

*L'Orchestre des aveugles (2012) : Entre soumission et transgression, l'enfance
comme espace de lutte symbolique*

*The Blind Orchestra: Between Submission and Transgression, Childhood as a
Space of Symbolic Struggle*

Safa Ghali★¹

Université de Carthage, TUNISIE. Email: safa.ghali.pers@gmail.com

Reçu le: 04/04 / 2025

Accepté le: 18/05/2025

Publié le: 03/06/2025

Résumé

Cette étude propose une analyse de *L'Orchestre des aveugles* (Mouftakir, 2014) à travers le concept de transgression enfantine comme révélateur des structures sociales marocaines contemporaines. Le film met en lumière les dynamiques conflictuelles entre l'autorité patriarcale, incarnée par la figure paternelle, et les stratégies de résistance développées par l'enfant protagoniste.

L'approche méthodologique articule les théories psychanalytiques du trauma et les cadres sociologiques de la domination symbolique. L'analyse démontre comment la pratique musicale, élément central du récit, fonctionne simultanément comme instrument d'oppression et vecteur d'émancipation. Par ailleurs, l'étude examine la dimension cathartique de la création filmique, envisagée comme processus de réconciliation avec les héritages familiaux et historiques.

L'article souligne la portée politique de cette œuvre cinématographique qui, au-delà du récit individuel, met en lumière les mécanismes de reproduction et de subversion des normes sociales dans le contexte maghrébin.

Mots clés : Transgression, Patriarcat, Psychanalyse, Sociologie, Mémoire

Abstract

This study offers an analysis of *The Orchestra of the Blind* (Mouftakir, 2014) through the lens of childhood transgression as a revelatory framework for contemporary Moroccan social structures. The film illuminates the conflictual dynamics between patriarchal authority, embodied by the father figure, and the resistance strategies developed by the child protagonist.

The methodological approach integrates psychoanalytic theories of trauma with sociological frameworks of symbolic domination. The analysis demonstrates how musical practice, as a central narrative element, operates simultaneously as both an instrument of oppression and a vehicle for emancipation. Furthermore, the study examines the cathartic dimension of filmmaking, conceptualized as a process of reconciliation with familial and historical legacies.

The article highlights the political significance of this cinematic work, which transcends individual narrative to illuminate the mechanisms of social norm reproduction and subversion in the Maghreb context.

Keywords: Transgression, Patriarchy, Psychoanalysis, Sociology, Memory

★ Auteur expéditeur : Safa Ghali

Email : safa.ghali.pers@gmail.com

Introduction

L'enfance, souvent idéalisée comme un âge d'innocence, se révèle dans *L'Orchestre des aveugles* (Mouftakir, 2014) comme un espace de conflits latents, où se jouent des rapports de force entre autorité patriarcale et désirs individuels. Ce film marocain contemporain, par sa capacité à saisir les contradictions sociales à travers une narration intimiste, offre un terrain d'étude privilégié pour interroger les mécanismes psychiques et sociaux qui façonnent la subjectivité de l'enfant dans un contexte de domination symbolique. Comment le cinéma peut-il révéler les tabous d'une société tout en offrant des voies de sublimation ? Quels processus psychanalytiques entrent en jeu lorsque la transgression enfantine devient un acte de résistance ? Et en quoi cette œuvre dépasse-t-elle le cadre autobiographique pour toucher à des enjeux universels de mémoire et d'émancipation ?

Notre analyse s'inscrit dans un cadre théorique pluridisciplinaire, articulant la psychanalyse freudienne (notamment les concepts de refoulement et de sublimation), la sociologie de Pierre Bourdieu (violence symbolique, reproduction sociale) et les approches postcoloniales des traumatismes historiques (Benslama, 2004). Cette triple perspective permet d'éclairer les dynamiques complexes du film, où la musique, à la fois instrument d'oppression et espace de liberté, incarne les tensions d'une société tiraillée entre tradition et modernité.

L'importance de cette étude réside dans sa contribution aux débats actuels sur les représentations cinématographiques des structures familiales maghrébines, tout en démontrant la pertinence d'une approche croisant psychanalyse et sciences sociales. *L'Orchestre des aveugles* apparaît ainsi comme un laboratoire des contradictions sociales, où la caméra devient à la fois révélatrice des non-dits et medium de réconciliation avec les héritages traumatiques. L'article explorera successivement les configurations patriarcales comme espaces de domination, les stratégies de transgression de l'enfant protagoniste, et enfin la fonction cathartique du cinéma comme acte de résistance et de mémoire.

1. Souvenirs d'enfances : Exil de soi et terrain des complexes

1.1 L'enfance comme territoire perdu

L'enfance, en tant que période de développement fondatrice, émerge comme une source de malaise particulier en raison de sa nature paradoxale. En effet, elle est souvent perçue à la fois comme une époque dorée de simplicité et de bonheur et comme une période marquée par des conflits intenses et des désirs refoulés. Cette dualité nourrit une nostalgie complexe. D'une part, l'adulte se souvient avec une certaine tendresse de l'innocence et de la sécurité associées à l'enfance, idéalisant cette période comme un temps de pureté et de moindre responsabilité. Cette vision nostalgique est alimentée par un désir de retourner à une époque où les besoins affectifs étaient immédiatement satisfaits et les tensions moins présentes. D'autre part, selon Freud, l'enfance est aussi le terrain où se forment des conflits psychiques fondamentaux, tels que le complexe d'Œdipe, les frustrations sexuelles et les désirs refoulés. Ces expériences laissent des traces profondes qui influencent l'adulte et contribuent à un malaise persistant. Freud décrit cette complexité dans son ouvrage *L'Interprétation des rêves* (Freud, 1967), où il explore comment les désirs refoulés et les conflits de l'enfance se manifestent dans le rêve et le psychisme adulte.

L'écriture sert en effet de point d'ancrage, explorant l'enfance à travers diverses intentions narratives. Que ce soit pour revisiter sa propre enfance, questionner la dynamique enfant-adulte, ou élucider des pans d'une réalité révolue, l'enfance devient un médium narratif alternatif au cinéma.

La motivation à écrire sur l'enfance réside souvent dans des sentiments de nostalgie¹, de compréhension, voire de clôture d'une époque délicate. L'enfance, c'est avant tout une distance, un territoire abandonné mais jamais oublié, suscitant des réflexions sur l'identité, les relations, et la parentalité future. Au cœur de conflits invisibles mais fondamentaux, l'enfance devient le lieu où se trament des prémisses essentielles, une épopée psychologique entre la bulle protectrice et l'exploration tentatrice.

Ainsi, écrire sur l'enfance, c'est évoquer un exil irréversible, une immersion dans un monde devenu étranger, débarrassé de soi. Les adultes spectateurs de ces films sont eux-mêmes en exil de ce qu'ils voient à l'écran. L'écriture sur l'enfance est teintée d'un regret et d'une impossibilité, modelant une expérience d'écriture partagée. Les films d'enfance ne sont pas simplement des mensonges, mais des récits marqués par une dualité temporelle profonde, une quête intérieure où le créateur devient autant le protagoniste de son histoire que celui qu'il raconte. La légitimité du film d'enfance réside dans sa vérité émotionnelle plutôt que dans une prétention à l'objectivité (Paigneau, 2010).

1.2 Le traumatisme enfantin

Le cinéma puise l'essentiel de ses thématiques dans le champ de la psychologie, puisque les œuvres filmiques explorent inévitablement la condition humaine sous tous ses aspects : individuel, social, environnemental et existentiel. Cette discipline scientifique étudie précisément les comportements humains ; perception, cognition, discernement et autres mécanismes que les cinéastes transposent à l'écran à travers des personnages aux dimensions psychologiques complexes. (Bouzidi, 2024)

Le traumatisme, cadre d'analyse culturelle majeur né dans les années 1990, s'est imposé comme un langage à la fois universel et marchandisé dans l'Occident néolibéral, tout en nourrissant l'émergence d'une fiction traumatique désormais centrale dans le paysage littéraire contemporain. (Karima, 2023)

Au cinéma, l'enfant incarne symboliquement la fragilité et l'impuissance humaines. Plongé dans des épreuves tragiques, son existence se trouve marquée par une blessure profonde, que nous pourrions ultérieurement explorer en relation avec le traumatisme. Une enfance détruite porte en elle une blessure, qu'elle soit physique ou psychique, évoquant le concept de « manque » et la fragilité humaine, symbolisée par l'image de l'enfant qualifié de « sans secours ». Lorsque l'enfant est confronté à une situation tragique le laissant sans défense et face à son propre anéantissement, sa figure devient pour nous une source de traumatisme.

Le tragique est défini selon CHIRPAZ comme « *l'intensité de la douleur d'exister dans une condition à ce point fragile et précaire* » (Chirpaz, 2003)

D'après CHIRPAZ, le tragique, qu'il s'agisse d'une situation ou d'un événement, représente une épreuve extrême mettant en danger l'existence :

« *En un sens il s'agit d'une expérience au même titre que la souffrance, la maladie ou le malheur qui affectent tant d'hommes dans leur vie et cependant ce qui advient alors dépasse les cadres ordinaires de l'expérience car, là, l'existence est sans prise aucune sur ce qu'elle est contrainte d'endurer* »

¹ Regret éprouvé à la pensée de ce qui n'est plus ou qu'on ne possède plus, au souvenir d'un milieu auquel on a cessé d'appartenir, d'un genre de vie qu'on a cessé de mener, d'une époque révolue, etc. Avoir la nostalgie de l'enfance, des jours heureux. Définition dans le dictionnaire de l'Académie Française

Selon CHIRPAZ, le tragique se caractérise par une violence excessive, entraînant une immobilisation et une incapacité à exprimer la douleur infligée.

« *Comment exprimer ce qui est survenu dans sa vie tel un désastre ?* »²

1.3 La transgression comme langage du trauma : une lecture psychopolitique.

Dans une approche où se mêlent intimisme et acuité politique, Mohamed Mouftakir construit le personnage de Mimou comme une figure de résistance fragile aux mécanismes d'oppression patriarcale. Le film adopte résolument le point de vue de l'enfant, révélant comment s'opère cette délicate transition entre l'idéalisation du père - ce "mâle dominant qui tire son petit pouvoir de sa soumission à l'ordre établi" - et la lente prise de conscience des failles du système. Cette évolution s'articule autour de trois expériences fondatrices qui structurent le récit comme autant de rites de passage : l'éveil amoureux avec CHAMA, la découverte de la dissidence politique à travers l'oncle rebelle, et la confrontation à la violence d'État lors du coup d'État de 1971.

La relation de Mimou avec CHAMA, la domestique des voisins, fonctionne comme un espace transitionnel au sens winnicottien (WINNICOT, 1971). Les scènes où l'enfant offre des cadeaux à la jeune femme ou tente maladroitement de reproduire des gestes adultes révèlent une sensualité naissante qui échappe au contrôle patriarcal. Ce "jeu de séduction" permet à Mimou d'expérimenter une forme d'autonomie affective, tout en demeurant dans le registre de l'innocence enfantine. La nuit passée avec CHAMA, ponctuée par ce premier baiser "sur la bouche", marque symboliquement la fin de l'enfance et l'entrée dans un monde de transgressions plus conscientes.

Figure N° 1. Interaction affective entre l'enfant et CHAMA



Source : (L'orchestre des aveugles, 2015, 01 :05 :50)

Parallèlement, la relation avec l'oncle dissident introduit Mimou à une autre forme de transgression, politique celle-là. Le personnage de l'oncle, "militant d'extrême gauche qui croque la vie à pleines dents", incarne une alternative radicale à l'autorité paternelle. Son aide pour falsifier les bulletins scolaires ne constitue pas seulement une facilité pratique, mais représente un acte de subversion symbolique - ce que René Kaës analyserait comme une "transmission transgénérationnelle de la

² Ibid., p.12

rébellion" (Kaës, Faimberg, Enriquez, & Baranes, 2025) . Cette éducation parallèle prépare Mimou à la troisième révélation : la violence d'État lors de la tentative de coup d'État.

Le traitement du coup d'État de 1971 est particulièrement révélateur de la démarche du réalisateur. Alors que le père panique devant "la chute de son idole", Mimou profite du chaos pour vivre sa romance avec Chama. Cette juxtaposition des événements - le politique et l'intime - montre comment l'enfant élabore ses propres mécanismes de survie face aux traumatismes historiques. La scène où Mimou écrit "Il était une fois un homme qui se souvenait de ce qu'il avait été" dans son cahier d'écolier prend alors une résonance particulière : elle marque l'émergence d'une conscience historique personnelle, distincte du récit officiel paternel.

Le film développe ainsi une subtile analogie entre l'orchestre des "faux aveugles" et la société marocaine tout entière. Au-delà de l'orchestre, c'est le peuple qui est un faux aveugle. Mimou, en falsifiant ses bulletins puis en vivant sa romance clandestine, reproduit à son échelle les stratégies de dissimulation qui permettent au système de perdurer tout en en révélant les contradictions.

La conclusion du film, "pleine de tendresse et d'humour" mais résolument sombre, montre Mimou achevant son éducation sentimentale et politique. La prise de conscience des "lâchetés dont les adultes sont capables" marque la fin de l'innocence et le début d'une relation plus complexe à l'héritage paternel. Comme le souligne le réalisateur lui-même dans l'entretien, il s'agit bien d'"un film sur la réconciliation avec le passé" - un passé qui, pour Mimou comme pour le Maroc contemporain, reste travaillé par les non-dits, les traumatismes et les possibles inaboutis.

2. Le patriarcat en tension

2.1. Autorité et hypocrisie sociale

Figure N° 2 : L'orchestre des musiciens aveugles



Source: (L'orchestre des aveugles, 2015, 01 :13 :00)

Le personnage de Houcine dans L'Orchestre des aveugles offre une illustration saisissante des contradictions inhérentes au patriarcat marocain contemporain. À travers ce personnage complexe, le film révèle les mécanismes subtils par lesquels s'exerce et se perpétue la domination masculine, tout en en exposant les fragilités structurelles. Houcine incarne en effet une forme de masculinité hégémonique (Moraldo, 2014) qui se manifeste par son autorité incontestée au sein de la famille et son obsession pour la réussite scolaire de son fils Mimou, cette dernière relevant clairement de ce que

Pierre Bourdieu nomme la "violence symbolique", c'est-à-dire une domination qui s'exerce de manière douce, par l'intériorisation des normes sociales plutôt que par la coercition directe (Fine, 2024)

Cependant, cette posture dominante entre en tension radicale avec une autre facette de Houcine : sa direction d'un orchestre où les musiciens masculins doivent se faire passer pour des aveugles afin de pouvoir jouer dans des espaces traditionnellement féminins. Cette pratique, que Fatema MERNISSI qualifierait de "subversion ritualisée", révèle l'hypocrisie fondamentale d'un système patriarcal qui maintient son pouvoir en tolérant certaines transgressions tout en les maintenant dans l'ombre. Ce n'est que dans la pensée des personnes opprimées que se joue le dépassement des frontières. Leur projet est de déconstruire une réalité perçue comme un imaginaire dominant, pour en promouvoir un autre, synonyme de libération. « *La frontière n'existe que dans la tête de ceux qui ont le pouvoir* » (Mernissi, 1997)

Le film montre ainsi comment le patriarcat fonctionne selon une double logique : d'un côté, l'affirmation ostentatoire de valeurs traditionnelles et de l'autorité masculine ; de l'autre, la tolérance tacite de pratiques qui contredisent ces mêmes valeurs, mais dont la marginalisation permet précisément de préserver l'ordre établi.

Cette contradiction structurelle se manifeste particulièrement dans la représentation des espaces domestiques. La maison familiale devient le théâtre d'une négociation permanente entre normes affichées et pratiques réelles, entre ordre patriarcal et désordre artistique. Les plans soignés du film, qui alternent entre les scènes de répétition musicale (espace de relative liberté) et les interactions familiales (espace de l'autorité paternelle), montrent cette dialectique constitutive du système patriarcal marocain contemporain.

Ainsi, loin de se réduire à un simple portrait psychologique, le personnage de Houcine fonctionne comme une métaphore des tensions qui traversent la société marocaine dans son rapport aux normes de genre. Le film de Mouftakir révèle avec acuité comment le patriarcat maintient son emprise tout en montrant des signes de fragilité, comment il se reproduit tout en tolérant ses propres transgressions, comment il survit précisément en acceptant d'être constamment mis en question dans ses marges.

2.2. Paternité, autorité et transgression : le conflit des mémoires

L'Orchestre des aveugles s'inscrit dans une démarche autobiographique complexe où Mouftakir, comme il l'affirme lui-même, ne cherche pas une "retranscription fidèle de la réalité" mais plutôt une "autobiographie romancée où l'imagination a pris une grande place". Cette approche rejoint ce que Philippe Lejeune a conceptualisé comme le "pacte autobiographique" (Lejeune, 1975) où l'auteur assume simultanément la part fictionnelle de son récit et sa dimension testimoniale. Le réalisateur explique : "Il y a toujours une grande part de vécu, de soi-même dans ce que je fais. Rien ne vient du hasard".

La représentation de la relation père-fils constitue le cœur de cette démarche. Mouftakir développe une réflexion profonde sur la paternité : "On naît jamais père, on le devient. Être un père c'est d'abord un concept avant qu'il ne soit géniteur". Cette analyse rejoint les travaux de Pierre Bourdieu sur la reproduction sociale (Fine, 2024), tout en y ajoutant une dimension psychanalytique personnelle. Le film montre effectivement comment Houcine, le père, "essaye de modeler son fils à son image", dans une dynamique que le réalisateur qualifie de "castratrice" mais aussi de nécessaire pour "faire perpétuer des modèles".

La falsification des bulletins scolaires par Mimou prend dans ce contexte une signification particulière. Comme l'explique Mouftakir : "Mimou est quelqu'un qui découvre son père petit à petit, il a essayé de le comprendre au-delà de sa cruauté". Cette observation rejoint le concept de "mémoire travaillée" de Paul Ricoeur (Ricoeur, 2003), où le souvenir est sans cesse réinterprété à la lumière du présent. Le réalisateur insiste sur cette absence de jugement : "Il a bien situé ce père, il l'a bien accompagné jusqu'à la mort sans porter un jugement négatif".

Cette exploration de la mémoire individuelle débouche sur une réflexion plus vaste concernant la fonction réparatrice du cinéma autobiographique – un espace où création et réconciliation se conjuguent, à l'image de la *scriptothérapie* théorisée par Henke (1999) : comme l'écriture guérissante, le film intime transforme l'expression artistique en remède contre les blessures du passé. (OSAMNIA & DJAFRI, 2020).

Le film de Mohamed Mouftakir explore avec une acuité psychologique remarquable les dynamiques conflictuelles qui lient Mimou à son père Houcine, offrant une allégorie des rapports de domination au sein de la famille maghrébine traditionnelle. La scène où Houcine impose à son fils le port de la cravate scolaire – symbole d'un ordre social rigide – cristallise cette relation dysfonctionnelle : le refus initial de Mimou, vite brisé par une soumission résignée, révèle l'impossibilité d'un dialogue authentique entre un père fantasmant un enfant idéal ("*Je veux que tu sois toujours le premier, le meilleur*")³ et un fils réduit au rôle de projection narcissique. Cette séquence, comme d'autres où Houcine exige l'apprentissage mécanique de l'hymne national, dévoile un patriarcat qui légifère plus qu'il ne converse, instrumentalisant l'enfant comme vecteur de rédemption des échecs paternels.

C'est dans cet interdit communicationnel que la figure de Chama, premier amour de Mimou, prend toute sa portée subversive. La jeune fille, obsession visuelle traduite par des plans récurrents sur son foulard flottant – métaphore des émotions tumultueuses du protagoniste –, incarne un espace de liberté et de fantasme échappant au contrôle paternel. L'amour devient pour Mimou une sublimation salvatrice, une "zone autonome temporaire" (pour reprendre l'expression de Hakim Bey) où s'invente une subjectivité interdite. Cette quête érotique, filmée avec une sensualité quasi onirique, contraste violemment avec les séquences domestiques oppressantes, dessinant ainsi une géographie affective bipolaire.

Le film opère cependant une transmutation de ces tensions par le biais même de sa genèse créative. Mouftakir, en transposant ses souvenirs d'enfance, notamment la relation conflictuelle avec son propre père, dans le personnage fictif de Mimou, pratique une forme de "scriptothérapie filmique". Le dispositif cinématographique permet ici une double catharsis : narrative (la scène finale où Mimou fait sourire son père agonisant) et métafilmique (le réalisateur exorcisant ses traumas par la recreation artistique). Comme le souligne Mouftakir, il ne s'agissait pas d'une autobiographie littérale, mais d'une universalisation du conflit père-fils, où le biographique se mue en archétype. Cette alchimie entre réel et fiction atteint son paroxysme dans la structure même du film : la narration, oscillant entre mélodrame et réalisme maghrébin, reflète la dialectique décrite par le cinéaste, "le fond influe sur la forme et la forme influe sur le fond".

Ainsi, *L'Orchestre des aveugles* dépasse le simple récit familial pour interroger les mécanismes de la création comme acte de survivance. En faisant de Mimou un "enfant-héros" capable de transgresser les lois du père tout en lui offrant une rédemption ultime, Mouftakir ne clôt pas seulement une histoire

³ Entretien avec Mohamed Moftaker (voir Annexe)

, il boucle un cycle psychique personnel, tout en ouvrant une réflexion collective sur les séquelles transgénérationnelles du patriarcat.

2.3. Écrire pour réconcilier : le cinéma comme thérapie des mémoires blessées

Le processus créatif décrit par Mouftakir révèle une véritable démarche thérapeutique : "Dans l'écriture, elle est toujours ouverte sur le possible. Ce qui a été réellement vécu, ce que j'aurai aimé faire ou vivre...". Cette approche rejoint les théories de Boris Cyrulnik sur la "résilience narrative" (Cyrulnik, 2001), où la reconstruction du récit permet de surmonter les traumatismes. Le réalisateur précise : "*Je me réconcilie avec moi-même, avec mon entourage, que j'essaye de le scruter de comprendre*".

Tout de même, les souvenirs réprimés ne correspondent pas toujours à la réalité lorsqu'ils refont surface. En effet, des informations erronées peuvent altérer les véritables traces mnésiques. Ce phénomène questionne la fiabilité de la mémoire autobiographique, où reconstruction et vérité historique entrent souvent en tension (Mohammed & Nassima, 2022). L'écriture mémorielle, qu'elle soit thérapeutique ou littéraire, doit donc composer avec cette fragilité intrinsèque de la remémoration entre réminiscences authentiques et reconstructions influencées par le présent.

La musique dans le film joue un rôle clé dans cette réconciliation. Mouftakir explique sa vision ⁴ à travers une citation de Camus : "Il faut savoir imaginer un Sisyphe heureux. Même s'il a reçu la malédiction des dieux". Cette métaphore éclaire les scènes où Mimou trouve dans la pratique musicale une échappatoire à l'oppression familiale, illustrant le concept freudien de sublimation. (Freud, *Le moi et le ça*, 2010)

Le choix de filmer à hauteur d'enfant n'est pas anodin. Mouftakir souligne : "Je pense que l'artiste c'est quelqu'un qui a gardé l'enfant vivant en lui. C'est le regard de l'enfant qui est important". Cette perspective rejoint les analyses de Walter Benjamin sur l'enfance comme expérience fondatrice (Benjamin, 1938). Le réalisateur insiste : "*Je ne me vois pas comme quelqu'un qui critique sa société [...] Je fais partie de cette société, et je l'aime telle qu'elle est*".

La conclusion du film, où Mimou adulte écrit ses souvenirs, symbolise cet aboutissement : "C'est important de savoir d'où l'on vient. Ces notions de départ, des racines". Mouftakir rejoint ici Assia Djebar qui dévoile dans son roman autobiographique qu' écrire permet "*de survivre à ce qui aurait dû nous tuer*" (Djebar, 1996). Le cinéma devient ainsi ce "lieu de mémoire" (Nora, 1984) où se reconstruisent simultanément une histoire personnelle et une histoire collective.

⁴ Entretien avec le réalisateur Mohamed Moftaker

Figure N° 3 : Le trauma de Mimou



Source: (*L'orchestre des aveugles*, 2015, 01 :48 :34)

Conclusion

Cette étude avait pour objectif d'analyser, à travers une approche pluridisciplinaire articulant psychanalyse, sociologie et études postcoloniales, les mécanismes de domination et de résistance dans *L'Orchestre des aveugles* (Mouftakir, 2014). En examinant les rapports entre autorité patriarcale et désirs individuels, nous avons montré comment le film dépeint l'enfance comme un espace de conflits latents, où la transgression devient un acte de résistance et de sublimation.

Nos principales conclusions révèlent que le personnage de Mimou incarne une subjectivité en lutte contre les structures oppressives, qu'elles soient familiales, sociales ou politiques. À travers son éveil amoureux, sa découverte de la dissidence et sa confrontation à la violence d'État, l'enfant construit une identité autonome, marquée par des stratégies de survie et de rébellion. Par ailleurs, l'analyse a souligné l'hypocrisie du système patriarcal, illustrée par la figure ambivalente du père, à la fois autorité castratrice et complice des transgressions qu'il condamne. Enfin, le film apparaît comme une forme de scriptothérapie, où la création cinématographique permet une réconciliation avec les traumatismes individuels et collectifs.

Cependant, cette recherche ouvre des perspectives non explorées dans le cadre de cet article. D'abord, une analyse comparée avec d'autres œuvres maghrébines traitant de l'enfance traumatique (comme *Les Chevaux de Dieu* de Nabil Ayouch) permettrait de dégager des constantes ou des divergences dans les représentations cinématographiques des structures familiales. Ensuite, une étude approfondie des réceptions du film, selon les générations et les contextes culturels, éclairerait son impact social et politique. Enfin, l'articulation entre mémoire individuelle et mémoire collective mériterait d'être approfondie, notamment en lien avec les travaux sur les traumatismes historiques dans les sociétés postcoloniales.

Nous suggérons également d'interroger la place des femmes dans ce récit centré sur une relation père-fils : comment les personnages féminins (comme CHAMA) pourraient-ils incarner des formes alternatives de résistance ? Une approche féministe postcoloniale apporterait un éclairage complémentaire. En conclusion, *L'Orchestre des aveugles* dépasse le cadre autobiographique pour proposer une réflexion universelle sur l'émancipation, tout en démontrant la puissance du cinéma comme outil de révélation des tabous et de guérison des mémoires blessées.

5. Liste bibliographique

- Benjamin, W. (1938). *Enfance berlinoise*. L'HERNE.
- Benslama, F. (2004). *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*. FLAMMARION.
- Bouzidi, M. (2024, 12 15). Cinema and psychology; Read examples of films. *آفاق سينمائية*, 11, 100.
- Cyrlunik, B. (2001). *Les Vilains Petits Canards*. Odile Jacob.
- Djebar, A. (1996). *Albin Michel*.
- Fine, A. (2024). Pierre BOURDIEU, La domination masculine, Paris, Seuil, 1998, coll. Liber, 134 p. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 16.
- Freud, S. (1967). *Sigmund Freud L'interprétation du rêve*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Freud, S. (2010). *Le moi et le ça*. Payot.
- Kaës, R., Faimberg, H., Enriquez, M., & Baranes, J.-J. (2025). *Transmission de la vie psychique entre les générations*. Paris: Dunod.
- Karima, B. (2023, 02 31/12/2023). Almdawana Redefining Transgenerational Trauma in Zadie Smith's *White Teeth* (2000). *المداونة*, 10, pp. 1033-1048.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Seuil.
- Mernissi, F. (1997). *Rêves de femmes*. Casablanca: Editions Le Fennec.
- Mohammed, N., & Nassima, K. (2022, 12 30). Cinematic Encounters With Memory In Vinterberg's Film *The Hunt* (2012). *آفاق سينمائية*, 9, 10.
- Moraldo, D. (2014). « Raewyn Connell, Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie ». (A. éditions, Éd.) *Lectures*, 288. doi:<https://doi.org/10.4000/lectures.13753>
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire*. Gallimard.
- OSAMNIA, S., & DJAFRI, Y. (2020, Decembre 02 / December 2020). Trauma Survival and the Use of Scriptotherapy as a Medium of Healing in Susan Abulhawa the *Blue between Sky and Water* (2015) And Sapphire's *Precious* (1996). *ALTRALANG Journal*.
- Paigneau, C. (2010). *L'odyssée de l'enfance, enfance et narration au cinéma*. Paris: Bazaar.
- Ricoeur, P. (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.
- WINNICOT. (1971). *JEU ET RÉALITÉ, L'ESPACE POTENTIEL*. Royaume-Uni: GALLIMARD.

6. Annexes

Figure N° 3 : Affiche du film *L'orchestre des aveugles*. 2015



Source: © elcinema.com

<https://sl.bing.net/c1w4bMeqqsK>

Entretien Avec le réalisateur marocain Mohamed Mouftakir autout de son film autobiographique « L'orchestre des aveugles » (2020)

Vous avez dit dans un de vos interviews que votre film souligne l'idée d'une crise existentielle de chaque père, qui n'est autre qu'une métaphore de la crise d'une société patriarcale; celle d'imposer aux enfants des lois et des règles.

- Comment voyez-vous cette expérience vécue par un enfant ?

R. "Moi je pars toujours du principe qu'on ne naît jamais père, on le devient. Etre un père c'est d'abord un concept avant qu'il ne soit géniteur. On essaye toujours de modeler son fils à son image. Dans cette démarche, tout est possible, même la violence, on est très violent avec son fils, on est très poli avec son fils. Tout est possible pour réaliser ou pour mener à bien un projet celui d'avoir un enfant et de le remodeler en fonction d'une image ou d'un fantasme qu'on a

donc c'est pour cela que être un père c'est castrateur mais il est aussi une façon de faire perpétuer des modèles et pour dépasser certaines choses dans lesquelles nous avons longuement vécues. Sachant qu'un père il n'a jamais été père, il était fils, il est contre un système paternel mais ne devenant père il commence à faire revivre cette tradition... tout devient permis , et c'est là où ça risque de devenir dangereux, on fait partie d'un système d'éducation qui nous ne permet pas ne peut pas découvrir son fils, d'essayer de le comprendre, d'essayer d'aller dans le sens qui lui permet d'être lui même ... » « ..On veut toujours être protecteur au point de lui inculquer des choses qui peuvent ne pas lui convenir...On essaye d'encercler l'enfant tout en voulant lui faire du bien, on touche en quelque sorte à sa liberté (il aurait pu être mieux ou pire mais là on lui choisit un chemin

- Le choix de la figure enfantine vient essentiellement de vos propres souvenirs. En outre, les cinéastes ont souvent employé le regard de l'enfant pour témoigner un réel, une époque ou génération. Quelle est donc la part du contexte historique dans le choix de filmer l'enfant dans votre film?

R. "Une chose ne se passe pas comme ça dans la tête d'un artiste. A mon avis, un artiste n'est pas un anthropologue, sociologue, on ne fait pas nos films parce qu'on a envie de dénoncer quelque chose forcément ou mettre la lumière sur quelque chose. Cela vient de soi. Certes je suis née dans une époque qui m'a marqué, mais moi j'ai envie de raconter une histoire, envie de faire passer des émotions.. "...Je ne suis pas dans cette démarche de "je veux dire ça" parce que si je fais ça le film sera sans aucun intérêt et le film ne sortira pas de moi. Moi j'étais très marqué par mon enfance. Je pense que tout se décide dans l'enfance. Je pense que l'artiste c'est quelqu'un qui a gardé l'enfant vivant en lui. C'est le regard de l'enfant qui est important. Qui te permet de voir le monde avec une certaine innocence et une certaine naïveté , qui contient en même temps une certaine vérité. Donc moi je ne me vois pas ici comme quelqu'un qui critique sa société , ou qui dénonce quoi que ce soit , . Je fais partie de cette société, et je l'aime telle qu'elle est et j'essaye de la discuter , de la montrer, parce que cette société c'est moi. Donc je ne porte pas un regard externe. Si je la critique, moi je la critique de l'intérieur. C'est pour ça que tous les films "que j'appelle moi " qui sont réalisés en fonction de cette vision des droits de l'homme ne m'intéressent pas. Moi j'essaye de comprendre ma société sans pour autant la juger. Trouver des moments de bonheur, des moments de joie dans cette façon de lire qui est racontée par les yeux d'un enfant au-delà de cette notion du bien et du mal. Pour moi un artiste qui juge n'en est pas un. Ce n'est pas son rôle. Il essaye de comprendre, d'aimer ce qu'il fait, d'aimer ce qu'il raconte, d'aimer ses personnages en l'occurrence du cinéaste. Tout ça vient surtout sincèrement."

- Quelle est votre vision de l'interdit, pensez-vous qu'interdire amène forcément l'enfant à vouloir transgresser les lois ou bien à se soumettre à ces lois en les transmettant à ses enfants en grandissant ?

R.« Moi je crois à une citation d'Albert Camus dans le mythe de Sisyphe. Il a dit "Il faut savoir imaginer un Sisyphe heureux" . Même s'il a reçu la malédiction des dieux. Je pense que dans sa souffrance, il faut savoir l'imaginer heureux. Et c'est comme ça que je vois ma société. On

commence à devenir malheureux quand on commence à se comparer. je n'aime pas personnellement être dans cette configuration, je ne compare rien, je me réconcilie avec moi-même, avec mon entourage, que j'essaye de le scruter de comprendre...“..C'est en ce moment que les choses deviennent claires dans ma tête et c'est comme ça que l'on sait d'où l'on vient. C'est important de savoir d'où l'on vient. Cette notion de départ, des racines. Les racines peuvent toujours renaître. Moi je suis plus racine que fruit...Un fruit c'est le résultat. Les racines c'est toujours la source, l'originalité, le point de départ et la vie. Il faut aimer ses racines, peu importe ce qu'elles sont”

- Selon vous, jusqu'où la création artistique (le film) a pu vous faire réconcilier avec votre entourage d'enfance (père autoritaire, société patriarcale)

R .“Dans l'écriture, elle est toujours ouverte sur le possible. Ce qui a été réellement vécu, ce que j'aurai aimé faire ou vivre, ce que je n'ai pas réalisé, ce que je réalise dans la fiction, ce que j'ai réalisé dans la réalité, ce que je ne réalise pas dans la fiction. Pour moi cette dialectique est très importante dans le processus créatif. Il y a toujours une grande part de vécu, de soi-même dans ce que je fais. Rien ne vient du hasard. Il y a toujours quelque chose inconsciente, consciente et le plus important c'est de la traiter avec sincérité. »

- Mimou le personnage enfant de votre film balance entre imaginaire et réalité D'après vous pourquoi l'enfant a- il recours à l'imagination? Est-elle le résultat d'une frustration ou d'une insatisfaction du réel?

« Mimou il a vécu certaines choses. Il est dans l'imitation du monde adulte qui l'entoure. Il essaye d'accéder au monde d'adultes en les imitant mais y a des choses qui l'avaient marqué plus que d'autres. A de choses qui l'ont touché plus que d'autres. Pour moi, Mimou est quelqu'un qui découvre son père petit à petit, il a essayé de le comprendre au-delà de sa cruauté. Il a bien senti ce père, il l'a bien accompagné jusqu'à la mort sans porter un jugement négatif sur ce personnage, qui a été très déterminant dans ce petit parcours d'enfant”