

FILMER

MALGRÉ

CE QUE LE CINÉMA MAROCAIN PROPOSE :

FORMES, STRATÉGIES, CRÉATIONS

TOUT



Je remercie mon professeur, Julien Verhaeghe, pour son accompagnement constant et bienveillant tout au long de ces périodes de réflexion et de remise en question qui ont nourri ce travail.

INTRODUCTION



Au Maroc, ce ne sont pas seulement les films qui sont fragiles : c'est le regard qu'on porte sur eux. C'est ce constat, rencontré presque par hasard au cours d'un séjour prolongé à Marrakech puis d'un stage lié à l'image, qui a déclenché ce travail. Je m'attendais à découvrir un cinéma discret, encore marginal : j'ai trouvé un cinéma sous tension, discuté, débattu, parfois blessé, souvent mal reçu, mais incroyablement vivant. Très vite, une question simple s'est imposée : que peut un cinéma lorsqu'il évolue dans un espace où tout n'est pas dicible ?

Pour comprendre ce cinéma, il faut revenir à ses origines, car le Maroc n'est pas entré dans l'histoire du cinéma en tant que sujet, mais en tant que décor. Dès les premières décennies du XX^e siècle et tout au long du protectorat, le pays a été massivement utilisé par les productions françaises puis internationales comme un espace exotique, malléable, interchangeable. On y projetait des visions orientalisantes : souks labyrinthiques, palais, dunes, fantasmes coloniaux. Le Maroc servait à raconter d'autres histoires que les siennes ; il était un décor de fiction plus qu'un espace de parole. Ces images, souvent conçues pour le regard européen, ont produit une représentation déformée du pays, un Maroc exotique, figé, spectral.

Lorsque le pays gagne son indépendance en 1956, il hérite de cette image construite de l'extérieur. Le cinéma marocain naît donc avec un double défi : effacer l'image imposée et inventer sa propre voix. Or, cette émancipation est lente et difficile. Les infrastructures étaient faibles, les cinéastes rares, les moyens limités, et le rapport à l'image marqué par la méfiance. Dès 1944, le Centre Cinématographique Marocain (CCM) est créé par l'administration coloniale non pas pour soutenir une création nationale, mais pour encadrer, contrôler et filtrer les productions tournées au Maroc. Après l'indépendance, cette institution devient paradoxale : à la fois moteur d'un cinéma émergent et le prolongement d'un système de régulation du visible. Le cinéma marocain commence ainsi sa vie avec un héritage ambigu : un cadre administratif pensé pour surveiller les images, et une absence d'industrie locale capable de produire une vision de l'intérieur.

C'est seulement à partir des années 1970, puis plus nettement dans les années 2000, qu'émerge un véritable mouvement d'auteurs. Mais cette génération hérite d'un espace de représentation encore fragile, chargé de fantômes coloniaux et de tabous sociaux. Elle doit inventer un langage propre tout en se dégageant des images héritées, celles qui ont réduit le pays à un décor exotique, et celles que la société ne souhaite pas toujours voir.

En découvrant les œuvres marocaines contemporaines, ce qui me frappe d'abord, ce n'est pas seulement la diversité des sujets, mais la manière dont ils sont filmés : la frontalité dérangement de *Much Loved* qui montre ce que la société préfère taire ; la douceur silencieuse d'un film comme *Adam*, qui aborde un tabou par des gestes et des silences ; l'énergie fissurée de *Casanegra*, où la ville devient elle-même une crise. Le cinéma marocain ne se décrit pas uniquement par ses thèmes : il se définit par ses négociations visuelles. Il avance dans un espace où la liberté existe, mais sous conditions ; où chaque image est une prise de position.

De là émergent deux questions centrales :

Peut-on parler d'un cinéma d'émancipation au Maroc aujourd'hui, face aux normes sociales, religieuses et politiques encore très présentes ?

Le cinéma marocain est-il un médium réellement efficace pour faire entendre ces récits sensibles, et comment ses œuvres transforment-elles ou atteignent-elles leurs spectateurs ?

Ces interrogations m'ont conduit à formuler une hypothèse : le cinéma marocain contemporain ne cherche pas seulement à s'émanciper ; il cherche d'abord à survivre, à inventer des manières de parler sans se faire taire. Cette survie devient un langage : hors-champ, ellipses, silences, détails, gestes, stratégies de contournement. Elle transforme la contrainte en esthétique.

Pour éclairer ces tensions, j'ai mobilisé plusieurs sources : analyses de films (Ayouch, Touzani, Bensaïdi, Lakhmari, Rasoulof, Ben Hania, Tlatli), textes théoriques (Bouanani, Rancière, Naficy), réactions médiatiques, enquêtes, entretiens, ainsi que des comparaisons avec d'autres cinémas sous contrainte (Iran, Tunisie, Liban). Cette démarche croisée permet d'examiner non seulement ce que le cinéma marocain montre, mais ce qu'il produit, ce qu'il révèle, et ce qu'il risque.

Ce mémoire cherche ainsi à comprendre comment un cinéma encore fragile, traversé de contradictions et de tabous, parvient à exister et à dire parfois frontalement, souvent doucement ce qu'une société peine encore à regarder. C'est dans cet entre-deux que se joue sa singularité : un espace où le cinéma devient à la fois un acte de survie, un lieu de négociation et une tentative obstinée d'émancipation.

1. LES THÈMES SENSIBLES : TABOUS, REPRÉSENTATIONS ET TENSIONS

1.1 Le poids des sujets interdits

Dans la société marocaine contemporaine, certains thèmes restent délicats à aborder publiquement : sexualité et corps féminin, homosexualité, prostitution, maternité hors mariage, autorité religieuse, questions d'injustice ou de corruption. Ces sujets ne sont pas seulement des motifs narratifs sensibles, ils touchent à des structures profondes qui organisent la vie sociale : l'honneur familial, la respectabilité, l'ordre moral, parfois même la légitimité du pouvoir politique ou religieux. Y toucher, c'est risquer de fissurer des équilibres fragiles ; les films marocains qui s'y confrontent ne le font donc jamais innocemment, mais en ayant conscience d'entrer dans une zone de turbulence symbolique où l'image peut être reçue comme une agression. Chaque plan devient alors un geste polémique, chaque personnage une prise de position implicite sur ce qui peut ou non être montré du pays à lui même et au reste du monde. De ce fait, le cinéma qui aborde ces thèmes évolue dans un champ miné, où la moindre véritable scène peut être interprétée comme un franchissement de frontière, une trahison ou une provocation, même lorsque l'intention du cinéaste se veut d'abord descriptif ou empathique.

1.2 *Much Loved* : exposition vs représentabilité

Much Loved (Nabil Ayouch, 2015) constitue de ce point de vue un cas d'école, presque un laboratoire de ce qui peut provoquer une image jugée excessive. Le long métrage ne se contente pas d'évoquer la prostitution comme problème social ou comme toile de fond narratif : il filme frontalement la nuit, les gestes, les corps, les échanges, les regards qui circulent entre client, proxénètes et femmes, sans avoir recours à la distance pudique que le public marocain associe souvent à la « décence » cinématographique.

Nabil Ayouch déclare vouloir « donner un visage à ces femmes que l'on croise tous les jours mais que l'on refuse de voir »¹ ; ce projet, en apparence simple, déplace en réalité la frontière entre visible et invisible. En donnant un visage, le film impose une présence : il arrache ces existences au registre du non dit, de la rumeur ou de la moralisation abstraite, pour les installer au centre du cadre, dans une proximité qui ne laisse plus au spectateur la possibilité confortable de détourner le regard. Le scandale ne tient alors pas seulement à la nudité, à la vulgarité supposée ou à la provocation de certaines scènes, mais à ce geste de reconnaissance : faire exister à l'écran ce que l'on préférerait ignorer, c'est obliger la société à se confronter à sa part d'ombre.

C'est précisément cette exposition, plus encore que le thème lui-même, qui déclenche la violence des réactions officielles. Le ministère de la Communication accuse le film d'« atteinte grave aux valeurs morales et à l'image de la femme marocaine »², comme si l'image déviante ne provenait pas de la réalité sociale mais de la caméra elle-même, comme si le film salissait ce qu'il se contentait en fait de montrer.

Pendant que le Maroc interdit le long métrage, le Festival de Cannes lui réserve une ovation, l'accueil critique international est chaleureux, et la presse insiste sur sa portée politique, soulignant précisément ce que le pouvoir marocain lui reproche : la mise à nu de rapports de classe, de genres et la sexualité, habituellement confinés à la sphère du secret. Comment expliquer un tel décalage ? Parce que *Much Loved* montre là où l'espace public marocain préfère suggérer, déplacer la transgression vers le hors-champ ou la métaphore, voire la dissimuler derrière un discours moralisateur.

(1) Interview Nabil Ayouch, *Le Monde*

(2) Communiqué officiel du ministère de la Communication, 2015

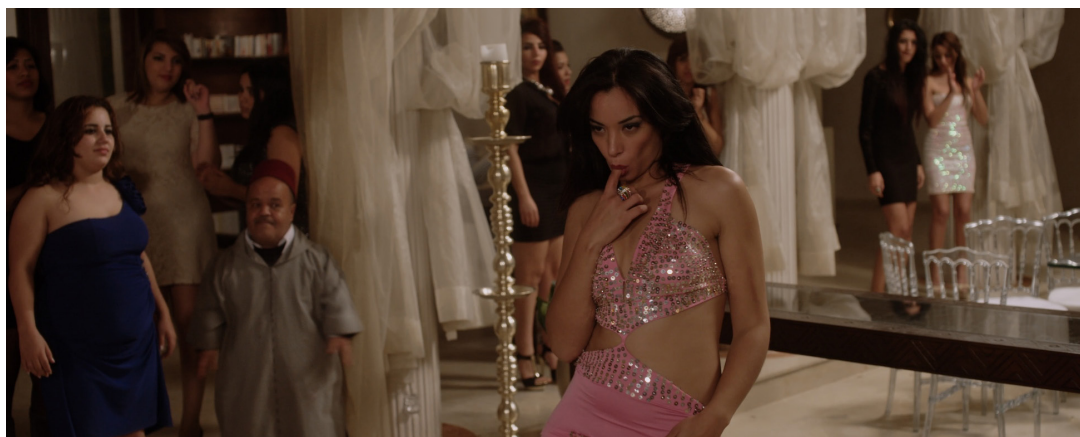


Figure 2, extrait du film «Much Loved»



Figure 3, extrait du film «Much Loved»



Figure 4, extrait du film «Much Loved»

Le film rompt brutalement avec cette économie traditionnelle des images. Il ne laisse pas au spectateur la consolation d'un hors-champ rassurant ou d'une ellipse pudique ; Ayouch adopte une mise en scène frontale appropriée : plans rapprochés sur les visages et les corps, caméra nerveuse dans les scènes nocturnes, montage serré qui réduit au minimum les respirations visuelles. L'absence quasi totale de hors-champ dans les moments de tension produit un effet d'étouffement : le spectateur est comme enfermé dans le même espace que les personnages, contraint de partager leur promiscuité, leur fatigue et leur violence quotidienne, sans échappatoire symbolique. Le film refuse ainsi la distance morale ; il impose au contraire une proximité physique, presque tactile, qui rend impossible toute prise de hauteur confortable. La lumière crue des séquences de nuit, saturée par les néons, accentue cette impression d'un réel brut, dénué d'embellissement : rien ne vient « adoucir » l'expérience visuelle, ni une bande son lyrique, ni une stylisation esthétique qui transformerait la prostitution en décor pittoresque. Ce refus du voile esthétique, à l'opposé d'un cinéma de la suggestion, explique en grande partie la violence de la réception : *Much Loved* ne laisse aucun espace symbolique au spectateur pour atténuer ce qu'il voit, pour transformer la gêne en simple « thème sensible ». Sa forme devient ainsi un geste politique à part entière : en désactivant les mécanismes habituels de protection du regard, le film force une confrontation frontale entre représentation et tabou.



Figure 5. extrait du film «Much Loved»

1.3 Comparaison internationale : l'exemple iranien

Le parallèle avec l'Iran permet de comprendre à quel point cette frontalité tranche avec d'autres cinémas soumis à des contraintes tout aussi fortes. Dans le contexte iranien, des cinéastes comme Jafar Panahi, Abbas Kiarostami ou Asghar Farhadi se heurtent eux aussi à des lignes rouges politiques, religieuses et morales. Ils ont toutefois employé, au fil des décennies, un langage fondé sur la retenue, le hors-champ et la suggestion. Chez Kiarostami, par exemple, l'événement décisif se situe souvent en dehors de l'image ; le spectateur doit recomposer ce qui s'est passé à partir de signes discrets, de silences, de gestes minuscules, comme si le film confiait à son regard la responsabilité de produire le scandale plutôt que de le donner tout fait. Lorsque Kiarostami affirme que « Une œuvre d'art n'existe pas en dehors de la perception du public. »³, il ne formule pas seulement un principe esthétique : il décrit une stratégie de survie pour un cinéma qui ne peut pas, sans risque majeur, affronter frontalement ses interdits. Cette formule, devenue presque un proverbe, interroge la nature même de la représentation dans les cinémas contraint. Si la force du cinéma réside dans le non dit, cela signifie-t-il qu'il faut toujours taire pour résister, que la censure aurait paradoxalement raison d'imposer le silence puisqu'elle obligerait les artistes à inventer un langage plus subtil ? La question devient brûlante lorsqu'on la transpose au Maroc : la retenue y est-elle une esthétique véritablement choisie, assumée comme telle par les cinéastes, ou décrit-elle une stratégie imposée par la pression sociale, religieuse et institutionnelle ? Les films de Maryam Touzani ou de Faouzi Bensaïdi semblent répondre par l'ambiguïté : plutôt que de se taire ou de choquer, ils préfèrent « dire autrement », déplacer la charge politique vers le détail, le regard, le hors champ, les ellipses, comme si la mise en scène elle-même devenait un art du contournement.

(3) « A work of art doesn't exist outside the perception of the audience. », Top 100 Abbas Kiarostami Quotes, n°18

Dans ce cadre, *Much Loved* apparaît comme un contre-exemple radical. Là où le cinéma iranien procède par effacement, Ayouch choisit l'exposition, quitte à rompre avec les codes implicites de ce que devrait être un cinéma national « respectable ». C'est ce choix esthétique, plus encore que le sujet traité, qui explique l'ampleur du choc : le film ne laisse pas au spectateur l'espace symbolique où il pourrait réinterpréter, amortir ou déplacer l'image vers l'allégorie. En particulier pour cet espace d'interprétation, *Much Loved* met à nu la frontière que d'autres cinémas préfèrent brouiller : il rend visible le conflit entre ce qui se vit dans la société et ce que la société accepte de voir projeté sur un écran.



Figure 6. affiche du film « La Belle Meute », 2017

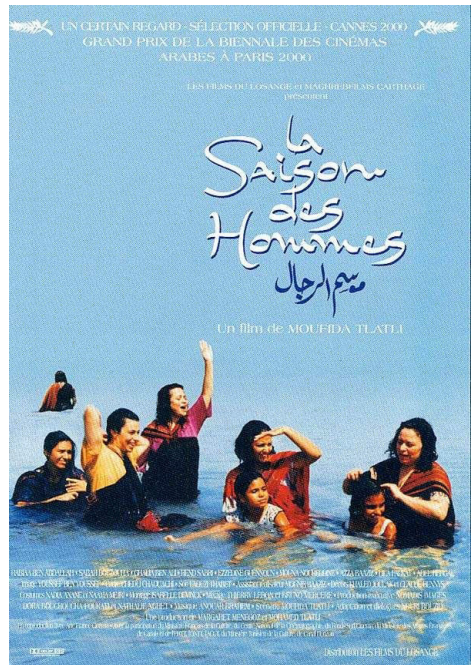


Figure 6. affiche du film « La Saison des Hommes », 2000

1.4 Élargir au Maghreb : *La Belle et la Meute* ou *La Saison des hommes*

Si l'on élargit le regard au reste du Maghreb, on constate que les mêmes thèmes sensibles : sexualité, violence, désir féminin, rapports de pouvoir, ont été filmés, mais selon des modalités très différentes. En Tunisie, *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017) aborde le viol institutionnel en suivant presque en temps réel la trajectoire nocturne d'une jeune femme, après l'agression qu'elle a subie de la part de policiers. Le film s'attache à une seule nuit, à une succession de couloirs, de bureaux, de portes fermées ; la violence ne se déploie pas par une accumulation de scènes révélatrices choquantes, mais par la durée, la répétition des obstacles, la lenteur administrative qui transforme la quête de justice en un cauchemar de labyrinthe. Ce n'est pas tant ce que la caméra montre qui heurte, que la manière dont elle nous enferme dans un temps étiré, saturé d'humiliations et de micro violences, révélant la dimension systémique du viol.

En Tunisie encore une fois, *La Saison des hommes*, de Moufida Tlatli sorti en 2000, explore les non dits autour du désir féminin, de la frustration et de la domination patriarcale sur l'île de Djerba, en travaillant sur la mémoire, les absences et les ellipses plutôt que sur la provocation frontale. Les corps y sont rarement montrés comme transgressifs ; ce sont plutôt les espaces domestiques, les rituels, les attentes silencieuses qui matérialisent le tabou, comme si le désir se logeait dans les interstices du quotidien. Ces films tunisiens démontrent qu'il est possible de filmer des réalités extrêmement violentes ; viol policier, oppression de genre, tout en conservant une économie de la suggestion, qui déplace la transgression vers la structure narrative et la durée plutôt que vers l'image choc.

Ces comparaisons permettent de mieux contextualiser la spécificité marocaine. Dans l'ensemble du Maghreb, le tabou ne tient pas seulement au sujet traité ; sexualité, corps féminin, corruption, religion, mais aux modalités de sa mise en représentation. Au Maroc, ce n'est pas uniquement la prostitution qui dérange dans *Much Loved* : c'est le fait qu'elle devienne visible, reproductible, transportable, coupée de son contexte de réception local et offerte à un regard étranger qui peut en faire un emblème gênant du pays. L'image y apparaît comme un espace particulièrement dangereux, parce qu'elle fige ce que la société préfère garder mouvant, flou, adaptable, soumis à l'interprétation orale ou au non dit. Là où une parole peut être nuancée, recontextualisée, corrigée après coup, l'image demeure : elle circule, se copie, se projette, échappe à ceux qui voudraient la contrôler.

C'est cette fixité qui inquiète : non pas seulement que la prostitution existe, mais qu'elle soit inscrite dans une archive visuelle, prête à être rejouée devant des publics multiples, loin des mécanismes locaux de régulation symbolique. Dans une société profondément marquée par la pudeur et le non-dit, l'image possède une puissance explosive : elle transforme le secret en archive, le murmure en preuve, l'ombre en exposition publique. Le cinéma marocain travaille ainsi dans une matière inflammable ; chaque film qui touche à ces zones sensible teste la capacité du pays à supporter que ses contradictions deviennent visibles, non plus seulement sous forme de discours ou de rumeur, mais sous la forme obstinée d'images qui restent.

Dès lors, une question décisive s'impose : que produisent réellement ces images lorsqu'elles rencontrent leurs publics ? Si le cinéma marocain parvient à rendre visibles des réalités jusque-là maintenues dans le non-dit, cette visibilité se traduit-elle par une forme d'émancipation du regard, ou au contraire par un rejet, une incompréhension, voire une nouvelle forme de censure sociale ? Autrement dit, l'acte de montrer suffit-il à transformer la réception, ou déplace-t-il simplement le conflit du champ de la représentation vers celui du spectateur ?

Il ne s'agit plus seulement d'analyser ce que le cinéma marocain ose dire ou suggérer, mais d'examiner ce qu'il fait réellement au regard de celles et ceux qui le voient ou refusent de le voir.

2. RETENUE, SUGGESTION, HORS-CHAMP : UNE ESTHÉTIQUE MAROCAINE

2.1 Le langage du silence

Face aux contraintes sociales, une grande partie du cinéma marocain contemporain invente une véritable grammaire de la pudeur : regards, gestes, micro mouvements, ellipses prennent en charge ce qui ne peut pas être dit frontalement. Dans *Adam* (Maryam Touzani, 2019), la maternité hors mariage n'est ainsi jamais énoncée explicitement ; elle affleure dans les hésitations des personnages, dans les corps qui se tournent ou se dérobent, dans les gestes quotidiens qui portent silencieusement la faute supposée. Touzani affirme : « Je n'écris jamais dans l'objectif de faire un constat social. Ce qui me guide, ce sont les personnages, leur intimité, leurs silences »⁴ ; cette déclaration, loin de neutraliser le politique, en déplace le centre de gravité vers l'espace de l'intime. Or, dans un pays où tout silence est déjà une parole retenue, peut-on vraiment séparer l'intime du politique ? Chez Touzani, chaque silence devient une révolte douce, chaque regard un aveu qu'on ne peut pas prononcer à voix haute. Le social ne disparaît pas : il se glisse dans les gestes, dans les plis du tissu, dans la manière de préparer une pâte à pain ou d'ouvrir une porte, dans le souffle même des dialogues tus. C'est là, dans cette économie du mot, que son cinéma acquiert une dimension politique : non pas parce qu'il assène un discours explicite, mais parce qu'il écoute les zones d'ombre, les demi-phrases, les réserves qui structurent la vie quotidienne.

(4) CNC – interview de Maryam Touzani, 23 mars 2023

2.2 *Le Bleu du Caftan* : la sensualité du détail

Dans *Le Bleu du Caftan* (2022), l'homosexualité du personnage principal n'est presque jamais énoncée de manière frontale. Elle circule à travers la matière même du film : le tissu que l'on caresse, la main qui frôle l'autre et se retire trop vite, le regard qui dure un peu trop longtemps, la respiration qui se suspend. Touzani déclare ailleurs : « Je n'écris jamais des films dans le seul but de faire un constat social »⁵ ; la retenue devient ainsi un véritable mode de résistance, une manière de filmer malgré tout, mais autrement, en confiant au détail la charge subversive que le récit ne peut pas assumer directement.

Cette poétique du hors champ se manifeste de façon exemplaire dans certaines scènes du film. L'une des plus significatives montre Halim derrière son comptoir, la lumière tremblante d'une lampe révélant à peine son visage : rien n'est dit, aucun geste explicite n'est posé, mais la durée du plan, trop longue pour être anodine, installe une tension qui traverse l'écran. La caméra ne montre pas l'objet du désir ; elle s'attarde sur la retenue elle-même, sur ce moment suspendu où le désir affleure sans pouvoir se déclarer. Les doigts d'Halim effleurent le tissu, un geste minutieux, presque sensuel, qui devient le substitut d'un contact impossible, comme si la caresse déplacée sur la matière venait dire ce que les corps ne peuvent pas s'avouer. La mise en scène transforme ainsi le travail artisanal en véritable espace émotionnel, où chaque point de couture devient l'indice d'une identité qui se tisse en secret.

Cette manière de détourner l'expression directe en s'appuyant sur la texture, la lumière ou le temps filmé illustre la façon dont Touzani inscrit la résistance dans l'intime. Le désir n'a pas besoin d'être énoncé pour devenir politique : il suffit qu'il persiste dans les plis du tissu, dans la répétition des gestes, dans l'entêtement des regards. Chez Maryam Touzani, la mise en scène repose largement sur un usage subtil du hors champ : dans *Adam* comme dans *Le Bleu du Caftan*, les moments les plus cruciaux ; honte, désir, aveu silencieux, se jouent précisément en dehors de l'image, dans un espace que le spectateur doit reconstituer mentalement. Cette stratégie

(5) entretien avec Maryam Touzani site du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), publié le 22 mars 2023

crée une zone de tension permanente : ce qui n'est pas montré devient plus lourd, plus chargé, que ce qui apparaît à l'écran. Touzani utilise fréquemment des cadres partiellement obstrués ; portes entrouvertes, rideaux, couloirs étroits, qui matérialisent la difficulté de dire, d'exister ou d'aimer dans un contexte social contraignant. Cette esthétique de l'inachevé, du fragmentaire, est tout sauf un simple choix formel : elle se transforme en langage politique, en manière de dire l'impossibilité d'exprimer pleinement une émotion ou une identité dans un pays où certaines réalités doivent rester invisibles. Le cinéma ne renonce pas pour autant à ces réalités ; il les fait exister dans les marges du cadre, comme des présences insistantes que la société ne parvient plus tout à fait à effacer.



Figure 7, extrait du film « Le Bleu Caftan », 2022



Figure 8, extrait du film « Le Bleu Caftan », 2022

2.3 Une filiation : Bouanani

Cette esthétique de la retenue ne naît pas comme ça : elle s'inscrit dans une histoire plus longue du cinéma marocain. Dans son livre, *La Septième Porte*, Ahmed Bouanani écrit : « Chaque image, chaque silence, chaque geste filmé est une lutte contre l'effacement »⁶ ; la formule éclaire rétrospectivement les films de Touzani autant que ceux de ses contemporains. Mais quel effacement désigne-t-il exactement ? Celui de l'histoire coloniale, longtemps confisquée par d'autres récits ? Celui de la parole populaire, marginalisée par les discours officiels ? Ou bien l'effacement de l'artiste lui-même, toujours menacé d'être relégué à la périphérie de la scène nationale ?

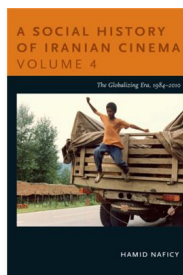
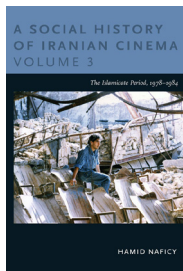
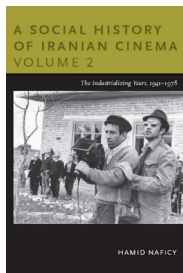
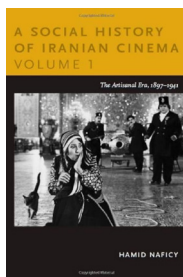
Quelle que soit la réponse, Bouanani rappelle que le cinéma n'est pas seulement un miroir du réel, mais un champ de bataille où l'image devient un acte de mémoire. Chaque plan, chaque silence soigneusement maintenu ou prolongé, travaille contre la disparition des voix, des corps et des espaces que l'histoire dominante voudrait oublier. Cette phrase des années 1980 résonne avec acuité dans le cinéma d'aujourd'hui

2.4 Une perspective théorique : Naficy et Rancière

Hamid Naficy, théoricien du cinéma et professeur à la Northwestern University, a consacré une grande partie de ses travaux à l'étude des cinémas produits sous contrainte politique, religieuse ou institutionnelle, en particulier dans le contexte iranien. Dans *A Social History of Iranian Cinema*, ouvrage de référence en plusieurs volumes, il analyse comment les restrictions imposées aux cinéastes n'aboutissent pas à un appauvrissement formel, mais à l'émergence de langages esthétiques spécifiques. Naficy montre que, face à l'impossibilité de représenter frontalement certains sujets, les cinémas dits « contraints » développent des stratégies fondées sur la métaphore, le détour, le hors-champ et le non-dit.

Cette analyse théorique permet d'éclairer avec précision les choix formels observés dans le cinéma marocain contemporain. Lorsque la frontalité devient risquée socialement, moralement ou institutionnellement, la mise en scène se déplace vers la suggestion, les silences, les micro-

(6) Entretien avec Maryam Touzani site du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), publié le 22 mars 2023

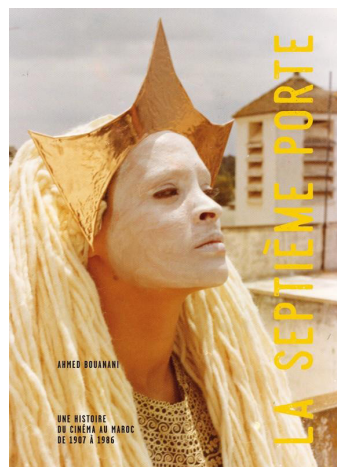


gestes et les signes discrets, qui prennent en compte une charge politique déplacée hors du discours explicite. La contrainte ne fonctionne donc pas uniquement comme une limite, mais comme un cadre générateur de formes : elle oblige le cinéma à inventer une grammaire indirecte, où ce qui n'est pas montré ou dit devient parfois plus signifiant que l'exposition directe. En ce sens, le cinéma marocain s'inscrit pleinement dans ce que Naficy décrit comme une esthétique du contournement, transformant la restriction en langage et la retenue en stratégie expressive.

Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, insiste de son côté sur la puissance du « voir autrement ». Il écrit : « L'image ne pense pas : elle fait penser. »⁷

En d'autres termes, le sens ne vient pas seulement du film lui-même, mais du regard qui se pose sur lui, de la capacité du spectateur à relier, comparer, interpréter. Cette idée déplace la responsabilité du politique : ce n'est plus seulement au cinéaste d'oser, mais au spectateur d'assumer un geste d'interprétation, voire de réappropriation.

Mais dans le contexte marocain, où la réception reste parfois fermée ou hostile, cette « pensée par l'image » trouve-t-elle réellement un espace de circulation ? Rancière invite à croire que oui, à condition que le regard lui-même soit libre, c'est-à-dire que le spectateur ne soit pas prisonnier de la peur du scandale ou du jugement social. Cette hypothèse aide à comprendre pourquoi la suggestion devient, dans ces cinémas, un acte politique : en refusant de tout dire, elle oblige le spectateur à interpréter, déduire, compléter, donc à participer activement à la construction du sens.



(7) Jacques Rancière,
Le Spectateur émancipé, La
Fabrique

3. UN CINÉMA ENGAGÉ OU CONTESTATAIRE ? ENTRE RISQUE ET NÉCESSITÉ

3.1 Contestataire pour quoi, et pour qui ?

Le cinéma marocain n'est pas contestataire au sens frontal du terme, mais il l'est par l'exposition du réel et la révélation des tensions invisibles qui traversent la société. Cette forme de résistance, plus subtile que la dénonciation directe, s'exprime notamment dans l'œuvre de Nabil Ayouch. Ce dernier revendique une posture engagée :
« Dans mon cinéma, on trouve des engagements pour des causes qui me semblent justes ».⁸

Cependant, l'engagement qu'il évoque ne passe pas par un discours militant explicite. Il s'incarne plutôt dans la mise en scène d'existences fragiles, de personnages marginalisés ou silencieux, à travers lesquels se lit une critique du système social et moral. En ce sens, Ayouch ne cherche pas tant à provoquer qu'à révéler, à rendre visibles les fractures d'un pays souvent divisé entre modernité et tradition. Son autre déclaration ; « Je ne crois qu'en la résistance, qu'aux personnes qui se battent. »⁹ éclaire cette position : la résistance, chez lui, n'est pas spectaculaire, mais intime. Elle se niche dans la capacité de ses personnages à exister malgré l'oppression, à affirmer leur individualité face à la norme. Ainsi, le cinéma d'Ayouch devient un espace de lutte symbolique, où l'acte de filmer équivaut à un acte de résistance. Ce n'est donc pas un cinéma de slogans, mais un cinéma de présence et de persistance, qui fait du réel un terrain politique.

(8) Interview de Nabil Ayouch,
Jeune Afrique

(9) Interview de Nabil Ayouch,
Jeune Afrique

3.2 *Casanegra* : filmer la ville comme une crise

Dans *Casanegra* (Nour Eddine Lakhmari, 2008), Casablanca n'est pas un simple décor : c'est un personnage blessé, nerveux et contradictoire, à l'image de la société qu'il reflète. Nour Eddine Lakhmari affirme : « Je veux montrer la vraie Casablanca, pas la carte postale. »¹⁰

À travers cette déclaration, le réalisateur revendique un regard désenchanté, presque documentaire, sur la métropole marocaine. Il veut casser ce regard exotique que les occidentaux porte sur la ville, il refuse la représentation idéalisée d'une ville symbole de modernité, pour en dévoiler au contraire les failles, la précarité et la violence quotidienne. Montrer la « vraie » Casablanca, c'est donc s'opposer à une image officielle, policée, que le pays cherche souvent à promouvoir à l'international.

(10) Interview de Nour Eddine Lakhmari, *TelQuel*, 2008



Figure 9, extrait du film « *Casanegra* », 2008

Le film ne se veut pas pour autant ouvertement politique : il n'attaque pas un pouvoir en particulier, mais il subvertit par la simple exposition du réel. En choisissant de cadrer les ruelles, les marginaux, les trafics, Lakhmari fait du visible un acte critique. Sa caméra devient un outil de dévoilement, et c'est dans ce dévoilement que réside la contestation. Ainsi, *Casanegra* ne dénonce pas par le discours, mais par la présence insistante de ce que l'on préfère taire : la fracture sociale, le désespoir urbain et la désillusion d'une jeunesse sans horizon.

La force de *Casanegra* tient en grande partie à son traitement formel de la ville. Lakhmari filme Casablanca comme un organisme instable, presque malade : mouvements de caméra saccadés, plans larges écrasés par la circulation, sons de klaxons qui contaminent la bande son, alternance brutale entre zones surexposées et ruelles plongées dans l'ombre. La ville n'est jamais un décor ; elle agit comme une pression constante sur les personnages, un environnement qui les modèle et les enferme. La mise en scène adopte un rythme syncopé, proche du clip, pour traduire l'urgence et la nervosité de la jeunesse urbaine. Par ce dispositif, Lakhmari propose moins un simple portrait social qu'une véritable esthétique de la crise, où la forme dit autant que le récit la violence symbolique qui traverse la métropole.



Figure 10, extrait du film « Casanegra », 2008

Much Loved est interdit. *Casanegra* est accusé de vulgarité. *Adam* a failli ne pas obtenir son visa. *Le Bleu du Caftan* a été censuré dans plusieurs salles privées. Ces obstacles ne freinent pas la création : ils la transforment. Ils forcent les cinéastes à inventer des formes, soit par exposition, soit par retenue.

3.4 un cinéma en équilibre instable

Ainsi, le cinéma marocain contemporain apparaît comme un cinéma en équilibre instable : ni totalement libre, ni entièrement contraint, il invente un langage situé entre fragilité et audace. Il n'expose que lorsqu'il faut exposer, et retient lorsque la retenue devient plus éloquente que la frontalité. Cette position intermédiaire ne relève pas d'une hésitation, mais d'une stratégie : elle permet au cinéma marocain de déployer une puissance critique et poétique fondée autant sur ce qu'il montre que sur ce qu'il tait.

Toutefois, ce constat formel ne suffit pas à mesurer la portée réelle de ces films. Car un cinéma ne se définit pas uniquement par ses choix esthétiques, mais aussi par les conditions dans lesquelles ses images circulent, sont perçues, acceptées ou rejetées. Si le cinéma marocain a su inventer un langage sous contrainte, reste à comprendre ce que ce langage produit une fois confronté à ses publics. C'est cette question de la réception entre reconnaissance, polémique et censure qui ouvre la suite de ma réflexion.



Figure 11, salle de théâtre marocaine abandonné



SOMMAIRE

Introduction	p 5 - 7
Les thèmes sensibles : tabous, représentations et tensions	p 9 - 16
Retenue, suggestion, hors-champ : une esthétique marocaine	p 17 - 21
Un cinéma engagé ou contestataire ? Entre risque et nécessité	p 23 - 27