

LA MISE EN CINEMA DE L'IMAGINAIRE POLITIQUE AU MAROC : LE CAS DU CINEMA DE HICHAM LASRI

Mohamed BALLOUKI

Université Ibn Tofail- Maroc
mohamed.ballouki1@uit.ac.ma

Résumé :

Le cinéma de Hicham Lasri constitue une fiction sur l'imaginaire politique du Maroc et un projet cinématographique sur le paysage sociopolitique et socioculturel marocain. Il s'agit de la mise en cinéma de la mémoire politique au Maroc à travers une rhétorique visuelle bien élaborée. Les images et les allusions politiques traversent presque l'ensemble de ses films : *The End* (2011), *C'est eux les chiens* (2013), *The Sea is behind* (2014), et en particulier, *Strave your dog* (2015), où le cinéaste personnifie la mémoire politique au Maroc. Une filmographie qui est à la fois une fresque noire et une comédie absurde, qui reconstitue dans une optique surréaliste l'imaginaire politique des années quatre-vingt jusqu'au printemps arabe (2011). Il s'agit donc d'un cinéma esthétiquement et politiquement engagé, qui interroge le non-dit et l'interdit, sans tomber dans le jugement ou le cinéma d'avocat. Un cinéma hybride, où la photographie, la philosophie, la littérature et la musique engagée sont bien combinées. En fait, le cinéma politique s'exprime en images symboliques et surréalistes, évoque plus qu'il raconte et s'écarte du cinéma narratif et du réalisme moralisateur.

C'est dans cette optique que nous nous proposons d'étudier les manifestations du renouveau, et l'apport esthétique de la mise en cinéma de l'imaginaire politique au Maroc. Il s'agit aussi d'étudier à quel point le cinéma politique de Lasri a réussi à rendre visible la mémoire politique du Maroc au spectateur dans un style violent et baroque. Le traitement de la question politique dans un médium filmique exige une approche pluridisciplinaire : la sémio-esthétique pour les images et la bande sonore ; l'analyse de discours pour les dialogues et les textes et les théories de réception examinent le mode de réception du film politique. Cinq films vont constituer notre corpus *The End* (2011), *C'est eux les chiens* (2013), *The Sea is behind* (2014), *Strave your dog* (2015) et *Headbang Lullaby* (2017).

Mots-clés : "*Film politique au Maroc*" ; "*mise en cinéma de la politique*" ; "*cinéma engagé au Maroc*" ; "*imaginaire politique au Maroc*" ; "*réception du film politique*".

PUTTING THE POLITICAL IMAGINARY INTO CINEMA IN MOROCCO: THE CASE OF HICHAM LASRI'S FILMS

Summary:

Hicham Lasri's cinema is a fictionalization of Morocco's political imaginary and a cinematographic project on the Moroccan socio-political and socio-cultural landscape. It's about putting Morocco's political memory into cinema through a well-developed visual rhetoric. Political images and allusions run through almost all of his films: *The End* (2011), *C'est eux les chiens* (2013), *The Sea is behind* (2014), and in particular, *Strave your dog* (2015), in which the filmmaker personifies political memory in Morocco. A filmography that is at once a black fresco and an absurdist comedy, reconstructing in a surrealist perspective the political imaginary of the 1980s up to the Arab Spring (2011). It's an aesthetically and politically engaged cinema, which questions the unspoken and the forbidden, without falling into judgmental or lawyerly cinema. It's a hybrid cinema, where photography, philosophy, literature and committed music are well combined. In fact, political

cinema expresses itself in symbolic and surrealist images, evokes more than it tells, and moves away from narrative cinema and moralizing realism.

It is with this we propose to study the manifestations of the revival, and the aesthetic and the aesthetic contribution of the cinema of the political imaginary in Morocco political imagination in Morocco. The aim is also to study the extent to which Larsi's political cinema Larsi's political cinema has succeeded in making Morocco's political memory visible to the spectator in a violent and baroque style in a violent and baroque style. Dealing with political issues in a requires a multidisciplinary approach: semio-aesthetics for the images and soundtrack for the images and soundtrack; discourse analysis for the dialogues and texts and texts, and reception theories examine how political films are received political film. Five films will make up our corpus The End (2011), C'est eux les chiens (2013), The Sea is behind (2014), Strave your dog (2015) and Headbang Lullaby (2017).

"Political film in Morocco"; "political cinema"; "committed cinema in Morocco"; "political imagination in Morocco"; "reception of political film".

Depuis son invention par les *Frères Lumières* (1889), le cinéma est devenu un discours qui touche presque tous les domaines ; en effet, le cinéma est médium « *transforme le monde en discours* » (Metz, Christian : 1967). En fait, le rapport entre cinéma et politique¹ « *ne datent pas d'aujourd'hui, mais des tout premiers âges du cinéma* » (Robillard, Guy : 1969). Au Maroc, le film politique remonte « *à l'orée des années 1972, grâce à Soubeil Ben Barka dont l'œuvre est bercée d'une culture afro-méditerranéenne pour laquelle le néoréalisme est une seconde nature* » (Souiba, Fouad : 2018). Le cinéma politique au Maroc est lié aux films des jeunes cinéastes, tels que Nabil Ayouch et Hicham Lasri (2011) en particulier, dont le cinéma politique fera l'objet de cet article. En fait, le cinéma de Hicham Lasri² est une manifestation visuelle de la mémoire politique du Maroc, et ce, dans une optique violente et surréaliste. L'action politique et l'image du roi Hassan II traversent presque tous ses films en particulier, *Strave your dog* (2015), où le cinéaste consacre le film entier à la personnalité politique de Driss Basri³. Son projet cinématographique commence avec *The End* (2011) étant une fiction, qui « *connote le terme de toute une époque d'oppression du Makhzen et de répression politique.* » (Bakrim, Mohammed : 2016). Par la suite, *C'est eux les chiens* (2013), une fiction se rapprochant du documentaire sur deux périodes différentes du Maroc : une période de répression des années quatre-vingt et une période du printemps arabe (2011), où les manifestations du *mouvement 20 février* traversent tout le pays. *The Sea is behind* (2014) ne donne pas à voir explicitement un débat ou une critique politique, mais représente plutôt les autorités de façon métaphorique. Cette fresque politique se poursuit dans son film *Headbang Lullaby* (2017), une comédie absurde qui nous fait plonger dans la mémoire politique du Maroc des années de plomb (1981). C'est dans ce sens que

¹ « Le lien entre politique et cinéma existe depuis que celui-ci s'est développé en termes industriels, qu'il a posé des problèmes de relations et de commerce international. [...] les périodes où le cinéma traduit des phénomènes politiques dans les scénarios des films : crise de 1929, films du New Deal, du Front Populaire » (Aumont, Jacques., Marie, Michel : 2016).

² « Le visionnage des films de Lasri permet de se rendre compte de **débat politique** au sein de la fiction élaborée ; des **allusions politiques** traversent presque l'ensemble de ses films. *The End* (2011), *C'est eux les chiens* (2013), *The Sea is behind* (2014), et en particulier dans *Strave your dog* (2015) où le cinéaste met l'accent sur une personnalité qui a bien marqué le paysage politique du Maroc : **Driss Basri** Le cinéaste représente de façon particulière cette personnalité qui prend ses derniers souffles et se livre à la confession, et du coup le spectateur construit l'identité de Driss Basri à partir le discours rétrospectif du personnage » (Ballouki, Mohamed : 2023).

³ Ex-ministre de l'intérieur au Maroc (1938-2007).

nous nous allons étudier les manifestations du renouveau de la remise en cinéma de l'imaginaire politique au Maroc pour répondre à la problématique suivante : ***à quel point le cinéma politique de Larsri a réussi à rendre visible la mémoire politique du Maroc au spectateur dans un style violent et baroque ?*** Le traitement de la question politique dans un médium filmique exige une approche pluridisciplinaire : *la sémio-esthétique* pour les images et la bande sonore ; *l'analyse de discours* pour les dialogues et les textes et *les théories de réception* examinent le mode de réception du film politique. Cinq films vont constituer notre corpus *The End* (2011), *C'est eux les chiens* (2013), *The Sea is behind* (2014), *Strave your dog* (2015) et *Headbang Lullaby* (2017). Nous allons étudier successivement les axes suivants : le film politique au Maroc, le récit politique, l'esthétique politique et la réception du film politique.

1-Le film politique au Maroc :

Depuis son avènement avec la colonisation, le cinéma marocain a connu une évolution qualitative et quantitative, mais sans aboutir à une réflexion sérieuse sur la question politique. Il faut attendre l'avènement du règne du jeune monarque au trône (1999), pour parler de film politique ou de cinéma contre-culture. Il s'agit d'œuvres réalisées par Nabil Ayouch et Hicham Lasri, qui vont marquer un tournant dans le traitement filmique du contexte socio-politique et socio-culturel du Maroc moderne. Hicham Lasri, l'enfant et le cinéaste révolté du cinéma marocain, a profondément révolutionné le champ cinématographique et artistique (il est romancier et dessinateur à la fois). La filmographie du cinéaste (qui compte jusqu'à présent six longs-métrages) est une œuvre subversive qui reconstitue la mémoire politique du Maroc moderne dans un style surréaliste et violent. Il s'agit de reconstituer visuellement les événements et les figures politiques poignantes : *les émeutes de faim à Casablanca* (1981), *la mort de Hassan II* (1999), *le mouvement du 20 février et le printemps arabe* (2011). Le cinéaste jette un regard critique en reconstruisant la mémoire socio-politique avec un regard audacieux et novateur. Il ne s'agit pas de film didactique ou de propagande, où le cinéaste se fait avocat et apporte son jugement ; ce qui aurait été à notre avis moins important, et ne dépasse pas un jugement cinématographique des faits historico-politiques au Maroc :

Le cinéma de Lasri est une variante du naturalisme qui transcende le réalisme du mélodrame qui fait l'essentiel du cinéma marocain. Absence de tout psychologisme ; démarche qui met au jour le fond noir, morcelé, violent, obsédant du monde pulsionnel de ses personnages : le cinéma de Lasri est deleuzien.
(Bakrim, Mohammed : 2016)

Il est question d'une fiction surréaliste, où les techniques du cinéma expérimental sont cœur au cœur de son esthétique ; en effet, la question politique est représentée de façon métaphorique et poétique (le 2^{ème} degré filmique). On n'essaie pas de coller à tout prix l'étiquette du cinéma politique au cinéaste, mais l'esthétique, le traitement des sujets choisis et la forme de narration témoignent une vocation politique ; dans ce sens, les films de Hicham Lasri *«sont des films politiques. Ils traitent de parias, d'exclus réduits à la condition animale»* (Bakrim, Mohammed : 2016). Si *« Tout film est «politique», même s'il arbore le drapeau blanc du pur divertissement»* (Pine, Vincent : 2000), le cinéma de Lasri trouve son intérêt dans son engagement politique. Les personnages incarnent des rôles politiques ayant longtemps nourri la mémoire des Marocains, d'où s'établit le pacte narratif entre le film et son spectateur ; il s'agit donc de *«feuilleter le film comme l'atlas historique d'un moment donnée»* (Benjamin, Walter : 2000).

Le titrage et le sous-titrage anglophone accorde une dimension mondiale à sa filmographie ; dans ce sens, ses «films ne sont pas uniquement adressés au spectateur local, mais au spectateur cinéphile au niveau universel» (Une entrevue avec Hicham LASRI : 2019). Les titres ont une dimension socio-politique, accentuée par le l'emploi de la qualification « chien » qui revient dans ses films. Il s'agit de « *C'est eux les chiens* », « *Starve your dog* », sans nier la connotation historico-politique de « *The sea is behind* », « *Headbang Lullbay* » et « *Jabiliya* ». Ces expressions idiomatiques reviennent et structurent le récit politique ainsi que l'imaginaire sociopolitique et sociohistorique du spectateur marocain. La symbolique de ces idiomes est reconnue par le spectateur et fait partie de son encyclopédie socioculturelle. En effet, *The End* (2011) évoque la fin du règne du roi Hassan II et les circonstances politiques et sociales qui l'accompagnent ; *C'est eux les chiens* (2013) traduit en quelque sorte la révolution des peuples arabes contre les dictateurs (*Zine el-Abidine, Ben Ali, Mouammar, Kadhafi et Hosni, Moubarak*). Dans ce sens, les chiens «connotent à la fois les dictateurs dominants et les démunis écrasés qui acceptent d'être gouvernés par des despotes» (Une entrevue avec Hicham LASRI : 2019). Une corrélation s'établit entre le pouvoir dominant et le peuple soumis et écrasé. *Starve your dog* (2015), « le chien » est une métaphore sur l'asservissement et la sujétion du peuple par les autorités du système politique à l'époque des années quatre-vingt. En effet, avec la mort du ministre de l'Intérieur (Driss Basri) en 2007, on croyait qu'on avait tourné la page et dépassé la peur des années quatre-vingt. Pourtant, la peur nourrit encore l'imaginaire des personnages atteints d'une phobie de s'exprimer de la politique et des tabous. *Headbang Lullbay* (2017) traduit de façon métaphorique un coup sur la tête qu'ont subi les personnages lors des années quatre-vingt, et qui pèse encore sur leur imaginaire.

Le film politique est centré sur les marginaux, les oubliés et les gens jugés par la société comme des parias ; ce genre de cinéma est en quelque sorte une réhabilitation de cette classe sociale marginalisée à travers « *Une esthétique qui revendique la marge et la périphérie* » (Bakrim, Mohammed : 2016).



(The sea is behind, 2014).

(The End, 2011).

Ce choix esthétique est un nouveau projet cinématographique, un nouveau regard sur la société marocaine (traverse les trois premiers long-métrages de Lasri), qui commence dans le 1^{er} long-métrage : *The End* (2011), en passant par *C'est eux les chiens* (2013) et finit par le 3^{ème} long-métrage : *The Sea is behind* (2014) :

Déjà son premier long métrage offre un indice : The end, la fin de quelque chose. Je formule alors mon second postulat : C'est eux les chiens, The Sea is behind, Starve your dog sont issus de la séquence ultime de The end celle qui fait suite à l'annonce de la mort de Hassan 2 et le dépouillement du cadavre de Pitbull. Les personnages de trois films qui vont suivre sont inscrits dans le programme de cette séquence de clôture, apocalyptique. (Bakrim, Mohammed : 2016)

Les trois films sont une fiction sur le vécu d'individus marginaux : *Mikhi* dans « *The End* », *Tarek* dans « *The Sea is behind* » et *Majboul* dans « *C'est eux les chiens* ». Ces personnages incarnent les oubliés

et les classes délabrées comme le manifeste le choix des prénoms ayant une connotation de marginalisation et de ghettoïsation. En fait, les trois protagonistes sont des victimes du régime et des autorités personnifiées.

2-Un récit politique :

Le regard du réalisateur structure le récit politique à travers le point de vue narratif qui témoigne la présence effective d'un narrateur externe (l'orchestre du film selon Albert Laffay (1966)). Par rapport au récit, le narrateur visuel bouleverse l'ordre de l'histoire racontée et transgresse la chronologie classique. *The End* (2011) s'ouvre sur un long travelling inversé portant sur un marginal appelé *Mikhi*, le reste du film offre des fragments d'images sur des oubliés écrasés par les autorités et la violence sociale. Dans *C'est eux les chiens*(2013), le spectateur est déstabilisé entre le récit subjectif du protagoniste (*Majboul, détenu des années de plomb : 1981*) et le récit visuel (fragmenté) sur les manifestants du mouvement du 20 février. En effet, le récit politique est manifesté dans le point de vue du cinéaste et des personnages à la fois. Dans *The Sea is behind* (2014), le narrateur visuel manifeste une omniscience sur l'attitude des personnages ; il sait leur passé angoissant et leur présent mélancolique, à cause des autorités personnifiées. *Strave your dog* (2015) est un récit politique (discursif, figuratif et non narratif) structuré par un regard omniscient du cinéaste à travers les plans-séquence, or cette fois l'omniscience (visuelle et verbale) est partagée entre le narrateur visuel et le personnage-narrateur (incarnant Driss Basri). Quant à *Headbang lullaby* (2017), la narration visuelle est omnisciente, agit sur la réception du spectateur et lui fait voir des événements politiques, historiques, ainsi que le passé traumatisant des personnages avec les autorités du système politique (1981). Dans ce sens, l'omniscience du réalisateur lui permet de jeter un regard violent et surréaliste sur l'imaginaire politique marocain. En fait, le point de vue narratif du cinéaste reconstitue des événements politiques à travers un regard, où omniscience narrative est combinée avec la mise en évidence du surréalisme filmique comme discours⁴ (gros plan, montage fragmenté, dialogue discontinu, etc.). En fait, le cinéaste (comme narrateur externe) manifeste un engagement, une subjectivité dans l'énonciation visuelle et une distanciation par rapport à l'action politique représentée. Il ne manifeste pas de partis pris, et c'est là où réside le mérite de la fiction politique de Lasri, qui se manifeste comme une réponse filmique et artistique et non un simple récit chronologique ou idéologique. Le récit politique représente des personnages, dont le rapport à l'action varie selon leur statut cognitif, qui conditionne leur acte pragmatique.

Le personnage du roi (Hassan II) jouit d'un savoir optimum sur le passé, le présent ; il est doté d'hyper-savoir par rapport aux opposants « *Les professeurs sont derrière les manifestations et la plupart d'eux sont détenus !* », affirme le roi (*Headbang lullaby*, 2017). Le privilège cognitif du roi se manifeste dans les images (photographiques) qui traversent partout les films, et même dans les propos tenus par les personnages « *Vive le roi ! Vive le roi ! Notre beau roi va venir !* » Le roi n'est pas explicitement présent par des rôles actoriels, mais dans l'imaginaire des personnages.

Les opposants, comme une voix anti-pouvoir, sont fragiles et ne disposent d'outils cognitifs et pragmatiques pour affronter le pouvoir. Les opposants finissent souvent par la détention comme l'illustrent les propos de leurs mères et leurs épouses « *ça fait dix ans qu'il est détenu !*

⁴ « *Au cinéma, cette mise en évidence du travail du signifiant passe par un certain nombre de partis pris formels, par exemple la mise au premier plan de la matérialité de l'image et du son (...) tous les procédés qui mettent en évidence la matérialité filmique et brouillent la perception de la transparence* » (Aumont, Jacques., Marie, Michel : 2016).

» (*Headbang Lullaby*, 2017). En fait, les opposants au système politique figurent dans les images photographiques et les propos de leurs familles qui déplorent leur incarcération. Les opposants sont conçus par le système politique comme des anarchistes qui cherchent à renverser l'ordre établi. Dans cette optique, *C'est eux les chiens* (2013) les personnages avancent une voix contestataire au pouvoir, et ce, pendant le printemps arabe (2011). Un moment historique, où les manifestants sont sortis contre *la corruption et la débauche du système politique*, et non contre *la figure du Roi*, précise l'un des manifestants (*Ibid.*). Les personnages manifestent une ambivalence discursive ; ils dénoncent la corruption et la débauche des responsables autant qu'ils mythifient l'image du roi « *bas la corruption ! vive le roi ! vive le roi !* » (*Ibid.*)

Le système politique est représenté comme un personnage ; un spectre puissant, agissant sur les personnages. Le système politique est personnifié et jouit d'une représentation visuelle et verbale importante qui connote *le pouvoir, la violence* face aux personnages écrasés. La personnification du système politique est représentée dans deux versions énonciatives : la première est celle d'*une machine écrasante de répression* et *une force agissante* ; la seconde est celle de *la dégradation*. En effet, *Headbang Lullaby* (2017) offre une image violente du système politique dans un style comique. Il s'agit d'un flic dont la jambe est fracturée, sollicite vivement les citoyens à le battre pour s'évanouir et apaiser ainsi sa douleur ; or personne n'ose de le battre, car « *les citoyens ne battent jamais Le Makhzen* », souligne un des personnages (*Headbang Lullaby*, 2017). En effet, les figures du système politique finissent dans une tonalité tragique, et retrouvent ainsi la mort. La mort réservée aux figures du système politique n'est pas gratuite ; elle souligne la dimension apocalyptique du cinéma de Hicham Lasri.

Les personnages sont atteints d'une angoisse qui les hante partout ; ils tentent d'y échapper, mais en vain. L'identité des personnages est brouillée et perturbée à cause du trauma infligé par la répression du système politique, leur discours évoque *la mort et l'apocalypse*. En effet, l'identité des personnages est fissurée entre le passé angoissant (des années quatre-vingt) et le présent maléfique et désenchantant ; les personnages sont égarés et cherchent désespérément à se retrouver face à la violence sociale et politique. Ils figurent comme des cadavres, des survivants ayant survécu à un séisme et cherchent inlassablement à survivre. Les personnages du film politique sont rattachés au passé traumatisant, matérialisé par des procédés de flash-back visuels et verbaux. Daoud (*The End*) instaure un flash-back infligeant au moment où il s'adresse à un flic dénommé pitbull « *où est mon père ? Pourquoi vous l'avez détenu ?* » ; Tarek (*The sea is behind*) est angoissé à cause d'un flic qui le fait priver de sa famille ; Mjahoul est victime des émeutes de pain et ne comprend pas pourquoi est détenu « *je suis sorti pour acheter les stabilisateurs de bicyclette pour mon fils et je suis fini par devenir un détenu !* » (*C'est eux les chiens* : 2013). La parole des personnages est composée de façon audacieuse et ingénieuse, et offre au spectateur une expérience visuelle du Maroc des années quatre-vingt jusqu'au printemps arabe (2011). La parole des personnages est politisée et accentuée d'une ambiance sonore politique : la radio, la télévision instaurant un univers intra-diégétique politique. L'inscription de la musique engagée de Nass El Ghiwane (1970) ne fait qu'accentuer la dimension politique du récit. En général, le réalisateur reste le maître de son récit et élabore une fresque visuelle sur le monde politique au Maroc en donnant à voir deux figures différentes : les figures du système politique (*autorités, Moqadem, partisans du pouvoir*) et les figures résistantes (*les militants, les détenus*). Le point de vue visuel du cinéaste est matérialisé par un discours visuel, verbal, sonore et iconique, sans manifester aucun parti pris ou un jugement ; la manifestation subjective du cinéaste se voit au niveau de la mise en évidence du signifiant filmique.

L'espace fonctionne comme *une force agissante* sur les personnages et structure l'imaginaire du spectateur ; en effet, les milieux représentés constituent une immersion dans la mémoire politique du Maroc. L'espace est ancré dans le contexte politique marocain et arabe à la fois ; les milieux représentés (à travers la transgression du champ/ contre-champ) forment un espace (historique, politique) favorable au pouvoir et dysphorique aux opposants. Par rapport à l'espace, les personnages sont écrasés, *l'espace imaginaire* reste la seule alternative pour échapper à *la répression et la violence du pouvoir*. Cet espace imaginaire et d'évasion est matérialisé par *le hors-champ* (récit cinématographique : 2017), *le champ* donne à voir un espace écrasant. En effet, la répression et la violence qui structurent l'espace poussent les personnages à se faire un espace imaginaire, où le système politique n'aurait pas de pouvoir. L'espace du film politique est *pensant* (Gardies, André : 1993) et laisse sentir le poids du système politique sur les personnages. Un espace-spirale (Bachelard, Gaston : 1957) accentuant l'errance des personnages dans une prison à ciel ouverte duquel n'est pas possible d'échapper. « Majhoul » (protagoniste de *C'est eux les chiens*) illustre bel et bien cette *aliénation dans l'espace*, il entretient une relation nocive avec l'espace (un espace d'incarcération et d'aliénation). « Le flic » dans *Headbang Lullaby* entretient une relation aliénante avec l'espace ; il s'agit d'un milieu angoissant qui lui rappelle le trauma d'un coup sur la tête lors des manifestations de 1981. L'angoisse est permanente et le hante, même après cinq ans, au moment où il doit surveiller sur un pont le passage du convoi du roi Hassan II. *The End* offre *un espace apocalyptique*, qui annonce la fin d'une ère politique à la veille de la mort du roi Hassan II. L'espace de *The End* est également traumatisant et rappelle les angoisses des personnages qui ont perdu leurs parents dans les émeutes de pain (1981) ; ainsi que la répression qui persiste, dont la figure est un flic dénommé *Pit-bull du Makhzen* (1999). En général, l'espace élaboré est plus proche d'une fresque, d'espace théâtral que d'espace cinématographique ; le cinéaste en effet instaure une sorte d'espace poétique sur l'imaginaire politique au Maroc.

Le film politique est une la superposition de deux formes de temporalité : le temps historico-politique (continu et linéaire) et le temps du présent filmique, fragmenté et discontinu (Laffay, Albert : 1964) ; en effet, « *le spectateur perçoit toujours le mouvement comme actuel* » (Metz, Christian :1968). Cette superposition temporelle vise à rendre visible la violence du système politique à travers des constructions temporelles chronologiques (1981, 1986, 1999) et fragmentaires. La temporalité (*The End*, 2011) est reconstituée à travers le regard incertain, déstabilisé des personnages, qui influe sur la chronologie des faits historico-politiques. La corrélation *des dates aux images* évoque la durée et annonce des événements marquants (le décès du Roi Hassan II (1999)). Le rapport des personnages au temps est antagoniste et nocif ; les personnages sombrent dans *un passé angoissant et mélancolique* qui rappelle la mort de leurs proches par la répression. C'est le cas de « Daoud », obsédé par le passé mélancolique de sa famille avec les autorités « *où est mon père ? Garde cette paire, je te donnerai l'autre en enfer !* » (*The End*). Acte, qui évoque le poids du passé de répression sur l'action des personnages au présent. Dans *C'est eux les chiens*, le *passé* souligne la répression et la condamnation de la liberté d'expression (les années de plomb : 1981), le *présent* représente un peuple assoiffé à la liberté et la dignité avec un jeune roi (2011). Or, le temps pour « Majhoul » est une spirale qui accentue son aliénation entre le passé et le présent. *Strave your dog* (2015) est une reconstitution en flash-back de la vie politique du ministre de l'intérieur (Driss Basri : 1938-2007), la composition de la temporalité est brouillée et interrompue par l'intrusion d'objets étranges et inattendus qui rompent la continuité temporelle. Le point de vue

subjectif du personnage nous fait plonger au passé de répression politique et les coulisses irreprésentables des autorités (1981), le présent filmique (2015) souligne la peur qui domine encore les esprits. Le temps dans *Headbang Luallaby* est politisé et s'inscrit dans une période historico-politique, marquée par les émeutes de pain (1981) et la victoire du Maroc contre le Portugal (1986). La dimension politique de la temporalité est matérialisée par les dialogues politisés des personnages et les images photographiques du roi Hassan II. La construction de la temporalité reste brouillée et déstabilise le spectateur à travers une esthétique fragmentée, et par les rétrospections des personnages sur leur passé traumatisant avec la répression politique. En fait, la temporalité est politisée et transgresse la continuité, pour représenter métaphoriquement la subordination des personnages au pouvoir.

3-Une esthétique violente et fragmentée :

Hicham Lasri conjugue la violence esthétique à la violence politique et sociale. Les autorités sont personnifiées, les codes filmiques sont stylisés dans une esthétique fragmentée, qui donne à voir quelques fragments oubliés de la mémoire politique marocaine jusqu'au printemps arabe (2011). Il s'agit d'une esthétique poétique sur le monde socio-politique, qui transforme la réalité marocaine en fiction, sans ne manifester aucun parti pris. En effet, *le montage, le cadrage, les angles de prise de vue, le mouvement de caméra, la profondeur de champ* sont transgressés et retravaillés, pour remettre en question la violence et la répression politique et transgresser les tabous. Les codes filmiques inscrivent le récit au 2^{ème} degré et des fois au degré zéro (Barthes, Roland : 1953) à travers *des métaphores visuelles et une rhétorique filmique politiquement engagée*. En effet, le cinéaste s'engage à manifester la spécificité du traitement surréaliste du récit en affirmant sa subjectivité « *Certes un film révolutionnaire, ne l'est pas seulement au niveau des idées qu'il veut défendre, il l'est aussi dans sa forme* » (Ben Jelloun, Tahar : 1970). Une forme brouillée et complexe, liée à une esthétique violente surréaliste qui transgresse les normes filmiques dominante au profit d'une esthétique politique. En fait, ce choix de transgression esthétique trouve son explication dans le fait qu'« *On ne peut pas faire d'œuvre révolutionnaire avec une forme qui appartient au système qu'on dénonce et dans les limites même de ce système* » (Ben Jelloun, Tahar : 1970). La réflexion cinématographique de Lasri répond bel et bien à cette vocation de cinéma contre-culture avec des choix esthétiques politiques et subversifs. Le monde politique est représenté selon un montage fragmenté, dont la fonction est expressive, allusive plus que narrative.

Le montage (intellectuel et harmonique) met en relief les contradictions, l'immobilité et la persistance de l'action politique dont les répercussions se ressentent encore aujourd'hui. Le montage est un discours métaphorique sur le rapport entre le système politique et les personnages ; l'agencement des personnages avec des objets étranges, ridicules et violents laisse sentir leur écrasement. En effet, la composition violente et métonymique des images donne à voir *le désarroi, l'errance et l'aliénation* des personnages, qui se trouvent égarés entre le poids du pouvoir et la misère. Dans ce sens, la brutalité de l'univers des personnages est inséparable de l'esthétique violente et surréaliste adoptée. La violence esthétique est une métaphore visuelle sur la violence et la répression politique, et la futilité des tentatives des personnages à échapper au pouvoir. Le montage en corrélation avec un cadrage en caméra tremblée connote le bouillonnement de la rue pendant le printemps arabe ; la caméra subjectivement inscrite, adopte même la respiration du journaliste en monopolisant le visage de *Majboul* (C'est *Eux les chiens*). Le cadrage (violent) porte sur des photos des personnalités politiques (*Abderahim Bouabid*) ou littéraires (*Mohammed Khair-Eddine*) qui ont milité pour la liberté d'expression, et monopolise également les photos du roi Hassan II. En effet, le cadrage évoque la présence d'une voix différente et contestataire du système politique.

Le cadrage et la composition des plans sont violents et épousent la sujétion des personnages et leur asservissement par les autorités à travers des constructions d'image-affection (Deleuze, Gilles : 1983). Les couleurs et la lumière⁵ sont métaphoriques et connotent l'univers des personnages ; la lumière est semi-obscur et des fois obscure en corrélation avec le passé angoissant des personnages. En fait, les couleurs et la lumière laissent voir les émotions, l'intimité des personnages, et deviennent sombres quand il s'agit des milieux de répression des personnages par les autorités. La musique et les effets sonores sont politiquement engagés et portent sur des figures contestataires du pouvoir « *Nass El Ghivane : 1970* » ; il s'agit donc d'une écriture sonore politisée. Si le réalisateur manifeste une distance par rapport au monde politique reconstitué, il témoigne un engagement dans la mise en évidence du matériau filmique. Ce genre de réflexion filmique élabore un cinéma politique engagé, où l'art est une remise en question de l'action politique. Et c'est là où réside l'intérêt de la réflexion de Lasri qui s'écarte du cinéma d'avocat « *Il s'agissait (...) d'une nouvelle forme de la réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, (...). Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais « visé »* » (Deleuze, Gilles : 1985).

L'esthétique du film politique est une sorte de mosaïque, où s'articulent plusieurs médiums. Une esthétique qui avance l'altérité sémiotique et artistique et intègre ingénieusement la photographie, la musique, le style de la caricature, l'oralité des proverbes, la citation philosophique et littéraire. La présence d'images photographiques ne passe pas inaperçue, et attire notre attention sur sa fonction d'*intermédialité*⁶ ; acte qui consiste à superposer des photos du roi, des opposants dans le récit filmique. Il est donc question de deux formes d'images ; les images mentales (Deleuze, Gilles : 1985) qui habitent l'imaginaire des personnages par rapport au pouvoir et les images photographiques comme discours sur la personnalité mythique du roi (Hassan II). Des images photographiques sur le président de la Libye surgissent de façon intrusive, l'itération photographique sur l'écrivain *Mohammed Khair-Eddine* (1941-1995) rappelle ses engagements politiques et sa contestation de la norme politique au Maroc ; en effet l'image (photographique) est politisée. La photographie est présente, même dans l'espace de répression ; en effet, dans *The End* (2011), la photo du roi en arrière-plan, fonctionne comme un symbole du dernier refuge pour les personnages écrasés par les autorités. L'intégration de la photographie au film politique permet une perception visuellement riche de la question politique. Le film fait parler les images sans manifester un parti pris ou un apriori ; ni avec les opposants ni avec les figures du système politique.

4-La réception du film politique :

Selon les propos de Hicham Lasri, son cinéma consiste à toucher un public cinéphile au niveau mondial « *je voulais que mes films soient compris par des spectateurs cinéphiles dans le monde entier, en fait, mes films sont présentés ailleurs plus au Maroc. Je pense que le cinéma est un langage universel qui franchit les frontières* » (Entretien sur Africulture : 2018). En effet, si le cinéma engagé est bien accueilli et couronné à l'étranger, il reste modeste et contesté au Maroc. En fait, *cette réception modeste au Maroc est-elle liée à la nature subversive et transgressive du cinéma de Lasri ou au public qui n'est pas habitué à regarder ce genre de film ?* En vérité, le cinéma de Lasri est violent et émergent à la fois, touche à des sujets

⁵ La lumière « *a donc la même double fonction, dramatique et expressive, accentuant tantôt l'une, tantôt l'autre* » (Aumont, Jacques., Marie, Michel : 2016).

⁶ « *Néologisme (années 1980) désignant la fonction des interactions entre médias différents dans la production de sens. Le terme a été forgé sur le modèle de « intertextualité », et comme lui, désigne des effets produits dans la rencontre, au sein d'une œuvre ou d'une production, entre divers champs médiatiques (cinéma et télévision, cinéma et photographie, par exemple)* » (Aumont, Jacques., Marie, Michel : 2016).

polémiques et se fait en dehors du mode de production conventionnelle ; un « *cinéma qui se fait en dehors et contre tout système traditionnel* » (Ben Jelloun, Tahar : 1970). En fait, La résistance, voire le rejet du cinéma engagé au Maroc s'explique par une longue tradition narrative, qui fait qu'« *on prend un sujet à caractère plus ou moins social, et on raconte une histoire, on la raconte mal, mais on la raconte quand même* » (Ben Jelloun, Tahar : 1970). C'est dans ce contexte socio-cinématographique que le film politique cherche sa place, face à un public qui se veut être contemporain sans sortir du réalisme moralisateur et du « *romantisme et la sensiblerie dans le fait social* » (Ben Jelloun, Tahar : 1970). Un public qui n'est habitué à des films qui interrogent et dérangent ses convictions :

Lasri impose un rythme de production et une démarche d'expression qui constituent un véritable contre-champ aux pratiques dominantes dans le champ du cinéma. Il bouscule l'horizon d'attente du récepteur nonobstant le cadre de cette réception (cinéphilique, commerciale, journalistique...). Chaque réception de son film est une entreprise hors norme. (Bakrim, Mohammed : 2016)

Dans sens, la filmographie politique de Lasri est godardienne, court contre la vague et soulève dans une tonalité surréaliste les tares de la société et du système politique ; cela rend son œuvre moins accessible au public au Maroc. Le cinéaste affirme qu' :

Ils me posent toujours la question de l'accessibilité, je pense qu'il faut faire rêver les gens, il faut les pousser un peu à réfléchir. Au départ, il y avait un rejet global du 1^{er} film : The End, c'est un film assez baroque, assez subversif. Et puis, un moment il y'a un télescopage qui s'opère entre mon 1^{er} et mon prochain 6^{ème} film. (Entretien sur Medi 1 Tv)

En effet, des films contre-cultures risquent le rejet, du fait qu'ils s'expriment dans un style surréaliste, critique et non moralisateur. Pour Hicham Lasri, le cinéma ne doit être prisonnier des frontières et affirme « *Quand je fais un film, moi j'ai envie de faire des films qui dépassent la rampe, passer la rampe est un terme extrêmement important dans le cinéma ; c'est-à-dire faire un film qu'on peut montrer en Argentine, en Chine, Berlin, dans les festivals catégories « A »* » (Entretien sur Medi 1 Tv). Dans ce sens, la réflexion filmique de du cinéaste vise à promouvoir un cinéma (transatlantique) qui s'impose à un large public en particulier, celui qui parle et comprend le cinéma. Si le cinéma de Lasri est reconnu et diffusé ailleurs, il avait du mal à retrouver sa place dans le paysage socio-cinématographique au Maroc ; il est condamné à la marge et fonctionne hors système « *En faisant un film en dehors du système, sans subvention, on a eu énormément du mal à montrer le film ; parce que les institutions n'ont pas encore passé le cap. On a presque blacklisté le film pour qu'il ne passe pas au Maroc ; alors qu'il a été présenté à Toronto, à Berlin* » (Entretien sur Medi 1 Tv). On peut donc dire que le cinéma de Lasri est fait pour des institutions et une société qui n'en veulent pas. Dans ce sens, on peut dire que le cinéma politique de Lasri est marginal.

Le film politique présente *un nouveau regard sur l'imaginaire politique au Maroc* à travers un cinéma contre-culture et en cours de construction. Le mérite du cinéma politique est qu'il aspire au renouveau formel, esthétique et thématique, d'où l'intérêt du traitement de la question politique chez Hicham Lasri. Un cinéma qui parle en images allusives et poétiques sans tomber dans les jugements et les aprioris ; cela donne naissance à une nouvelle perspective sur la question politique, puisque le cinéma qui le véhicule est également nouveau. Le film politique, comme fiction, permet la métamorphose de la réalité politique marocaine ; il s'agit de représenter la mémoire politique du Maroc dans une dimension surréaliste où l'action politique est fonctionnalisée.

L'approche filmique adoptée par rapport à la question politique échappe au cinéma d'avocat et au cinéma de propagande, et permet d'interroger le rapport du spectateur avec l'imaginaire politique à travers une représentation violente et surréaliste. Le cinéma politique et engagé (dans la forme et le contenu) et fonctionne comme une fable visuelle sur le paysage sociopolitique et socioculturel au Maroc. Le cinéma politique a assumé son défi en ramenant à l'écran l'imaginaire sociopolitique, il s'agit de représenter l'époque des années quatre-vingt qui nourrit encore l'imaginaire des marocains. Cette fiction est une reconstruction de cette mémoire collective, le film politique dans ce sens permet la visibilité du commun et le partage visuel du sensible.

Le film politique le film crée sa propre temporalité ; il s'agit d'un temps incertain et brouillé, qui échappe à la chronologie historique. Un temps spirale et pensant sur la violence et la répression politique. L'espace est violent, fragmenté et fonctionne comme une spirale par rapport aux personnages écrasés. En fait, le décor du film est intimement lié à des constructions fragmentaires et éclatées qui se rapprochent plus au moins du récit postmoderne. La violence esthétique est inséparable de la violence de l'univers des personnages, et ce, dans un style baroque, qui reflète les imperfections du système politique.

La réception du film politique se voit médiocre et moins retentissante au Maroc, risque le rejet du fait qu'il traite dans un esprit surréaliste des thématiques brûlantes et interdites ; ce qui rend l'accès à cette pensée filmique plus ou moins élitiste. Si le cinéma de Hicham Lasri est reconnu et diffusé ailleurs, il avait du mal à retrouver sa légitimité dans le paysage socio-cinématographique au Maroc ; il est condamné à la marge et fonctionne hors système. Le cinéma politique est fait pour des institutions et une société qui n'en veulent pas, ce qui interroge même la politique cinématographique et artistique au Maroc. Le film politique, et au-delà de sa dimension contestataire et anarchiste, est *un support d'interculturalité*, et du coup le film ne doit être prisonnier des frontières du pays de sa production. En fait, le cinéma politique incite le débat social, dérange les institutions, mais reste marginal.

Bibliographie :

▪ Livre :

- Aumont Jacques et Marie Michel, 2016, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin.
- Aumont Jacques, 1996, *À quoi pensent les films*, Séguier, Paris.
- Bachelard, Gaston, 1961, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 3e édition.
- Barthes Roland., 1953, *Le degré zéro d'écriture*, Paris, Seuil.
- Benjamin Walter, 2000, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard.
- Deleuze Gilles, 1985, *Cinéma 2 L'image-temps*, « Chapitre 1 au-delà de l'image-mouvement », Paris, Edition de Minuit.
- Deleuze Gilles, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Editions Minuit.
- Ferro M, 1989, *Révoltes, révolutions, cinéma*, Centre Pompidou, Paris.
- Gaudreault A. et Jost F, 2017, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin.
- Gardies André, 2019, *L'Espace au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Laffay Albert, 1964, *Logique du cinéma*, Paris, Editions Masson.
- Metz Christian, 1967, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Pine Vincent., 2000, *Ecoles, genres, mouvements au cinéma*, Paris.
- Sorlin Pierre, 2015, *Introduction à la sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, Collection esthétique.

-Souiba Fouad, (2018), *Esthétique du film politique*, Rabat, Marsam.

▪ Article :

-Benjelloun Tahar, 1970, « Cinéma politique », in *Souffles* Abdelatif Laabi (dir Abdelatif Laabi), numéro double 16-17, pp. 47-49. [Untitled Document \(lehman.edu\)](#)

-Bakrim Mohammed, 2016, « Le cinéma post-apocalyptique de Hicham Lasri », *Albayane*. <https://albayane.press.ma/le-cinema-post-apocalyptique-de-hicham-lasri-2.html>

-Gutfreind, Christine Fritas, 2014, « Le film politique brésilien : la construction de l'imaginaire sur la dictature militaire », In *Société*, n124, pp.91-100. <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-2-page-91.htm?ref=doi> (<https://doi.org/10.3917/soc.124.0091>)

-Laurent Godmer.,etDavid Smadja.,2015,« Penser le politique par le film », In *Quaderni*, n 86, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, pp. 5-8. <http://journals.openedition.org/quaderni/857> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.857>

-Robillard Guy, 1969, « Cinéma et politique », In *Séquences : la revue de cinéma*, (dir, Yves Beauregard), (58), pp. 5 12. <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1969-n58-sequences1144828/51559ac/>

-Smadja David, « Cinématographie du politique ou l'écriture du politique comme image-mouvement », In *Raisons politiques*, n 38, 2010, pp. 5-16. [Cinématographie du politique ou l'écriture du politique comme image-mouvement | Cairn.info](#) (<https://doi.org/10.3917/rai.038.0005>).

Thèse et mémoire :

-Ballouki Mohamed, (2023), La manifestation du renouveau dans l'œuvre des jeunes cinéastes au Maroc Nabil AYOUCHE et Hicham LASRI, Analyse sémio-esthétique, Maroc, Université Ibn Tofail.

▪ Films cités :

-Ben Barka Souheil.(2019). *De sable et de feu*.

-Eisenstein Serguei.(1925).*Le Cuirassé Potemkine*.

-Godard Jean-Luc. (1960). *Au bout du souffle*.

-Godard Jean-Luc. (1963).*Le Petit soldat*.

-Griffith D.W. (1915). *Naissance d'une nation*.

-Lasri Hicham:

– *The End*, (2011).

– *C'est eux les chiens*,(2013).

– *The Sea is behind*, (2014).

– *Strave your dog*, (2015).

– *Headbang Lullaby*, (2017).

▪ Interview :

-Une entrevue avec Hicham LASRI à l'occasion d'un séminaire à la bibliothèque nationale à Rabat : « La poésie et le cinéma », organise par La Maison de poésie au Maroc et l'Association Marocaine Des Critiques du Cinéma, le 8-9 novembre 2019.

▪ Sites internet :

-Entretien sur Medi 1 Tv, « Emission Invité culture » en 2018. Consulté 03/03/2024. [Headbang Lullaby: le dernier long-métrage de Hicham Lasri \(youtube.com\)](#)

-Synopsis du film *The End* sur Allocine.fr. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=199131.html. Consulté 03/03/2024