

# Une affaire de vidéaste : le personnage féminin au cinéma marocain.

**Ouafae, ELKAOUNE**

*Professeure-chercheure, Maitre de conférences  
Université Abdelmalek Essaâdi de Tétouan, Faculté Polydisciplinaire  
Larache. Maroc  
o.elkaoun@uae.ac.ma*

## Résumé

*Dans cette communication, il sera question d'emprunter des ressources méthodologiques sémiologiques et narratologiques afin d'examiner de près comment une femme cinéaste marocaine pourrait représenter la gent féminine dans un cinéma dominé principalement et pendant des années par la présence masculine. Notre but étant de mettre en évidence les différentes composantes du message iconique à savoir le film afin de savoir dans quelle mesure la caméra au féminin pourrait contribuer à une modification du regard sur la femme sur le plan thématique et esthétique tout en insistant sur cette sémiotique développée autour du signe femme.*

*Mots-clés : film, signe, message iconique, femme cinéaste, sémiologie, narratologie*

---

## Abstract

*In this communication, it will be a question of borrowing methodological, semiological and narratological resources in order to examine closely how a Moroccan female filmmaker could represent the fairer sex in a cinema dominated mainly and for years by the male presence. Our goal is to highlight the different components of the iconic message such as the film, so as to know to what extent the female camera could contribute to modifying the look on women on the thematic and aesthetic level, insisting on this developed semiotics around the woman sign.*

*Keywords: film, sign, iconic message, female filmmaker, semiology, narratology*

---

## Introduction

Le cinéma marocain constitue un fait culturel et artistique. Son rôle premier est, certes le divertissement, mais il reflète également les soucis d'une époque et d'une société en changement sempiternel. Conséquemment, il est un vecteur culturel de valeurs. C'est un cinéma qui a beaucoup évolué sur le plan thématique et esthétique, il est désormais un cinéma fait par la femme et pour la femme. A présent,

le champ audiovisuel marocain foisonne d'une présence féminine qui manifeste son propre esthétique du cinéma. Ces choix apparaissent clairement dans les films et se différencient et se distinguent d'un cinéaste à un autre : l'œil de la caméra au féminin n'est guère celui au masculin. En effet, la femme a toujours été l'un des sujets prisés du cinéma. Cependant, elle est le plus souvent représentée comme un être dépendant qui n'existe que pour remplir un rôle dans un couple, dans une famille ... incapable de faire ses propres choix. Dans ce sens, le cinéma marocain constitue ainsi un vecteur de stéréotypes longuement nourris à propos des femmes et qui peuvent influencer la société. Aujourd'hui, la place des femmes dans le cinéma marocain a pris une autre envergure, notamment avec des cinéastes femmes qui ont contribué à changer la donne en modifiant ces codes et en offrant une autre perspective.

Ces constats, étant observés, nous incitent à aborder de près un cinéma marocain au féminin. Pour ce faire, nous avons choisi un film marocain réalisé par une vidéaste femme, il s'agit de Sanae Akroud, actrice, réalisatrice et scénariste marocaine. Notre recours au corpus est impérativement intéressant dans la mesure où il nous permet de décrire et d'interpréter la façon dont le film nous parle. Dans ce contexte Christian Metz affirme : « Il faudra bien se décider à admettre que, si les moyens d'expression du cinéaste ont à la fois leurs propres qualités substantielles (ainsi, l'image n'est pas le son, et le son non-linguistique n'est pas la parole) et leur propre organisation formelle (mouvements d'appareil, coupes, raccords, rapport image-parole, emploi de la voix, etc.) —, le contenu des films, de son côté, a lui aussi ses propriétés substantielles »<sup>1</sup>

Nous n'allons pas ici procéder à une analyse méticuleuse du film qui reprendrait tous ces éléments dans la construction de la représentation féminine, nous allons nous arrêter sur deux volets un concernant le récit filmique en se basant sur le modèle narratologique actanciel de Greimas et un deuxième ciblant le modèle de sémiologie basé sur l'héritage Metzien traitant principalement de la signifiante.

Le modèle narratologique, une discipline attribuée habituellement à Gérard Genette et à son ouvrage majeur *Figures III*, reprenant le mot de « narratologie » à Tzvetan Todorov. Les travaux de Genette se

---

<sup>1</sup> Christian Metz, *Essais Sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.p :22-23

centrent sur la branche de la narratologie qu'il appelle « narratologie modale » et qu'André Gaudreault nomme « narratologie de l'expression ». Elle se définit par opposition à la « narratologie thématique » ou « du contenu », dont la figure de proue est Algirdas-Julien Greimas<sup>2</sup>. Elle s'occupe, comme le dénote son nom, de l'histoire, des actions, des rôles des personnages, et des relations entre les actants en dehors des formes d'expressions qui les véhiculent.

Dans ce travail justement, nous nous intéresserons à la branche modale de la narratologie que F. Jost et A. Gaudreault définissent ainsi : « [...] [La narratologie modale] s'occupe d'abord et avant tout des formes d'expression par le biais desquelles l'on raconte : formes de la manifestation du narrateur, matières de l'expression mises en jeu par tel ou tel medium narratif (images, sons, etc.) »<sup>3</sup>.

Interroger le film en tant que langage cinématographique iconique et linguistique nous servira de moyen pour nous arrêter sur la façon par laquelle le personnage féminin est représenté dans le champ audiovisuel comme langage à double signification qui change de connotations selon les univers culturels, spatiales et temporels. Ce langage trouve écho dans une discipline qui a prouvé son efficacité depuis la naissance du cinéma : la sémiologie.

En effet la sémiologie s'intéresse au domaine cinématographique afin d'explicitier tout un réseau ou un système de signe dans un film notamment avec le modèle Metzien qui voulait : « Réaliser dans le domaine du cinéma le beau projet saussurien d'une étude des mécanismes par lesquels les hommes se transmettent des significations humaines dans des sociétés humaines »<sup>4</sup> (1968 : 93).

Ainsi, comme nous pouvons le constater, notre problématique de la représentation de la figure féminine dans le cinéma trouve écho dans cette théorie sémio-narratologique.

Ces approches qui s'avèrent indéniablement heuristiques nous paraissent intéressantes dans la mesure où elles orienteront notre analyse du corpus. Travailler sur une structure spécialement narrative dans un environnement riche d'une variété de systèmes de signes et de codes spécifiques c'est primordialement dans le but d'exhiber les

---

<sup>2</sup> Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, édition du seuil, Paris, 1992.

<sup>3</sup> André, Jost François Gaudreault, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.12

<sup>4</sup> Idem, p.93

spécificités du récit audiovisuel sur le plan structurel narratif et sémiologique.

Nous rappelons que le choix de ce film soumis à notre analyse : *xnifist r-mad* (Scarabée des cendres) réalisé en (2015) est intéressant à plus un titre : il s'agit d'une cinéaste femme et c'est aussi une adaptation ou plutôt d'une transformation d'un conte oral. Ce dernier revêt dans la culture marocaine un intérêt assez particulier et le film soumis à notre analyse le déconfiné et lui donne un autre support pour retrouver vie. Donc il s'agit bel et bien d'une adaptation d'ordre culturelle qui conjugue l'imaginaire et la fiction dans un moule filmique qui respecte la structure narrative canonique du conte populaire.

Ce corpus, loin d'être exhaustif, nous ramène à se questionner sur la manière par laquelle une cinéaste femme construit dans son récit audiovisuel une certaine signifiante en suivant une logique élaboratrice et active de signifiés d'une image culturelle donnée. Autrement dit, en termes purement sémiologiques : Quels discours véhicule le cinéma à propos des femmes ? Face aux vieux clichés accumulés sur la femme par les différents modes d'expression, comment une vidéaste marocaine peut basculer le secteur cinématographique et dépasser cette image stéréotypée et réductrice de la femme ?

## **1. Culture et cinéma : quelle utilité ?**

Il est important de constater que la sphère audiovisuelle marocaine est monopolisée par des productions américaines et dernièrement par une vague de filmographie turque, ce qui rend la tâche difficile voire impossible pour les cinéastes marocains. Le public marocain est désormais un spectateur averti et exigeant. Pourtant, quelques cinéastes marocains se sont lancés dans cette aventure artistique risquée afin de réconcilier le public marocain avec sa culture et son patrimoine oral. Ainsi, des cinéastes marocaines tels que Fatima Boubakdy et Sanae Akroud se sont engagées dans la réalisation de films traduisant notre patrimoine. La cinéaste Fatima Boubakdy par exemple n'a cessé de plaider pour un cinéma national, lors d'une interview la cinéaste l'a déclaré ouvertement en insistant sur la nécessité d'un cinéma national et patrimonial : « C'est pourquoi il est nécessaire aujourd'hui de jeter des éclairages via le cinéma sur cette histoire et ce riche patrimoine

immatériel, et faire en sorte que ce travail cinématographique soit au service des causes nationales et reflète aussi les espoirs de demain »<sup>5</sup> Cette orientation vers un cinéma patrimonial a suscité l'intérêt également d'une autre femme cinéaste marocaine, il s'agit de Sanae Akroud avec son film *xnifist r-mad* que nous avons choisi comme corpus de travail puisqu'il traduit tout une culture enfouie à travers l'adaptation d'un conte oral tout en reprenant les techniques propres du conte : la structure, les personnages et les représentations culturelles. Sanaa Akroud, lors d'une interview, dévoile ses intentions quant à la réalisation du film : « Je puise largement mon inspiration dans la culture populaire, notamment dans sa dimension traditionnelle, voire ancestrale. Mon but est de pouvoir faire un film qui mettra en lumière la richesse de cet héritage sous toutes ses formes. »<sup>6</sup>

Elle ajoute également dans une autre interview : « Mon but est de réconcilier les Marocains avec leurs traditions orales passé »

La valeur de l'adaptation d'un conte donc demeure pertinente vu sa sémantique et symbolique qu'il dégage. Autrement dit, les différentes manières par lesquelles le sens se construit et la symbolique en ressort. Puisque chaque conteur a une certaine liberté de construire son intrigue de son nouveau récit à partir d'emprunts à un ou deux autres contes de son répertoire comme le souligne le sémiologue Claude Bremond : « Le conte se présente comme le jeu de mécano dans la caisse à jouets d'un enfant. Il y a des thèmes, pièces fixes, plus ou moins désassemblées à partir desquelles le conteur, comme l'enfant, bricole une nouvelle construction. Mais au-delà de ce fonctionnalisme qu'a étudié Propp, il y a aussi la nécessité du moment, l'imagination du conteur, la transmission et la mémoire : autant d'éléments d'une richesse considérable »<sup>7</sup>

Justement, le film de de notre corpus illustre parfaitement les propos de Bremond puisque la réalisatrice en revêtant le rôle de conteur n'a pas hésité à combiner de nouvelles constructions à partir de thèmes et de personnages communs à tous les contes et ce en usant des techniques propres au champ audiovisuel qui relèvent d'un pur projet

---

<sup>5</sup> <https://www.laverite.ma/fatima-boubekdi-pour-un-cinema-davantage-orienté-vers-lhistoire-du-royaume/>, consulté le 13/04/2020 à 11h54

<sup>6</sup> <http://fr.le360.ma/culture/diapo-avant-premiere-de-khnifist-rmad-de-sana-akroud-au-megarama-casablanca-37971>, consultée le 22/04/2017 à 22h30

<sup>7</sup> Claude Bremond, « Le mécano du conte », in Magazine Littéraire, n°15, Juillet-août, 1979.

théorique et idéologique. Toutes les thématiques traitées et les espaces évoqués dans les films de notre corpus illustrent un certain attachement à notre culture, chose à laquelle les cinéastes ne peuvent semblablement s'en passer comme le souligne Gaston Kaboré : « “We have a perception of space, a certain notion of pacing and rythm and a narrative tradition that we can invest in our films...We can't be Africans and make films like Americans “»<sup>8</sup>

Le conte avec le cinéma fait par des cinéastes femmes reprend vie dans un autre espace qui émerge d'images visuelles et de sonorité car il faut avouer que le conte comme genre phare de notre patrimoine culturel immatériel ne fait plus partie de la quatrième génération imprégnée par un monde d'images visuelles et de technologie. Ceci ne fait que conférer à notre corpus une double signature. Le film de sa cinéaste femme prend ici une autre dimension puisqu'il prend en charge de traduire une certaine culture afin de déterminer un certain enjeu d'ordre technique et thématique. Il est à signaler que le film se compose d'un fragment de conte traitant tous de la gent féminine. Dans son film, nous constatons la présence de plusieurs facettes de la femme dans les contes interprétées dans une seule histoire qui se déroule dans un royaume nommé *hmamt l-qsur* (colombe des palais) imaginé de toutes pièces par la scénariste Sanaa Akroud. Les personnages ne sont pas nombreux, nous avons Moulay El Ghali (Amine Ennaji), acteur principal du film, roi du royaume qui se trouve obligé d'après les recommandations de sa mère, de se marier afin d'avoir un héritier et mettre fin à son célibat. Trouver la bonne épouse s'avère une affaire difficile et c'est la mère du roi qui s'en occupe personnellement. Pour ce faire, la reine procède à une sélection parmi les filles du royaume et leur confie une graine qu'elles doivent planter et veiller à ce qu'elle donne une bonne plante car les filles seront jugées sur la beauté de la plante et non pas sur leur beauté à elles. Le roi fera la rencontre de Nejma (interprété par l'actrice, scénariste et réalisatrice Sanaa Akroud), une jeune fille du peuple, en se promenant sur son cheval adoré et qu'elle n'a malheureusement pas reconnu lui cause bien du souci. Ce jour-là, Touché dans son orgueil, le roi engage des représailles à l'encontre de cette inconnue, qu'il qualifie de moche et d'insolente pour avoir osé bafouer son autorité et qu'il baptise

---

<sup>8</sup> in Sheila Petty, Flicks Books, 1996

aussitôt «*xnifist r-mad*» (scarabée des cendres). Suite à l’humiliation causée par le roi, Nejma s’en prend à lui et vole sa monture afin de se venger de lui.

Le roi se sert de ses deux valets pour la faire capituler et Nejma se sert de sa ruse et de son intelligence afin de s’en sortir vainquante.

**Figure 1: fiche technique du film**

	<p><b>Fiche technique :</b>          Durée : 133 mn          Réalisateur :Sana Akroud          Scénario :Sana Akroud          Image :Mohammed Wolfango Alfi          Son: Najib Chlih          Montage: Mohammed Marouazi, Sana Akroud          Musique: Adil Aissa          Interpètes: Sana Akroud, Amine Ennaji, Hasna Tamtawi, Said Ait Bajja, Youssef ouzllal , Mustapha khali</p>
---	---

## 2. Le rôle de la femme devant et derrière la caméra : vers une conquête du pouvoir

La structure du film, fait apparaitre Nejma ou *Khnifist Rmad* comme une femme victime qui subit la sanction de la société à savoir des préjugés. Sanae Akroud voulait faire un film afin de dénoncer les stéréotypes collés à la femme dans la culture marocaine. A ce propos, elle déclare ouvertement et pleinement ce choix dans un entretien avec le web magazine Yabiladi: « J’ai essayé de casser l’image diabolique associée aux femmes, cette image que l’homme utilise pour la mépriser. Dans le film on parle d’une histoire d’amour pour laquelle chacun défend son point de vue avec la façon qu’il juge adéquate. »<sup>9</sup>

Le film de Sanae Akroud n’est pas fondé sur le jeu de nombreux personnages. Tout le récit est basé sur la présence de deux personnages principaux secondés de quelques autres. Cependant, c’est le personnage de Nejma qui occupe le devant de la scène et les

<sup>9</sup> <https://www.yabiladi.com/articles/details/35554/sanae-akroud-romana-bertal-khnifist.html>, consulté le 10/02/20 à 10h50

autres n'apparaissent qu'en fonction de son déplacement et de ses pensées. C'est avec le personnage féminin que la caméra se déplace ; c'est Nejma (la fille du vieux) qui fait le lien entre les différentes séquences ou les plans du film. Elle constitue en quelque sorte l'embrayeur du film puisqu'elle assure et met en rapport, pendant toute la durée du film, les lieux et les figurants.

Ce constat est confirmé au niveau du modèle actantiel, le personnage Nejma assume, à travers les fonctions qu'il remplit, les transformations nécessaires à l'avancement de l'histoire. Il en assure également l'unité, le personnage Moulay Lghali craint toujours la femme intelligente et se trouve emprisonné de cette image négative de la femme, ne pouvant alors dévoiler ses sentiments et préférant trouver des prétextes afin de compenser symboliquement ce dont il est privé (la confiance en une femme).

Le personnage du film est donc un Sujet dont le savoir, le savoir-faire et la quête d'assumer ses choix sont mis en jeu par et pour la fiction, celle-ci remet le Sujet dans et au centre de l'intrigue.

Ce constat est confirmé au niveau du modèle actantiel :

*Le modèle actantiel*

Sujet	Objet	Destinateur	Destinataire	Adjuvant	Opposant
xnifist r-mad	Etre libre : assumer sa gente féminine et ses choix	Méfiance et mépris de la femme	Sultan, assumer son choix	Père de xnifist r-mad, mère du Sultan	Le Sultan, Société

La narration chez Sanae Akroud tente sans cesse d'accréditer les deux quêtes du personnage : conquérir un amour et assumer sa gent féminine. La discrimination infligée par la société ne peut que nuire toute tentative de vivre pleinement en tant que femme qui fait des choix dans la vie.

Le portrait tracé de Nejma, la fille du peuple est celui d'une image stéréotypée de la femme par la société, de ses tabous et de ses traditions, une société qui écrase la libre expression de la gent féminine. Nejma défend l'image de la femme, de sa liberté de faire des choix et de s'assumer pour vivre sa féminité librement. Il s'agit, en effet, d'une volonté de la cinéaste d'inciter à la transformation des clichés sociaux tout en dressant un portrait d'une femme courageuse décidée et consciente de son projet qu'elle défend avec hardiesse.

Cette quête de liberté qui cache aussi une conquête du pouvoir est mise en œuvre par la vidéaste à travers la structure filmique est aussi par les techniques cinématographiques, le visuel et le verbal vont accentuer cette structure pour faire du personnage filmique, un être majestueux par la parole et par l'image. D'où l'originalité et la spécificité du cinéma, c'est justement cette instance fondamentale double : le monstateur-narrateur filmique, véritable méga-narrateur, responsable du méga-récit qu'est le film, réalise la fusion de la monstration et de la narration. Le visuel et le verbal se conjuguent pour donner du sens au film. Ceci a été confirmé par Pierre Beylot en reprenant la thèse de Gaudreault pour ainsi définir la communication narrative audiovisuelle comme devenant à la fois de la monstration et de la narration : « L'audiovisuel tout entier relève de la monstration en tant que mode d'expression spécifique qui consiste à présenter par des images mouvantes et des sons les personnages en acte et le monde dans lequel ils évoluent [...]. Là où le verbal ne peut pas dire la réalité, l'audiovisuel la montre »<sup>10</sup>.

Le travail d'un spectateur consiste ainsi à établir, constamment, un lien entre le verbal et le visuel, en passant de la situation du spectateur à un statut actif qui l'amène à s'identifier au personnage et à construire son propre sens du personnage filmique. Nous pouvons dire également qu'un système de deixis qui se réalise entre le verbal et le visuel afin de construire le sens.

En effet, la scénariste use du verbe et lègue un discours filmique à son personnage, qui est loin d'être hasardeux, puisqu'il s'agit de sa majesté le verbe. Elle donne à l'art de dialoguer toute sa puissance qui fait de lui une arme invincible puisque tout au long du film, les

---

<sup>10</sup> Pierre Beylot , Le Récit audiovisuel, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma », 2005, p.42.

personnages se disputent la parole et chacun essaie d'imposer son point de vue à son interlocuteur.

### 3. Signe de connotation et procédés

Afin de créer un signifiant, la cinéaste use d'une panoplie de codes, d'objets et de personnages.

Les signes de connotations et les procédés de connotation foisonnent dans le corpus soumis à notre analyse. Nous en énumérons quelques-uns.

Figure 2: affiche du film *xnifist r-mad*



Si nous optons pour un inventaire du signifié de cette image et par la suite le recensement des signifiants correspondants, nous allons constater qu'une image visuelle peut-être signifiante de plusieurs signifiés car la lecture d'une image interpelle : « un savoir pratique, national, culturel, esthétique »<sup>11</sup> ainsi une seule lecture d'une image est impossible, chaque image est génératrice d'une variété de lecture en fonction de la perception cognitive de chaque individu. Le message linguistique qui accompagne notre image sert au cinéaste comme un élément qui dirige le spectateur vers le sens qu'il veut projeter « d'ancrage du sens » selon Barthes, puisque la réalisatrice a choisi comme titre *xnifist r-mad* (Scarabée des cendres) qui renvoie à un

<sup>11</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » in Communication N°4 Paris, Seuil, p.41.

conte populaire connu dans la culture marocaine. Le message linguistique sur le plan sémantique procure ainsi une signification nouvelle à l'image. Le titre choisit connote un produit culturel marocain de terroir : « le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et recevoir d'autres, ç travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance »<sup>12</sup>. Le Grand imagier, qu'est une réalisatrice dans notre cas, investit donc son pouvoir et son regard : « son droit de créateur sur l'image »<sup>13</sup> afin de transmettre son message sans ambiguïté.

Dans ce cas, le message iconique joue un rôle important dans l'implication des acquis d'une sémiologie générale des éléments culturels d'une société donnée. Autrement dit, la production du sens d'une image est fortement attachée aux stéréotypes sociaux qui servent d'instrument de codage et de décodage du message iconique. Nous sommes donc là en présence d'une réalisatrice qui se sert du message linguistique et iconique de son affiche du film qui constitue le premier contact avec son spectateur, qui comporte l'image d'une femme prise en gros plan rapproché qui constitue la partie essentielle de l'affiche. Ce plan insiste sur l'expression du visage du personnage féminin avec de grands yeux indéchiffrables et déterminés, détournés vers la droite dénotant ainsi un rôle équivoque du personnage. Nous pouvons noter également une prise de vue en légère plongée pour le personnage, ce code ne fait que renforcer le caractère tout puissant du personnage accentué déjà par le regard.

Nous constatons ainsi que, pour l'affiche filmique, pourrait s'apparenter à un micro récit que la réalisatrice offre pour son spectateur à partir duquel il peut construire un récit dont le personnage principal est féminin, le choix de l'angle de prise ainsi que le cadrage peuvent servir d'indices complémentaire qui guident le spectateur et le message linguistique sera l'élément pertinent qui dirigera le spectateur vers ses références culturelles pour ainsi construire le sens choisi par le créateur de cet opus cinématographique. Ceci nous conduit vers une subtilité de la réalisatrice dépourvue de tout acte innocent, but étant d'utiliser le signe femme comme élément capital du film afin de construire un système de communication avec son

---

<sup>12</sup> Idem, p.44.

<sup>13</sup> Idem.

spectateur. Dans ce qui suit d'autres images iconiques révèlent, bon gré et mal gré, cette subjectivité de la réalisatrice qui met son personnage féminin au cœur de l'intrigue.

*Figure 3: l'image du personnage féminin prise en gros plans*



Pour ancrer le sens d'une femme qui se bat pour assumer son identité devant plusieurs situations de la vie, la vidéaste Sanae Akroud a usé de la technique du gros plan d'une manière très significative. Elle en a fait un vaste emploi notamment avec le personnage féminin. Son utilisation est plus intéressante et plus significative dans la mesure où elle met l'accent sur le sens de l'image afin d'attirer l'attention du spectateur sur le visage de Nejma, le personnage principal de l'intrigue.

A propos de gros plan, Christian Metz écrit : « Un gros plan de revolver ne signifie pas « revolver » (unité lexicale purement

virtuelle), mais signifie au moins, et sans parler de connotations, « Voici un revolver ! » Il emporte avec lui une sorte de voici (mot qui est justement considéré par A.Martinet comme un pur indice d'actualisation).Même quand le plan est un « mot », c'est encore un mot phrase, comme dans certaines langues »<sup>14</sup>.

En effet, chaque fois que la caméra de la cinéaste fixe le visage de son personnage féminin, l'attention du spectateur sur les éléments mis en gros plans, notamment quand ils sont accompagnés de musique, le spectateur développe toute une chaîne significative autour de l'image filmique. Les longs gros plans dans le film, pris dans leur continuité narrative, contribuent forcément à un dévoilement du caractère du personnage filmique.

Ainsi nous pouvons déduire que la réalisatrice ne montre pas objectivement ses personnages, elle les désigne à l'attention du spectateur. Dans ce sens, le gros plan chez Sanae Akroud a une valeur plutôt psychologique, là où le verbal ne dit pas le visuel le montre, l'image ainsi est très importante sur le plan émotionnel, la cinéaste l'utilise dans le but de créer l'identification avec le public. Nejma représente la femme courage qui assume ses choix dans n'importe quelle situation.

## Conclusion

D'une manière concrète et en ce qui concerne notre corpus, cela veut dire que le film de sa cinéaste Sanae Akroud a une double signifiante, d'abord par ses personnages filmiques qu'elle a essayés de représenter et ensuite par les codes cinématographiques employés dans son film. Nous pouvons conclure au terme de cette communication que par des codes cinématographiques imbriqués dans un récit narratif inspiré de la culture populaire, la cinéaste a pu créer sa propre représentation de la gent féminine, et par là elle produit de la culture, et a pu générer une propre vision de soi et une image actualisée de la femme dans la culture moderne.

Repenser le cinéma féminin, c'est oser rompre avec les représentations esthétiques dominantes et adopter une nouvelle vision dans la construction du sujet social féminin. C'est pour cela qu'il sera

---

<sup>14</sup> Christian Metz , *Essais Sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968 p.72

vraisemblablement préférable d'ouvrir la voie vers un cinéma innovant qui aide à la transmission d'un patrimoine culturel immatériel selon de nouvelles perspectives.

« L'avenir du cinéma au féminin : on ne nait pas vidéaste, on le devient »

## Références bibliographiques

Beylot Pierre (2005), *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma ».

Bremond Claude (1979), « *Le mécano du conte* », in Magazine Littéraire, n°15, Juillet-août, 1979.

Carrière Jean-Claude, « *Jean-Claude Carrière scénariste ou le voyage à Bruxelles* » in Revue Belge du cinéma N°18, hiver 86.

Casetti Francesco (1983), « *les yeux dans les yeux* » in Communications N°38 Paris, Seuil.

Dubois Jean, Guespin Louis, Mevel Jean-Pierre, Giacomo Mathée, Marcellesi Christiane, Marcellesi Jean-Baptiste (1994), *Dictionnaire de linguistique*, édition Larousse, Paris.

Fontanier Pierre (1977), *Les figures du discours*, édition Flammarion, Paris.

Gaudreault André, Jost François (1990), *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan.

Greimas AJ (1992), *Du sens*, édition du seuil, Paris.

Jost François (2000), *Le Récit cinématographique*, éd Paris, Nathan.

Metz Christian (1968), *Essais Sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

Metz Christian (1987), *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck.

Metz Christian (1968), « *Le dire et le dit au cinéma* », In : Communications N° 11. Recherches sémiologiques le vraisemblable.

Kokelberg Jean (1991), *Les techniques du style : Vocabulaire, Figures de Rhétorique, Syntaxe, Rythme*, Edition Nathan.

Roland Barthes (1964), « *Rhétorique de l'image* » in Communication N°4 Paris, Seuil.

Tcheuyap Alexie (2004), *De l'écrit à l'écran : Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, éd University of Ottawa Press / Les Presses de l'Université d'Ottawa.

### **Ressource audiovisuelle :**

Xnifist r-mad,2015, réalisatrice et scénariste : Sanae Akroud, Maroc, long métrage, production : Atlantid Cinéma, durée 129 mn

### **Webographie :**

<https://www.yabiladi.com/articles/details/35554/sanae-akroud-romana-bertal-khnifist.html>, (10.02.20)

<https://www.laverite.ma/fatima-boubekdi-pour-un-cinema-davantage-orienté-vers-lhistoire-du-royaume/>, (13.04.2020)

<http://fr.le360.ma/culture/diapo-avant-premiere-de-khnifist-rmad-de-sana-akroud-au-megarama-casablanca-37971> (22.04.2017)

<http://www.flash.ma/sanae-akroud-de-romana-o-bertal-a-khnifist-rmad-une-actrice-populaire> (22.04.2017)