

FILMER

MALGRÉ

CONTRÔLE, CONTOURNEMENT ET AMBIGUÏTÉS : CE
QUE RÉVÈLE VRAIMENT LE DISCOURS SUR LA CENSURE

TOUT



1. « RÉGULATION » PLUTÔT QUE « CENSURE »

1.1 Un mot contourné

Au Maroc, lorsqu'il s'agit du cinéma, le mot censure est rarement prononcé publiquement. On lui préfère un terme plus doux, plus technique, presque hygiénique : régulation. Le CCM lui-même présente sa mission comme la « réglementation et le contrôle des différents secteurs du cinéma (production, distribution, exploitation) ». ²²

Ce changement lexical n'est pas innocent : il permet de transformer un mécanisme potentiellement répressif en simple gestion administrative, comme si le cinéma dépendait uniquement d'un cadre neutre, fonctionnel, presque bureaucratique.

Or, cette nuance linguistique contient un enjeu central : qui contrôle le film, et au nom de quoi ? L'adoption de la loi n° 18.23 en 2024 le montre parfaitement. Elle présente l'industrie cinématographique comme un secteur économique stratégique, au service de l'attractivité du pays, de la concurrence et de la professionnalisation. Le texte insiste sur le renforcement du Maroc comme destination internationale de tournage ou comme pôle de création compétitif, mais rien, absolument rien n'est dit sur la liberté artistique ou la protection des œuvres critiques. Le cinéma devient un outil de développement, pas un espace de contradiction.

L'institution construit donc un discours clair : ce n'est pas de la censure, c'est de la régulation. Mais ce discours se heurte immédiatement à la réalité vécue sur le terrain. Dès qu'on écoute les cinéastes, monteurs, techniciens, producteurs, on réalise que ce cadre soi-disant neutre agit comme une frontière mouvante : visible lorsqu'elle se ferme brutalement sur un film, invisible lorsqu'elle canalise discrètement les sujets et les formes. L'article de La Rédaction

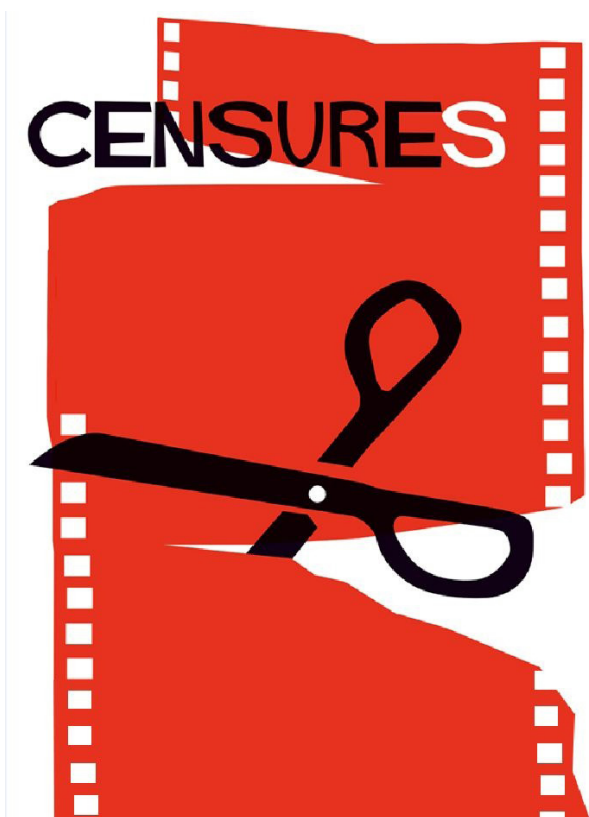
(22) Centre Cinématographique Marocain (CCM), *Présentation et missions*, site officiel du CCM, Rabat.

provenant du site L'ODJ Média « Censure au Maroc : entre lignes rouges et zones grises » rappelle ainsi :

« Les « lignes rouges » sont bien connues : la monarchie, l'intégrité territoriale et l'islam. Toute critique perçue comme franchissant ces lignes peut entraîner des sanctions. ». ²³

Cette phrase suffit à montrer que la régulation n'est pas qu'un système administratif : elle est un système de signaux, un réseau implicite où l'artiste doit comprendre ce qui se dit, ce qui se tait, ce qui se montre avec prudence. On n'interdit pas toujours frontalement ; parfois, on décourage, on retarde, on retire un financement, on « conseille » de modifier un scénario ou d'adoucir une scène. La régulation, dans ce sens élargi, devient une régulation morale, culturelle et symbolique. Elle s'appuie sur l'idée que le cinéma doit accompagner le projet national, contribuer à l'image du pays, éviter le « scandale ». Le cinéma marocain est donc reconnu... mais sous condition.

(23) *Censure au Maroc : entre lignes rouges et zones grises* L'ODJ Média, avril 2025



2. CE QUE DISTINGUENT LES INSTITUTIONS ET LES PROFESSIONNELS

2.1. Un cadre soutenu mais surveillé

Le discours officiel affirme que le Maroc accompagne son cinéma, le protège, le modernise. Le CCM répète que le secteur doit être organisé, structuré, professionnalisé : cela encourage la création, mais on rappelle immédiatement les « obligations », les « autorisations », les « responsabilités ». Le message sous entendu au cinéaste est clair : vous êtes libre tant que vous respectez le cadre. Ce cadre n'est pas transparent, il n'est jamais entièrement écrit, et c'est là que réside sa force : il agit par anticipation.

Le cinéaste sait que s'il franchit certaines limites, il peut perdre une subvention, voir son film refusé, voire être rejeté socialement. Personne ne lui a interdit de préciser ; c'est plus subtil, plus feutré. Ainsi, le cinéma marocain existe dans un entre deux fragile : un cinéma soutenu mais surveillé, soutenu mais encadré, visible mais seulement jusqu'à un certain point.

Lors d'un entretien avec un technicien de l'image, monteur à la première chaîne nationale et formé à l'École supérieure d'études visuelles, celui ci résumait la position dominante dans le milieu :

« Il n'y a pas de vraie censure ici. Tu peux parler de tout, tant que tu sais comment présenter ton idée. Il faut juste savoir défendre ton point de vue. », 24

Et sur *Much Loved* :

« *Le film a été censurée parce qu'il était trop cru, trop direct, trop trash. Ici, il faut de la subtilité. Tu peux suggérer quelque chose sans le montrer.* ». ²⁵

Puis :

« *J'admire le cinéma iranien. Il est subtil. Il traite de sujets forts sans être vulgaire.* ». ²⁶

Ces propos, d'apparence anodine, disent beaucoup. Au Maroc, l'acceptabilité d'un sujet dépend moins du sujet lui-même que de la manière dont il est filmé. La forme devient politique, le style devient stratégique. On retrouve cette esthétique dans *Le Bleu du Caftan* (Touzani, 2022) : le hors champ, les silences, les regards sont autant de manières de dire ce qui ne peut pas se dire frontalement.

(25) entretien personnel,
Marrakech, 2024

(26) entretien personnel,
Marrakech, 2024



Figure 16, extrait du film « *Bleu du Caftan* », 2022

2.2 Un « milieu instable » dans le monde arabe

Si l'Iran constitue un point de comparaison privilégié, d'autres pays du monde arabe éclairent tout autant la singularité marocaine. La Tunisie, après 2011, a vu émerger un cinéma frontal, presque brutal, où la prise de parole est devenue une urgence politique. L'Égypte, au contraire, cultive un cinéma populaire massivement diffusé, où la censure est forte mais intégrée dans l'industrie, créant un équilibre étrange entre audace et autocensure. L'Algérie, enfin, malgré une tradition postcoloniale très politisée, souffre d'une quasi absence de diffusion, rendant ses films visibles à l'étranger mais rarement chez eux.

Le Maroc se situe à un point d'équilibre inhabituel : ni révolution politique comme en Tunisie, ni industrie colossale comme l'Égypte, ou paralysie structurelle comme l'Algérie. Le contrôle y est plus diffus, plus social, plus moral. Le cinéma marocain n'est ni opprimé frontalement, ni véritablement libre. C'est ce « milieu instable » qui fait sa spécificité : un espace où l'on contourne plutôt que l'on affronte, où l'on suggère plutôt que l'on expose, où l'on survit plutôt qu'on ne rompt.



3. LA PAROLE DES CINÉASTES : ENTRE CONTRAINTE ET STRATÉGIE

3.1 « Oui, la censure existe »

Dès que l'on donne la parole aux cinéastes, un autre discours surgit, moins lisse, moins rassurant. La censure apparaît alors non pas comme un mur, mais comme une atmosphère, une pression, une attente. Maryam Touzani, l'une des réalisatrices marocaines les plus visibles aujourd'hui, affirme : « Les gens pourraient éviter certains thèmes s'ils veulent que leurs films soient projetés. »²⁷ Et encore : « Nous sommes pleins de contradictions nous pouvons être modernes sur certains points et conservateurs sur d'autres. »²⁸ Cette contradiction résume la position du cinéaste marocain : entre le désir de liberté et la conscience des limites. Même constat chez Nadir Bouhmouch, qui a tourné *Mon Makhzen et Moi* sans autorisation : « Le documentaire a été produit clandestinement... ce qu'il perçoit comme des lois restrictives en matière de censure cinématographique. »²⁹ Bouhmouch ne contourne pas seulement la loi ; il révèle par son geste l'existence d'un système de contrôle qui ne dit pas son nom.

Selon les cinéastes, la censure s'exprime sous plusieurs formes : autocensure par anticipation, refus d'autorisation sans justification publique, pression sociale parfois plus violente que l'État, boycott ou menaces (comme autour de *Much Loved*), financements conditionnels invisibles mais décisifs, circuits de diffusion limités même pour les films primés à l'étranger. Dans *The Perils and Promise of Moroccan Cinema* (2025), Kevin Dwyer résume ainsi la situation : « La liberté d'expression dans le cinéma marocain est indissociable des contraintes économiques, culturelles et morales. »³⁰

(27) « People might avoid certain themes if they want their films to be screened », 2013 *The New Arab*, entretien du 20 janvier 2023

(28) « We're full of contradictions – we can be modern with some things and conservative with others. » *Independent Documentary Association*, 2013 *The New Arab*, entretien du 20 janvier 2023

(29) Extrait de Wikipédia du film *Mon Makhzen et Moi*, février 2012

(30) *The Perils and Promise of Moroccan Cinema* (2025), Kevin Dwyer

3.2 « Censure » ou « autocensure » ? Un mot piégé

Cette partie vise à interroger l'usage même du terme de « censure » dans le contexte du cinéma marocain. Après avoir analysé les formes et stratégies développées par les cinéastes face à la contrainte, il s'agit ici de comprendre comment cette contrainte est nommée, justifiée ou déplacée dans les discours institutionnels et artistiques, et pourquoi la notion de censure apparaît à la fois centrale et insuffisante pour rendre compte de la réalité des pratiques.

Voilà l'un des points les plus sensibles. Au Maroc, le mot « censure » est souvent jugé trop fort : il suggère un système oppressif, centralisé, frontal. Mais « autocensure » semble trop faible : il déplacerait la responsabilité vers les artiste eux-mêmes. La vérité, comme souvent, se situe entre les deux.

Dans *La Septième Porte* (2020), Ahmed Bouanani décrivait déjà cette ambiguïté : « On s'habitue à parler bas, à choisir ses mots. La peur de déplier finit par devenir un réflexe. La censure ne vient plus de l'État, elle vient de nous. » ³¹ Cette phrase explique mieux que n'importe quelle loi l'état du cinéma marocain : la censure existe, mais elle s'est rendue invisible, internalisée comme un héritage culturel.

Cette autocensure est aussi une stratégie. Dans un entretien accordé à *Jeune Afrique*, Faouzi Bensaidi parle d'un « cinéma sous surveillance douce » : « La censure existe, mais elle est devenue plus subtile. On ne vous interdit pas de tourner, on vous retire un financement, ou on vous fait comprendre que ce film ne sera pas vu. » ³² C'est une censure qui ne coupe pas net ; elle étouffe doucement. Kenza Sefrioui confirme ce mécanisme : « Les cinéastes marocains ont développé une esthétique du détour : on filme l'absence, on parle de ce qu'on ne peut pas nommer. » ³³

La comparaison avec Jafar Panahi en Iran est éclairante : « Chaque plan devient un acte politique. L'autocensure n'est pas une faiblesse, c'est une stratégie de survie. » ³⁴ Comme s'il parlait aussi du Maroc. Dans *Le Desk* (2023), Nourredine Lakhmari confie : « Ce n'est pas la peur qui me pousse à éviter certains sujets, c'est la conscience du pays dans lequel je vis. Je veux que mes films existent. » ³⁵ Tout est là : la création oscille en permanence entre courage et stratégie.

(31) Bouanani, *La Septième Porte*, p. 214

(32) Interview Faouzi Bensaidi *Jeune Afrique*, 2017

(33) Sefrioui, *Le Cinéma marocain : entre l'État et le public*, p. 67

(34) interview Jafar Panahi *New York Times*, 2011

(35) Nourredine Lakhmari, *Le Desk*, 2023

L'analyse des discours institutionnels, des prises de parole de cinéastes et des situations concrètes de production permet désormais de clarifier ce que recouvre, et surtout ce que dissimule, le terme de « censure » dans le contexte marocain. Il apparaît que la censure ne se manifeste pas uniquement sous la forme d'interdictions explicites ou de décisions officielles, mais qu'elle opère de manière diffuse, intégrée aux cadres de production, aux mécanismes d'autorisation et aux anticipations des réalisateurs eux-mêmes.

Parler uniquement de censure serait donc réducteur. Le terme masque une réalité plus complexe, faite de négociations, de contournements et d'ajustements permanents, où l'autocensure joue un rôle central. Les cinéastes ne se contentent pas de subir une contrainte extérieure ; ils apprennent à composer avec elle, à la devancer, parfois à l'intégrer dans leurs choix esthétiques et narratifs. La frontière entre contrainte imposée et retenue intériorisée devient alors floue, voire indissociable.

Ce déplacement du problème de l'interdiction visible vers la régulation diffuse et l'autocensure constitue un enseignement central pour l'ensemble de ce mémoire. Il permet de comprendre pourquoi le cinéma marocain contemporain ne se définit ni par une opposition frontale au pouvoir, ni par une soumission silencieuse, mais par un ensemble de stratégies intermédiaires, où la création s'inscrit dans un espace de négociation permanente.

À partir de ce constat, la question ne peut plus être seulement de savoir si les films sont censurés ou non, mais d'examiner ce que produisent ces conditions de création sur les formes filmiques et sur leur réception. Comment ces images, façonnées par l'anticipation de la contrainte, sont-elles perçues par les publics ? Quels effets d'adhésion, de rejet ou de polémique génèrent-elles une fois projetées ? C'est ce déplacement vers la réception et la circulation des films qui ouvre la suite de cette réflexion.

4. LE SPECTATEUR : ENTRE CENSURE SOCIALE ET RÉAPPRENTISSAGE DU REGARD

4.1 Spectateur acteur, censeur ou libérateur ?

Le cinéma ne vit, évidemment, pas seulement à travers ceux qui le fabriquent ; il existe aussi par son public. Au Maroc, le spectateur occupe une position ambiguë : il peut soutenir un film et lui donner vie, mais il peut aussi le juger moralement, le censurer de fait par ses réactions ou son rejet. Jacques Rancière le rappelle dans *Le Spectateur émancipé* : « Être spectateur n'est pas rester passif. C'est observer, comparer, interpréter. »³⁴

Cette définition soulève néanmoins des questions : jusqu'où le spectateur peut-il être considéré comme acteur du film ? Son observation et son interprétation suffisent-elles à transformer l'expérience cinématographique en action réelle, ou restent-elles confinées au champ du ressenti ? On peut émettre plusieurs hypothèses. Dans le cinéma marocain contemporain, la contestation sociale passe souvent par l'interprétation du spectateur : en confrontant le public à des réalités qu'il préfère ignorer, le film crée un espace d'émancipation potentielle, mais cette émancipation reste inachevée si elle ne s'accompagne pas d'un engagement concret.

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

4.2 Le public comme vecteur de censure... et d'émancipation

L'affaire *Much Loved* est l'exemple parfait. L'interdiction étatique n'a été qu'un signal ; la véritable violence est lieu du public, des campagnes de haine, des insultes. Loubna Abidar expliquait : « J'ai été insultée, menacée, mais aussi soutenue. Ce film a réveillé quelque chose chez beaucoup de femmes. » ³⁵

Ali Essafi résume cette ambivalence : « La réception d'un film est une part du film lui même. Quand une œuvre dérange, c'est qu'elle touche une vérité que la société n'est pas prête à entendre. » ³⁶ Bouanani, lui, parle d'un « désapprentissage du regard » : « Nous n'avons pas seulement été privés d'images, nous avons désappris à les regarder. » ³⁷ Son diagnostic interroge le rôle du public : le regard est il réellement défaillant, ou s'agit il plutôt d'un manque d'opportunités et d'espaces de diffusion ? Si les spectateurs ont moins de salles pour voir des films, moins de trente encore actifs selon le CCM, est ce leur regard qui est en cause, ou le système qui limite leur accès aux images ? On peut là encore avancer plusieurs hypothèses. Le « désapprentissage » évoqué par Bouanani est peut être moins une incapacité individuelle qu'un effet structurel : en particulier drastiquement le nombre de salles, le pays a limité l'exposition du public à son propre cinéma, créant une déconnexion entre production et réception. Pourtant, la vitalité des festivals marocains montre qu'il existe une demande réelle, un désir de voir et de discuter de ces films. D'où une tension : le public est là, mais les conditions de diffusion ne lui permettent pas toujours de jouer pleinement son rôle d'acteur. Dans ce contexte, l'« émancipation du regard » pourrait passer par de nouveaux dispositifs : festivals itinérants, projections en plein air, circulation sur les plateformes numériques. Le désapprentissage n'est alors pas irréversible ; il peut devenir un réapprentissage actif, où le spectateur retrouve progressivement son rôle de partenaire critique dans la vie cinématographique.

(35) Loubna Abidar, *Le Monde*, 2015

(36) *Le Desk*, 2022

(37) Bouanani, *La Septième Porte*, p. 289



Figure 17, Loubna Abidar, «la dangereuse»: trop libre, trop franche, trop femme, trop «pute»..., article Marianne, 2016



Figure 18, Loubna Abidar, Facebook, 2015

5. UN CINÉMA SOUS TENSION, MAIS VIVANT

À l'issue de ce parcours, un constat s'impose : au Maroc, la censure n'est pas un système frontal, mais un écosystème. Elle circule dans les institutions, les financements, les regards sociaux, les habitudes culturelles. Elle se confond souvent avec l'autocensure, au point qu'il devient difficile de distinguer l'une de l'autre.

Cette contrainte produit un cinéma particulier : discret, subtil, métaphorique, mais intense. Un cinéma qui a appris à contourner, à suggérer, à détourner, qui ne dit pas tout mais qui, justement, dit autrement. Comme dans le cinéma iranien, la contrainte devient langage. La question n'est donc plus seulement : « Qu'a-t-on le droit de dire dans le cinéma marocain ? » mais plutôt : « Comment dit-on ce qu'on veut dire malgré tout ? Et pour quel public ? »

Le futur du cinéma marocain se jouera sans doute moins dans les lois que dans la formation d'un public capable de recevoir, comprendre et défendre ses propres images. L'exemple tunisien permet de comprendre en creux ce que le Maroc ne peut pas encore montrer : après 2011, la Tunisie a connu une explosion de films frontaux sur le sexe, la corruption, la religion, la violence policière, où le choc visuel devient un outil cathartique.

L'absence d'un moment de bascule explique que la frontalité et reste perçue comme une menace plutôt que comme une nécessité historique. Là où la Tunisie filme pour « vider » des décennies de silence, le Maroc filme pour préserver un espace social encore traversé de tensions invisibles. C'est dans cet équilibre précaire entre contrôle et contournement que se joue, aujourd'hui, la survie et peut-être l'émancipation de son cinéma.

CONCLUSION

On pourrait dire que le cinéma marocain est structuré par une esthétique de la blessure. Non pas une blessure spectaculaire ou frontale, mais une blessure fine, lente, presque imperceptible, celle d'un pays qui avance tout en se protégeant de ses propres images. Chaque film porte en lui une trace d'incomplétude, comme si quelque chose avait dû être retiré, atténué, déplacé hors du cadre. Ce manque n'est pas une faiblesse : il est sa forme. Le cinéma marocain ne se construit pas malgré la blessure, mais à partir de cette blessure. Et le spectateur, confronté à ces images fragiles, ressent lui-même cette tension entre le visible et l'invisible, entre le dit et le tu. Ce cinéma n'a pas seulement des limites : il a une peau, sensible, marquée par les frictions entre ce qui peut être montré et ce qui doit rester sous silence. Le cinéma marocain contemporain se déploie ainsi dans un espace paradoxal, à la croisée de la liberté et de la contrainte. Héritier d'un système de contrôle instauré dès le protectorat et prolongé par l'État post indépendance via le CCM, il doit négocier entre lignes rouges explicites et signaux implicites. Cette tension historique et sociale ne paralyse pas la création ; elle la transforme, obligeant les cinéastes à inventer des stratégies narratives et esthétiques capables de contourner la censure tout en restant fidèles à leur regard. Qu'il s'agisse de la frontalité de *Much Loved* , qui impose un visage à celles que la société préfère ignorer, ou de la retenue poétique de Maryam Touzani (*Adam, Le Bleu du Caftan*), chaque choix de mise en scène devient un acte politique. Comme l'affirme Bouanani dans *La Septième Porte*, « chaque image, chaque silence, chaque geste filmé est une lutte contre l'effacement » : filmer, c'est déjà résister, c'est inscrire une trace là où le discours officiel tend à lisser ou à effacer.

On pourrait dire que le cinéma marocain est un cinéma d'« images blessées ». Non pas seulement blessées par la censure institutionnelle, mais par le regard qui leur est formulé. Chaque image porte la trace d'une lutte : lutte contre l'invisibilisation, lutte contre l'indignation morale, lutte contre

la peur de voir. Ce cinéma avance avec prudence parce qu'il sait que ses images ne sont pas accueillies dans un espace neutre : elles entrent dans une société où regarder peut être douloureux, voire conflictuel. Mais c'est précisément cette blessure qui fait leur force : elles ouvrent un espace sensible dans lequel la société doit négocier son rapport à elle-même. Voir devient déjà un acte politique, même sans passage immédiat à l'action. Le cinéma marocain bénit pour mieux réveiller, il fissure les certitudes plutôt qu'il n'assène des vérités se ferme.

Cette lutte se manifeste également dans la manière dont le cinéma marocain engage le spectateur. Jacques Rancière affirme que le spectateur « observe, sélectionne, compare et interprète » ce qu'il voit, contestant ainsi l'opposition entre regard et action (*Le Spectateur émancipé*, 2008). Mais, comme l'a montré l'exemple de *Much Loved*, le spectateur marocain est souvent confronté à un miroir dérangeant : le rejet moral ou social qu'il manifeste révèle une réception inégale et parfois conflictuelle. Comme l'écrit Ahmed Bouanani, la confiscation des images a entraîné une déséducation du regard, rendant nécessaire une reconstruction de la culture visuelle marocaine (*La Septième Porte*). Ce constat illustre la fracture entre production et réception, mais aussi la dimension structurelle de cette limitation, amplifiée par la rareté des salles (moins de trente encore actives selon le CCM, 2023) et par les contraintes sociales qui orientent l'interprétation des films. Le problème ne tient donc pas seulement aux œuvres, mais aux conditions dans lesquelles elles sont vues ou ne le sont pas. Pourtant, la vitalité des festivals, des projections alternatives et de la reconnaissance internationale montre que le public existe et que l'émancipation du regard peut se réinventer. Jacques Rancière, dans *Le Spectateur Émancipé* (2008), soutient que l'émancipation commence lorsqu'on remet en question l'opposition traditionnelle entre voir et agir : le spectateur ne demeure pas passif face à l'image, mais agit en observant, interprétant et composant son propre sens, ce qui constitue, selon lui, une forme d'action intellectuelle et politique. La puissance de ce cinéma ne réside pas seulement dans le message ou la dénonciation explicite, mais dans sa capacité à créer un espace où le spectateur peut devenir acteur du sens, où le silence, le hors-champ et la suggestion deviennent autant de vecteurs d'engagement.

Comme Rasoulof le montre dans *There Is No Evil*, tourner sous contrainte, filmer dans le silence et l'intimité, c'est déjà produire un discours politique et éthique ; au Maroc, Ayouch, Touzani ou Lakhmari transforment des conditions similaires en un langage propre, à la fois fragile, inventif et incisif.

Ainsi, le cinéma marocain oscille entre survie et émancipation, entre nécessité et audace. Il existe malgré les obstacles, invente malgré les interdits, et révèle une société dans ses fractures, ses tabous et ses tensions. Il démontre que la censure n'est pas toujours frontale, mais qu'elle s'incarne dans la régulation, les normes sociales et l'autocensure anticipatrice. Cette contrainte diffuse devient un moteur de créativité, poussant les cinéastes à développer une esthétique de la suggestion, du détour et du silence, qui engage le spectateur à compléter le récit, à interpréter, à réfléchir. Dans ce cadre, la réception devient partie intégrante de l'œuvre : le film n'existe pas seulement par ceux qui le fabriquent, mais aussi par ceux qui le regardent, le contestant ou le défendent. En définitive, le cinéma marocain contemporain illustre que l'art peut produire un effet sur la société, mais que cet effet dépend autant de la création que de la réception. Il ne suffit pas de montrer : encore faut-il que l'image trouve un spectateur capable de la lire, de la comprendre et, éventuellement, de l'intégrer à sa vision du monde. La véritable émancipation se joue dans cet espace intermédiaire, fragile mais vital, où le cinéma devient un champ de bataille de perception, de mémoire et d'action, et où la capacité à voir peut, progressivement, devenir une capacité à agir. À travers la trajectoire de ces films et de leurs spectateurs, le Maroc offre un terrain singulier où la contrainte, loin d'étouffer la création, la façonne et lui confère une puissance critique et poétique unique, faite de blessures, de silences et de résistances obstinées.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage

BOUANANI Ahmed, La Septième Porte. Une histoire du cinéma au Maroc, Casablanca, Kulte, 2020

RANCIÈRE Jacques, Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008.

NAFICY Hamid, Une histoire sociale du cinéma iranien , Durham et Londres, Duke University Press, 2011-2012, 4 volumes

DWYER KEVIN, Les périls et promesses du cinéma marocain, Londres, Palgrave Macmillan, 2025

SEFRIQUI KENZA, Le cinéma marocain : entre l'État et le public, Caen, Presses universitaires de Caen, 2020

Article

AYOUC Nabil, «Nabil Ayouch : « 'Much Loved' est une ode à la condition féminine »», Jeune Afrique, [En ligne], Septembre 2015. URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/263989/culture/nabil-ayouch-much-loved-est-une-ode-a-la-condition-feminine/>

TOUZANI Maryam, « Maryam Touzani : « Je n'écris jamais des films dans le seul but de faire un constat social » », Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) , [En ligne], mars 2023. URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/maryam-touzani--je-necris-jamais-des-films-dans-le-seul-but-de-faire-un-constat-social_1916797

RASOULOOF Mohammad, «« Épuisant et extrêmement dangereux » : Mohammad Rasoulof raconte son évasion d'Iran », The Guardian , [En ligne], 2024. URL : https://www.theguardian.com/film/article/2024/may/17/exhausting-and-extremely-dangerous-mohammad-rasoulof-on-his-hazardous-escape-from-eight-year-sentence?CMP=share_btn_url

RASOULOF Mohammad, « Facing 8 Years in Prison, a Director Flees Iran », The New York Times , [En ligne], Novembre 2024, URL : <https://www.nytimes.com/2024/11/22/magazine/mohammad-rasoulof-iran-sacred-fig.html>

« Loubna Abidar vedette de Much Loved quitte le Maroc, où 'les femmes libres dérangent' », [En ligne], Novembre. 2015. URL : <https://information.tv5monde.com/terriennes/loubna-abidar-vedette-de-much-loved-quitte-le-maroc-ou-les-femmes-libres-derangent-23923>

Film

AYOUCH Nabil, Much Loved , fiction, long métrage, Maroc, 2015

TOUZANI Maryam, Adam , fiction, long métrage, Maroc, 2019.

TOUZANI Maryam, Le Bleu du Caftan , fiction, long métrage, Maroc, 2022.

LAKHMARI Nour Eddine, Casanegra , fiction, long métrage, Maroc, 2008.

RASOULOF Mohammad, Il n'y a pas de mal , fiction, long métrage, Iran, 2020.

BEN HANIA Kaouther, La Belle et la Meute , fiction, long métrage, Tunisie, 2017.

TLATLI Moufida, La Saison des hommes , fiction, long métrage, Tunisie, 2000.



SOMMAIRE

«Régulation» plutôt que «censure»	p 3 - 5
Ce que distinguent les institutions et les professionnels	p 7 - 9
La parole des cinéastes : entre contrainte et stratégie	p 11 - 13
Le spectateur : entre censure social et réapprentissage du regard	p 15 - 17
Un cinéma sous tension mais vivant	p 19
Conclusion	p 21 - 23
Bibliographie	p 24 - 25