

Patricia Caillé (Université de Strasbourg)

Décoloniser les regards et « affronter la réalité » pour quels publics ? Des cinéastes marocaines à l'œuvre !

Les cinémas nés de la chute des empires coloniaux européens dans la deuxième moitié du vingtième siècle sont passés du statut de cinémas de la libération – des films qui mettent en scène et constituent une mémoire des luttes pour l'indépendance, promeuvent de nouvelles nations en contestant les stéréotypes racistes du cinéma colonial – à celui de cinémas du « désenchantement »,¹ avec des films qui explorent les désillusions qui suivirent les espoirs suscités par ces mêmes nations, des films critiques des nouvelles formes de gouvernance, de l'accroissement des inégalités, de l'oppression ou de la violence à l'égard des femmes, etc. Et plus ou moins consciemment, depuis l'Europe restée le centre de l'attribution de la valeur symbolique et commerciale des films, nous n'attendons pas d'un film « maghrébin », « arabe » ou « africain », une proposition filmique, ni un questionnement ou un renouvellement de la forme, mais bien davantage qu'il soit une fenêtre ouverte sur une culture autre. C'est à tout le moins l'image dominante que les films qui ont fait recette récemment véhiculent, nous pensons ici à *Much Loved* (Nabil Ayouch 2015), *La Belle et la meute* (Kaouther Ben Hania 2017), ou encore *Papicha* (Mounia Meddour 2020). Dans cette relation de domination économique et culturelle, il nous semble que le regard que peuvent porter des publics occidentaux sur les films maghrébins ne s'est pas encore émancipé du regard anthropologique caractérisé par « l'usage » des « technologies de l'image animée comme moyen de produire du savoir sur le monde » que Lotte Hoeck attribue historiquement à l'usage tradition-

¹ Nous reprenons ici cette expression du désenchantement de l'essai d'Hélé Béji, qui analyse la façon dont les nouveaux nationalismes d'État reproduisent des rapports de domination, notamment à travers une bureaucratie qui mène à l'immobilisme. « Le discours politique de l'identité » a rompu « avec sa métaphysique de la liberté » pour devenir « la dynamique d'accaparement de toute forme de conscience sociale » figée dans l'homogène et l'identique (Béji 1982, 192). Un terme que Denise Brahimi (2009) reprend dans *50 ans de cinéma maghrébin*.

nel du film ethnographique (2016). En cela, nous attendons d'un film maghrébin, arabe ou africain qu'il confronte et nous permette de mieux appréhender les problèmes sociaux, politiques et culturels comme les tabous qui traversent ces cultures.

Or de toute évidence, ce sont les films maghrébins produits avec des fonds européens qui traversent le plus souvent la Méditerranée, en d'autres termes des films financés en grande partie au Nord pour des publics européens.² Dans ce contexte, le cinéma marocain constitue un cas particulier qui mérite attention. S'étant développé plus tardivement que celui d'autres pays d'Afrique du Nord, il produit depuis le tournant des années 2010 plus de vingt longs métrages par an et se situe aux avant-postes de la production cinématographique en Afrique, au troisième rang après l'Égypte et l'Afrique du Sud. Au regard de l'organisation collective nécessaire à une telle activité, que dans le cas du Maroc nous pourrions qualifier d'artisanale, le propos de cet article est donc d'une part de comprendre quels sont la place et l'enjeu d'un cinéma national. À quels publics ces films s'adressent-ils et comment ? Quelle est la capacité d'agir, et donc de véhiculer une vision potentiellement productrice de changement social, des acteurs et actrices investies dans la création cinématographique ?

Le cinéma marocain est aujourd'hui bien plus divers que les cinémas tunisiens et algériens. Doté d'un Centre cinématographique marocain (CCM) depuis 1944, le nombre de films réalisés s'est accru, en particulier sous l'impulsion de Nour-Eddine Sail (1947-2020) à la tête du CCM de 2004 à 2011 qui a beaucoup œuvré pour augmenter le fonds de soutien créé bien avant son arrivée au CCM, en 1980. À contre-courant des autres cinémas du Maghreb et d'Afrique, les ressources de ce dernier seront accrues en 1987, et en 2003 par l'application plus tardive d'une taxe sur les revenus publicitaires de deux chaînes de la télévision publique, d'autant que l'arrivée au pouvoir de Mohammed VI à la mort de son père en 1999, desserre l'étau d'un contrôle politique jusqu'alors très étroit. Elle permet le développement d'un cinéma fondé sur des

² Nous pourrions prendre pour exemple la Tunisie, voir Patricia Caillé (2020), en ligne : <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/imagescroisees/chapter/de-la-distribution-commerciale-dans-la-valorisation-des-films-tunisiens-en-tunisie-et-en-europe-regards-croises/> (consulté le 25 janvier 2023).

films de genre, avec des comédies, des thrillers, des mélodrames, pour la plupart des films d'auteur, ainsi que des films politiques, réalistes et intimistes.³ Malgré un parc de salles qui ne cesse de se rétrécir, depuis le début des années 1980,⁴ compensé en partie avec l'ouverture de multiplexes dans les grandes villes, les publics marocains plébiscitent les films locaux pourtant en compétition dans les salles avec les films états-unis (Belhoucine/Forest 2019). Les films marocains terminent chaque année en bonne place dans les 10 premiers films du box-office national et représentent entre 18 et 32 % des entrées au cinéma, voire même 54 % en 2020, une année il est vrai très troublée par la Covid.⁵ De la même façon, ils sont diffusés sur les chaînes de télévision nationale. À l'inverse, les films marocains sont proportionnellement bien moins nombreux à trouver le chemin d'une distribution internationale par-dessus la Méditerranée que les films tunisiens ou algériens. L'apport du fonds de production laisse aux films marocains une plus grande indépendance vis-à-vis des financements étrangers et de la coproduction internationale, une autonomie qui explique sans doute que les films marocains sont davantage tournés vers leurs compatriotes, même si certains producteurs trouvent des partenaires en Europe.

La place du cinéma dans la construction d'une identité nationale aujourd'hui pose question : la concurrence pour l'attention de spectateurs et de spectatrices, de plus en plus sollicitée, est affectée par la prolifération des productions audiovisuelles et la démultiplication des écrans qui permettent d'y accéder. En cela, le cinéma défini par un produit et des circuits normés, le long métrage le plus souvent de fiction, son accès au circuit des festivals internationaux, et à une distribution internationale ou « seulement » locale. À ce titre, la réputation d'un cinéma national se construit dans l'articulation d'une circulation internationale tournée vers des publics étrangers pour une valorisation symbolique et commer-

³ Deux études importantes nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement de ce cinéma : Gayle Carter (2009) ; Higbee et al. (2020).

⁴ On comptait 240 établissements cinématographiques en 1980 au Maroc, avec presque 40 millions d'entrées par an, très loin des 1,6 million de 2019 dans la trentaine d'établissements existants.

⁵ Voir le Bilan cinématographique 2021 du Centre cinématographique marocain, 54.

ciale, et d'une autre circulation bien plus limitée localement, tant les secteurs cinématographiques dans les pays du Maghreb ne peuvent survivre dans un marché domestique du fait de l'étroitesse de ce dernier et de la concurrence des productions étrangères.

À partir de ce constat, il est intéressant de se demander en quoi les films marocains diffèrent d'autres cinématographies maghrébines ou arabes, et dans quelle mesure il est possible de déceler des formes d'expression linguistique, culturelle et politique spécifiques. Si des films d'auteur dans une veine plus naturaliste rapprochent les films marocains d'autres films maghrébins, le cinéma marocain produit de nombreux films de genre, des comédies très populaires, depuis *À la recherche du mari de ma femme* (Abderrahmane Tazi 1993) jusqu'à *Road to Kabul* (Mohamed Khiri 2013), ou encore les comédies qui mettent en scène des actrices et acteurs très populaires, Majdouline Idrissi et Aziz Dadas and *Lahnech* (Driss Mrini 2017) ou *Au pays des merveilles* (Jihane Bahar 2017) réalisé par une femme, mais aussi des thrillers, des adaptations littéraires. De la même façon, les films marocains par des réalisatrices sont eux aussi différents de ceux de leurs consœurs tunisiennes ou algériennes. Ils proposent des récits souvent centrés sur des personnages de femmes avec des héroïnes qui ne sont pas là où on les attend, ce qui nous invite à nous poser la question du positionnement du film par rapport au spectateur qu'il cible. En préambule, il est important de noter que malgré l'augmentation du nombre total de films réalisés, celles-ci restent peu présentes dans le cinéma national. Le nombre de films faits par des réalisatrices a certes beaucoup augmenté depuis le début du siècle, mais il ne fait que suivre la progression du nombre total de films réalisés et ne dépasse pas les 10% du total des films marocains.

Et nous aimerions ici saisir une opportunité et évoquer ici la façon dont trois réalisatrices qui se sont récemment emparé d'un problème social, conçoivent de manière plus ou moins explicite l'enjeu et le rôle du cinéma, construisent le Maroc dans ses dimensions politique, culturelle et sociale, et entendent contribuer à une transformation sociale, à travers l'analyse de leurs trois films très récents consacrés aux enfants nés hors mariage dont le sort est irrémédiablement lié à celui des jeunes mères célibataires. Il s'agit de *Sofia* (Meriem Benm'Barek 2017), *Adam* (Myriam Touzani 2020) et *Mères* (Myriam Bakir 2019). Au-delà de l'opprobre familiale et sociale auxquelles ces dernières font face, l'article 490

du Code pénal marocain, très contesté par les associations féministes et les ONG, qui criminalise les relations sexuelles hors mariage, expose les partenaires, hommes et femmes, à des peines d'emprisonnement tandis que l'administration livre elle aussi leur enfant au stigmate en refusant de leur donner un état civil, malgré quelques avancées sociales, comme le droit à la médecine préventive. Une analyse de ces trois films nous permettra d'envisager la façon dont deux fictions et un documentaire, dont les modes de production différent, ciblent des publics différents et mettent en image une culture marocaine à partir de trois perspectives distinctes, dans des traditions filmiques historiquement situées.

Les réalisateurs et réalisatrices au Maghreb sont nombreux à regretter que « [leur] cinéma reste souvent à la surface des choses. Il se cantonne souvent à une approche frontale de la réalité, à quelques thèmes laissant peu de place à l'imagination », on y trouve des images de pays « où il fait beau et chaud, les marchés, les épices, ou les contradictions entre modernité et tradition, la situation de la femme, la religion... ».⁶ À l'inverse, les films marocains par des femmes retournent depuis longtemps les stéréotypes fondés sur les oppositions binaires entre tradition orientale et modernité occidentale, patriarcat de l'oppression/luttes générationnelles des femmes pour une libération qui fait recette dans les salles françaises (Caillé 2020). C'est ainsi que le premier film de Farida Benlyazid réalisé en 1988, un récit autobiographique, est celui d'un retour de la protagoniste à une tradition musulmane ouverte, qui permet l'épanouissement de l'être et lui offre une plénitude de vie, y compris dans la relation amoureuse. L'héroïne, une jeune Marocaine installée en France, rentre au pays à la mort de son père et redécouvre l'Islam lors de la veillée funèbre à travers le chant des femmes qui envahit la cour intérieure de la demeure familiale. Ce film qui est aussi l'histoire des choix de vie tous distincts d'une fratrie, en décalage par rapport à celui de l'héroïne qui « veut tout », et refuse justement de se laisser enfermer dans l'opposition stérile entre conservatisme local et émancipation occidentale, très loin des poncifs sur l'oppression des femmes. C'est la même opposition que conteste Souad El Bouhati vingt ans plus tard dans son seul long-

⁶ Chebbi (2022, 4) dont le film sorti le 25 janvier 2022 sur les écrans français, est français à 68 % et tunisien à 32 %. Dossier disponible en ligne sur le site d'Unifrance.

métrage *Française* (2008), dans lequel une jeune adolescente marocaine née en France se trouve obligée de tout laisser derrière elle cédant ainsi à la volonté de sa famille qui voulait que leur fille retourne vivre au Maroc. En lutte avec ses parents pour récupérer son passeport français, elle finit par trouver sa place dans un Maroc urbain et trépidant. Le second film de Benlyazid, *Ruses de femmes* (1999), adapté des *Mille et une nuits* conte l'histoire d'une femme reconquérant sous couvert son mari qui l'avait emprisonnée, en lui échappant pour lui présenter les enfants qu'elle a eus de lui à son insu. Les films marocains sont ainsi plus tournés vers l'adaptation littéraire qui les éloigne d'un vérisme naturaliste prisé par les publics occidentaux. Les films par des réalisatrices marocaines ne sont pas tous portés par des femmes protagonistes, *Casablanca*, *Casablanca* (Farida Benlyazid 2003) est un thriller, adapté du roman de Rida Lamrini, *Les Puissants de Casablanca* (1999), et qui met en image un Makhzen dans lequel les nantis sont protégés même pour des faits de violence abjecte contre des femmes.⁷

Notre analyse des récits qui mettent en scène la naissance d'un enfant hors mariage est ici fondée sur une analyse des images et des récits des films, des entretiens que livrent les réalisatrices, et enfin de la production et circulation des films. Une production majoritaire française, marocaine et qatarie, *Sofia* (2017), est aussi le nom de l'héroïne du film de Meryem Benm'Barek, une réalisatrice née à Rabat qui a vécu en Belgique, a étudié l'arabe à l'INALCO, avant de se former au cinéma à l'INSAS, à Bruxelles. Sofia découvre qu'elle est enceinte le jour même où elle accouche suite à un déni de grossesse. D'une écriture très simple, une réalisatrice née au Maroc qui vit en Europe, aborde la question des naissances à travers le parcours de cette jeune protagoniste pour accoucher et gérer sa nouvelle vie qu'une naissance met en péril. Le photogramme ci-dessous est tiré de la scène dans laquelle les deux familles se rencontrent après que Sofia a révélé le nom du père, Omar.

⁷ D'autres films également ont des récits construits autour de protagonistes masculins, comme *La cinquième corde* (2011) de Selma Bargach qui conte l'histoire d'un musicien, de son éducation musicale difficile et de la muse qui lui permet de s'affranchir.



Fig. 1 : Premier face-à-face des deux familles dans *Sofia*
(© Mont Fleuri Productions)

La caméra offre un plan frontal et clinique d'un intérieur sombre éclairé à la lumière froide d'un néon dans le vieux quartier populaire de Derb Sultan, inconnu sans doute de tout public étranger, mais dont le seul nom fait frémir les parents de Sofia. Le salon caractérisé par les teintes bleutées des larges motifs géométriques des carreaux de céramique qui ornent les murs, est garni de deux banquettes recouvertes d'un drap dont les motifs très fleuris accentuent l'ordinaire, et de quelques chaises. Cette image parfaitement centrée met la jeune mère portant l'enfant et sa cousine médecin qui l'a aidée à accoucher, de face au fond de la pièce, tandis que la famille d'Omar, à gauche, et la famille de Sofia, à droite, se font face dans un rapport de forces parfaitement équilibré. Les corps figés, les visages fermés, les yeux baissés, attestent de la gravité du moment et de la difficile négociation qui se joue, seul le petit frère d'Omar semble regarder avec une certaine inquiétude l'intrusion de cette famille inconnue et sévère dans le salon. La posture des personnages indique clairement qu'un silence pesant règne, et si le thé de l'hospitalité est en évidence sur la table, les verres sont à ce moment restés vides, la scène sur le point de se dérouler accentuera l'artificialité à la fois gênée et intéressée de ce rituel. Les spectateurs qui sont situés au même niveau que les personnages, ferment le carré, et sont invités en tant que témoins à la conversation chargée

qui va suivre. Ils se tiennent à la même place que celle tenue par Omar/père de l'enfant lorsqu'il entrera quelques minutes plus tard. Le cadrage de cet espace fermé comme la mise en scène centrée à hauteur de personnage déterminent le caractère avant tout social de la discussion qui suivra, et nous alertent sur la puissance d'agir limitée des personnages.

Dans ce récit à multiples rebondissements, le film construit à l'image l'opposition entre la famille d'Omar, une famille dont l'intérieur, les vêtements, et le langage renvoient à une appartenance aux classes populaires, et les parents, la tante et la cousine de Sofia, habillés à l'occidentale, qui diront vivre dans les beaux quartiers, et travailler à une affaire. Paradoxalement, cette mise en scène est indifférente au nouveau-né, symbole plus que personnage, déplaçant ainsi le drame intime vers le drame social dont les enjeux sont à la fois de classe et générationnels. Dans un tel scénario, l'enfant emmitoufflé dans une couverture, bleue comme le décor, reste quasiment invisible, un ballot qui chouine de temps en temps et que Sofia ou sa mère portent et surveillent tour à tour, sans que jamais l'attention qu'on lui prête ne semble aller au-delà de ses besoins naturels et de son bien-être corporel. La portée du film qui est ailleurs, évince la question des sentiments que chacun.e des personnages pourrait lui porter ou pas.

Dans cette mise en relation, si improbable au Maroc, de deux mondes parallèles qui le plus souvent ne se croisent jamais, le récit amène les deux familles à se jauger, calculer et s'accorder révélant une culture marocaine dans laquelle le statu quo social, tenu à bout de bras par la génération des parents, l'emporte sur les désirs et les sentiments de la jeune génération prise au piège. Cette jeune génération engage pourtant la rencontre (Sofia amène sa famille chez Omar) ou est sommée de se rallier à la décision collective (pour Omar). Le rapport de force qui se joue dans la quête du père de l'enfant, est celui de la gestion d'une situation compromettante pour la réputation de la famille de Sofia déjà endettée. Pour des motifs troubles, Sofia choisit de faire de cette affaire sa priorité, et permet aux deux familles le maintien d'une fiction qui prend les jeunes protagonistes et l'enfant en otage. En cela, le film met en exergue une puissance d'agir des femmes qui, de manière paradoxale, opèrent pour le maintien du statu quo social qui privilégie l'intérêt et les valeurs bourgeoises de l'entreprise familiale et patriarcale. La perpétuation de ce patriarcat est le choix collectif des femmes, au-delà du père de Sofia

ignorant de ce qui se passe, et d'Omar qui n'a que son ressentiment à faire valoir, d'autant que si le père avait su, il y a fort à parier qu'il aurait fait voler en éclat cette fiction. D'où une question : le film met-il ainsi en relief la résilience des femmes ou leur participation à la reproduction de l'ordre social, ou ces personnages sont-ils le jouet d'une hypocrisie sociale dont ils ne semblent pas pouvoir/vouloir s'affranchir.

Assez loin d'un tel univers, *Adam* (2019), le premier long-métrage réalisé par Myriam Touzani, est une coproduction internationale marocaine à 48 %, française à 41 % et belge à 10 %. Myriam Touzani, née à Tanger, fait des études de journalisme à Londres avant de revenir au Maroc où elle a œuvré comme journaliste dans le domaine du cinéma. Réalisatrice de courts métrages, scénariste et actrice dans les films de Nabil Ayouch, elle signe un premier long métrage produit par ce dernier, son mari dans la vie. Le titre du film *Adam* qui met en scène deux protagonistes femmes, affirme ici la qualité de sujet de l'enfant à naître, celui de premier homme. Ces deux femmes ont en commun la maternité, l'une prête à accoucher et à la rue, l'autre pâtissière, qui gère son échoppe, élève seule sa fille et se trouve prise malgré elle entre le souci de protéger sa réputation et le devoir moral d'héberger une femme qui n'a nulle part où aller. Situé dans un quartier urbain populaire d'un autre âge, ce récit construit à travers une esthétique dont les couleurs sont réminiscentes du réalisme social du XIX^e siècle en peinture, nous pensons ici par exemple aux *Cribleuses de blé* (1854) de Gustave Courbet, une relation improbable entre deux femmes que tout oppose. Abla, une femme dure, décharnée et sèche impose à sa fille une éducation très stricte fondée sur l'acquisition d'un savoir scolaire. Le spectateur découvre au fil du récit que cette rigidité est le moyen qu'elle a trouvé de survivre au deuil de son mari, mort d'un accident en mer, et Samia, enceinte, dont on sait peu de choses, mais dont le corps rempli de cette naissance à venir, est prêt à aimer alors que la morale stricte n'a que compassion, voire du mépris pour elle. C'est la confrontation de ces deux personnages et de ces deux corps que tout oppose, qui permet à chacune de reprendre contact avec ses émotions intimes. Loin d'un drame social, Myriam Touzani indique qu'elle souhaite que le film permette d'« accéder à l'intériorité des personnages de la manière la plus primaire ».⁸

⁸ Touzani 2019.

Sofia et *Adam* sont sortis dans 9 pays européens pour le premier, 14 pour le second, ont fait respectivement 160 000 et 113 000 entrées en Europe dont 94 000 et 83 000 entrées en France.⁹ Myriam Touzani indique également que son film est sorti en Australie et au Japon, le premier film marocain distribué commercialement dans ces pays (Touzani 2022). Par comparaison, *Sofia* a fait 18 000 entrées au Maroc, ce qui montre l'importance et l'ascendant que peut avoir le marché français pour la réputation des films marocains et leur viabilité économique. Et d'ailleurs Touzani explique à propos de son deuxième film, *Le Bleu du caftan*, qu'il « doit d'abord vivre un peu dans les festivals » (ibid.), avant d'être accessible aux publics marocains, reconnaissant que la valorisation symbolique du film passe par ce circuit international.



Fig.2: *Les cribbleuses de blé* (1854) de Gustave Courbet et une image promotionnelle du film *Adam* qui renvoie à une scène du film (© Artemis Films)

Loin des deux fictions précédentes, le documentaire de Myriam Bakir, *Mères* (2020), qui s'attache lui à une condition, met en présence des voix et des corps sans visages qui racontent leur histoire, leur effroi, leur chagrin, leur joie aussi d'avoir bientôt un enfant. Structuré autour d'un dispositif triangulaire qui met en conversation trois discours, celui des jeunes femmes qui sont contraintes de se reconstruire pour vivre leur nouvelle condition, celui d'une institution qui lutte avec et pour elles, et dans une moindre mesure celui des parents souvent aussi désespérés, pris dans l'étau d'un regard social qui les condamne au déshonneur et

⁹ Chiffres tirés de la base de données Lumière de l'Observatoire européen de l'audiovisuel et de CBO chiffres du box-office.

de sentiments pour leur fille. Myriam Bakir dont les parents sont marocains, est née en France et a étudié au Conservatoire libre du cinéma français à Paris ; elle vit aujourd'hui entre le Maroc et la France. Elle était déjà l'autrice d'un long-métrage de fiction, *Agadir-Bombay* (2011) dont les protagonistes sont une femme prise dans un réseau de prostitution, qui lui permet de faire vivre sa famille, et une très jeune fille qui, lorsqu'elle l'accompagne, se trouve prise au piège d'un agresseur, et doit se sortir d'une situation dangereuse. Loin des clichés misérabilistes sur les classes populaires, la vie de cette très jeune fille est tout en couleurs dans un quartier où il fait bon vivre. Certes victime d'un engrenage, elle conserve une capacité d'agir qui lui permet de s'évader par sa capacité à garder son sang-froid et sa débrouillardise. Disponible aujourd'hui sur internet dans une version tronquée, ce film très populaire au Maroc qui n'a pas été distribué commercialement en Europe, fut un succès au box-office marocain, où il a été programmé plusieurs années de suite.¹⁰ La façon dont il construit son intrigue autour de personnages heureux dans le quotidien de leur quartier tranche avec les univers très noirs et masculins, comme par exemple ceux des films de Nour-Eddine Lakhmari, *Casanegra* (2008) ou *Zéro* (2012), deux films à grand succès au Maroc.

Mères ouvre sur une série de plans fixes de jolies portes et fenêtres colorées et closes, autant de frontières qui séparent la rue des espaces privés dans lesquels se déroulent des vies inaccessibles, tandis que l'image nous indique « Résidences réservées aux familles ». Le documentaire nous rappelle comment la norme morale définit les usages sociaux par le contrôle des espaces interdits à certaines vies, tout en nous suggérant la façon dont l'intimité se dérobe de toutes les façons à ce même œil social. Le récit passe ensuite à deux plans très serrés, les têtes de jeunes femmes filmées de dos, les cheveux enveloppés dans des foulards très colorés, et au plan large d'une séance publique à la faculté Aït Melloul dans laquelle un jeune homme debout dans une salle condamnée, de manière péremptoire, les jeunes filles qui tombent enceintes, ce qui ne pourrait jamais arriver à ses sœurs qui pourtant n'ont pas eu d'éducation. Insistant sur la responsabilité des jeunes femmes, il estime que l'État ne leur doit aucun soutien. Le public adolescent semble se rallier, avec un moment

¹⁰ Ce qui n'est pas rare au Maroc, les films populaires peuvent ressortir sur les écrans plusieurs années de suite et trouver de nouveaux publics.

d'hésitation pourtant, à la fermeté de ce point de vue moral cependant ils et elles finissent par applaudir, les jeunes hommes d'abord, puis les jeunes femmes. La norme morale pèse-t-elle si fort que les auditeurs et auditrices s'y plient de peur d'être associé.es à ces femmes incriminées ? D'une voix posée et tranquille, à l'autre bout de la salle, une femme plus âgée assise sur l'estrade, Mahjouba Edbouche, fondatrice de Oum El Banine, une association de soutien aux mères célibataires, lui rappelle que quand il est né, sa famille a sans doute sacrifié un mouton pour fêter l'événement, mais quand sa sœur est née, sa famille a peut-être sacrifié une poule. Le cinéma est avant tout ici celui d'une parole partagée dans un débat sur les inégalités.



Fig. 3 et 4: Images tirées de *Mères* (© Sedna Films/Abel Aflam)

Miroir de ce discours, Myriam Bakir s'interroge sur la façon dont « le cinéma arrive dans la ruralité, dans les milieux modestes » et pense les films comme devant avant tout permettre « aux gens de passer un bon moment sans leur renvoyer leur réalité à la figure », c'est-à-dire de « manière douce, sans s'effrayer parce que ça nous concerne tous ». ¹¹ Elle cherche à mettre des mots sur les choses pour initier un débat dans un pays qui depuis les années de plomb ne sait plus débattre. Et *Mères* donne à entendre l'expérience racontée par ces femmes, les images saisissant dans sa quotidienneté le corps lourd de protagonistes enveloppé dans un vêtement d'intérieur très ordinaire. Elles laissent hors champ les visages qui ne sont jamais livrés à la caméra, échappant ainsi au stigmate et à la condamnation sociale. Ce dispositif met en avant la voix et les mains qui

¹¹ Myriam Bakir, entretien téléphonique avec Patricia Caillé, le 16 janvier 2023.

s'agitent au rythme du récit pour souligner la simplicité de leur histoire d'amour souvent banale ou de violence, un récit en décalage avec l'ostracisme qu'elles subissent en retour.

Nous sommes là très loin des tenues traditionnelles portées par les deux mères dans *Adam* dont les couleurs fanées par un étalonnage soigné, sont à la fois le reflet de leur for intérieur et en harmonie avec le décor de l'intérieur de la demeure. La grande qualité picturale des couleurs et des lignes de ces images de fiction invite presque à la contemplation d'un tableau orientaliste du XIXe siècle, tant l'image affiche l'attention portée à la beauté des corps et à la caresse du ventre nu érotisé par la scène de Virginie Surdej, la directrice de la photographie d'*Adam*.

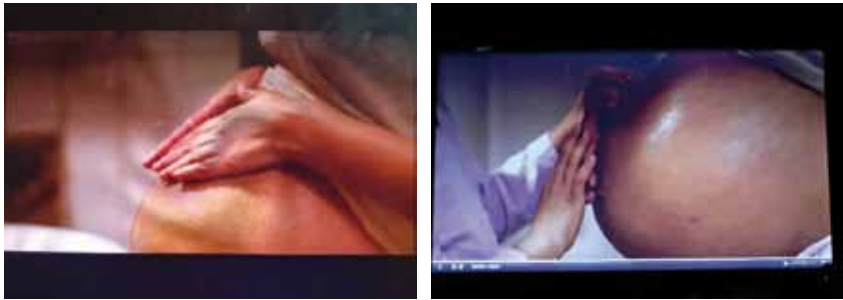


Fig. 5 et 6: images tirées d'*Adam* (© Artemis Films)

Cette mise en scène et les couleurs participent à la construction d'un imaginaire ancré dans un Maroc populaire, celui des ruelles d'un ancien quartier, et d'une petite communauté qui est une synecdoque pour un Maroc autonome et intemporel inscrit dans une économie fondée sur l'artisanat et le petit commerce de proximité. Tandis que les hommes livrent la farine locale, les femmes se consacrent à des tâches tout aussi intemporelles, la fabrication de pâtisseries, les *rziza*, un art que Samia maîtrise à la perfection, c'est d'ailleurs sa grand-mère qui lui a transmis ce savoir-faire auquel elle se livre avec un plaisir visible à l'écran. Myriam Touzani ne dit d'ailleurs pas autre chose dans le dossier de presse de son second long-métrage, *Le Bleu du caftan*: « J'ai un amour pour les métiers d'artisans qui sont hélas en train de disparaître. Il y a quelque chose de très beau dans ces traditions que l'on perd, quelque chose qui raconte qui nous sommes et qui fait partie de notre ADN. Cette part de tradi-

tion qu'il faut préserver et protéger, là où d'autres traditions méritent d'être bousculées, questionnées... »¹² *Adam* situe ainsi ses protagonistes dans une activité féminine et nourricière, celle du soin à l'autre, et leur offre une intériorité dans le monde idéalisé mais aussi figé de traditions artisanales, loin des téléphones portables et de la concurrence des confiseries et cookies emballés sous cellophane charriés par des containers depuis d'autres continents. La maternité fait partie de ce même monde immuable, cet amour maternel pour un enfant à venir, que les protagonistes répriment chacune pour ses raisons, alors qu'il ne demande qu'à s'assouvir. C'est peut-être dans cet écart, une quête intérieure de liberté par des personnages certes magnifiés par l'image mais très éloignés des contextes dans lesquels de telles revendications ont pu s'affirmer, que la réalisatrice offre une imagerie assez orientaliste d'une liberté teintée de nostalgie pour un ordre social passé. D'où le paradoxe de cette quête de soi, que Sonia Chamkhi analyse dans les films tunisiens relevant de la modernité, et qu'elle décrit comme « une affirmation de l'individuation et de la subjectivité qui transcende l'unique demande d'émancipation sociale pour engager la sphère de l'intime » (Chamkhi 2009, 145). Si *Adam* fait œuvre, et œuvre picturale d'une grande beauté, il relève davantage de la contemplation confinant l'intériorité à la sphère des sentiments, tant elle tend à « reconduire le même rapport séculaire avec la tradition et ses valeurs » (Chamkhi 2009, 169). Et à ce titre, nous pourrions dire que Touzani refuse le « point de non-retour » (ibid.) qui caractériserait, toujours selon Chamkhi, la démarche des modernes. Les protagonistes peuvent-elles revendiquer un accès à cette intériorité au-delà, ou à tout le moins en dehors du questionnement de l'ordre politique, social et économique qui les détermine ? Le changement social ne serait-il alors juste qu'une simple affaire de morale ?

À la différence, les images de *Mères* laissent entrevoir un Maroc contemporain urbain, dans lequel des jeunes femmes et leurs enfants sont broyés par l'hypocrisie sociale, et dans lequel une femme de 65 ans en lutte contre les préjugés cherche sans cesse des solutions qui puissent répondre à des situations toutes uniques, adaptant ses arguments à ses interlocuteurs et interlocutrices, multipliant les références à l'Islam comme le lieu de l'amour. Elle travaille sur son ordinateur portable et

¹² Touzani 2022, 3.

conduit sa berline tout en conversant sur les bretelles d'autoroute avec d'autres femmes elles aussi au volant. Un Maroc urbain gris, sans fard et sans grâce dans lequel chaque jour, quelques femmes s'interrogent sur là d'où vont venir les dons et donc les denrées nécessaires au quotidien des jeunes mères et de leurs bébés. Les sacs de riz, les boîtes de lait et les couches s'empilent comme la layette recyclée tandis que les rues que sillonnent parfois ces femmes sont bordées d'étals colorés d'articles domestiques tout droit importés des pays asiatiques.

Si le documentaire est un hommage à l'engagement de Mahjouba Edbouche, il est aussi le portrait d'une institution conçue et gérée par des femmes et qui opère de manière bienveillante pour armer les jeunes femmes souvent naïves, tant elles ont été protégées et contrôlées par leur famille, à se battre dans une société qui s'est du jour au lendemain retournée contre elles. Le dispositif situe les spectateurs et spectatrices légèrement en retrait, dans le dialogue qui prend place entre les femmes de l'association et les futures mères. L'institution et les jeunes femmes sont à la même hauteur et les spectateur.rices toujours situé.es derrière la jeune femme: la sobriété de l'image et l'absence des visages force une écoute plus attentive, tandis que les jeunes protagonistes souvent plongés dans une grande détresse par le séisme de cette naissance, expriment leurs peurs, leurs hésitations comme leur chagrin.



Fig. 7: image tirée de *Mères* (© Sedna Films/Abel Aflam)

Ce documentaire de 62 minutes destiné aux écrans cinématographiques et télévisuels, et qui a déjà été diffusé à la télévision nationale, intègre les spectateur.rices dans un dispositif qui remet les voix de ces jeunes femmes jusqu'alors disqualifiées, ou à tout le moins déconsidérées, au centre, faisant d'elles des sujets à part entière. Il nous oblige ainsi à écouter ce qu'elles disent, tandis qu'elles ajustent et reformulent leur parole au contact des femmes de l'institution, qui les invitent à examiner les possibilités qu'elles ont d'envisager un futur. Nous tournant le dos, elles restent indifférentes à notre présence.

Ces trois films centrés sur des femmes protagonistes et dont le récit problématise la mise au monde d'un enfant sans père, chacun à partir d'un questionnement spécifique, nous racontent trois Maroc à des années-lumière les uns des autres. À chaque fois le statut de l'image filmique comme le statut et la position des spectateurs changent. *Sofia* s'engage par un récit serré et captivant dans un questionnement de la puissance d'agir des femmes dans un rapport de classes qui, à l'inverse peut-être de certaines attentes, se résolvent collectivement malgré quelques résistances à faire fi des inégalités sociales, genrées et générationnelles. Elles préservent ainsi les apparences qui leur permettent d'espérer un enrichissement économique au sein de la famille, ce qui leur permet sans doute d'envisager une vie loin du besoin mais à quel prix ? *Adam*, dans une démarche inverse, se fait le chantre d'un Maroc d'une beauté idéalisée, celui d'une économie locale du petit commerce et de l'artisanat, libéré de la mondialisation, dans lequel il situe une féminité réconciliée avec une maternité nourricière qui, au final, ajuste ses choix aux contraintes sociales qui pèsent sur les femmes, la résilience des femmes sans doute. Dans les deux cas, les publics visés étaient d'abord les gardiens de la valeur du cinéma au Nord et les publics européens, les films se faisant le vecteur des maux sociaux qui hantent le pays. Si les réalisateurs regrettent à la fois les modes de production qui mettent le Maroc dans une situation de sujétion vis-à-vis de l'Europe, lieu de la valorisation symbolique et commerciale des films, et la façon dont cette domination les poussent à représenter des réalités locales, il est à signaler que d'autres chemin se font jour. Ce que *Mères* nous donne à entendre, à travers un dispositif qui renverse la place des spectateurs et spectatrices, est donc la voix des femmes souvent inaudible parce que marquée par l'opprobre, dans un Maroc qui se veut un Maroc des femmes d'au-

jourd'hui. Il fait de la circulation d'une parole hésitante, blessée, parfois honteuse, mais jamais rabrouée, le lieu de la construction de femmes qui deviennent les sujets de leur destin et de celui de leur enfant, à un moment de crise profonde, sans jamais marteler une morale à laquelle nous serions sommés d'adhérer. Faisant de l'image le lieu d'une parole, il nous rappelle ainsi le caractère avant tout éducatif de cette expérience spectatorielle pour les publics qui peuvent reprendre et méditer cette parole. Il nous apprend également que les parents que nous écoutons eux-aussi à l'image en viennent à accepter cette naissance et repartent avec leur fille, malgré le déchirement que cette situation engendre. Et Myriam Bakir confirme que son long travail de préparation et de dialogue avec Mahjoubia Edbouche, et là encore sans doute à l'inverse de ce qu'une critique frontale du patriarcat subodorerait, lui a permis d'observer, que les pères pardonnent souvent à leur fille.¹³

Bibliographie

- Aït Belhoucine, Mariam/Forest, Claude, « Le Maroc », dans Patricia Caillé et Claude Forest (dir.), *Pratiques et usages du film en Afrique francophones*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019, 159-168.
- Béji, Hélé, *Le désenchantement national. Essai sur la décolonisation*, Paris, Maspero, 1982.
- Brahimi, Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009.
- Caillé, Patricia, « De la distribution commerciale et de la valorisation des films tunisiens en Tunisie et en Europe : regards croisés », dans Pascal Laborderie et Hanane Sayad El Bachir (dir.), *Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France*, Alençon, Éditions du bien commun, 2020, 133-154.
- Caillé, Patricia, « La 'condition des femmes' au Maghreb fait recette sur le marché du film européen : 1990-2019 », dans *Regards, revue des arts du spectacle*, no. 24, 2020, en ligne : <https://journals.usj.edu.lb/regards/issue/view/56> (consulté le 06.07.2025).

¹³ Op. cit.

- Chamkhi, Sonia, *Le Cinéma tunisien (1996-2006) à la lumière de la Modernité*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2009.
- Chebbi, Youssef, *Ashkal, l'enquête de Tunis*, Dossier de presse, 2022, en ligne : <https://www.unifrance.org/film/54816/ashkal-l-enquete-de-tunis#> (consulté le 25.01.2023).
- Gayle Carter, Suzanne, *What Moroccan Cinema ? A Historical and Critical Study (1956-2006)*, Lanham/MA, Lexington Books, 2009.
- Higbee, Will et al., *Moroccan Cinema Uncut. Decentred Voices, Transnational Perspectives*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2020.
- Hoeck, Lotte, « Revelations in the Anthropology of Cinema », dans *Anthropology of this century*, n°16, 2016, en ligne : <http://aotcpres.com/articles/revelations-anthropology-cinema/> (consulté le 25.01.2023).
- Touzani, Myriam, « Myriam Touzani : tous mes films s'inspirent d'une réalité intimiste », dans *Médias24. La référence de l'information économique*, 2022, en ligne : <https://medias24.com/2022/05/21/maryam-touzani-tous-mes-films-sinspirent-dune-realite-intimiste/> (consulté le 25.01.2023).
- Touzani, Myriam, *Adam*, Dossier de presse, 2019, en ligne : <https://www.unifrance.org/film/47966/adam> (consulté le 25.01.2023).
- Touzani, Myriam, *Le Bleu du caftan*, Dossier de presse, 2022, en ligne : <https://www.unifrance.org/film/54448/le-bleu-du-caftan> (consulté le 06.07.2025).

Filmographie

- Benm'Barek, Meriem, 2018. *Sofia* (Maroc, France, Qatar, 90min, couleurs, fiction), Mont Fleuri Productions.
- Touzani, Myriam, 2019, *Adam* (Maroc, 90min, couleurs, fiction), Ali n' Productions, Les Films du Nouveau Monde, Artemis Films.
- Bakir, Myriam, 2020, *Mères* (Maroc, 62min, couleurs, documentaire), Sedna Films (France), Abel Aflam (Maroc).