

Le cinéma comme dispositif de résistance : reconfigurations narratives face aux discours dominants

Cinema as a Device of Resistance: Narrative Reconfigurations in the Face of Dominant Discourses

ELIDRISSI MOUBTASSIM Moulay Mustapha

Doctorant

Faculté des lettres et des sciences humaines Marrakech

Université Cadi Ayyad Marrakech

Laboratoire LIMPACT

Maroc

AMRAOUI Abdelaziz

Professeur de l'enseignement supérieur

Faculté des lettres et des sciences humaines Marrakech

Université Cadi Ayyad Marrakech

Laboratoire LIMPACT

Maroc

Date de soumission : 15/02/2026

Date d'acceptation : 27/07/2026

Pour citer cet article :

ELIDRISSI MOUBTASSIM. M. M. & AMRAOUI A. (2026) «Le cinéma comme dispositif de résistance : reconfigurations narratives face aux discours dominants », Revue Internationale du chercheur «Volume 7 : Numéro 3» pp : 72-92

Résumé

Le cinéma, en tant qu'un art de la représentation et médium de masse, dépasse la simple fonction esthétique pour devenir un véritable lieu de tension entre pouvoir symbolique et contre-pouvoir culturel. Cet article se propose d'explorer comment le cinéma, notamment dans le contexte marocain, devient un espace privilégié de contestation des récits dominants : ceux imposés par l'État, les médias, ou les normes sociales majoritaires.

À travers une lecture critique de films marocains, l'étude montrera comment les cinéastes s'approprient le langage cinématographique pour déconstruire les discours officiels, redonner voix aux marges, et proposer des alternatives narratives. Le cinéma devient alors un outil de résistance narrative, de reconstruction identitaire et de subversion culturelle.

Mots clés : Cinéma, langage, contestation, identité, sémiotique

Abstract

Cinema, as an art of representation and a mass medium, goes beyond a purely aesthetic function to become a genuine site of tension between symbolic power and cultural counter-power. This article aims to explore how cinema, becomes a privileged space for challenging dominant narratives those imposed by the state, the media, or prevailing social norms.

Through a critical reading of Moroccan films, the study will show how filmmakers appropriate the language of film to deconstruct official discourses, give voice to the margins, and propose alternative narratives. Cinema thus becomes a tool of narrative resistance, identity reconstruction, and cultural subversion.

Keywords : Cinema, language, dissent, identity, semiotics

Introduction

Dans un monde saturé par des récits dominants ; qu'ils soient politiques, médiatiques, historiques ou culturels ; le cinéma apparaît comme un espace de résistance narrative et de subversion symbolique. Au-delà de son rôle artistique et divertissant, il devient un outil puissant pour interroger, déconstruire et reconfigurer les discours imposés par les pouvoirs établis. Nombreux sont les cinéastes, à travers le monde, qui ont investi l'écran pour y faire entendre des voix marginalisées, raconter des histoires oubliées, et remettre en cause les vérités dites «officielles». Le premier axe de cette réflexion s'intéresse au cinéma en tant que contre-discours: il s'agit d'examiner comment certains films, notamment dans les contextes postcoloniaux, autoritaires ou dominés, s'érigent contre les narrations hégémoniques pour faire émerger des lectures alternatives de l'histoire, de l'identité ou de la société.

Le deuxième axe explore l'esthétique de la résistance. Par quels procédés visuels, symboliques et narratifs les cinéastes contestataires traduisent-ils leur engagement ? Quelles formes prennent la dissidence à l'écran, et comment se matérialise-t-elle dans la structure même du langage cinématographique ?

Enfin, le troisième axe interroge la réception de ces œuvres et leur portée sociale et politique. Dans quelle mesure le cinéma contestataire réussit-il à toucher son public, à influencer les consciences ou à nourrir le débat collectif ? Quels sont les défis qu'il rencontre face à la censure, à la récupération ou à l'indifférence ?

Problématique : Dans quelle mesure le cinéma peut-il jouer un rôle de contre-pouvoir symbolique en contestant les récits dominants, et comment les choix esthétiques et narratifs des cinéastes participent-ils à cette entreprise de subversion culturelle ?

Le cinéma, en tant qu'art de masse et outil de représentation symbolique, ne se limite pas à divertir, il peut agir comme un contre-pouvoir, un lieu où se réécrivent les récits officiels ou dominants. Face aux narrations véhiculées par les institutions politiques, médiatiques ou culturelles, certains cinéastes s'emparent de l'image et du récit filmique pour proposer une vision alternative du monde, mettant en lumière des voix marginalisées ou en déconstruisant les discours établis.

Ce rôle contestataire ne relève pas uniquement du contenu narratif (les thèmes, les personnages, les histoires racontées), mais aussi des choix esthétiques et formels. Le montage, la photographie, le rythme, le langage cinématographique, peuvent eux-mêmes porter un geste

subversif, en rompant avec les codes dominants du cinéma ou en détournant les conventions narratives habituelles.

Questions de recherche :

- Comment certains films contestent-ils les récits nationaux, historiques ou identitaires promus par les institutions ?
- Quelles figures sociales (minorités, classes populaires, femmes, migrants, etc.) trouvent dans le cinéma un espace de visibilité alternative ?
- Comment les films reconfigurent-ils la mémoire collective en racontant une autre version de l'Histoire?
- Comment l'usage de l'esthétique réaliste, symbolique ou expérimentale peut-il constituer un outil critique face aux représentations ?

Corpus :

Leila Kilani *Sur la planche* (2011)

Nabil Ayouch, *Les Chevaux de Dieu* (2012), *Razzia*, 2017

Hicham Lasri, *Starve Your Dog* (2015)

The Sea is Behind (2014)

Headbang Lullaby (2017)

Sanaa Akroud *Les Commandements* (2025)

La constitution de ce corpus répond à une logique méthodologique fondée sur trois critères complémentaires. D'abord, une cohérence thématique unit les œuvres retenues, qui interrogent toutes, à des degrés divers, les tensions sociales, les fractures idéologiques et les formes contemporaines de marginalité au Maroc. Ensuite, ces films témoignent de la vitalité formelle du cinéma marocain contemporain par la diversité de leurs dispositifs narratifs et esthétiques, qu'il s'agisse de la satire historique dans *Starve Your Dog* de Hicham Lasri, de l'expérimentation performative dans *The Sea Is Behind*, ou encore du registre allégorique et absurde de *Headbang Lullaby*. Enfin, l'intégration d'œuvres plus récentes, telles que *Les Commandements* de **Sanaa Akroud**, permet d'élargir la perspective en incluant des regards féminins et des écritures filmiques alternatives.

Méthodologie d'analyse

L'étude de ce corpus repose sur une approche qualitative interdisciplinaire croisant analyse filmique, sociologie des représentations et sémiotique de l'image. Les films sont envisagés

comme des constructions symboliques participant à la production d'imaginaires sociaux et politiques.

L'analyse s'organise autour de trois axes complémentaires : En premier lieu, une lecture socio-discursive vise à identifier les figures sociales, les conflits symboliques et les récits collectifs mis en scène dans les œuvres, notamment dans *Sur la planche* ou *Razzia*, afin de comprendre comment le cinéma problématise le réel et rend visibles certaines marges sociales. Dans un second temps, une analyse formelle et poétique examine les dispositifs de mise en scène (cadrage, montage, travail sonore, construction narrative) pour montrer comment la forme cinématographique participe à la production du sens et à l'élaboration d'un regard critique sur la société. Finalement, l'étude mobilise une méthode sémiotique, attentive aux systèmes de signes présents dans l'image filmique. Cette approche consiste à analyser les symboles visuels, les motifs récurrents, les oppositions spatiales, les codes chromatiques ou sonores, ainsi que les figures métaphoriques qui structurent le discours du film.

1. Le cinéma marocain comme contre-discours : émergence de récits alternatifs face aux narrations hégémoniques

Penser le cinéma marocain comme contre-discours suppose d'interroger sa capacité à déjouer, déplacer ou reconfigurer les récits dominants, qu'ils soient politiques, sociaux ou culturels. Face aux narrations hégémoniques qui tendent à normaliser l'imaginaire collectif, le film devient un espace de tension, il ne se contente pas de refléter le réel, il l'agence, le sélectionne, le met en forme. Or, cette mise en forme n'est jamais neutre. Elle engage une position, un regard, parfois une résistance.

Dans cette perspective, Christian Metz souligne que :

« Le cinéma ne se prêtait pas tellement à la manipulation négative ; l'esprit manipulateur ne se connaissait pas tellement. Reste à rendre compte d'un fait positif : le cinéma - qui n'est pas le seul des domaines où la manipulation soit imparfaitement concevable - a été de préférence à d'autres ; choisi (et avec quelle ardeur !) par certains théoriciens de l'agencement ». (Metz..C, 1964)

Cette réflexion de Christian Metz éclaire la complexité du médium cinématographique, loin d'être un simple instrument de manipulation négative, le cinéma constitue un dispositif privilégié d'organisation du sens, investi avec ardeur par les théoriciens de l'agencement. Elle permet ainsi de penser le cinéma non pas comme un outil de propagande inversée, mais comme

un champ où s'inventent des formes narratives alternatives, capables de fissurer l'ordre discursif dominant.

Dans le contexte marocain, le cinéma s'affirme de manière croissante comme un espace de contre-discours, un lieu d'énonciation où peuvent se formuler des récits alternatifs à ceux véhiculés par les institutions étatiques, les médias dominants ou les discours nationalistes. Face aux lectures officielles de l'histoire, à la censure politique ou à l'invisibilisation de certaines voix, de nombreux cinéastes marocains contemporains s'engagent à déconstruire les représentations hégémoniques en donnant corps à des histoires marginalisées, en révélant les zones d'ombre du passé national, ou en mettant en scène des identités reléguées à la périphérie du cadre social.

Un exemple emblématique de cette démarche est le travail de **Nabil Ayouch**, notamment à travers son film *Les Chevaux de Dieu* (2012), qui revient sur les attentats de Casablanca en 2003. Plutôt que de se concentrer sur le seul acte terroriste, le film s'attache à explorer les trajectoires individuelles des jeunes radicalisés issus des bidonvilles, en soulignant les déterminismes sociaux, l'exclusion structurelle et la pauvreté systémique. Ce renversement de perspective constitue un geste fort, il réinscrit ces figures diabolisées dans une humanité complexe, tout en dénonçant les angles morts du discours sécuritaire officiel.



Dans une veine féministe et radicalement critique, **Leila Kilani** adopte une autre forme de subversion dans *Sur la planche* (2011). Ce long-métrage suit un groupe de jeunes femmes dans la ville de Tanger, évoluant dans les marges du monde du travail formel et transgressant les normes genrées et sociales. Le film déconstruit le stéréotype de la femme marocaine soumise ou passive, en lui opposant des figures d'insoumission, d'autonomie et de survie. Le choix

d'une mise en scène nerveuse, proche du documentaire, accentue cette volonté de coller au réel et de faire émerger une parole crue, non médiatisée, sur la condition féminine dans le Maroc contemporain.



L'image des ouvrières travaillant dans une usine de crevettes dans *Sur la planche* évoque l'univers mécanisé des *Temps modernes* de Charlie Chaplin. L'alignement des corps et la répétition des gestes traduisent une organisation du travail où l'individu semble absorbé par la logique productive. Cependant, chez **Leïla Kilani**, cette représentation prend une dimension sociale et genrée, les ouvrières incarnent une jeunesse féminine confrontée à la précarité et aux inégalités qui structurent l'espace urbain et économique. L'usine apparaît ainsi comme un lieu de domination, mais aussi comme le point de départ d'une résistance quotidienne. En exposant des corps soumis aux contraintes du travail tout en mettant en lumière leur capacité à contourner, défier ou négocier les normes qui les enferment, le film transforme l'expérience ouvrière en une forme discrète mais persistante de contestation sociale.

Au-delà des formes de résistance inscrites dans le présent social, les œuvres de **Hicham Lasri** explorent également les zones d'ombre de la mémoire collective. Il adopte une esthétique fragmentée et expérimentale pour aborder les traumatismes collectifs. Dans *Starve Your Dog* (2015), le réalisateur entreprend un travail de réappropriation critique de l'histoire marocaine récente en revenant sur la période des années de plomb, longtemps marquée par le silence, l'effacement et la difficulté du débat public. À travers la figure d'un ancien ministre de l'Intérieur, largement inspirée de Driss Basri, le réalisateur met en scène le retour spectral d'un passé que ni les institutions ni la société ne sont parvenues à affronter pleinement. Le personnage ne renvoie pas seulement à une figure historique précise, il incarne un système de

pouvoir fondé sur la surveillance, la répression et le contrôle des mémoires collectives. Le recours à l'allégorie permet à **Lasri** de dépasser la simple reconstitution historique pour interroger la manière dont certaines pages de l'histoire nationale demeurent prisonnières du non-dit, tandis que les victimes et leurs récits peinent encore à obtenir une véritable reconnaissance. À travers une esthétique fragmentée, mêlant ironie, absurde et références symboliques, le réalisateur met en évidence les tensions entre mémoire officielle et mémoire vécue, entre discours institutionnel et expériences individuelles.

Dans cette optique, le film *Les Commandements* de **Sanaa Akroud** constitue une illustration significative du cinéma comme dispositif de résistance. À travers le parcours de Daouia, une femme confrontée aux limites juridiques et sociales qui encadrent la tutelle et la garde des enfants, le film met en scène une contestation des discours institutionnels qui contribuent à la marginalisation des femmes. En transformant une expérience individuelle de souffrance et d'injustice en récit collectif, elle opère une reconfiguration narrative qui déplace le regard du spectateur vers des réalités souvent invisibilisées. Le film ne se contente pas de représenter une condition sociale, il construit un contre-discours qui questionne les rapports de pouvoir et les mécanismes de domination inscrits dans les structures familiales et juridiques. Ainsi, *Les Commandements* participe à une esthétique de la résistance où la narration cinématographique devient un espace de revendication, de visibilité et de réappropriation de la parole féminine.



Le plan met en scène *Daouia* filmée en plongée, les bras tendus vers le haut dans un mouvement qui évoque à la fois l'appel, la quête et la résistance. La composition visuelle suggère une situation d'enfermement symbolique, renforcée par la présence d'une zone sombre qui semble faire obstacle à son élan. Le sous-titre « J'ai vécu toute ma vie en tant que "Tillilt" (née la nuit) » confère à la scène une forte dimension identitaire. Associée à la nuit, la figure de Tillilt renvoie à l'invisibilisation, au silence et à une identité façonnée par des déterminismes sociaux ou culturels. Le contraste entre cette appellation et le geste ascendant du personnage traduit une volonté de dépassement et d'émancipation. Ainsi, l'image articule une esthétique de la résistance où la quête de soi passe par la remise en question des assignations identitaires, rejoignant les stratégies du cinéma marocain contemporain qui fait de l'expérience individuelle un espace de contestation des discours dominants.

À travers ces œuvres, le cinéma marocain se révèle comme un champ de lutte narrative, où l'histoire, la mémoire, l'identité et le pouvoir font l'objet d'une mise en question constante. Ces films ne cherchent pas seulement à dénoncer, ils créent de nouveaux imaginaires, invitent à la réappropriation du passé, et reconfigurent les frontières de ce qui est dicible, visible, pensable. Ils participent ainsi à un processus de réappropriation symbolique, où l'acte de filmer devient un acte politique.

2. L'esthétique de la résistance : formes, langages et dispositifs de la dissidence à l'écran

Dans le prolongement de cette réflexion, l'esthétique de la résistance ne se limite pas aux thèmes abordés, elle se loge au cœur même du langage cinématographique. Résister, au cinéma, ce n'est pas seulement raconter autrement, c'est montrer autrement, découper autrement, monter autrement. C'est déplacer les codes, les tordre, parfois les exposer. Or, cette interrogation sur les formes trouve un écho précoce dans la réflexion de Christian Metz, qui, dès 1964, questionne la nature langagière du cinéma et la croyance en son organisation codée. En soulignant que :

« Le cinéma a toutes les apparences de ce qu'il n'est pas. Il est à l'évidence une sorte de langage ; on y a vu une langue ; il autorise ; il nécessite même un découpage et un montage. On a cru que organisation ; si manifestement syntagmatique ne pouvait procéder que d'une paradigmatique préalable, fut-elle présentée comme encore peu consciente d'elle-même. Le film est trop clairement un message pour qu'on ne lui suppose pas un code » (Metz..C, 1964).

Le film « a toutes les apparences de ce qu'il n'est pas », Metz met en lumière l'ambiguïté fondamentale du médium, perçu comme langue structurée, comme système organisé, il échappe pourtant à une codification stable et transparente. Il révèle ainsi une tension essentielle pour penser l'esthétique de la résistance. Si le film « est trop clairement un message pour qu'on ne lui suppose pas un code », alors toute entreprise dissidente passe par une reconfiguration de ce code, par un travail sur le montage, la fragmentation, le rythme, la disjonction image/son. La résistance ne s'inscrit pas seulement dans le contenu, mais dans la syntaxe visuelle elle-même. En déconstruisant l'illusion d'un langage naturel ou neutre, le cinéma peut faire vaciller les formes dominantes de représentation et ouvrir un espace critique où le spectateur n'est plus simplement destinataire d'un message, mais confronté à un dispositif qui l'interpelle, le déplace, parfois le dérange.

Dans *Starve Your Dog* (Lasri, 2015), le personnage principal; ancien ministre de l'Intérieur ; erre dans Casablanca tel un spectre du passé. Le noir et blanc surexposé, le cadrage déstabilisant et les espaces urbains vides composent une atmosphère de déréalisation, traduisant visuellement le poids du non-dit historique et de la mémoire refoulée. Ce choix esthétique matérialise la tension entre oubli et hantise, entre parole empêchée et résurgence spectrale du passé.



De même, dans *Sur la planche* de Leïla Kilani, la ville de Tanger devient un personnage à part entière, ses chantiers ses routes inachevées et ses espaces interstitiels traduisent visuellement un entre-deux chaotique, un espace de survie et de transgression où les corps féminins évoluent

en rupture avec l'ordre établi. L'esthétique immersive, proche du documentaire, exprime une urgence vitale, une contestation qui passe par le mouvement, le refus de la fixité.

La résistance cinématographique ne se manifeste pas uniquement dans les thèmes abordés ou les figures représentées, elle s'incarne aussi, et peut-être surtout, dans les choix esthétiques, les procédés narratifs et les dispositifs visuels par lesquels les cinéastes expriment leur engagement. Ainsi, dans le cinéma marocain contestataire, la forme devient fond, la dissidence s'exprime autant à travers ce qui est raconté que dans la manière dont cela est raconté. Cette esthétique de la résistance interroge les codes dominants du langage cinématographique en les détournant, les fragmentant ou en y insufflant de nouvelles logiques symboliques.

2.1. Narration fragmentée et temporalités éclatées : une rupture avec la linéarité dominante

Plusieurs cinéastes marocains contemporains privilégient en effet des formes narratives fragmentées, où la discontinuité du récit devient un choix esthétique autant que politique. En rompant avec la linéarité classique héritée du modèle dramatique occidental fondé sur la progression, la causalité et la résolution. Ces films cherchent à restituer un réel perçu comme instable, contradictoire et traversé par des forces de dislocation. Le temps n'y est plus un fil conducteur rassurant, mais un matériau éclaté : retours en arrière imprécis, ellipses abruptes, séquences oniriques ou absurdes brouillent la chronologie et empêchent toute lecture téléologique de l'histoire. Cette désorganisation du récit peut être interprétée comme une mise en crise des formes narratives dominantes, souvent liées à des discours de contrôle, de rationalisation ou de légitimation du pouvoir.

La rupture avec la linéarité dominante, la narration fragmentée et les temporalités éclatées apparaissent comme des choix esthétiques profondément signifiants. Déconstruire la continuité, perturber la chronologie, suspendre le récit, c'est déjà contester une logique narrative héritée du modèle classique, fondée sur la progression fluide et l'illusion de cohérence. Le film ne se déploie plus comme un fil continu, mais comme une constellation de moments disjoints, de strates temporelles superposées, d'espaces narratifs en tension. Dans cette dynamique, AMRAOUI ABELAZIZ cite :

« Le plan et un mouvement, un espace narratif, un temps narratif, un déroulé, un objet sémiotique, un objet artistique, un moment historique, une musique, un son, un bruit, une

succession, un montage... Bref, un rythme, une construction à déconstruire» (AMRAOUI.A 2023 :38).

L'auteur élargit la définition du plan en le présentant comme une unité multiple, mouvement, temps, espace, objet sémiotique et construction artistique. Cette accumulation montre que le plan dépasse sa dimension technique pour devenir un lieu de condensation du sens. L'expression « une construction à déconstruire » souligne que toute image est déjà organisée, mais aussi susceptible d'être fragmentée et reconfigurée. Dans le cadre d'une narration éclatée, cette idée met en évidence un geste esthétique conscient : rompre la linéarité pour révéler les mécanismes du récit et ouvrir le sens.

Chez **Hicham Lasri**, cette poétique de la fragmentation constitue un principe structurant. Dans *The Sea is Behind*, la narration se déploie comme une succession de plans, de ruptures et de dérives sensorielles, où la subjectivité du protagoniste prend le pas sur toute cohérence objective. Le récit progresse moins par enchaînement logique que par intensité émotionnelle et symbolique, traduisant l'expérience d'un monde où les normes sociales, politiques et morales semblent constamment vaciller. De même, dans *Headbang Lullaby*, l'errance du personnage principal se construit sur une temporalité flottante, ponctuée d'épisodes absurdes et de confrontations arbitraires avec l'autorité. La répétition, l'attente et l'incongruité y remplacent la progression dramatique classique, donnant au récit l'allure d'une boucle oppressante plutôt que d'un parcours orienté vers une résolution.

Cette esthétique de la dissonance narrative rend sensible la désagrégation des repères collectifs. Elle traduit une société marquée par la violence symbolique, où le sujet ne peut plus inscrire son existence dans un récit cohérent. Refuser la linéarité, c'est alors refuser l'illusion d'un ordre historique stable, déconstruire le récit, c'est dévoiler les fissures du réel. Ainsi, la fragmentation narrative chez Lasri ne relève pas seulement d'une expérimentation formelle, elle constitue un geste critique, qui s'oppose aux récits simplificateurs et aux chronologies officielles imposées par les institutions, en donnant forme à une expérience du temps traversée par l'incertitude, l'absurde et la contestation.

2.2. Symbolisme visuel et métaphores politiques

Dans l'analyse du symbolisme visuel et des métaphores politiques, il devient essentiel de considérer le cinéma comme un système sémiotique complexe, où le sens ne naît pas d'un seul élément isolé, mais de l'interaction entre image, son, parole et graphisme. La portée politique d'un plan, d'un cadrage ou d'un motif visuel ne réside pas uniquement dans ce qu'il montre, mais dans la manière dont il s'inscrit dans un réseau de signes encore en partie indéterminé. C'est précisément cette complexité que souligne Roland Barthes :

« Dans le cinéma, la télévision et la publicité, les sens sont tributaires d'un concours d'images, de sons et de graphismes ; il est donc prématuré de fixer, pour ces systèmes, la classe des faits de langue et celle des faits de parole, d'une part tant qu'on n'a pas décidé si la « langue » de chacun de ces systèmes complexes est originale ou seulement composée des « langues » subsidiaires qui y participent, et d'autre part tant que ces langues subsidiaires n'ont pas été analysées (nous connaissons la « langue » linguistique, mais nous ignorons la « langue » des images ou celle de la musique) » (BARTHES . R.1964 : 101)

Roland Barthes offre ainsi un cadre théorique particulièrement fécond pour penser le symbolisme visuel et les métaphores au cinéma. IL rappelle d'abord que les médias audiovisuels ne fonctionnent pas comme des systèmes de signification simples, comparables à la langue verbale, mais comme des dispositifs complexes où interagissent plusieurs matières expressives: image, son, parole, musique, rythme, graphisme. Dans cette logique, le sens d'un film ne peut pas être localisé uniquement dans le dialogue ou dans l'intrigue. Il émerge plutôt de la combinaison des signes visuels et sonores. Une métaphore politique peut ainsi naître d'un contraste entre image et son, d'un motif visuel récurrent, d'une couleur dominante ou d'un montage particulier. Le cinéma devient alors un langage composite, dont la force critique réside précisément dans cette richesse de ses modes de représentation.

« Barthes (1957) est l'un des principaux représentants de cette approche, notamment avec son ouvrage Mythologies, dans lequel il développe une théorie où le signe ne se limite plus à la stricte communication intentionnelle, mais inclut toutes les formes de signification. Pour l'auteur, tout objet, toute image, tout mot peut devenir porteur de sens au-delà de sa fonction » (ZIME YERIMA .I. 2025 : 160).

L'analyse du cinéma marocain comme espace de résistance peut être éclairée par les travaux de Roland Barthes. Dans Mythologies, Barthes (1957) défend l'idée que la signification ne réside pas uniquement dans les messages explicitement formulés, mais également dans les objets, les

images et les représentations qui composent l'univers culturel. Dès lors, les choix esthétiques et narratifs des films étudiés peuvent être envisagés comme des signes porteurs de significations idéologiques, participant à la construction de contre-discours et de formes de dissidence à l'écran.

L'image devient ainsi un espace de déplacement du sens, où la charge sémantique se loge moins dans le discours explicite que dans la matérialité du visible. Le recours au symbolisme visuel, à l'allégorie ou à la métaphore permet au cinéma de formuler une critique sociale sans passer par une parole frontale, souvent plus exposée à la censure. Le cadre filmique se transforme alors en surface d'inscription des tensions historiques et des fractures sociales, où chaque élément : lumière, texture, mouvement, composition, participe d'une écriture indirecte du politique.

Dans *Starve Your Dog* (Lasri, 2015), cette stratégie se manifeste à travers la construction d'un espace urbain fragmenté, presque spectral. La ville n'y est pas seulement un décor, elle devient un personnage à part entière, révélant les traces d'un projet modernisateur inachevé. Les chantiers abandonnés, les routes interrompues, les terrains vagues et les zones périphériques dessinent une géographie de l'entre-deux, où s'entremêlent stagnation économique, mémoire politique et survie quotidienne. Ces espaces interstitiels matérialisent visuellement une transition perpétuelle, un présent suspendu entre promesse et désillusion. L'esthétique du film, fragmentée, emprunte aux codes du cinéma de genre pour traduire cette tension permanente. Caméra mobile, montage rapide, contrastes visuels marqués, tout concourt à produire une sensation d'urgence. Le mouvement y devient une forme de résistance, opposée à la fixité des structures sociales. Refuser l'immobilité, c'est refuser l'assignation, se déplacer, c'est exister hors du cadre normatif. Ainsi, la forme même du film porte la contestation qu'il suggère, faisant de l'image non seulement un moyen de représentation, mais un véritable acte de subversion esthétique et politique.

2.3. Usage du réel : hybridation documentaire/fiction

Une autre modalité formelle de la dissidence dans le cinéma marocain contemporain réside dans le brouillage des frontières entre fiction et documentaire, entre mise en scène et captation du réel. Ce flou stylistique produit un double effet : il confère aux récits une force d'ancrage dans le social tout en empêchant leur absorption dans un simple discours réaliste. En oscillant entre observation et construction narrative, ces films instaurent une distance critique qui permet de penser le réel autant que de le montrer. La caméra ne se contente plus d'illustrer une situation

sociale, elle en devient l'espace de négociation, révélant les tensions entre représentation, mémoire et expérience vécue.

Chez **Nabil Ayouch**, cette démarche se manifeste de manière particulièrement nette dans *Les Chevaux de Dieu*. Le film repose sur une esthétique naturaliste nourrie d'un long travail d'enquête et d'immersion dans les quartiers populaires qui ont inspiré le récit. Le recours à des acteurs non professionnels, la précision des décors, la restitution des gestes ordinaires et des sociabilités locales produisent une impression d'authenticité qui rapproche le film du documentaire. Toutefois, cette proximité avec le réel n'abolit pas la dimension fictionnelle, elle la rend au contraire plus politique. En donnant à voir les trajectoires de jeunes hommes issus de milieux marginalisés, le film ne se contente pas d'expliquer un phénomène social, il met en lumière les mécanismes d'exclusion territoriale, économique et symbolique qui fabriquent ces trajectoires. L'esthétique du réel devient ainsi un outil de visibilité politique des périphéries urbaines et des existences habituellement reléguées hors champ.

Ainsi, cette fiction nourrie du réel s'inscrit dans une même logique critique, rendre visibles les marges, restituer la complexité des expériences sociales et contester les récits dominants, en faisant du cinéma un lieu d'écoute, de mémoire et de présence.

3. Réception, circulation et portée : quels effets sociaux et politiques pour le cinéma contestataire marocain ?

Si le cinéma contestataire peut s'affirmer comme un outil de résistance narrative et un espace de subversion esthétique, sa portée réelle dépend largement de la réception qu'il suscite, tant auprès du public que dans les sphères médiatiques, politiques et culturelles. Il ne suffit pas de dénoncer ou de déconstruire, encore faut-il que ces récits trouvent une audience, qu'ils parviennent à franchir les barrières de la censure, qu'ils déclenchent des réactions, voire qu'ils participent à la transformation des imaginaires collectifs.

« Le problème du cinéma ne fait que se redoubler en un problème de la théorie du cinéma, et nous ne pouvons prélever la connaissance que sur ce que nous sommes (ce que nous sommes en tant que personne, ce que nous sommes en tant que culture et société) » (Metz.C, 1975)

Le cinéma, dans ce contexte, n'est pas seulement un produit de consommation visuelle ou culturelle, il devient un champ d'étude, un objet théorique en soi qui nécessite une réflexion

approfondie. La théorie du cinéma devient donc un problème parce qu'elle doit aborder la manière dont nous percevons et interprétons les films et leurs significations, ainsi que la manière dont ces perceptions sont façonnées par nos préjugés, notre culture et notre société. Il faut réfléchir sur l'impact du cinéma dans la construction de la connaissance individuelle et collective. Le cinéma, en tant que moyen d'expression artistique, porte en lui des messages souvent liés à des enjeux sociaux, politiques ou culturels. Par conséquent, la manière dont un individu comprend un film, ou même un genre cinématographique particulier, dépend largement de son identité culturelle.

3.1. Un public fragmenté : réception contrastée et effets différenciés

Dans l'analyse de la réception cinématographique, le public ne constitue pas une entité homogène, il se compose au contraire d'individus et de groupes aux références sociales, culturelles et symboliques variées. Les significations attribuées à une œuvre se construisent alors dans un espace de circulation et de confrontation des regards. Comme le souligne Emmanuel Ethis, la valeur d'un film ne relève pas uniquement d'une expérience individuelle, mais s'inscrit dans un processus collectif d'évaluation et de reconnaissance :

« Ce que la sociologie des publics de cinéma nous apprend, c'est que la valeur que quelqu'un accorde à une œuvre cinématographique est très dépendante de la valeur que d'autres personnes lui accordent, sinon cette œuvre n'existe pas. » (ETHIS. E. 2007 :12).

Ainsi, la réception d'un film se construit dans l'interaction entre les spectateurs, leurs échanges et leurs cadres sociaux d'interprétation. Cette dimension relationnelle explique en partie la diversité des lectures possibles et les effets différenciés que peut produire une même œuvre auprès d'un public fragmenté. La réception du cinéma contestataire au Maroc est loin d'être homogène. Le public marocain est profondément diversifié, tant du point de vue géographique (urbain/rural), sociologique (classes sociales, niveau d'éducation), que culturel. Cette hétérogénéité explique en partie la réception contrastée de certaines œuvres critiques.

3.2. Censure, autocensure et circuits alternatifs

L'un des principaux freins à la portée sociale du cinéma critique est sans doute la censure, qu'elle soit institutionnelle (interdiction administrative, blocage de diffusion) ou informelle (pression sociale, menaces, autocensure des artistes eux-mêmes). Au Maroc, le Centre

Cinématographique Marocain (CCM) exerce un rôle central dans la validation des scénarios et la délivrance des autorisations de tournage et de diffusion. Cette structure peut intervenir au nom de la morale, de la religion ou de l'image du pays, critères souvent flous qui servent à exclure certains sujets sensibles (sexualité, religion, mémoire politique etc.). Face à cela, plusieurs cinéastes choisissent des stratégies alternatives : production indépendante, diffusion sur Internet, projections militantes, circuits de festivals internationaux. Ces voies permettent de contourner les blocages, mais posent aussi la question de la visibilité locale, un film qui circule à l'étranger ou dans des cercles élitistes peut-il réellement influencer le débat public national ? L'efficacité politique du cinéma contestataire reste alors partiellement dépendante de sa capacité à atteindre les marges, à créer des ponts entre le geste artistique et les luttes sociales concrètes.

L'exemple du film *Les Commandements* de **Sanaa Akroud** permet également d'interroger les mécanismes plus subtils de la censure et de l'autocensure dans le contexte du cinéma marocain contemporain. En abordant des questions sensibles telles que la tutelle des enfants, les droits des femmes divorcées et les limites de certaines dispositions juridiques, le film investit un terrain social et politique souvent marqué par des résistances institutionnelles et culturelles. Sans faire l'objet d'une interdiction explicite, l'œuvre participe à la mise en lumière de problématiques qui demeurent parfois marginalisées dans les discours dominants. À travers sa circulation dans les festivals, les débats publics et les espaces de discussion qu'elle suscite, *Les Commandements* illustre la manière dont le cinéma peut constituer un circuit alternatif de production et de diffusion du savoir social. Le film devient ainsi un espace de prise de parole où s'expriment des revendications et des expériences souvent absentes des représentations officielles, contribuant à élargir les frontières du dicible et du visible dans l'espace public marocain.

3.3. Cinéma et espace public : quel pouvoir de transformation ?

Dans la réflexion sur le pouvoir de transformation du cinéma dans l'espace public, il est essentiel de considérer le rôle actif du spectateur dans la construction du sens des œuvres. Comme le souligne Emmanuel Ethis, la portée sociale et symbolique d'un film ne réside pas uniquement dans sa production ou dans son message initial, mais dans les interprétations multiples que les publics en font. Ainsi,

« *La sociologie de la réception essaie de tirer toutes les conséquences du fait souvent rappelé mais plus rarement exploré que les œuvres picturales, musicales [ou cinématographiques] comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics successifs* » (ETHIS. E. 1999 : 38).

Le cinéma devient alors un espace de médiation où se construisent des significations collectives susceptibles d'alimenter le débat public, de transformer les représentations sociales et d'influencer les imaginaires.

Certains films marocains ont réussi à nourrir des débats de société, voire à ouvrir des brèches dans le discours dominant. Par exemple, *Razzia* (Ayouch, 2017), en abordant la question de la pluralité linguistique et des identités multiples, a contribué à remettre sur la table des discussions autour de l'amazighité, de la tolérance religieuse, ou du pluralisme culturel au Maroc. La médiatisation de ces débats ; même lorsqu'elle est hostile ; peut paradoxalement renforcer la portée critique du film. Il faut également noter l'émergence de cinéphilies engagées, notamment dans les milieux universitaires, artistiques ou militants. Ces cercles jouent un rôle clé dans l'appropriation critique des œuvres, dans la création de publics alternatifs, et dans la diffusion d'une culture de la dissidence. Le cinéma devient alors un support de médiation, un prétexte à la discussion, voire un outil de formation politique.



L'immensité du paysage désertique et la petitesse du véhicule qui le traverse construisent une puissante métaphore visuelle de la résistance individuelle. La route sinueuse qui s'étend à

travers un espace aride symbolise le chemin difficile emprunté par des sujets en quête de liberté dans un contexte marqué par diverses formes de contrainte sociale et idéologique. Associée à l'énoncé « tu as le courage de dix hommes », l'image fait de la persévérance un acte de résistance. Par cette esthétique de l'errance et du déplacement, Nabil Ayouch inscrit la contestation non dans le spectaculaire, mais dans la capacité des individus à maintenir leur trajectoire malgré les pressions qui cherchent à les conformer aux normes dominantes. La réplique « tu as le courage de dix hommes », prononcée par l'instituteur à l'adresse d'une femme, constitue un moment significatif du film. Derrière l'éloge apparent se lit une tension entre les représentations traditionnelles du courage, associées à la masculinité, et l'affirmation d'une subjectivité féminine résistante. En reconnaissant chez cette femme une force exceptionnelle, le discours met en évidence sa capacité à affronter les contraintes sociales qui pèsent sur elle. Cette parole participe ainsi à la construction d'une figure féminine de la résistance, dont la détermination remet en question les hiérarchies symboliques et les normes de genre dominantes.

Cependant, ces effets restent souvent circonscrits, le cinéma marocain n'a pas (ou pas encore) la capacité de transformer en profondeur les rapports de pouvoir ou les imaginaires majoritaires. Il affronte une forme d'indifférence structurante, liée à la faible fréquentation des salles, à la domination des plateformes internationales, et à un clivage entre culture savante et culture populaire. La portée du cinéma contestataire est donc réelle mais fragile, conditionnée à des alliances, à des relais, et à des échos dans d'autres sphères (éducation, médias, politique, etc.). Le cinéma marocain contestataire rencontre des obstacles importants : censure et invisibilisation, mais il continue d'agir comme un espace de subjectivation, un lieu de parole pour des voix longtemps tues, et un vecteur de politisation pour une partie du public. Son impact est sans doute moins spectaculaire que symbolique, il ouvre des possibles, dérange l'ordre établi, et provoque des frictions qui, à défaut de révolutionner l'espace public, y introduisent des dérèglements féconds.

Conclusion

Cet article a mis en lumière la manière dont le cinéma peut devenir un lieu de résistance narrative, esthétique et politique face aux récits dominants. Dans un contexte marqué par des héritages coloniaux, des logiques autoritaires et une certaine homogénéisation des représentations sociales et culturelles, le cinéma s'impose comme un espace symbolique de

contre-discours. En revisitant les mémoires oubliées, en donnant voix aux marginalisés, et en déconstruisant les figures imposées de l'histoire et de l'identité, les cinéastes marocains participent à une reconfiguration du paysage narratif national. Mais cette résistance ne s'exprime pas uniquement par les thématiques abordées, elle s'inscrit profondément dans le langage cinématographique lui-même. Narrations éclatées, esthétiques dissonantes, usage du symbolisme ou de la polyphonie linguistique, autant de choix formels qui traduisent une insoumission aux normes dominantes, et qui font de l'acte cinématographique une pratique critique à part entière.

Cependant, la portée sociale et politique de ce cinéma reste conditionnée par des dynamiques complexes de réception, de circulation et de visibilité. Face à la censure, à l'instrumentalisation idéologique ou à l'indifférence du grand public, les films contestataires peinent parfois à atteindre une efficacité transformative à large échelle. Néanmoins, ils jouent un rôle essentiel dans la formation de consciences critiques, dans l'ouverture de débats collectifs, et dans l'élargissement de l'espace du pensable.

Le cinéma marocain contestataire ne prétend pas imposer de vérité unique, mais propose des visions alternatives, des récits pluriels, des formes en rupture. Il œuvre à la déstabilisation des certitudes, à la revalorisation des marges, et à l'invention d'un imaginaire politique plus complexe, plus inclusif, plus libre. C'est en cela qu'il constitue un acte de résistance, non seulement esthétique, mais profondément citoyen.

BIBLIOGRAPHIE

AMRAOUI.A (2023) Revue d'études littéraires, linguistiques et audiovisuelles ISSN : 2820 7637 Numéro 01, p 39

BARTHES.R. (1964) Éléments de sémiologie. Communications, p 101

ETHIS.E (1999) Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques. In: Communication et langages. N°119, 1er trimestre 1999. pp. 38-54; doi : <https://doi.org/10.3406/colan.1999.2905>; https://www.persee.fr/doc/colan_03361500_1999_num_119_1_2905

ETHIS.E (2007). Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous. In: Communication et langages. N°154, 2007. pp. 11-21; doi : <https://doi.org/10.3406/colan.2007.4686>; https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4686;

Metz. C . (1964) Le cinéma : langue ou langage. Communications 4, p. 52

Metz. C.(1975) Le signifiant imaginaire. In: Communications 23, Psychanalyse et cinéma. p 4

ISHAGHPOUR.Y (2001) Le cinéma : histoire et théorie. Flammarion

JOLY. M (2004) L'image est son interprétation. Nathan

JOURNOT. M (2004) Le vocabulaire du cinéma, Armand Colin

ZIME YERIMA. I (2025) La poésie générée par l'IA : enjeux théoriques en analyse du Discours. In : Revue Belge www.revuebelge.com, volume 11 : Numéro 130, p160