



**HAL**  
open science

## La ville marocaine au cinéma : Casa Ciné-cité

Souad Azizi

► **To cite this version:**

Souad Azizi. La ville marocaine au cinéma : Casa Ciné-cité. Abdelbaki Belfakih et Bruno Péquignot (dir.). Professionnalisation des métiers et des arts, de la culture et des médias, suivi de Art, ville, images, L'Harmattan, 2018, Questions contemporaines, 978-2-343-14077-3. halshs-01768059

**HAL Id: halshs-01768059**

**<https://shs.hal.science/halshs-01768059>**

Submitted on 16 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Abdelbaki BELFAKIH,  
Bruno PÉQUIGNOT  
(dir.)

Questions contemporaines

PROFESSIONNALISATION  
DES MÉTIERS DES ARTS,  
DE LA CULTURE ET DES MÉDIAS

*suivi de*  
Art, ville, images



Questions contemporaines

L'Harmattan

## SOMMAIRE

PRÉFACE .....	9
<i>Abdelbaki Belfakih, Bruno Péquignot</i>	

### PREMIÈRE PARTIE Professionnalisation des métiers des arts, de la culture et des médias

La professionnalisation de la Médiation culturelle.....	15
<i>Bruno Péquignot</i>	
L'ingénieur, inventeur ou agent d'application ?.....	29
<i>Moulim El Aroussi</i>	
La culture et l'art à l'université. De quelques choix faits et non faits.....	37
<i>Jamal Khalil</i>	
Les spécificités du professionnel de musée.....	55
<i>François Mairesse</i>	
Médiation, arts et politique.....	71
<i>Abdelbaki Belfakih</i>	

### DEUXIÈME PARTIE Art, ville, images

Ville et cinéma : penser ensemble des destinées entrelacées.....	93
<i>Laurent Creton</i>	
De la Fresque au Street Art, le cas du Maroc.....	105
<i>Moulim El Aroussi</i>	

© L'Harmattan, 2018  
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris  
<http://www.editions-harmattan.fr>  
ISBN : 978-2-343-14077-3  
EAN : 9782343140773

La ville marocaine au cinéma : Casa Ciné-cité.....	119
<i>Souad Azizi</i>	
Festival de séries et horizon temporel des spectateurs.....	145
<i>Olivier Thévenin</i>	
Le parc : un nouveau lieu pour l'art. La maquette de l'Hermitage...161	
<i>Abdelbaki Belfakih</i>	
Villes/témoins de Stéphane Schoukroun : un théâtre de la mémoire vive.....	175
<i>Rafaëlle Jolivet Pignon</i>	
La « Grande Ville » comme proposition formelle. Des symphonies urbaines du muet jusqu'aux vidéoclips contemporains : l'évolution d'une « musique des images ».....	185
<i>Antoine Gaudin</i>	
Les musées et le développement des villes.....	203
<i>François Mairesse</i>	
Les traces filmées d'un art politique <i>in situ</i> à Berlin-Ouest dans les années 1970 et 1980.....	219
<i>Diane Barbe</i>	

# La ville marocaine au cinéma : Casa Ciné-cité

Souad AZIZI

## Introduction

Cette recherche porte sur les images de la ville de Casablanca dans le cinéma marocain. Elle est issue d'une réflexion sur l'identité duale et ambivalente de cette métropole qui est dans l'imaginaire collectif perçue, d'une part comme « la ville blanche », la Casa Blanca, objet de désir et d'attraction, et d'autre part comme « une ville noire », la Casa Negra, objet de répulsion et de dénigrement.

Cet intérêt pour l'identité visuelle de la métropole s'est d'abord traduit, en 2006, dans une recherche sur les images de Casablanca, dans les discours de touristes nationaux et internationaux. L'analyse de ces discours a permis de vérifier que la majorité des touristes perçoivent Casablanca comme une ville polluée, bruyante et dangereuse, mais surtout comme une ville sans âme, sans culture. Et par ce dernier jugement, il faut entendre une ville trop moderne et non représentative de l'authenticité marocaine. L'examen des discours des touristes occidentaux a révélé qu'ils arrivent avec - dans leur valise mentale - une image glamour de la métropole marocaine, façonnée par *Casablanca* le film de Michael Curtiz (1942). Les ressortissants des USA se disant particulièrement déçus de ne pas retrouver, dans la vieille médina, les espaces diégétiques du film, notamment le mythique Rick's Café. Un lieu dans lequel ces touristes avaient pour projet de faire une sorte de pèlerinage, à la recherche de l'ambiance des scènes romantiques du film de Curtiz.

La découverte du rôle majeur du cinéma hollywoodien dans le façonnement d'une image glamour de Casablanca chez les touristes étrangers m'a amené à m'intéresser au rôle qui peut être celui du cinéma marocain, dans la diffusion ou la construction d'images de ville collectivement partagées.

Or durant les trois dernières décades, un grand nombre de films marocains ont eu pour cadre et sujet, direct ou indirect, la métropole casablancaise. Certains d'entre eux affichent même d'emblée, dans leur titre, qu'ils ont pour objectif de broser un portrait de la ville ou de ses habitants. Il s'agit notamment des films suivants : *Un amour à Casablanca* (Lagtaâ, 1992) ; *Les Casablançais* (Lagtaâ, 1998) ; *Casablanca Casablanca* (Benlyazid, 2002) ; *Casablanca By Night* (2003), et *Casa Day Light* (M. Derkaoui, 2004) ; *À Casablanca, les anges ne volent pas* (Asli, 2004) ; *Casa* (Benkirane, 2006) ; *Casanegra* (Lakhmari, 2008) ; *Les Enfants terribles de Casa* (A. Derkaoui, 2010) et *Casablançaises* (Nejjar, 2010).

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur cet usage filmique intensif de Casablanca pour essayer de l'interpréter (Bahmad, 2013-b ; Jones, 2012 ; Orlando, 2011, pp. 71-100 ; et Poussot, 2012). Valérie Orlando notamment attire l'attention sur le fait que l'espace urbain moderne de Casablanca offre aux cinéastes un microcosme socioculturel dans lequel ils développent leurs théories sur les transitions politiques et socioculturelles en cours dans le pays (Orlando, 2011, p. 72). Selon cette auteure, les cinéastes marocains présentent les espaces urbains comme des « *emblèmes publics de peur et de désir* », tandis que leur manière de filmer les « *rues hostiles* » et les « *tensions urbaines* » encourage l'audience à réfléchir à comment la cité marocaine contemporaine influence l'individu et détermine son appréhension du monde et de sa propre existence (Orlando, 2011, p. 73).

Ainsi, la plupart de ces chercheurs s'accordent sur l'idée que l'espace casablançais fonctionne comme « *un véritable opérateur de sens* » (Bakrim, 2007), qui permet aux cinéastes d'établir un diagnostic réaliste et sans complaisance des principaux maux de la société marocaine contemporaine, et d'explorer les nouvelles identités urbaines en gestation (Bahmad, 2013-b ; Orlando, 2011 ; Poussot, 2012). Toutefois leurs analyses sont plus centrées sur les « *histoires urbaines* » (Orlando) développées dans ces films que sur la manière dont certains cinéastes

marocains utilisent la métropole comme un personnage à part entière et son espace physique comme un élément dramatique constitutif de l'intrigue.

Je propose plutôt une contribution à l'étude des cinéreprésentations de la ville marocaine, à travers une focalisation sur les représentations spatiales de Casablanca. L'objectif premier étant de dégager les images de la métropole secrétées par le cinéma, afin d'être mieux à même de comprendre pourquoi ses territoires - plus que tout autre – constituent pour les cinéastes des espaces diégétiques privilégiés, pour le développement d'un discours sur la ville et la société marocaine dans son ensemble.

Quelles sont donc les images de Casablanca développées dans le cinéma ? Et qu'est-ce ces représentations spatiales de la métropole peuvent nous apprendre sur l'évolution des représentations collectives de la ville marocaine moderne ?

Du corpus de films analysés se dégagent quatre images de ville majeures auxquelles j'ai donné les noms suivants :

1. La *Casa Glamour*, qui est issue de l'enchantement suscité par le film *Casablanca* de Michael Curtiz (1942).
2. La *Casa Ghoula* ou ville ogresse, une image de ville présente dans la plupart des films où Casablanca est vue à partir du point de vue de migrants ruraux en difficulté dans l'espace de la grande ville. *A Casablanca les anges ne volent pas* (Asli, 2004) et *Casa* (Benkirane, 2006) sont les exemples les plus récents de cette catégorie de film.
3. La *Casa Duale*, présente dans un *Amour à Casablanca* d'Abdelkader Lagtaâ (1992) qui traite du dualisme de la société marocaine, et de son difficile accès à une modernité endogène, à travers la représentation de sa dualité architecturale.
4. La *Casa Blanca/Negra*, une image de ville noire, dure mais elle-même victime des hommes, qui est présente dans *Casanegra* de Nour-Eddine Lakhmari (2008).

## I. *La Casa Glamour* : La ville imaginaire du film-sans ville de Michael Curtiz

Le film *Casablanca* de Michael Curtiz (Planche I) situe l'essentiel de ses espaces diégétiques dans la métropole marocaine, dans un contexte géopolitique marqué, pour ce qui est du Maroc par la soumission au pouvoir colonial français, et pour ce qui est de la France à l'Allemagne nazie. Je n'aborderais pas ici les détails de l'intrigue du film, ni les soubassements politiques de la production et la publication de ce film qui ont coïncidé avec le débarquement des troupes anglo-américaines à Casablanca (9 novembre 1942) et la Conférence d'Anfa (22 janvier 1943)<sup>1</sup>. Ce qu'il est important de retenir ici c'est l'image de ville-glamour suscitée par cette romance hollywoodienne dans l'imaginaire des Américains, une image que les Marocains se sont par la suite appropriée.

Tout d'abord il faut expliciter pourquoi je nomme *Casablanca* de Curtiz, un film sans-ville. Premièrement, la ville de Casablanca ne constitue ni le sujet, ni un personnage du film bien que sa place d'honneur dans le titre semble la mettre en concurrence avec les deux stars de l'affiche. Deuxièmement, ce film n'a pas été tourné dans la ville réelle, mais dans les studios de Hollywood, et la plupart des scènes de rue (Photo 1 et 2) ont été prises dans des décors de seconde main, c'est-à-dire utilisés précédemment dans d'autres films représentant des villes du Moyen Orient (Fraser, 2012). En fait seul le Rick's Café (Photos 3 et 4) a été construit spécialement pour le tournage de *Casablanca*.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet les analyses de Brian T. Edwards (2003).

Planche I. *Casablanca* de Michael Curtiz (1942)



Photo 1



Photo 2



Photo 3



Photo 4

Selon Jacques Belmans, dans les films ville-décor, l'espace urbain n'est que « *pure convention servant de support soit au pittoresque, soit à l'imaginaire* », et « *les grandes villes [y sont] exploitées [surtout] en fonction de leur pouvoir d'évasion, de dépaysement, en guise d'arabesques décoratives ou tout simplement comme buts de voyages ou de cadres jolis pour démêlés sentimentaux* » (Belmans, 1977).

Pourtant, ce type de film reste chargé des représentations objectives et subjectives d'une ville donnée à une époque donnée, qu'elle soit filmée *in situ* ou partiellement reconstituée en studio. Il en est ainsi du film *Casablanca*, où la vieille Médina (Dar El-Beida), à peine suggérée par des décors en carton-pâte de seconde main, nous renseigne moins sur la ville réelle que sur la vision orientalisante de la « ville arabe » chez les Américains des années 40, et sur leur grande ignorance des réalités urbanistiques et sociologiques du Maroc de l'époque.

Par ailleurs, ce film-sans ville a réussi le tour de force de façonner l'imaginaire des touristes, américains et européens, qui arpentent Casablanca à la recherche des espaces diégétiques du film. Ces attentes ont trouvé une première satisfaction, dans les années 80, avec l'ouverture au Hyatt Regency d'un bar nommé Rick's Place (Planche III, Photo 8). Cet espace élitiste reproduit les décors, les costumes et l'ambiance du film. Il est fréquenté non seulement

par les touristes en mal de glamour, mais également par des habitants de Casablanca, pour qui il représente un espace de liberté et d'évasion de la frénésie de la ville réelle (Ossman, 1994 : 9).

En 2004, la boucle est bouclée quand l'espace diégétique du film *Casablanca* devient un espace réel, dans l'ancienne Médina, avec la fondation du Rick's Café (Planche II), par Kathy Krieger (ex diplomate américaine).



Partout à travers Casablanca, l'appropriation par les Marocains de l'image glamour du film sans-ville transparait dans un grand nombre d'espaces publics, populaires et élitistes, où des affiches du couple mythique, joue contre joue, sont omniprésentes comme décor mural, voire comme enseigne (Planche III).

### Planche III. Appropriations marocaines des images du film-sans ville



Photo 8 : Bar de l'Hôtel Hyatt Regency



Photo 9 et 10 : Un Amour à Casablanca (Lagtaâ, 1992)



Photo 11 : Bar Atomic, Ave Mers Sultan



Photo 12 : Enseigne de restaurant populaire

Par ailleurs, la référence au film *Casablanca* (1942) est implicite dans ces films marocains qui utilisent le nom de la ville dans leur titre. Dans *Casablanca Casablanca* de Farida Benlyazid (2002), par exemple, le redoublement du toponyme semble avoir pour fonction de distinguer ce film marocain de celui de Curtiz, tout en indiquant que l'intrigue du film se passe dans la ville réelle et non dans un décor de carton-pâte. Tel semble être le cas également de *Casablanca By Night* de Mostapha Derkaoui (2003) qui brosse un portrait sans équivoque des dures réalités de l'ancienne médina et déconstruit l'image de carte postale proposée par les agents de voyage aux touristes étrangers.

Tandis que dans *Un amour à Casablanca* (1992), Abdelkader Lagtaâ utilise explicitement les posters du film comme un élément constitutif des dialogues et des pensées de ses personnages, dans une scène où les deux jeunes amants, Seloua et Najib, prennent un pot au Rick's Place du Hyatt Regency. Le jeune homme raconte le dilemme d'Ilsa, l'héroïne de *Casablanca*, amoureuse de deux hommes (son époux et son ancien amant). Sans le savoir, Najib fait prendre conscience à Seloua de son propre dilemme, au point que lorsqu'elle regarde les posters du film, l'image de Jalil, son amant quinquagénaire, vient la hanter à deux reprises en se superposant sur la vitre à l'image de Rick (Planche III, Photos 9 et 10).

L'impact de *Casablanca*, le film au contenu urbain factice, révèle donc l'importance du cinéma dans la construction de notre imaginaire de la ville. Avec ce premier exemple de film-sans ville, on observe comment la magie du cinéma peut créer une image de ville-glamour qui vient se superposer à l'image de la ville réelle<sup>2</sup>.

### **La Casa Ghoula (Casa Ogresse) : La ville symbole d'une modernité exogène**

Depuis ses débuts, le cinéma marocain a très tôt développé une tradition fondée sur l'opposition ville/campagne, dominée par un jugement de valeur négatif de la ville. Des films tels que *Soleil de printemps* (Lahlou, 1968), *Vaincre pour vivre* (Mesnaoui & Tazi, 1968), *Les Cendres du clos* (Collectif, 1976), *Lalla Chafia* (Tazi, 1982), et *L'Impasse* (Khayat, 1984) mettent en scène des ruraux qui viennent chercher fortune dans la grande ville, ou des néocitadins qui ont du mal à s'adapter au mode de vie urbain.

Bien que plus récents, *À Casablanca, les anges ne volent pas* de Mohamed Asli (2004) et *Casa* de Benkirane (2006) (Planches IV et V) s'inscrivent dans la droite lignée de cette tradition cinématographique.

L'image majeure qui se dégage de cette catégorie de films est celle d'une « Mégalopolis-Moloch » (Belmans, 1977) ou selon l'expression marocaine, une *Casa Ghoula* (Casa Ogresse). Une ville mangeuse d'hommes, lieu de débauche et de perversion des âmes simples et vertueuses. Une ville de perdition, où se fracassent les rêves des migrants ruraux, se dissolvent les identités paysannes, et avec elles les valeurs ancestrales du Maroc traditionnel.

---

<sup>2</sup> Michel Raynaud souligne que « *C'est principalement par le cinéma que nous connaissons et partageons le réel des villes, même celles dans lesquelles nous vivons. Par le cinéma, nous découvrons plus de villes que nous n'en visiterons jamais ? Nous connaissons des villes que nous n'avons jamais vues. Nous apprenons à découvrir des villes que nous connaissons déjà. Nous avons en mémoire des villes qui n'existent pas. Que nous soyons spectateur ou créateur, les villes existent d'abord dans notre imaginaire* » (2010, p. 9).

Planche IV. Casa : La ville enchantresse, promesse d'une vie meilleure (Benkirane, 2006)



Photo 13



Photo 14



Photo 15



Photo 16

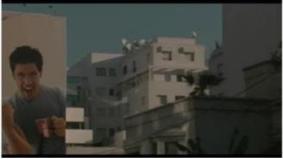


Photo 17



Photo 8

Planche V. Casa Ghoula : La ville mangeuse d'hommes (Benkirane, 2006)



Photo 19



Photo 20



Photo 21



Photo 22

Photo 23 : Vitraux de la ville-espérance

Photo 24

Dans ce traitement « classique » de Casablanca, l'opposition ville/campagne recouvre l'opposition modernité/tradition. L'image de la *Casa Ghoula* est construite essentiellement à travers l'opposition de l'espace rural et de l'espace urbain. Le premier étant représenté comme le lieu et l'ultime refuge de l'authenticité marocaine, tandis que le second est montré comme un lieu de perversion de l'identité, un espace de transgression des tabous sociaux et religieux. Sous le discours négatif sur la métropole, transparaît en filigrane un discours négativement orienté sur une modernité imposée et subie, durant les quarante-quatre années de Protectorat français (1912-

1956). Dans ces films *Casa Ghoula*, qui mettent en scène des ruraux en difficulté dans l'espace urbain moderne, l'espace casablançais est pris comme terrain et prétexte au développement d'une critique d'une certaine urbanité mal assumée, parce que vécue comme exogène.

Parce que Casablanca porte dans sa chair non seulement la trace physique de l'apartheid urbain colonial, mais également une certaine rupture avec l'ordre urbain marocain traditionnel (Arrif, 1993, p. 6), elle symbolise plus que toute autre la « ville coloniale » et jouit dans l'imaginaire collectif marocain d'une réputation ambivalente. Elle est autant admirée et désirée en tant que ville qui place le Maroc urbain à l'avant-garde de la modernité urbanistique et architecturale, que dénigrée et haïe en tant que trace indélébile de l'occupation française, de sa politique d'apartheid urbain, de ses velléités de protection et de développement des spécificités marocaines, et de la confiscation du droit des Marocains à décider de leur ville et de leur destin.

### **La Casa Duale : La ville symbole du dualisme de la société marocaine**

Dans l'analyse de la mise en scène des espaces de Casablanca dans *Un amour à Casablanca* (Lagtaâ, 1992), je suis partie du postulat que ce film présente non pas un discours sur la métropole en tant que symbole de l'empreinte de l'époque coloniale, mais un discours sur le difficile accès de la société marocaine à une modernité endogène, une modernité dont Casablanca est l'espace de fabrication et d'expression par excellence.

Considéré comme le film qui a réconcilié les cinéastes marocains et leur public, *Un amour à Casablanca* est souvent défini par les chercheurs comme le point de départ de l'émergence d'un « nouveau cinéma marocain » (Carter, 2009, p. 18) ou d'un « Nouveau Cinéma Urbain » (Bahmad, 2013-a, p. 74). Ce film constitue certes une nouveauté du fait qu'il traite d'un sujet tabou, les liaisons amoureuses d'une lycéenne de 18 ans, et brise l'hypocrisie sociale en mettant

en scène des pratiques courantes mais cachées (alcool, relations sexuelles hors mariage, adultère, etc.).

Du point de vue de cette recherche, ce film est important parce qu'il inaugure un nouveau mode de représentation spatiale de l'opposition binaire modernité/tradition, ainsi qu'un glissement de sens du contenu et de la valeur accordée à chacun de ces deux pôles. Il inaugure également un glissement de sens dans le contenu symbolique de Casablanca, qui de ville trop européenne symbole de la présence française et de ses effets néfastes sur l'authenticité marocaine passe au statut de ville-nation symbole et incarnation de la dualité de la société marocaine dans son ensemble (Adam, 1968-b) et de l'ambivalence de l'identité marocaine.



Dans *Un amour à Casablanca*, la dualité de la ville et par extension le dualisme de la société marocaine sont spatialement représentés à travers l'opposition de deux quartiers de la ville (Planche VI) : le Quartier des Habous (ou Nouvelle Médina), où réside Seloua avec sa famille, et le Centre-ville de la Ville Nouvelle où Jalil travaille et réside avec son fils Najib. Le Quartier des Habous symbolise ici l'espace traditionnel marocain avec tous ses interdits et ses blocages au plein épanouissement de l'individu qui aspire à mener une vie moderne. Tandis que le centre-

ville représente l'espace d'anonymat et de liberté vers lequel s'échappe Seloua pour rencontrer ses amants successifs.

Si l'on rappelle que le Quartier des Habous a été construit par l'administration coloniale et qu'il représente une vision française de la « ville arabo-musulmane » et du mode de vie qui est censé lui correspondre, l'on est un peu surpris que Lagtaâ n'ait pas plutôt choisi l'ancienne Médina comme cadre de vie de la famille de Seloua. Mon hypothèse ici est que cet usage cinématographique du Quartier des Habous comme symbole du traditionalisme marocain reflète et signale l'achèvement du processus de patrimonialisation de cet héritage architectural colonial. En effet, dans les années 90, la marocanité de ce quartier était devenu une sorte d'aveuglante évidence, pour les habitants de la ville comme pour les visiteurs étrangers en mal d'exotisme (Cattedra, 2003). Par ailleurs, le quartier Bousbir, fermé en 1953 est devenu depuis un quartier d'habitation ordinaire. En 2004, il a été inscrit dans sa totalité sur la liste du patrimoine culturel marocain, acquérant ainsi le statut d'« *une véritable médina* » (Cattedra, 2003 ; Escher, 2013, p. 193).

J'ignore les raisons, esthétiques et/ou logistiques, qui ont poussé Lagtaâ à choisir le Quartier des Habous, plutôt que l'ancienne Médina comme lieu de résidence de la famille traditionnelle d'une jeune fille libérée, mais il n'est guère étonnant que ce fervent défenseur du « *droit à la modernité* » et des libertés individuelles<sup>3</sup> ait choisi pour représenter le traditionalisme, le bigotisme et l'hypocrisie sociale un espace de représentation de la puissance coloniale, dont l'espace architectural est une vision française de ce qu'est et doit être l'authenticité marocaine. En faisant ainsi, n'est-ce pas le mythe même d'un retour à l'authenticité marocaine précoloniale

---

<sup>3</sup> « *Mes personnages sont d'abord des individus, ce ne sont pas des clans ou des familles. Ils aspirent d'abord à une autonomie. L'individu dans notre société est régi par la tradition et par la religion. La société ne peut évoluer que si l'individu atteint l'autonomie nécessaire qui lui permette de s'exprimer librement, s'exprimer sur le plan social, politique mais aussi sur le plan de sa propre personnalité. [...] Les personnages qui m'habitent [...] ont essentiellement un projet moderne...* » (Lagtaâ, in Mansouri, 2005).

qu'il déconstruit, en représentant le dualisme de la société marocaine et son refus d'accepter sa modernité à travers la mise en scène de deux visages néocoloniaux de l'espace casablancais ?

### **La Casa Blanca/Negra : La ville mal aimée, la ville à aimer**

Bien qu'elle ait été popularisée par le film éponyme *Casanegra* (Lakhmari, 2008), l'image de la métropole comme ville noire ou « Mégalopolis de la violence » (Belmans, 1977) était déjà présente dans des films antérieurs : de manière atténuée dans *Un amour à Casablanca* et de manière beaucoup plus accentuée notamment dans *Ali Zaoua, prince de la rue* (Ayouch, 2003), *Casablanca Casablanca* (Benlyazid, 2002), et dans le dyptique de Mostapha Derkaoui, *Casablanca By Night* (2003) et *Casa Day Light* (2004). Dans la plupart de ces films, la représentation négative de la ville repose sur la description de la vie quotidienne, précaire et sans espoir, de jeunes natifs de la ville : des enfants vivants d'expédients dans la rue et confrontés à la violence de la jungle urbaine (*Ali Zaoua*), des adolescents réduits à la prostitution pour survivre ou diabolisés injustement pour leurs pratiques musicales (*Casablanca By Night* et *Casa Day Light*), de jeunes adultes soumis à l'arbitraire des autorités ou victimes de la violence impunie des nantis (*Casablanca Casablanca*).

*Casanegra* est ici pris comme cas d'étude, en partant du postulat que ce film est plus qu'un énième diagnostic critique des questions urbaines et plus qu'un énième portrait de la face sombre de Casablanca. Car la particularité de ce film-de ville réside dans le fait qu'il a synthétisé et porté au plus haut niveau d'expression esthétique la représentation de la métropole comme « Mégalopolis de la violence » (Belmans, 1977), tout en réussissant le coup de force de brosser en contraste l'image d'une ville violentée, à aimer et protéger.

Dans *Casanegra*, Lakhmari inaugure un nouveau mode de représentation spatiale de la métropole qui se démarque de l'image de *Casa Duale* construite par Lagtaâ (1992).

Planche VII. La *Casa Blanca* (Lakhmari, 2008)



Photo 28 : La « ville-personnage »



Photo 29 : La « ville-écran »

Premièrement, l'image de ville de *Casanegra* se distingue par l'absence de toute référence aux signes spatiaux de la tradition arabo-musulmane (Planche VII). Contrairement à *Casablanca By Night* (Derkaoui, 2003) ou *Casablanca Casablanca* (Benlyazid, 2002), le film de Lakhmari n'offre pas de visite guidée des hauts lieux de la ville, tels que le Marabout Sidi Abderrahmane, la Mosquée Hassan II, Bab Merrakch, le Quartier des Habous et autres sites historiques et touristiques, perçus et vécus comme représentatifs de la marocanité. Pas une seule rue de médina, ancienne ou nouvelle, pas une coupole de marabout, pas un seul minaret, et pas un seul appel à la prière ne rappellent au spectateur que l'action se déroule dans un pays de tradition arabo-musulmane. Si l'on aperçoit à deux ou trois reprises le minaret de la Mosquée Hassan II, c'est de loin, de haut, de nuit, comme un halo de lumière difficilement identifiable pour toute personne ne connaissant pas le paysage casablançais. Tandis que dans *Marock* (Marrakchi, 2004) qui met en scène une jeunesse dorée, totalement imprégnée du mode de vie européen, et vivant dans un cadre architectural d'inspiration occidentale (villas de haut standing), la référence à l'Islam est omniprésente par la visualisation de ses pratiques culturelles (prière, ramadan), de son patrimoine architectural monumental (Mosquée Hassan II), et par la dramatisation du poids des tabous et des préjugés sur les relations intercommunautaires et interconfessionnelles (Juifs/Musulmans).

Deuxièmement, *Casanegra* se distingue par la focalisation de la quasi-totalité de son action dans un seul quartier. Les principaux espaces diégétiques du film, lieux de résidence, de loisirs et de déambulations quotidiennes des deux personnages principaux (Adil et Karim) sont tous situés dans le Centre-ville historique de la « ville nouvelle » fondée par Lyautey, pour loger les colons français et européens (Arrif, 1993 ; Escher, 2013). Lorsque les personnages de *Casanegra* se rendent dans d'autres sites, la caméra ne les suit pas sur leur trajet hors des limites de leur quartier. Il n'y a donc pas de description filmique des autres composantes urbanistiques de la métropole. *Casanegra* présente une sorte d'ethnographie de quartier dont le principal terrain est le site de prestige de la « ville idéale » de Lyautey.



Troisièmement, la représentation spatiale de la ville dans *Casanegra* se distingue par l'importance accordée à sa dimension verticale (Planche VIII). La plupart des autres films ayant pour sujet la ville mettent l'accent essentiellement sur le gigantisme horizontal de Casablanca grâce à des vues panoramiques de sa prodigieuse extension dans l'espace. Cela même s'ils intègrent des vues sur ses gratte-ciels et ses bâtiments monumentaux (Orlando, 2011, pp. 74-75). Dans *Casanegra*, en revanche, le gigantisme vertical de la ville est représenté par les imposants immeubles du Centre-ville sur lesquels la caméra s'attarde souvent, bien que le minaret de la

Mosquée Hassan II, les tours jumelles du Twin Center et autres gratte-ciels postcoloniaux leur aient depuis longtemps volé la vedette. La plupart des bâtiments qui symbolisent Casablanca dans *Casanegra* appartiennent à l'architecture Art Déco, une architecture représentative à son époque de l'avant-garde moderniste occidentale, tant sur le plan architectural que sur le plan du mode de vie dont elle est porteuse. Car ces immeubles cristallisent dans leurs pierres et leurs ornements le « *rêve d'un homme moderne, universel, s'élevant au-dessus des traditions* » (Verkindere in *Casablanca, ville moderne*)<sup>4</sup>.

Lakhmari fait ici un usage intensif de la contre-plongée (Planche VIII) pour décrire un paysage urbain phallique qui surplombe et écrase les personnages. Les contre-plongées sur les immeubles Art-déco jouent deux rôles contrastés. Dans de rares séquences, ces immeubles servent de faire valoir à Karim (Planche VII, Photo 29), traduisent spatialement sa maîtrise du territoire urbain et l'exercice de son « droit à la ville » (Lefebvre, 1968). Tandis que dans d'autres, les contre-plongées sur les immeubles Art-déco servent à refléter l'état de démoralisation des deux jeunes gens après une rude épreuve (Planche VIII, Photos 30, 32 et 33). Par un effet de « *shifting lines* »<sup>5</sup> (Photo 31), les immeubles penchés comme des tours de Pise paraissent prêts à s'écrouler les uns sur les autres et sur le dos des personnages. Ce qui provoque chez le spectateur un fort sentiment d'angoisse et d'inconfort. L'image de ville qui se dégage de cet usage particulier de l'espace architectural est une vision pessimiste de ville broyeuse d'hommes, espace d'aliénation dont le gigantisme vertical écrase et enferme les individus. Ainsi, pour les deux jeunes protagonistes, le Centre-ville est à la fois un « *écran architectural* » (Lakhmari) dont ils ne peuvent apprécier la beauté que du haut de leur terrasse refuge (Planche

---

<sup>4</sup> « [...] *On définit généralement la modernité par opposition à la tradition. Être moderne, c'est vivre en prenant ses distances par rapport à la tradition. La modernité est un passage. Sortir d'un mode de vie, rentrer dans un autre...* » (Verkindere, 2007).

<sup>5</sup> L'effet « *shifting lines* » est une illusion d'optique résultant d'un cadrage trop rapproché d'un sujet vertical. En photographie, cet effet a longtemps été considéré comme une erreur de cadrage à corriger en faisant intervenir des logiciels comme Photoshop. Mais, aujourd'hui, c'est devenu une technique recherchée dans la photographie urbaine artistique. C'est le cas dans *Casanegra*, où cet effet est utilisé à la fois pour son esthétique et pour sa capacité à exprimer visuellement un discours sur la ville et la condition urbaine.

IX, Photo 34), dans les rares moments d'ivresse, et une sorte de ghetto dans lequel ils sont emprisonnés et peinent à survivre.



Quatrièmement, *Casanegra* se démarque des autres films qui ont traité des phénomènes de violence, de déviance, de précarité et d'exclusion sociale par le fait qu'il les représente non pas comme des problèmes sociaux particuliers aux quartiers populaires ou bidonvillois, mais comme une réalité constitutive du quotidien du Centre-ville (Planche X), l'espace par excellence de l'ostentation architecturale et de l'étalage du pouvoir politico-économique, colonial et

postcolonial. Karim et Adil, ces deux « *jeunes perdus* » (Lakhmari), sans qualification professionnelle et sans avenir, arpentent les rues du Centre-ville jour et nuit, à la recherche de combines et d'expédients pour survivre. On suit ces deux jeunes gens dans leurs déambulations quotidiennes, à travers l'ex Casablanca européenne, une ville dont les Marocains ont pris possession après l'indépendance comme d'un « *trésor de guerre laissé en héritage, arraché au colonisateur* » (Arrif, 2012, p. 70). Leurs familles diégétiques sont représentatives de ces ménages modestes, voire pauvres qui – contre des loyers modiques – vivent dans des immeubles<sup>6</sup> qui représentent le fleuron architectural de ce Centre-ville bâti par des architectes français et européens de renommée internationale. Ainsi, leur présence dans ce cadre architectural d'avant-garde est en contradiction avec la précarité de leur mode de subsistance et signale le « *glissement sociologique qui s'est opéré au centre-ville historique de Casablanca, un glissement significatif d'abandon et de déclassement* » (Arrif, 2012, p. 71). Car l'anomie sociale est ici inhérente au cœur même de la ville nouvelle, le secteur historiquement représentatif de la modernité et de la réussite sociale.

Malgré le fait qu'il soit focalisé sur la partie la plus moderne de la métropole, *Casanegra* présente deux images de ville contrastées : la *Casa Blanca* d'hier, dont la splendeur passée est symbolisée par les immeubles Art-déco et dont seules les vues panoramiques nocturnes permettent encore de faire l'expérience jubilante ; et la *Casa Negra* des bas-fonds (Planche X), la ville au ras des caniveaux, investie de nuit par une multitude de marginaux et déviants vivant en marge de la société. Ces deux images de villes opposées et pourtant une comme les deux faces d'une même pièce sont construites à travers la mise en scène subtile d'une série d'oppositions binaires spatiales (haut/bas ; vertical/horizontal ; plongée/contre-plongée), sociospatiales

---

<sup>6</sup> L'immeuble Assayag, lieu de résidence diégétique de Karim et Adil, a été construit en 1932 par l'architecte Marius Boyer.

(appartement exigü/villa de haut standing ; night-club élitiste/cabaret-bar populaire) ; temporelles (jour/nuit ; diurne/nocturne) et chromatiques (blanc/noir ; lumineux/sombre).

Les disparités sociospatiales inhérentes à cette ville-Janus sont figurées dans *Casanegra* par l'opposition d'espaces de vie privés et d'« espaces de nuit » publics. À la villa de haut standing de Rami, immense, luxueuse et éclatante de blancheur, s'opposent les appartements exigü, pauvrement meublés et sombres des familles de Karim et Adil. Au « Lime Night », boîte de nuit élitiste à l'architecture et à l'éclairage ultramodernes, où l'on danse sur des musiques occidentales, s'oppose le « Tout Va Bien », bar-cabaret populaire aux lumières vacillantes où se regroupent malfrats, ivrognes et prostituées pour chanter et danser avec des Chikhat<sup>7</sup>. Aux grandes artères haussmanniennes richement illuminées que sillonnent les voitures des nantis s'opposent les rues sordides et obscures, squattées par les sans-abris, les buveurs d'alcools à bruler, les toxicomanes et les prostitués des deux sexes. Comme l'a bien observé Arrif « *le sombre de [la] nuit* » de ce quartier « *naguère signe de distinction, de modernité et d'opulence [...] est devenu un théâtre urbain propice au vol, à la délinquance et à la prostitution, à l'errance des enfants de rue...* » (2012, pp. 69-70).

À travers cette série d'oppositions binaires, Lakhmari réussit à construire une image de ville noire, la *Casa Negra* « *dure et brutale* », et dans le même temps une image de ville violentée, la *Casa Blanca* « *délibérément détruite pour des raisons lucratives* » (Lakhmari in Jemni, 2010), victime du « *vide politique qui l'a rendu propice à toutes les appropriations et réappropriations [naguère] réservées aux espaces de la relégation et de l'exclusion : bidonvilles, périphéries populaires et laborieuses* » (Arrif, 2012, p. 69).

---

<sup>7</sup> Véritable institution sociale, les Chikhat sont des femmes à la fois poétesses, danseuses et chanteuses, dont les prestations sont très prisées à Casablanca et sa région, autant dans les célébrations familiales que dans les cabarets populaires. Bien que leur répertoire musical soit reconnu comme partie intégrante du patrimoine culturel immatériel marocain, ces femmes jouissent d'une réputation sulfureuse et sont souvent considérées, voire traitées comme des prostituées, en raison de leur vie libre et de l'exercice de leur art dans des espaces de nuit essentiellement masculins.

Ainsi, *Casanegra* peut être lu comme l'expression artistique du mouvement d'une certaine frange de la société civile casablancaise militant depuis les années 90 pour la réhabilitation de ce quartier historique (Garret, 2003). Un quartier qui a subi un certain déclassement depuis l'indépendance, et dont un grand nombre d'immeubles et villas de grande facture ont été soit démolis, soit abandonnés aux vicissitudes du temps, des intempéries et aux dégradations incontrôlées des sans-abris. On ne peut comprendre l'image de ville-violente mais elle-même violentée représentée dans *Casanegra* sans prendre en compte d'une part la relation sentimentale que Lakhmari a établie avec ce quartier depuis son enfance,<sup>8</sup> et d'autre part son implication dans le mouvement de sauvegarde du patrimoine architectural Art-déco initié par l'association *Casamémoire*, dont le groupe d'architectes fondateurs lui « *ont transmis la passion de restaurer la mémoire et la beauté des lieux, surtout le centre-ville de Casablanca, vestiges de l'ère coloniale* ». (Lakhmari in Boukhari, 2009).

## **Conclusion**

Au terme de cette caractérisation des images de Casablanca dans le cinéma-de ville marocain, il apparaît évident que l'on ne peut comprendre les images filmiques de la métropole sans les mettre en perspective, d'une part avec l'image de la ville marocaine historique (Dar El-Beida) dans la mémoire collective, et d'autre part avec les représentations sociales du processus historique de fabrication de la ville nouvelle coloniale (Casablanca). Par ailleurs, il est difficile de comprendre ces cinéreprésentations de Casablanca sans prendre en compte son rôle important

---

<sup>8</sup> Natif de Safi (1964), Lakhmari se présente comme un fervent amoureux de Casablanca : ville-destination privilégiée pour les vacances en famille dans son enfance, ville-gratification pour ses bons résultats à l'école. « *J'ai une grande tendresse pour les immeubles art-déco du centre-ville. Dans Casa Negra, j'ai voulu montrer le Maroc beau et délaissé, méprisé et qui résiste aux vicissitudes du temps [...] Casa a longtemps été pour moi la grande ville, à la manière dont Paris l'a été pour d'autres... Et même après avoir vécu à Paris, en Norvège, j'y ai retrouvé, pendant que j'écrivais le scénario, un sentiment d'injustice architecturale et spatiale... J'aime cette ville dure et généreuse, dans laquelle les gens luttent pour vivre.* » (Lakhmari in *Tel quel*, 2008).

dans les processus croisés de fabrication des nouvelles identités urbaines et de patrimonialisation de l'héritage architectural colonial, dans le Maroc contemporain.

Au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, Casablanca est devenue le symbole de la ville violée lors du débarquement des troupes françaises (1907) et trace indélébile du marquage du territoire marocain par la puissance coloniale. Pourtant des films *Casa Ghoula* aux films *Casa Negra*, en passant par les films *Casa Duale*, on peut relever une évolution de ses images filmiques de ville empreinte de la présence coloniale au statut de microcosme socioculturel représentatif de la ville marocaine moderne, et par extension au statut d'« *expression de la situation de la société [marocaine] actuelle* » et de « *miroir grossissant de tous les problèmes sérieux que pose et qui se posent à la société urbaine* » (Dernouny & Léonard, 1987, p. 6). De même que l'on peut également identifier un glissement de sens de la symbolique du centre historique de la « ville nouvelle » qui passe du statut de trace de la perversion de l'authenticité marocaine au statut de patrimoine architectural marocain à protéger de la destruction par les spéculateurs immobiliers et des multiples formes de dégradation résultant de son déclasserment suite au départ de sa population aisée vers de nouveaux quartiers, représentatifs des nouvelles réussites urbaines.

Observer l'évolution des images filmiques de Casablanca revient ainsi non seulement à observer une image grossie de la société marocaine contemporaine dans toute sa complexité et ses contradictions, mais aussi le long processus de reconnaissance de sa part de modernité, si ce n'est de son droit à la modernité.

## **Références bibliographiques**

Adam, André. 1968. *Casablanca. Essai sur la transformation de la société marocaine au contact de l'Occident*. Paris : Éditions du CNRS, 2 t.

Arrif, Abdelmajid. 1993. « La ville coloniale au Maroc : objet de savoirs, objet de projets. Sciences sociales, Architecture, Urbanisme », Communication au séminaire « Architectures exportées : transferts, expérimentations, métissages », Laboratoire Urbama (Université de

- Tours), équipe LAA (EA Paris-La Villette), laboratoire Ladrhaus (l'EA Versailles), Tours.  
 Disponible sur : [https://www.academia.edu/2552461/Abdelmajid\\_Arrif\\_La\\_ville\\_coloniale\\_au\\_Maroc\\_objet\\_de\\_savoirs\\_objet\\_de\\_projets.\\_Sciences\\_sociales\\_Architecture\\_Urbanisme\\_The\\_colonial\\_city\\_in\\_Morocco\\_subject\\_of\\_knowledge\\_subject\\_of\\_projects.\\_Social\\_Sciences\\_Architecture\\_Urbanism\\_](https://www.academia.edu/2552461/Abdelmajid_Arrif_La_ville_coloniale_au_Maroc_objet_de_savoirs_objet_de_projets._Sciences_sociales_Architecture_Urbanisme_The_colonial_city_in_Morocco_subject_of_knowledge_subject_of_projects._Social_Sciences_Architecture_Urbanism_), (consulté le 12/02/2013).
- 2012. « Une esthétique de la laideur », pp. 67-74, in : David Ruffel et Kenza Sefrioui (éds.), *Casablanca œuvre ouverte*, vol. II : *Casablanca : Poème urbain*. Casablanca : Éditions Le Fennec.
- Bahmad, Jamal. 2013 (a). « Casablanca Unbound. The New Urban Cinema in Morocco », *Francosphères*, vol. 2, n°1, pp. 73-85.
- 2013 (b). « From Casablanca to Casanegra: Neoliberal Globalization and Disaffected Youth in Moroccan Urban Cinema », *Middle East Journal of Culture and Communication*, n° 6, pp. 15-35.
- Belmans, Jacques. 1977. *La ville au cinéma: de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles : A. de Boeck.
- Boukhari, Karim. 2009. « Le coup de poing Casanegra », *Tel quel*, n°356, pp. 40-46.
- Carter, Sandra Gayle. 2009. *What Moroccan Cinema? A Historical and Critical Study, 1956-2006*. Plymouth, UK: Lexington Books.
- Cattedra, Raffaele. 2003. « Casablanca : la réconciliation patrimoniale comme enjeu de l'identité urbaine », *Rives nord-méditerranéennes*, Patrimoines et politiques urbaines en Méditerranée, mis en ligne le 25 novembre 2005. Disponible sur : <http://rives.revues.org/document436.html>, (consulté le 27/02/2007).
- Dernouny Mohamed et Guy Léonard. 1987. *Casablanca : la parole et la trace*. Casablanca : Afrique Orient.
- Edwards, Brian T. 2003. « Preposterous Encounters: Interrupting American Studies with the (Post)Colonial, or *Casablanca* in the American Century », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 23, n°:1&2, pp. 70-84.
- Escher, Anton. 2013. « Observation sur les 'villes nouvelles' de l'époque du Protectorat dans le Royaume du Maroc du XXIe siècle », pp. 181-202, in : Herbert Popp et Mohamed Aït Hamza (éds.), *L'héritage colonial du Maroc*, Rabat : Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe.
- Fraler, Jason. 2012. « Casablanca (1942) », *The Film Spectrum* [en ligne], 27 novembre. Disponible sur : <http://thefilmspectrum.com/?p=13664>, (consulté le 10/03/2017).
- Garret, Pascal. 2005. « Casablanca confrontée à l'État colonisateur, aux colons et aux élites locales : essai de micro histoire de la construction d'une ville moderne », pp. 27-39, in :

Hélène Vacher (dir.), *La ville coloniale au XXe siècle : d'un sujet d'action à un objet d'histoire*, Paris : Maisonneuve et Larose.

- 2010. « À propos d'identité(s) marocaine(s) et du (faux) paradoxe de la patrimonialisation de l'héritage architectural issu de la colonisation à Casablanca », s.p., in : Raffaele Cattedra, Pascal Garret, Catherine Miller et al., *Patrimoines en situation, constructions et usages en différents contextes urbains* [en ligne], Beyrouth/Rabat : Presses de l'Ifpo/Institut français du Proche-Orient/Centre Jacques Berque. Disponible sur : <http://books.openedition.org/ifpo/913>, (consulté le 11/02/2011).
- Jemni, Mahmoud. 2010. « Entretien avec Nour-Eddine Lakhmari, cinéaste. Festival de Fameck 2009 », *africine.org*, Publié le 02 février. Disponible sur : <http://www.africine.org>, (consulté le 05/05/2011).
- Jones, Christa. 2012. « Casanegra : un film noir fracassant de Nour-Eddine Lakhmari », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, issue 1, pp. 69-77.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le Droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Mansouri, Hassouna. 2005. « Entretien avec Abdelkader Lagtaâ (Maroc). Le droit d'être moderne ». Disponible sur : <http://www.africine.org/?menu=art&no=5993>, (consulté le 14/02/2015).
- Orlando, Valérie K. 2011. *Screening Morocco: Contemporary Film in a Changing Society*. USA : Ohio University Press.
- Ossman, Susan. 1994. *Picturing Casablanca. Portraits of Power in a Modern City*. Berkeley & Los Angeles, California : University of California Press.
- Poussot, Olivia. 2012. « Les nuits sombres de Casa la Blanche », pp. 125-132, in : *Villes et imaginaires : du rêve au cauchemar, Cahiers ADES*. Actes du colloque organisé par DOC'GEO, Bordeaux, 23 et 24 avril 2010, Pessac : Publications de l'UMR ADES.
- Raynaud, Michel. 2010. Cinéma et sens de la ville : La ville idéale. *Thèse PhD* en Aménagement. Faculté des Études Supérieures de Montréal. Disponible sur : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/4614/2/Raynaud\\_Michel\\_M\\_2010\\_these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/4614/2/Raynaud_Michel_M_2010_these.pdf), (consulté le 22/04/2011).

### **Filmographie marocaine**

- Asli Mohamed. 2004. *À Casablanca les anges ne volent pas (Al Malaika la tuhaliq fi al-dar albayda)*.
- Ayouch, Nabil. 2003. *Ali Zaoua, prince de la rue*.

- Benkirane Ali. 2006. *Casa* (court métrage).
- Benlyazid, Farida et Mettour Abderrahim. 2007. *Casanayda* (documentaire).
- Benlyazid, Farida. 2002. *Casablanca Casablanca (Casa ya Casa)*.
- Bennis, Amine. 2005. *Casa by love* (court métrage).
- Boulane, Ahmed. 2007. *Les Anges de Satan*.
- Derkaoui, Abdelkrim. 2010. *Les Enfants terribles de Casa (Wlidat casa)*.
- Derkaoui, Mostapha. 2003. *Casablanca by night*.
- 2004. *Casa Day Light*.
- Khayat, Mustapha. 1984. *L'Impasse*.
- Collectif. 1976. *Les Cendres du clos (Ramâd al-zriba)*.
- Lagtaâ, Abdelkader. 1992. *Un amour à Casablanca (Hub fi al-Dar al-Baida)*.
- 1998. *Les Casablançais (Bidawa)*.
- Lahlou, Latif. 1968. *Soleil de printemps (Chams al-rabi')*.
- Lakhmari, Nour-Eddine. 2008. *Casanegra*.
- Marrakchi Leila. 2004. *Marock*.
- Mesnaoui, Ahmed et Tazi, Mohamed. 1968. *Vaincre pour vivre (Inticar al-hayat)*.
- Nejjar, Narjis. 2010. *Casablançaises (Casawiyates)* (téléfilm).
- Tazi, Mohamed. 1982. *Lalla Chafia*.
- Verkindere, Sébastien. 2007. *Casablanca, ville moderne* (documentaire).