraser " (DADOUN, 1993)

Sidi Ali, animé par une *libido dominandi*, est, de par son statut de chef de famille, un homme violent. Toutefois, il ne se considère pas comme un *Homo violens*. La violence qu'il applique à l'encontre de son fils est justifiée par sa fonction correctrice et éducative. Or, l'éducation, de par ses fonctions technique et traditionnelle, est une violence dans la mesure où on transmet de manière verticale des apprentissages et des comportements jugés indispensables pour la société et modelant l'individu pour faciliter son intégration au sein du groupe, sans prendre en compte les besoins spécifiques et individuels de la personne éduquée, souvent un enfant. En outre, en appliquant son pouvoir sur les membres de sa famille, le patriarche se rapproche à un tyran qui se maintient, comme l'explique Y. Michaud, « par des moyens que l'on peut appeler terroristes » (MICHAUD, 2012).

Outre son statut familial, l'Adel agit selon son pouvoir d'homme de religion dont la renommée est transmise de père en fils. Et s'il recourt à une certaine violence ou la tolère ce n'est que par un souci de prévention contre une autre violence car

Les maux que la violence risque de déclencher sont si grands, et les remèdes si aléatoires, que l'accent porte sur la prévention. Et le domaine du préventif et avant tout le domaine religieux. La prévention religieuse peut avoir un caractère violent. La violence et le sacré sont inséparables. (RENÉ, 1972)

Le film, objet de l'étude, rend compte d'autres violences dont l'explication se rattache au sacré. Il s'agit du rituel de sacrifice qui est omniprésent d'ailleurs dans la majorité des religions. Il est vrai que la vache qu'on abat au début du film peut avoir une connotation spécifique et une symbolique existentielle précise, mais nous allons nous limiter à son aspect sacrificiel. L'immolation de la bête n'est que la transposition de la violence de la perte d'un proche sur une autre créature de moindre valeur. René Girard affirme dans ce sens :

La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange. A la créature que excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée. (...) il convient de se demander si le sacrifice rituel n'est fondé sur une substitution du même genre, mais en sens inverse. On peut concevoir, par exemple, que l'immolation de victimes animales détourne la violence de certains êtres qu'on cherche à protéger, vers d'autres êtres dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout. (RENÉ, 1972)

En somme le sacrifice n'est qu'une sorte de revanche contre des forces violentes immatérielles et dont les contours sont insaisissables et même irréprésentables. Enfin, le sacrifice dans le film n'est qu'une revanche contre la mort ce spectre qui guette l'homme depuis sa naissance.

Finalement, toutes les formes de violence dont Thami a été victime suscitent en lui une réaction de défense voire même une contre-attaque ou encore une contre-violence. Cette dernière prend chez le narrateur la forme de rébellion, d'entêtement et de mise en question. Par cette attitude le protagoniste décide de rompre avec ses « origines savantes » de couper ce lien familial qui l'accable et entrave son avancement. C'est aussi un pas vers la maturité laissant derrière lui les faiblesses de l'enfance.

Décidant d'aller à contre sens Thami agit violemment contre les lois ancestrales, contre tout attachement démesuré aux valeurs sacro-saintes du passé, contre toutes les formes de tyrannie et despotisme, contre toute tartufferie, bref contre toutes les idées rétrogrades et maux sociaux sacrifiant les petites gens pour préserver les intérêts d'une minorité dotée d'un pouvoir quelconque.

Conclusion

L'objectif de cette analyse a été de cerner les mécanismes de l'adaptation cinématographique dans son rapport avec une esthétique de violence déjà représentée dans le roman *Morceaux de choix* de Nedali.

La transposition du scriptural à l'écran permet de dévoiler les attitudes aussi bien comportementales que langagières de la société marocaine qui noie dans la violence. L'exploitation de quelques aspects de cette dernière prouve que le réalisateur met du sien pour pousser à réfléchir d'avantage sur la réalité de la communication violente et de la communication de la violence.

Il n'est donc pas exclu que les conflits prennent plusieurs dimensions et représentent le caractère cynique des partisans du mal face à la fragilité de ceux qui militent pour la libération de l'esprit des carcans de l'archaïsme.

Enfin, le silence et le sang froid de Thami face aux invectives et à la colère de son père, constituent un cri du protagoniste voire même celui d'Abdelhaï Laraki contre toutes les violences des injustices. Et le choix de la boucherie aux lieux du savoir religieux constitue une contre-violence élevant le déshonneur au rang d'une valeur à caractère subversif.

Enfin, là où il y a une violence, se cache une contreviolence latente qui quoiqu'elle demeure endormie, elle n'attend que l'élément déclencheur qui la fait sortir de cette latence pour prendre vie et voix et produit un message violent. Ainsi, le spiral de la violence mime celui de l'impuissance de l'homme devant sa finitude.

BIBLIOGRAPHIE

BRANCHE, R. La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n. 19, p. 29–42, 2010.

DADOUN, R. La violence Essai sur l'Homo violens. Éditions Hatiered, Paris, 1993.

GONTARD, M. LA VIOLENCE DU TEXTE - Etudes sur la littérature marocaine d'expression française. Harmattan, Paris, 1981.

MEHDI, F. A l'écoute des écrivains marocains. Virgule éditionsed. Tanger, 2018.

MICHAUD, Y. La violence. Paris: PUF, 2012. 2012.(Que sais-je ?).

RENÉ, G. La violence et le sacré. Éditions Bernard Grasseted. Paris, 1972.