

FILMER

MALGRÉ

CE QUE LE CINÉMA MAROCAIN RECOIT :

RÉCEPTION, EFFICACITÉ, LIMITES

TOUT



1. PEUT-ON VRAIMENT PARLER D'ÉMANCIPATION QUAND UN FILM N'EXISTE QUE POUR LES SPECTATEURS ÉTRANGERS ?

1.1 Un film sur la responsabilité individuelle

La question peut paraître brutale, mais elle s'impose dès que l'on suit la trajectoire des films marocains dits « engagés », souvent plus visibles dans les festivals internationaux que dans leurs propres salles de projection. Elle résonne bien au-delà du Maroc : elle traverse l'ensemble des cinémas qui travaillent sous contrainte, et en particulier le cinéma iranien, dont la créativité est indissociable du rapport au contrôle politique. C'est dans cette perspective que le cas de *There Is No Evil* (Mohammad Rasoulof, 2020) devient particulièrement éclairant. Le long métrage est interdit en Iran, mais reçoit l'Ours d'or à la Berlinale 2020 ¹¹ ; son réalisateur, Mohammad Rasoulof, se voit alors interdire de quitter son pays. Le film tresse quatre histoires autonomes, quatre existences soumises à la même interrogation : que signifie tuer « au nom de la loi » ?

(11) Berlinale - Palmarès officiel

Dans un entretien, Rasoulof déclare : « Ce film parle de l'obéissance, de la responsabilité individuelle et du prix à payer pour dire non ».¹² Cette phrase clarifie d'emblée l'enjeu politique du film et la division de sa réception. À l'étranger, *There Is No Evil* est lu comme une prise de position éthique contre la soumission, un plaidoyer en faveur de la désobéissance face à l'injustice. En Iran, au contraire, il est perçu comme une attaque frontale contre les fondements du pouvoir, puisqu'il questionne le droit de l'État à exiger de ses citoyens qu'ils tuent au nom de la loi. Autrement dit, le même film est accueilli d'un côté comme un geste moral universalisable et, de l'autre, comme un acte de dissidence dirigé contre un régime précis.

(12) Interview dans *The Guardian*, mars 2020



Figure 11, extrait du film « *There Is No Evil* », 2020



Figure 12, extrait du film « *There Is No Evil* », 2020

1.2 Une esthétique du silence comme stratégie de survie

Ce clivage ne tient pas seulement au sujet, mais aussi au style du film. L'un des éléments les plus frappants de *There Is No Evil* est justement son refus du spectaculaire. La caméra s'attache sur des gestes simples : préparer un café, conduire au petit matin, traverser une ferme, attendre dans un couloir. Ces scènes paraissent anodines, mais elles deviennent progressivement insupportables, parce que le spectateur comprend que la véritable violence, la violence politique se tient ailleurs, dans ce qui ne peut pas être montrée directement. L'essentiel se joue dans le hors-champ : dans les décisions silencieuses, les regards fuyants, les moments où un personnage accepte ou refuse d'obéir.

Rasoulof reprend cette position en affirmant : « Filmer est déjà un acte politique. Quand vous ne pouvez pas parler, le silence devient une arme ». ¹³ Le silence n'est plus une simple absence de parole, mais une forme de langage contrainte, choisie faute de pouvoir dire autrement. Le film apparaît alors comme une stratégie de survie artistique : contourner la censure, échapper aux interdits, tout en maintenant un discours sur le réel. La politique n'est plus seulement dans les slogans, mais dans la manière de filmer un geste, de prolonger un plan, de laisser un espace vide chargé de tout ce qui ne peut pas être dit.

Dans le contexte marocain, cette réflexion entre en résonance avec les pratiques de nombreux cinéastes. Filmer n'y est jamais neutre : chaque plan, chaque silence, chaque choix de mise en scène peut constituer une forme de résistance discrète. Comme chez Rasoulof, les contraintes sociales, religieuses, institutionnelles sont transformées en opportunités narratives : le non-dit et l'implicite deviennent des armes pour révéler les tensions sociales et les fractures invisibles. Le cinéma devient un lieu de parole et de contestation, même lorsqu'il semble se tenir à distance du politique ; le silence, loin d'être un renoncement, devient un vecteur d'engagement.

(13) interview Mohamad Rasoulof,
The New York Times, mars 2020

1.3 Le parallèle avec le Maroc : exposition vs suggestion

C'est dans ce cadre que le parallèle avec le Maroc prend tout son sens. *Much Loved* est interdit pour sa frontalité, pour sa décision de montrer ce que la société préfère garder hors champ. Rasoulof, lui, a construit son film sur une économie du geste et du hors-champ. Maryam Touzani, avec *Adam* (2019), travaille davantage dans la délicatesse : le conflit social et moral se glisse dans les détails, les silences, les espaces intérieurs. Pourtant, malgré ces esthétiques divergentes exposition brutale, allusion discrète, suggestion intime, une même question persiste : jusqu'où peut-on filmer sans disparaître ? Jusqu'où l'image peut-elle s'approcher de ce qui est interdit sans condamner ?

1.4 Une réception asymétrique

There Is No Evil a été célébré comme un chef-d'œuvre humaniste, largement primé et commenté dans les grands festivals internationaux. En Iran, il n'a pourtant jamais été projeté, et son réalisateur est condamné à un an de prison ainsi qu'à deux ans d'interdiction de tourner. Cette dissymétrie spectaculaire entre reconnaissance extérieure et invisibilité intérieure pose une question essentielle pour l'Iran comme pour le Maroc : à qui parle un film interdit dans son propre pays ? Peut-on réellement parler d'un cinéma d'émancipation lorsque les spectateurs qu'il concerne le plus n'y ont tout simplement pas accès ? C'est à partir de ce paradoxe, film célébré au dehors, bâillonné au dedans que s'ouvre la réflexion sur les limites et les ambiguïtés d'un cinéma dit « engagé ».

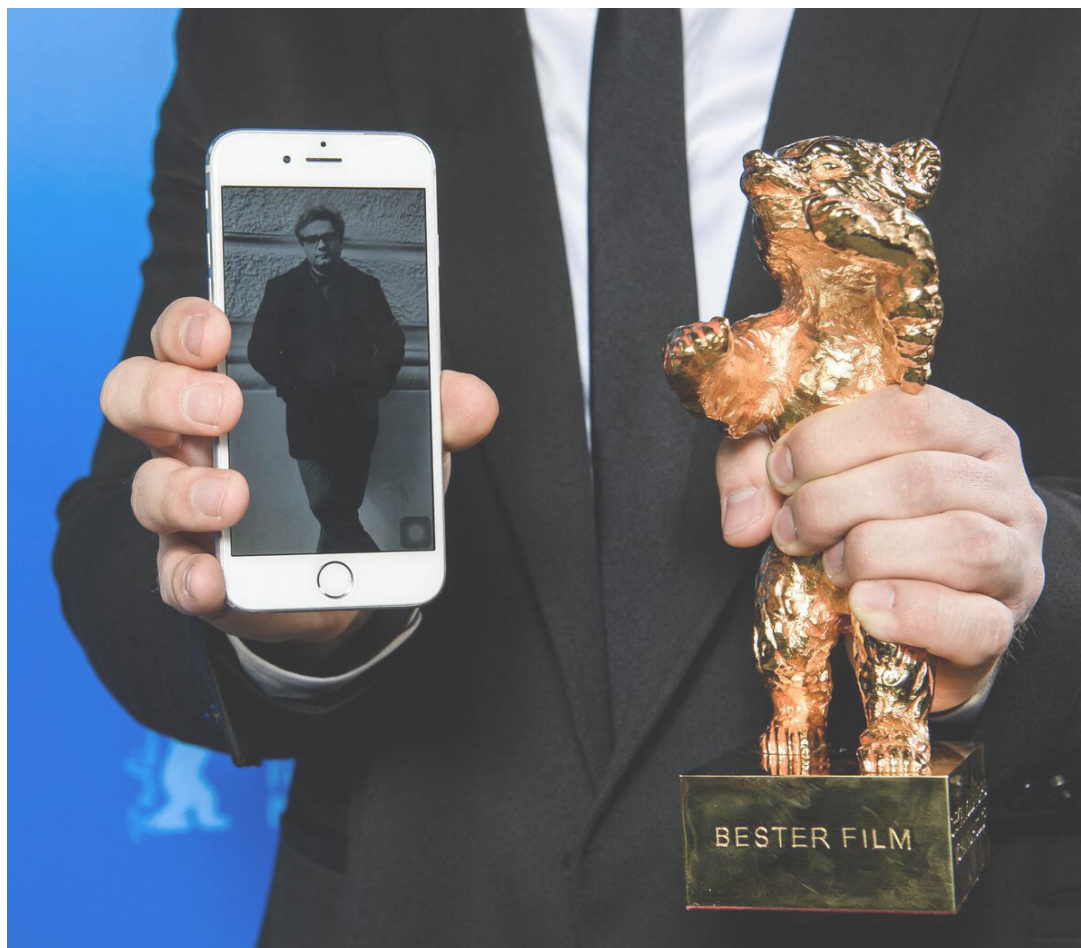


Figure 13: Mohammad Rasoulof sur un écran lors de la cérémonie de l'Ours d'or à Berlin le 29 février 2020.

2. LE SPECTATEUR : PASSIF OU ÉMANCIPÉ ?

Cette question revient sans cesse : peut-on émanciper sans spectateur émancipé ? Elle traverse toutes les œuvres engagées dans des contextes où la parole reste surveillée.

2.1 Rancière et l'activité du regard

Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière critique une idée reçue : celle du spectateur passif. Il écrit : « Être spectateur n'est pas une condition passive. C'est notre situation normale : regarder, comparer, interpréter. »¹⁴

L'opposition entre Rancière et Bouanani éclaire une tension essentielle du cinéma marocain. Rancière affirme :

« Être spectateur n'est pas rester passif »¹⁴. Le spectateur, selon lui, interprète, compare, réorganise le sens : il n'a pas besoin qu'on le guide.

Mais Bouanani introduit une nuance presque incompatible avec cette vision : « Nous avons désappris à regarder ». Ces deux positions, mises en parallèle, révèlent une fracture intéressante. Si Rancière part du principe que le spectateur dispose déjà des outils nécessaires pour devenir acteur du sens, Bouanani, lui, rappelle qu'au Maroc, ces outils ont été affaiblis par des années de rareté de salle, de censure symbolique, de contrôle du récit national. Le spectateur ne manque pas d'intelligence, mais de contexte culturel. C'est précisément ce décalage qui rend le cinéma marocain si fragile : il s'adresse à un public que Rancière suppose actif, mais que Bouanani décrit comme désarmé. Entre ces deux visions, le cinéma marocain tente d'exister dans un espace où l'image doit à la fois éduquer, libérer et réapprendre à être vue. Rancière insiste : ce n'est pas le film qui « libère », c'est le spectateur qui produit du sens. C'est essentiel pour comprendre le Maroc. La question n'est pas : le cinéma marocain est-il émancipateur ? Mais plutôt : le spectateur marocain est-il dans une position d'interprétation, ou de refus.

(14) Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

2.2 Le cas *Much Loved* : un miroir impossible

Prenons l'exemple de Loubna Abidar, actrice principale du long métrage *Much Loved*. Elle déclare, après avoir reçu des menaces : « J'ai incarné une femme libre, et c'est cela qu'on ne me pardonne pas ». ¹⁵

Le spectateur marocain rejette alors non pas seulement le film, mais le miroir qu'il renvoie. Est-ce un rejet moral ? Ou un rejet de la façon dont le pays est représenté dans un film destiné d'abord à l'étranger ? La question reste ouverte ; le débat s'ouvre.

Le rejet de certains films révèle moins une hostilité morale qu'une difficulté collective à se reconnaître. Le spectateur marocain ne refuse pas seulement la nudité ou la violence : il refuse l'idée que ces images puissent devenir publiques, c'est à dire visibles hors du cercle privé. Dans de nombreuses sociétés, la transgression est acceptable tant qu'elle reste cachée ; c'est son exposition qui devient problématique. Au Maroc, cette tension entre privé et public est particulièrement forte. La honte sociale, plus que la censure étatique, joue un rôle structurant : ce n'est pas le film qui choque, mais le fait de le projeter, de l'exposer, de l'offrir au regard étranger.

Ainsi, le scandale *Much Loved* a été davantage vécu comme un dévoilement que comme une invention. Et c'est précisément cette dimension anthropologique, étroitement liée aux notions d'honneur, de respectabilité et de réputation, qui explique la violence des réactions. Le cinéma devient alors non seulement un miroir, mais un projecteur, et c'est ce projecteur que beaucoup refusent. Une dimension souvent oubliée dans la réception des films marocains est la peur du regard extérieur : beaucoup de spectateurs ne réagissent pas uniquement au contenu, mais à l'idée que ce contenu va « circuler ailleurs », qu'il devient l'ambassadeur d'une image collective.

Le cinéma heurte alors non pas une morale individuelle, mais une sensibilité communautaire liée à l'honneur social. Montrer une réalité dérangeante à l'intérieur du pays est une chose ; la rendre visible à l'international en est une autre. D'où cette réaction paradoxale : ce n'est pas la réalité qui est rejetée, mais sa mise en visibilité. L'image

(15) Interview, France 24, 25 novembre 2015

devient un enjeu de réputation collective, un territoire symbolique à défendre.

Much Loved n'a pas seulement été accusé d'exposer ; il a été accusé de représenter, c'est à dire de figer et d'exporter une certaine image du Maroc.



Figure 14. Des personnes participant à une manifestation contre la corruption, organisée par des jeunes à Rabat, au Maroc, le 4 octobre 2025

2.3 Retour en Iran : un cinéma célébré mais invisible

Le contraste est frappant : *There Is No Evil* reçoit l'Ours d'or, mais en Iran, quasiment personne ne le voit. Lors de la cérémonie berlinoise, c'est sa fille qui lit, à la place de Rasoulof, le message suivant :

*« Mon père a fait ce film pour dire que chaque individu porte une responsabilité face à la tyrannie. Ce n'est pas un film sur la politique, mais sur la liberté ».*¹⁶

Là encore, le film existe mais son public naturel n'y a pas accès.

Cette économie de la retenue n'est pas propre au Maroc ou à l'Iran : elle appartient à ce que l'on pourrait appeler une « logique du secret » propre aux cinémas contraints. Dans ces contextes, l'image n'est jamais seulement montrée : elle est négociée. Le cadre devient un espace stratégique où le cinéaste doit composer non seulement avec la scène filmée, mais avec l'invisible qui l'entoure : ce que le spectateur sait déjà, ce que l'État surveille, ce que la société refuse d'admettre. Le secret n'est alors pas une absence de parole, mais une parole filtrée, organisée, presque chorégraphiée. Le cinéma marocain appartient pleinement à cette tradition où chaque silence porte la trace d'un compromis, et chaque geste filmé devient une manière de contourner l'interdit sans le briser.

(16) Discours de Baran Rasoulof, Berlinale 2020

2.4 Une esthétique de la contrainte

Rasoulof tourne sans autorisation, avec une caméra légère, en décors domestiques, en lumière naturelle, dans des conditions quasi clandestines. Il explique : « Quand vous ne pouvez pas parler directement, vous apprenez à chuchoter. Le langage du cinéma iranien est devenu celui du secret ». ¹⁷ Cette esthétique du « chuchotement » résonne avec ce que Maryam Touzani ou Nabil Ayouch tentent au Maroc : dire sans dire, montrer sans tout montrer, déplacer la charge politique vers le hors-champ, le détail ou la durée des plans. Mais Rasoulof ajoute un élément décisif : la fragmentation narrative, quatre récits éclatés, qui reflète l'impossibilité de construire un discours unifié dans une société répressive.

Bien avant Ayouch, Rasoulof ou Touzani, Ahmed Bouanani s'interrogeait déjà : le spectateur marocain voit-il vraiment son pays à l'écran ? Dans *La Septième Porte*, il écrit : « Le cinéma marocain ne s'est pas encore spécifié à celui qui marche dans la poussière des routes ». ¹⁸ Et plus loin : « L'image, quand elle se retourne vers nous, nous oblige à nous souvenir ». ¹⁹ Bouanani ne parle pas seulement de mémoire collective : il parle aussi de la responsabilité du spectateur, sommé de reconnaître, ou de refuser, ce que l'image lui renvoie.

Cette fracture persiste aujourd'hui. *Casablanca Beats* (Ayouch, 2021) est célébré à Cannes, mais parle au Maroc pour « salir l'image du pays ». Que dit cette réaction ? Qu'une partie du public marocain reçoit le film même non comme un simple récit, mais comme un discours sur lui, voire comme un verdict porté sur la nation. Le spectateur, loin d'être seulement passif, devient ainsi un acteur décisif du destin des films : c'est de son acceptation ou de son refus que dépend, en dernière instance, la possibilité d'un véritable cinéma émancipateur.

(17) interview de Rasoulof, *The New Yorker*, avril 2020

(18) Ahmed Bouanani, *La Septième Porte*, p. 93

(19) Ahmed Bouanani, *La Septième Porte*, p. 93-94

3. ÉMANCIPATION OU SURVIE ? UNE TENSION CENTRALE

Lorsqu'on observe attentivement l'ensemble du paysage cinématographique marocain contemporain, une tension se dégage : on voudrait croire à un cinéma qui s'émancipe, mais on découvre surtout un cinéma qui tente de survivre dans un système où les images sont constamment négociées.

3.1 Une liberté conditionnelle

Le cinéma marocain est certes plus audacieux depuis les années 2000 : sexualité, jeunesse, religions, injustices sociales s'invitent davantage à l'écran. Mais chaque avancée se heurte à plusieurs obstacles : la censure directe, les normes morales, la rareté des salles (23 au Maroc selon le CCM en 2022) et la visibilité réduite des films locaux.

Comment parler d'émancipation quand la diffusion elle-même reste fragile, quand les œuvres existent davantage dans les festivals étrangers que dans les circuits nationaux ?

Dans bien des cinémas contraints, l'interdit n'est pas un mur : il est un moteur. Plus une société interdit, plus ses artistes inventent. Le cinéma marocain ne fait pas exception : il a transformé la contrainte en langage, le non dit en esthétique, la limite en territoire d'exploration. Ce cinéma ne cherche pas tant à violer l'interdit qu'à en chercher le bord. Il marche sur la frontière, et c'est cette frontière qui produit son style. Là où d'autres cinémas utilisent le choc, le Maroc fait l'éloge du contournement, de la nuance, de la demi-parole. L'interdit devient alors non pas seulement un obstacle, mais une force gravitationnelle autour de laquelle les films tournent, comme des satellites qui ne peuvent ni s'écraser ni s'échapper.

3.2 Rancière : la liberté ne dépend pas de l'auteur

Rancière écrit : « L'émancipation commence quand on comprend que voir n'est pas le contraire d'agir ». ²⁰ Cette affirmation invite à repenser le rôle du spectateur et, par extension, du cinéma lui-même. Mais peut-on vraiment considérer que le simple fait de voir équivaut à agir ? Ne risque-t-on pas de sur-soigner la puissance du regard si ce dernier n'est pas accompagné de transformations concrètes dans la réalité sociale ?

On peut formuler plusieurs hypothèses. Peut-être que Rancière entend que la prise de conscience visuelle est déjà un premier acte politique, un geste silencieux mais porteur de potentiel, qui prépare l'action future. Dans le cinéma marocain, par exemple, exposer des réalités invisibles; fractures, marginalités, tensions culturelles sociales, pourrait constituer ce type de « voir agir » : le spectateur est confronté à ce qu'il ne veut pas voir, et cette confrontation peut générer une forme de mobilisation intérieure, une empathie qui prépare le terrain à l'action.

Pour autant, la citation de Rancière peut également être associée à l'une des limites du cinéma. Voir des injustices à l'écran ne transforme pas automatiquement la société, et l'émancipation reste peut-être partielle si elle se limite au champ de l'intime. Le cinéma peut éveiller les consciences, mais l'action collective nécessite d'autres formes d'engagement, plus tangibles. Ainsi, la tension entre voir et agir reste centrale : le cinéma propose un espace d'émancipation potentielle, mais sa capacité à produire un changement réel dépend de la manière dont le spectateur transforme cette expérience en action concrète.

3.3 Bouanani : survivre, c'est déjà résister

Bouanani écrit dans le préambule de *La Septième Porte* : « Nous n'avons pas peur de voler la clef et de voir ce qu'il ya au-delà de cette fameuse porte : notre art ». ²¹ La septième porte, c'est la porte interdite, la porte du risque. Le cinéma marocain contemporain est exactement là : entre permission et transgression, entre lumière et clandestinité.

(20) Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 19

(21) Ahmed Bouanani, *La Septième Porte, Préambule*

Le cinéma marocain n'est pas totalement émancipé : il est vivant, inventif, mais contraint. Il fait ce que font Rasoulof, Farhadi, Panahi : il existe malgré la censure, malgré les pressions, malgré la fragilité des structures de diffusion. Alors, émancipation ou survie ? Probablement les deux, dans un équilibre fragile. Le cinéma marocain naît dans cet entre deux : il ouvre des portes, même si l'on ne peut pas toujours les franchiser jusqu'au bout.

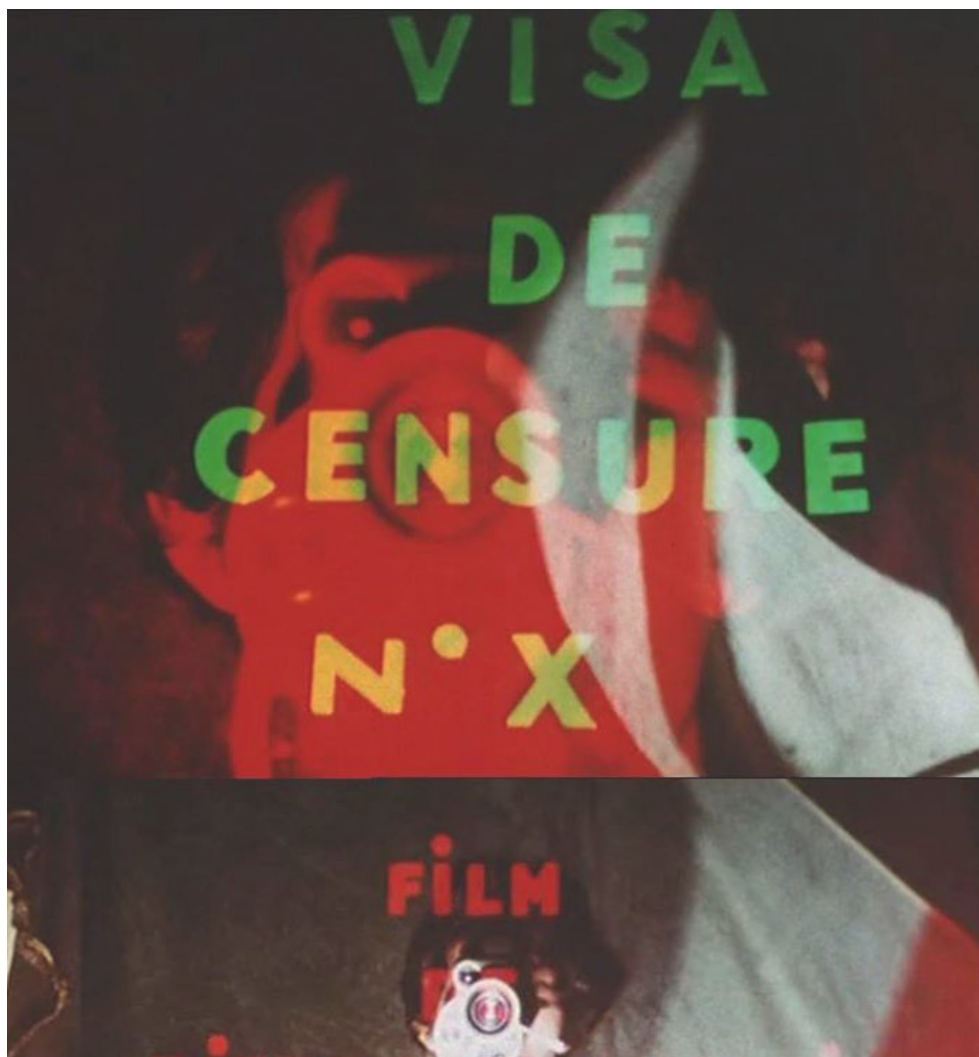


Figure 15, Visa de censure n°x (1967) - Pierre Clémenti

4. LE NUMÉRIQUE : LA NOUVELLE FRONTIÈRE DE LA RÉCEPTION

L'essor du numérique rebat profondément les cartes. La rareté des salles, moins de trente encore actives, ne signifie plus essentiellement l'invisibilité, car des films marocains circulent aujourd'hui massivement sur les plateformes ou par des moyens informels. Mais ce nouvel espace n'est pas sans paradoxes. D'un côté, Netflix ou YouTube permettent à un public jeune de découvrir un cinéma qu'il n'aurait jamais vu en salle ; de l'autre, cette diffusion déterritorisée crée un phénomène troublant : les films marocains parlent de réalités locales mais trouvent leurs spectateurs ailleurs.

La diaspora devient parfois le véritable public. Et l'algorithme, de sa manière, impose une forme de nouvelle censure : non pas moral, mais économique et culturel. La question devient alors : que signifie faire un cinéma national dans un espace où l'image circule plus librement que les corps ? Le cinéma marocain entre dans une phase où la liberté dépend moins du CCM que de nouvelles forces invisibles : plateformes, modes de consommation, logiques globales. La censure change de forme ; elle n'a pas disparu. Il arrive parfois qu'un film cesse d'appartenir à son propre pays. Il devient alors une sorte d'orphelin symbolique : célébré à l'étranger, rejeté chez lui. *Much Loved*, *Casanegra*, *Le Bleu du Caftan* ont connu ce destin paradoxal : le Maroc les produit, mais ne les accueille pas entièrement. Cette déchirure révèle une vérité douloureuse : un cinéma n'existe pas seulement par ses films, mais par le regard qui les reçoit. Lorsqu'un film marocain vit mieux en France qu'au Maroc, il n'est pas simplement mal compris ; il est déplacé. Il devient l'image d'un pays pour les autres, mais pas pour lui-même. C'est là l'une des grandes tragédies du cinéma marocain contemporain : il parle d'un pays qui n'est pas toujours prêt à s'écouter.



SOMMAIRE

Peut-on vraiment parler d'émancipation quand un film n'existe que pour les spectateurs étrangers ?	p 3 - 7
Le spectateur : passif ou émancipé ?	p 9 - 13
Émancipation ou survie ? Une tension centrale	p 15 - 17
Le numérique : la nouvelle frontière de la réception	p 19