



Casa Ciné-cité : Images de Casablanca dans le cinéma (Maroc)

Par Souad Azizi

Durant les trois dernières décennies,¹ un grand nombre de films marocains ont eu pour cadre et sujet, direct ou indirect, la métropole casablancaise. Sur 124 films répertoriés comme ayant eu pour lieu de tournage et espace diégétique Casablanca, pas moins de 112 ont été produits de 1990 à 2014. Certains de ces films affichent d'emblée, dans leur titre, qu'ils ont pour objectif de broser un portrait de la ville et/ou de ses habitants.² 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), *Casa Day Light* (Derkaoui, 2004), *À Casablanca, les anges ne volent pas* (Asli, 2004), *Casa* (Benkirane, 2006), *Casanegra* (Lakhmari, 2008), *Les Enfants terribles de Casa* (Derkaoui, 2010), et *Casablançaises* (Nejjar, 2010). Selon Mohamed Bakrim, l'usage de ce toponyme urbain aurait une double fonction (2007). D'une part, il indiquerait aux spectateurs que l'histoire mise en scène se déroule dans un territoire connu, une métropole « *marquée [...] culturellement, économiquement et culturellement* ». D'autre part, il serait - pour le cinéphile confirmé - une sorte d'invitation à lire le film en relation avec « *l'incontournable* » *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), mais aussi avec tous les autres films ayant pour cadre Casablanca. Pour Bakrim, ce choix de titre est « *le signe que le cinéma marocain fonctionne désormais comme système* » (Bakrim, 2007).

¹ Durant cette période, le cinéma marocain a connu une dynamique de développement sans précédent favorisée par le rajeunissement des cinéastes, la diversité de leur contexte de formation, la diversification des fonds d'aide à la production, ainsi que le climat d'optimisme, de confiance et d'ouverture suscité, tout d'abord par la mise en place du gouvernement de transition d'Abderrahmane Youssoufi (1998-2000), puis par l'intronisation du jeune roi Mohamed VI en 1999. Cette dynamique se traduit notamment par un accroissement de la quantité de films produits par an, une plus grande diversité dans les choix thématiques et esthétiques, et une plus grande visibilité des films marocains, localement et à l'étranger, grâce à l'organisation de festivals locaux et à une plus importante participation aux festivals internationaux (Bahmad, 2013-a, pp. 75-79 ; et Carter, 2009, pp. 187-278).

² Parmi ces films, *Casa By Love* d'Amine Bennis (court métrage, 2005) occupe une place à part. La ville, en tant qu'espace matériel, n'y est pas du tout représentée. Ce que l'on observe à l'écran sont ses effets – en tant que matrice de culture - sur les esprits et sur les relations entre les hommes et les femmes. Sur le mode de l'interview, plusieurs jeunes casablançaises apparaissent alternativement, pour raconter leurs relations à l'autre sexe, avec en toile de fond des tableaux abstraits, aux couleurs souvent vives.

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 « *a sociocultural microcosme, or a place of convergence – a time-space chronotope – in which to develop their theories about and on the sociocultural and political transitions taking place currently in the country* » (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 sur comment la cité marocaine contemporaine influence l'individu et détermine son appréhension du monde et de sa propre existence (2011, p. 73).

Ainsi, la plupart des 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 et travers de la société marocaine contemporaine, et d'explorer les nouvelles identités urbaines en gestation (Bahmad, 2013-b ; Orlando, 2011 ; Poussot, 2012). Car bien que Casablanca ait longtemps été considérée comme la moins marocaine des villes du Royaume en raison de son passé colonial et de son caractère cosmopolite, il semble que l'image majeure transmise par le cinéma contemporain est celle d'une ville-nation représentative de la société marocaine globale. Toutefois les analyses des chercheurs cités ne permettent pas vraiment de comprendre ce statut particulier de Casablanca dans le cinéma contemporain. La plupart de ces études étant plus centrées sur les « *histoires urbaines* » (Orlando) développées dans les films que sur la manière dont les cinéastes utilisent la métropole comme un personnage à part entière et son espace physique comme un élément dramatique constitutif de l'intrigue.

Le présent article propose une contribution à l'étude des cinéreprésentations de la ville marocaine à travers une focalisation sur les représentations spatiales de Casablanca. L'objectif premier de cette contribution 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.

Quel « Nouveau Cinéma Urbain » ? : Du cinéma urbain au cinéma-de ville

Dans cette première section, je m'arrêterai tout d'abord sur les limites des appellations « nouveau cinéma marocain » et « nouveau cinéma urbain » pour rendre compte de l'émergence d'un cinéma-*de ville*³ proprement marocain. L'objectif de cette section introductive est également de faire un rappel des principales notions qui ont été forgées par les théoriciens du cinéma-*de ville* pour décrire les images de ville dans les cinémas occidentaux.

Comment Casablanca est-elle représentée dans le cinéma marocain contemporain ? Cette question a constitué le point de départ de mon intérêt pour les représentations cinématographiques de la métropole, dans un corpus filmique qui a souvent été qualifié de « nouveau cinéma marocain » (Carter, 2009 ; Orlando, 2011). Cette expression est par bien des aspects un terme laudatif sans profondeur critique, voire une étiquette à effet promotionnel ne permettant pas de comprendre, ni en quoi ce cinéma est « nouveau », ni en quoi il est proprement « marocain ».

Dans un article récent, Jamal Bahmad (2013-a) développe une critique des usages de ce terme et propose en remplacement l'expression « *New Urban Cinema* » (Nouveau Cinéma Urbain), un appellatif auquel il essaye de donner une dimension critique, en le présentant comme une notion plus apte à rendre compte des évolutions du cinéma marocain, pour la période allant de 1992 à 2012.⁴ Selon l'auteur, le « Nouveau Cinéma Urbain » n'est ni une nouvelle vague, ni une école de cinéma, ni même un mouvement concerté, avec un programme commun et défini.

³ Les premières études du cinéma-*de ville* remontent à la publication par Siegfried Kracauer d'essais critiques et théoriques dans les années 20 et 30 (Kracauer, 2008, Perivolaropoulou, 2009). De la même époque datent les premiers écrits de Walter Benjamin sur la ville et le cinéma (Simay, 2005 et 2009). Ces deux grandes figures de la pensée allemande de l'époque de Weimar ont développé une philosophie critique de la modernité et de l'urbanisation accélérée de la société de leur temps, qui prend en compte la participation des nouveaux modes de communication, de la photographie, et du cinéma en particulier, dans la transformation des perceptions et représentations de la ville.

⁴ Bahmad retient la date de publication d'*Un amour à Casablanca* d'Abdelkader Lagtaâ (1992), comme la date d'émergence d'une nouvelle façon de faire du cinéma au Maroc, et comme une date marquant un rapprochement entre les cinéastes et le public local (2013-a, p. 74).

Utilisant le terme mouvement dans le sens large du terme, Bahmad le définit, premièrement, comme une mouvance « historiquement déterminée » qui a émergé en réponse aux changements socioéconomiques qu'a connu le Maroc, suite à l'application du programme de réajustement structurel lancé en 1983 ; deuxièmement, comme un mouvement « hétérogène » de par l'identité socio-démographique, l'expérience professionnelle, les codes et les référents esthétiques de ses divers représentants (2013-a, pp. 75-79, 85). Les points communs relevés par Bahmad entre ces divers cinéastes sont : le néoréalisme de leurs films, leur politique de proximité avec le public local qui se traduit par l'usage des parlars du quotidien (darija et tamazight)⁵ comme langues diégétiques, le choix de jeunes citoyens comme personnages principaux, et le mode de traitement de questions sociales pressantes (pauvreté, violence, corruption, exclusion sociale, etc.). Tous ces films ayant en commun le fait de présenter un diagnostic critique du Maroc urbain et néolibéral, à travers une focalisation sur les effets néfastes de la globalisation sur la vie quotidienne des populations défavorisées des grandes villes, particulièrement dans la métropole casablancaise.

Le corpus de films sélectionnés par Bahmad mérite bien l'appellatif « nouveau », dans le sens où ils constituent une rupture avec « *le mode métaphorique et allégorique* » des films réalisés avant les années 90 (Bahmad, 2013-b, p. 21). En revanche, la démonstration de l'auteur échoue à montrer en quoi ce mouvement constitue un « cinéma urbain » tout court. En effet, l'auteur se concentre plus sur les représentations de la jeunesse marocaine, en tant que sujet et principal objet de ce « Nouveau Cinéma Urbain » (Bahmad, 2013-a, p. 82),⁶ que sur les représentations spatiales de Casablanca ou sur son statut de personnage à part entière, bien qu'il admette que « *shooting fictions on location allows the audience to appreciate the city as more often than not the major character in the films* » (Bahmad, 2013-a, p. 85).

⁵ La darija est l'arabe dialectal marocain, tandis que le tamazight est la langue berbère qui présente au Maroc plusieurs variantes régionales.

⁶ Du même auteur, voir notamment l'article « From Casablanca to Casanegra », où il analyse le portrait de la jeunesse marocaine brossé par Lakhmari dans *Casanegra* (Bahmad, 2013-b, pp. 28-33), ainsi qu'un article plus récent (Bahmad, 2014), qui comporte une analyse des représentations cinématographiques des jeunes acteurs de la contre culture casablancaise, dans les films *Casanayda !* (Benlyazid & Mettour, 2007) et *Les Anges de Satan* (Boulane, 2007).

Suffit-il qu'un film ait pour cadre la ville, développe une histoire urbaine, mette en scène des citoyens, pour pouvoir être qualifié d'urbain ? Utilisé dans un sens large, le qualificatif « urbain » pourrait désigner autant les films ayant pour cadre de tournage une ville réelle ou fictionnelle, que ceux réalisés dans un espace rural ou sauvage. De par ses relations symbiotiques avec la ville, le cinéma est un phénomène essentiellement urbain. Pour reprendre la célèbre formule de François Niney, « *le cinéma est un enfant de la ville* » (1994). Pour le cinéma, l'espace urbain constitue, non seulement la matrice de laquelle il a émergé, mais aussi son habitat « naturel », son territoire de croissance et de développement privilégié. De par le monde, c'est dans les villes, et notamment dans les plus grandes (capitales et métropoles), que se sont développées et concentrées les industries cinématographiques, les sociétés de diffusion de films, les salles de projection et que se tiennent annuellement les festivals nationaux et internationaux.⁷ Et, sur ce point, l'expérience marocaine ne diffère de celles des pays occidentaux que par les conditions historiques de l'implantation de cette industrie, et par ses conditions précaires de développement, de production et de diffusion, depuis l'indépendance.⁸

⁷ Dans *Le Cinéma dans la cité* (2001), les auteurs interrogent – dans une perspective pluridisciplinaire – les rapports qu'entretient le cinéma avec le territoire urbain, depuis les premières décennies de son existence jusqu'à l'ère de la globalisation, et des délocalisations accélérées des industries cinématographiques, vers le Tiers-Monde. Dans ce collectif, François Béguin (2001) montre « *Comment le cinéma a su habiter la ville* », et générer des interactions étroites avec l'espace urbain, au point que la représentation de la ville est devenue un aspect fréquent et prédominant de l'activité cinématographique.

⁸ Plusieurs chercheurs, notamment anglo-saxons, se sont intéressés au développement du cinéma au Maroc, en tant qu'industrie et en tant qu'activité esthétique, en adoptant différentes perspectives et méthodes. Driss Jaïdi (2001), le spécialiste marocain, développe une histoire du cinéma dans sa période coloniale. À travers une approche d'anthropologie dialogique, Kevin Dwyer (2004) dévoile les déterminations d'ordre économique, politique et idéologique qui ont jalonné « *l'aventure du cinéma marocain* », telle que vécue et racontée par Mohamed Tazi, l'une de ses grandes figures. À travers une approche historique et comparative, Roy Armes (2005) montre comment l'industrie du cinéma a été implantée dans les pays du Maghreb durant la période coloniale et comment elle s'est développée depuis leur indépendance, avant d'offrir au lecteur une analyse approfondie de dix films maghrébins, retenus comme représentatifs du « cinéma national » de chacun de ces pays, à différentes étapes de développement. Sandra Carter (2009) développe une étude historique et critique des films marocains produits durant la période 1956 à 2006, à travers une approche holiste prenant en compte dans l'analyse textuelle des films les contextes politique, socioéconomique et institutionnel de leur production et diffusion, avec l'ambition avouée « *d'offrir une histoire du cinéma et des films marocains qui soit également une histoire et une analyse du Maroc* » (p. 5) [C'est moi qui traduit]. Enfin, Valérie Orlando (2011), dont le souci est moins de faire l'histoire du développement de l'industrie cinématographique au Maroc que d'analyser les principales tendances thématiques de ce cinéma depuis 1999, date de l'accession au trône du « jeune » roi Mohamed VI. Cette date

Le cinéma ne peut donc être pensé en dehors de la ville, sa matrice nourricière. Car, même s'il met en scène des thématiques et des espaces ruraux, le cinéma est un produit culturel typiquement urbain. Premièrement, du fait qu'il est l'œuvre de citadins, dont il reflète forcément l'appréhension singulière du monde ; deuxièmement du fait qu'il est produit pour – et vise en premier lieu – une audience urbaine par sa résidence, son mode de vie et sa culture. À ce titre, on peut avancer l'hypothèse que l'une des raisons pour lesquelles le cinéma marocain a été en souffrance d'une audience locale durant les premières décennies de son histoire est justement le fait que la majeure partie des populations des villes marocaines, fruit d'un exode rural massif, a longtemps été urbaine par son inscription dans un périmètre urbain, sans être citadine par sa culture et son mode de vie (Escallier, 1984 ; Naciri, 1985 ; Ossman, 1994, p. 23-24).

Mais que doit-on donc entendre lorsque l'on parle de « cinéma urbain » ? Cette expression trop vague peut être gardée pour désigner tous ces films qui ont pour cadre de tournage un espace urbain, quelle que soit sa catégorie (grande/petite ville, quartier central/périphérique, espaces publics/privés, habitat intégré/non intégré, etc.). Mais pour lever toute ambiguïté sur mon propos, j'utiliserai plutôt la notion de « cinéma *dans* la ville » pour désigner les films dans lesquels l'espace urbain ne figure que comme toile de fond d'une énième histoire urbaine. Quant aux notions de « cinéma-*de* ville » ou « film-*de* ville », elles sont réservées pour désigner les films dont le propos implicite/explicite est de broser une image de ville et d'offrir un discours sur la ville et la condition urbaine.

Pour désigner ce dernier type de cinéma urbain, Thierry Lulle et Thierry Paquot (2010) ont proposé la notion de « ville-sujet » qui recouvre deux catégories de films : premièrement, le « film-portrait de ville »,⁹ « dont le propos explicite est de tracer le portrait de la ville » et tend à « une objectivation de l'espace urbain » ; et, deuxièmement, les films qui – de manière indirecte – expriment un discours sur la

est retenue par cette auteure comme le point de départ d'un « Maroc nouveau » et d'un « nouveau cinéma marocain » plus libre dans le choix de ses contenus, codes esthétiques et idiomes linguistiques, mais aussi plus audacieux et critique dans le traitement des questions de société.

⁹ À ce genre cinématographique appartiennent les « symphonies des villes » des années 20, qui montrent la vie d'une grande ville durant 24h, tels que *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann, 1927) ou *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929).

ville et tendent vers « *un jugement (positif ou négatif) de valeur* ». Si les « film-portraits de ville » sont faciles à distinguer du fait du caractère explicite de leur objectif, par contre la définition de Lulle et Paquot s'avère plus difficile dans son usage pour distinguer le « film-*de* ville » du « cinéma *dans* la ville », lorsque cette dernière est prise comme sujet de manière indirecte.

Dans un ouvrage majeur sur le thème de « la ville au cinéma », Jacques Belmans (1977) a dressé une typologie plus fine et plus opérationnelle des différentes formes de ciné-représentation de la ville. Dans un premier temps, par la notion de « ville-décor » ou « Mégalopolis-décor », Belmans isole les films qui n'apportent aucune information sur l'espace urbain. Puis, dans un deuxième temps, il propose la notion de « ville-personnage » ou « ville-sujet d'analyse », pour distinguer cinq catégories de films offrant une réelle réflexion sur la ville. 1) La « Mégalopolis-Moloch », ou ville broyeuse d'hommes, qui se déploie comme un espace de solitude, d'exaspération des vices et des passions, et un lieu de perdition pour les étrangers à la cité (ruraux ou immigrants).¹⁰ 2) La « Mégalo-Mégalopolis » ou « Rastignac-Mégalopolis », une ville dominée par l'esprit de compétition et les combines des arrivistes de la politique, des affaires ou de la spéculation immobilière.¹¹ 3) La « Mégalopolis de la violence », un espace de violences (institutionnelles/illégales, publiques/privées, matérielles/symboliques), un lieu de conflits (guerres, guérillas entre gangs, conflits entre races et communautés) et de pratiques déviantes (drogues, prostitution, etc.).¹² 4) La « Mégalopolis-satire » où l'existence des habitants des grandes villes est tournée en dérision, à travers le comique, le sarcasme et l'exagération caricaturale.¹³ 5) Et enfin, la « Mégalopolis-fiction » des films de science-fiction qui présentent souvent des dystopies urbaines, et expriment une vision très pessimiste de la ville à travers la mise en scène d'un espace architectural gigantesque, où les

¹⁰ Entrent dans cette catégorie, des classiques tels que *L'Aurore* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), *La Foule* (King Vidor, 1928), ou plus proche de nous, *Le Dernier tango à Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972). Les films cités, dans cette note ainsi que les suivantes, sont donnés en exemple par Belmans lui-même.

¹¹ Des films tels que *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940) et *Main basse sur la ville* (Francesco Rossi, 1963) sont représentatifs de cette image de ville.

¹² *Les temps modernes* (Charlie Chaplin, 1936), *West Side Story* (Robert Wise, 1961) et *Orange Mécanique* (Stanley Kubrick, 1971) sont des exemples de « Mégalopolis de la violence ».

¹³ Représentatifs de cette catégorie sont *Zazie dans le métro* (Louis Malle, 1959), *Playtime* (Jacques Tati, 1967) ou encore *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1968).

hommes sont aliénés, asservis, quotidiennement soumis à la dictature ou à la violence. Dans ce type de film, c'est le devenir même de la ville et par extension celui de l'Humanité, qui sont remis en question.¹⁴ Ces cinq catégories de films se distinguent donc du lot du « cinéma *dans* la ville » du fait que la ville y acquiert un statut de personnage à part entière, et que l'espace architectural devient « *un élément constitutif de l'intrigue et du jeu des acteurs* » (Paquot, 2003). Quelles sont donc les images de Casablanca développées dans le cinéma ?

La Casa Glamour : La ville imaginaire du film-sans ville de Michael Curtiz

Cette section est consacrée au film matrice *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), non seulement parce qu'il a contribué à faire de la métropole une ciné-ville mythique, mais aussi parce que nombre de films marocains entrent en dialogue – de manière directe ou indirecte – avec ce film américain. Ce qui me porte à affirmer que *Casablanca* (Curtiz, 1942) fait partie du patrimoine cinématographique marocain, bien qu'il n'ait pas été tourné dans la ville réelle et malgré le fait qu'il ne développe pas une histoire marocaine.

Le film de Curtiz (1942), aura sans aucun doute contribué à donner à Casablanca une dimension cinématographique internationale,¹⁵ jusqu'ici inégalée par les autres villes marocaines. Une dimension certes paradoxale si l'on rappelle que son tournage a entièrement été réalisé en studio, et que sa « ville-décor » est faite de carton-pâte. Selon 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

¹⁴ *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), est l'exemple type du « monstre à visage urbain », selon l'expression d'Abdelkader Benali (1996). Au sujet des dystopies urbaines dans le cinéma de science-fiction, voir Pierre-Jacques Olganier (2008).

¹⁵ Si la majorité des touristes débarquent à Casablanca avec les images de *Casablanca* le film dans leur valise mentale, rares sont ceux qui connaissent l'histoire des relations entre le Maroc et les USA. Encore moins nombreux sont ceux qui savent que les troupes anglo-américaines ont débarqué sur le sol casablancais l'année même du tournage du film (9 novembre 1942) et que l'année de sa sortie, Franklin Roosevelt s'est rendu dans la ville pour participer à ce qui a été retenu par l'histoire sous le nom de la « Conférence d'Anfa » (22 janvier 1943), du nom de l'hôtel où a eu lieu son entrevue secrète avec Winston Churchill. Mais aussi qu'en marge de ces pourparlers entre les représentants des puissances alliées, le président américain a donné un dîner en l'honneur de Mohamed V, sultan marocain, où la question de la libération progressive du pays du joug du Protectorat aurait été abordée (Bernard, 1963, pp. 47-48).

« *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, 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 hollywoodien, un film-sans ville plus qu'un film ville-décor, 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, notamment le mythique Rick's Café. Ces attentes ont trouvé une première satisfaction, dans les années 80, avec l'ouverture au Hyatt Regency d'un bar nommé Rick's Place. Cet espace où l'on peut demander au pianiste de jouer la musique du film en dégustant la bière « Casablanca » 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 qui savourent ici des moments de calme et d'évasion de la frénésie de la ville réelle.¹⁶ En 2004, l'espace diégétique du film *Casablanca* devient un espace réel, dans l'ancienne Médina, avec la fondation du Rick's Café, par Kathy Krieger (ex-diplomate américaine).

¹⁶ Dans une note de terrain, Susan Ossman décrit ainsi le « Rick's Place »: « *When the summer air is hot and grey with pollution, we can be as cool and as collected as any film star by going to [...] Rick's Place, where the world of daily cares fades as quickly as the heat of the city. People are cool, and most appear well-off. Unidentifiable songs play as we order Heinekens. 'Casablanca? Why it's everywhere here; just look at Bogie laughing at us up there!' proclaims an Austrian tourist, pointing at one of the posters from the film Casablanca. We all laugh at this comment; for we know that we are conversing in a world that has little to do with the heat of the Casablanca summer. But perhaps we laugh too quickly. People from all over the city and the world come to Rick's Place to savor this Casablanca, with its air-conditioning and cocktails. And although the experience is relatively affordable for foreigners with European salaries, the success of this dream of the city is clearest when we see local people here. They are paying a high price for Rick's version of the place where they live. Maybe it acts as an antidote to other versions of Casablanca* » (1994, p. 26).

L'impact de *Casablanca*, le film au contenu urbain factice, révèle 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.¹⁷

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. Ce film fait également l'objet d'appropriations d'ordre plus culturel que mercantile. Ainsi, des posters du film sont utilisés comme couverture d'ouvrages spécialisés en cinéma (Jaïdi, 1992) ou en anthropologie urbaine (Peraldi & Tozy, 2011). Par ailleurs, la référence au film *Casablanca* (1942) peut être implicite dans certains des films marocains qui utilisent le nom de la ville dans leur titre. Dans *Casablanca Casablanca* de Benlyazid, 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 Derkaoui 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 (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 photos du film, l'image de Jalil, son amant quinquagénaire, vient la hanter à deux reprises en se superposant sur la

¹⁷ 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).

vitre à l'image de Rick. Lorsqu'elle demande à Najib lequel des deux hommes Ilsa a fini par choisir, Nabil lui répond qu'elle est bien sûr retournée à son mari, parce que le cinéma américain de l'époque se devait de préserver les traditions, pour ne pas essayer le couperet de la censure.

Dans *Un amour à Casablanca*, Lagtaâ réussit donc le tour de force à la fois de donner l'image d'un cinéma marocain plus ouvert que le cinéma hollywoodien, et de présenter la société américaine comme bien plus conservatrice que la jeunesse marocaine contemporaine, représentée dans le film par les deux jeunes personnages avides de liberté et en bute au carcan des traditions et de la bigoterie.

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

Si l'on considère le cinéma marocain depuis ses débuts, on observe qu'il 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 (ou autre) dans la grande ville, ou des néocitadins d'origine paysanne qui ont du mal à s'adapter au mode de vie urbain.

Bien que plus récents, *À Casablanca, les anges ne volent pas* (Asli, 2004) et *Casa* (Benkirane, 2006) s'inscrivent dans la droite lignée de cette tradition cinématographique, où la métropole est représentée comme un objet de désir, un pôle d'attraction pour les migrants ruraux qui viennent s'égarer dans ses rues, au propre comme au figuré. L'image majeure qui se dégage de ces deux films est celle d'une « Mégalopolis-Moloch » 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 perte, où se fracassent les rêves des migrants ruraux, se dissolvent les identités paysannes, et avec elles les valeurs ancestrales du Maroc traditionnel.

Dans ce traitement « classique » de Casablanca, l'opposition ville/campagne recouvre l'opposition modernité/tradition. Nulle ambivalence quant à la

représentation négative de la ville dans *À Casablanca les anges ne volent pas* d'Asli (2004) ou *Casa* de Benkirane (2006). Dans ces deux films, 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, transparait 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 toujours vécue comme exogène.

Pour comprendre ce rapport conflictuel des Marocains avec l'urbanité spatiale moderne et aussi pourquoi Casablanca est érigée en symbole de cette forme de modernité honnie, il est nécessaire de faire un bref rappel historique de la ville au tournant du XXe siècle.

Dans la mémoire collective marocaine, Casablanca représente la « ville souillée », celle qui a abrité l'envahisseur en son sein¹⁸ bien des années avant la signature du traité de Protectorat (Fès, 1912) ; celle par où le mal colonial a pénétré et s'est répandu dans les plaines, villes intérieures¹⁹ et jusque dans les montagnes

¹⁸ En application du traité d'Algésiras (1906) qui plaçait l'Empire chérifien sous la tutelle des treize puissances européennes signataires, un corps diplomatique entre en fonction à Tanger et des corps consulaires sont établis dans les villes portuaires pour protéger les intérêts des négociants et des propriétaires étrangers. Parmi ces villes déjà soumises aux capitaux internationaux et assujetties au contrôle des puissances européennes, Dar El-Beida qui à la veille du protectorat abritait déjà, au cœur même de sa médina, une communauté d'un demi-millier d'européens sur une population totale de 20 000 âmes (Pierre, 2002, pp. 33-34).

¹⁹ En mai 1907, dans le cadre des travaux d'aménagement du port par une compagnie franco-marocaine (« La Compagnie marocaine »), un cimetière musulman est profané par le passage de la voie ferrée, provoquant l'indignation des gens de Dar El-Beida et des tribus voisines qui envahissent la ville et la mettent à sac. Huit ouvriers européens sont massacrés (30 juillet 1907), donnant ainsi au gouvernement français le prétexte attendu pour bombarder la ville (4 août 1907), faire débarquer ses troupes pour contrôler la ville et envoyer un corps expéditionnaire pour occuper l'ensemble de la Chaouia, l'arrière-pays de Casablanca (Burke, 1976, pp. 97-98 ; Rivet, 1999, pp. 27, 53). À dater de la chute de Dar El-Beida, le sort du Maroc est scellé et son destin se confond avec celui de cette ville (Pierre, 2002, p. 63).

berbères, qui ont au contraire « farouchement » résisté aux troupes françaises jusqu'au début des années 30.

Dans cette représentation nostalgique de l'authenticité marocaine, Casablanca est souvent considérée (à tort)²⁰ comme la « première ville » occupée par la puissance coloniale qui a propulsé le Maroc dans un vaste processus de changements qui a à tout jamais bouleversé ses anciennes structures et hiérarchies urbaines : le déplacement de la capitale politique de Fès à Rabat ; le déplacement du centre de gravité du pays des villes intérieures multiséculaires (Fès et Marrakech) vers le nouvel axe urbain, commercial et industriel, implanté le long du littoral (Casablanca-Kenitra) ; l'édification de « villes nouvelles » pour loger la population européenne, en respectant « *les principes les plus modernes et les plus raffinés de l'urbanisme* » (Lyautey) ; la séparation stricte de ces « villes européennes » des « villes indigènes » (les anciennes médinas) déclarées dans leur totalité « *monument historique intangible dans [leur] forme et dans [leur] aspect* » (Lyautey), ainsi protégées de toute spéculation foncière ou destruction, mais du même coup momifiées vivantes et interdites à toute évolution « naturelle » (Petermann, 2012, pp. 157-159 ; Arrif, 1994, pp.163-164).

Casablanca est également perçue comme la moins marocaine des villes du Royaume, bien qu'elle ne soit pas la seule à abriter une « ville européenne » construite par la puissance coloniale.²¹ Sans doute est-ce parce qu'en son sein l'idéal de préservation de la médina historique, tout comme l'idéal de séparation des deux communautés, ont très tôt été confrontés aux plus grandes difficultés de réalisation, en raison de la morphologie du paysage et de l'existence précoloniale d'une importante communauté européenne et d'un fort « lobby » de spéculateurs

²⁰ Historiquement, la ville d'Oujda est prise la première par les troupes de Lyautey (27 mars 1907), donc plusieurs mois avant Casablanca, en représailles de l'assassinat du Dr Mauchamp à Marrakech (Rivet, 1999, pp. 27, 53). Mais la réputation de cette ville de l'Orient n'en a guère été ternie. Et la mémoire collective a retenu Casablanca comme la plaie par laquelle le mal colonial s'est insinué, en raison de la présence d'une importante communauté étrangère en son sein, 1500 individus en 1907 (Garret, 2005, p. 27), mais aussi du fait que la conquête militaire du Maroc s'est effectuée essentiellement à partir de la côte atlantique, et non à partir des confins algéro-marocains, ainsi que le souhaitait Lyautey.

²¹ Huit autres « villes nouvelles » ont été édifiées par Henri Prost, à Rabat, Fès, Séfrou, Meknès, Taza, Ouezzane, Agadir et Marrakech. Tandis qu'à Port Lyautey (actuelle Kenitra), la « ville européenne » a précédé la « ville marocaine », qui s'est développée suite à la fondation de cette ville militaire.

(Garret, 2005, p. 27 sq.). Alors que dans des villes comme Meknès et Fès les conditions topographiques et la situation du foncier étaient favorables pour une nette séparation de leur médina historique de la « ville européenne », à Casablanca la spéculation avait déjà fait tomber entre les mains d'Européens, ou de Marocains sous protection consulaire, des pans entiers de la médina et de grandes parcelles de terrain dans ses alentours. Contrairement à Rabat et aux villes de l'intérieur « où l'administration pouvait imposer son schéma urbain à des colonies françaises moins compactes et moins effervescentes et moins marquées par la frénésie de la spéculation immobilière qu'à Casablanca », Henri Prost (l'architecte-urbaniste en chef de Lyautey) eut bien du mal « à lacer dans un corset cette ville [Casablanca], qui fait figure de Chicago à la française » (Rivet, 1999, p. 235). Ainsi à Casablanca « des quartiers entiers de la petite médina furent détruits pour pouvoir construire de grands boulevards et faire disparaître en même temps des 'bâtiments insalubres' de la ville marocaine [qui] fut complètement confinée à l'intérieur de la 'ville nouvelle' » (Escher, 2013, pp. 187-188). Après seulement douze années de protectorat, la médina de Dar El-Beida est en effet complètement encerclée par la « ville européenne » qui s'est étendue autour d'elle comme une gigantesque raie.²² Au même moment, à 3 km de la « ville européenne », une autre « cité indigène », le Quartier des Habous, inspirée de l'habitat des anciennes médinas marocaines autant que des villes médiévales d'Andalousie, est édifiée par Albert Laprade afin « [qu'] agriculteurs venant du bled, ouvriers du port et des usines [puissent] vendre ou acheter, prier ou s'amuser sans aller encombrer la ville européenne », et afin de « permettre aux caravanes, à tous ces troupeaux de chameaux et de bourricots, de faire halte sans défiler dans les rues de la ville européenne, au milieu de l'agitation des autos » (Laprade, cité par Chaoui, 2013, p. 221).

Casablanca a donc cette particularité d'avoir très tôt abrité deux médinas, l'ancienne Dar El-Beida, espace sédimentaire dont la croissance « naturelle » a été contrariée par l'établissement à ses portes de la Ville Nouvelle (quartier strictement européen), et la « Nouvelle Médina » ou Quartier des Habous, héritage colonial qui inscrit sur

²² Voir une carte de la « Division de Casablanca en quartiers conformément à la planification urbaine d'Henri Prost » (d'après Henri De La Casinière, cité par Escher (2013, p. 188) qui montre cette formidable extension de la ville coloniale, ainsi que le Quartier des Habous construit dans les années 20.

son territoire toutes les contradictions de la politique urbaine du gouvernement Lyautey, tiraillée qu'elle est entre d'une part la volonté de séparer les deux communautés pour des raisons de sécurité, d'hygiène et de respect mutuel, et d'autre part le souci de conserver et recréer pour les nouveaux migrants « indigènes » « *un habitat conforme à leur habitude, pensé comme une composante d'une ville structurée selon certaines règles traditionnelles de l'espace du monde musulman* » (Chaoui, 2013, p. 220).

L'ultime paradoxe de cette politique urbaine en faveur du bien-être de l'indigène et du respect de sa culture transparaît dans le fait qu'au cœur même du Quartier des Habous a été édifié Bousbir, un quartier réservé à la prostitution institutionnalisée, fréquenté essentiellement par les Européens en mal d'érotisme exotique, qu'ils soient résidents ou de passage dans la ville.²³ Historiquement, la Ville Nouvelle de Casablanca aura également été le laboratoire à cœur et ciel ouvert « *d'expérimentations réglementaires, architecturales et urbanistiques* » qui a donné lieu à deux modèles architecturaux qui ont imprimé au Centre-ville de la métropole son cachet si particulier : 1) le Mouvement d'arabisations, une architecture métissée qui résulte de « *l'emprunt et la réinterprétation de modèles locaux propres à la société marocaine* » ; 2) le Mouvement moderne et Art-déco, une architecture d'avant-garde qui résulte de « *l'application de modèles spatiaux et de composition architecturale exogènes inscrits dans une logique d'universalité sans prise en compte des réalités locales* » (Arrif, 1993, p. 10).

Parce que Casablanca porte dans sa chair cette « *logique [coloniale] de juxtaposition voire de rupture avec l'ordre urbain qui lui préexistait* » (Arrif, 1993, p. 6), elle symbolise plus que toute autre la « ville coloniale » et jouit dans l'imaginaire collectif marocain d'une réputation très ambivalente. Elle est autant admirée et

²³ Dans sa présentation de l'ouvrage ethnographique et critique consacré à ce « quartier réservé » par les docteurs Jean Mathieu et Pierre Henri Maury, Arrif rappelle que le guide touristique *Casablanca et sa région* (1943) invite expressément « *les touristes, amateurs d'études de mœurs, [...] (à) gagner la ville close de 'Bousbir', quartier neuf réservé aux femmes publiques. Recluses entre des murs infranchissables et bien qu'évoluant dans un cadre qui ne manque pas de poésie, ces dernières se trouvent là, obligatoirement assujetties à la surveillance constante et vigilante de la police et des services sanitaires (entrée gratuite, autorisée à tous les visiteurs, non recommandée aux enfants et aux jeunes filles)* » (Arrif in Mathieu et Maury, 2003, p. 11).

désirée en tant que ville à la *success story* époustouflante qui place le Maroc urbain des premières décennies du XXème siècle à l'avant-garde de la modernité, 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.

Cet éclairage sur les grandes lignes de la fabrique de la ville durant la période coloniale nous permet donc de mieux comprendre l'image négative de Casablanca comme *Casa Ghoula*, c'est-à-dire comme symbole de la perversion de l'identité marocaine par l'ordre urbain colonial.

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

Dans la présente section, en prenant comme cas d'étude *Un amour à Casablanca* (Lagtaâ, 1992), mon objectif est de mettre à jour l'évolution des représentations spatiales de la dualité modernité/tradition dans le cinéma-de ville marocain, en partant 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).²⁴ 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.). Mais à mon sens, ce film est important dans le sens où 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

²⁴ Voir plus haut ma discussion de ces deux notions.

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 récent article, Olivia Poussot conclut fort pertinemment que « *pour traiter des problématiques sociales émergentes et des inquiétudes liées à la dualité permanente entre modernité et tradition, le lieu favori que privilégie l'imaginaire collectif marocain reste Casablanca* » (2012, p. 131). Toutefois, malgré l'objectif clairement annoncé d'étudier les images de la métropole dans les films de Lagtaâ (1992), Ayouch (2003), Marrakchi (2004) et Lakhmari (2008), cette auteure ne propose aucune analyse de leurs représentations spatiales de la ville ; se contente de faire une synopsis des films et de citer des propos de critiques, acteurs ou réalisateurs qui ne permettent guère de saisir le bien-fondé des conclusions.

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 : 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 ville²⁵ comme pour les visiteurs étrangers en mal d'exotisme (Cattedra, 2003).²⁶ Par ailleurs, le quartier Bousbir, « *le plus grand bordel des colonies françaises* », 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 « *en raison de son architecture unique* » (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 individuelles²⁷ 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 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 casablançais ?

²⁵ Abdallah Zrika, poète casablançais, décrit ainsi le Quartier des Habous : « *Sous ce soleil prodigieux se dressent çà et là des portes monumentales. On croirait un immense temple de plein air. [...] L'étrange est que les ruelles alentour [...] descendent et montent à l'image de celles des très vieilles cités. Comme si rien d'ancien ne pouvait exister sans ces remontées ni ces plongées. Quand on voit quelqu'un sortir d'une maison, aux abords du tribunal, des bureaux d'adouls ou des bazars, il paraît surgir d'un cadre jauni par le temps pour peu qu'il soit en djellaba. [...] Je crois qu'il n'y a rien de plus beau que les Habbous, non parce que ce quartier est d'une autre époque, mais parce qu'il est sis au plein cœur de la 'modernité' marocaine. C'est le contraste qui confère aux Habbous cette puissance dans la beauté et l'on a du mal à y croire. On est en pleine antiquité... » (2012, pp. 81-82).*

²⁶ Dans cette étude du processus de patrimonialisation de l'héritage architectural colonial, à travers l'analyse de guides de voyage et de documents d'urbanisme, Cattedra observe que dans les années 90 « *l'évidence patrimoniale* » du Quartier des Habous est définitivement assise, qu'il a acquis « *le statut d'une véritable médina* » au point de supplanter l'ancienne médina dans les conseils donnés aux touristes « *féru d'urbanisme* » (2003).

²⁷ « *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).*

La Casa Negra : La ville mal aimée, la ville à aimer²⁸

« Casa Negra » ou « *ddar Ikkeñla* » (la Maison Noire en darija) sont les antonymes des toponymes, ibérique (Casablanca) et arabe (Dar El-Beida), qui associent la blancheur à l'identité visuelle de la métropole (La Maison Blanche). Ces deux anti-toponymes crus comme une injure, cinglants comme une claque lancée au visage de plein fouet, étaient déjà d'usage courant dans les milieux casablancais, bien des années avant que Nour-Eddine Lakhmari n'adopte la version ibérique comme titre de son second long métrage (2008).

Par ailleurs, bien qu'elle ait été popularisée par le film éponyme *Casanegra*, l'image de la métropole comme ville noire ou Mégalopolis de la violence 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 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*), ou de jeunes chômeurs vivotant au jour le jour de petites combines et survivant grâce à la folie de leurs rêves (*Casanegra*).²⁹

Dans cette section, je ne traiterai pas de tous ces films qui manifestent une image noire de la métropole. Je prends ici comme cas d'étude *Casanegra*, 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

²⁸ J'emprunte cette formulation au titre d'un colloque organisé par Bernard Marchand et Joëlle Salomon Cavin, qui s'est tenu à Cerisy-La-Salle (France), du 5 au 12 juin 2007.

²⁹ Comme le souligne Orlando, « *Casablanca as an overwhelming urban space of gigantesque proportions [...] allows the filmmakers to posit social-realist images that expose the underbelly of Moroccan daily life, replete with poverty, exploitation and the hopeless dreams of Moroccan youth* » (2011, p. 73).

d'expression esthétique la représentation de la métropole comme Mégalopolis de la violence, tout en réussissant, comme nous allons le voir, 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) à travers la mise en scène de sa dualité architecturale (marocain/européen ; traditionnel/moderne).

Premièrement, l'image de ville de *Casanegra* se distingue par l'absence de toute référence aux signes spatiaux de la tradition arabo-musulmane. 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. Au contraire, 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 dont l'urbanisme « *furieusement moderne* » (Rivet, 1999, p. 233) et l'architecture monumentale d'avant-garde ont été pensés, « *pour montrer au peuple protégé la puissance qui s'installe et la pérennité de son établissement* » (Rivet, 1999, p. 229), « *pour impressionner l'indigène* » (Rivet, 1999, p. 236) tout autant que « *les petit-bourgeois [français] retirés des affaires dans un chef lieu de canton* » (Lyautey cité par Rivet, 1999, p. 233).

Troisièmement, la représentation spatiale de la ville dans *Casanegra* se distingue par l'importance accordée à sa dimension verticale. 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*).³⁰

Lakhmari fait ici un usage intensif de la contre-plongée pour décrire un paysage urbain phallique qui surplombe et écrase les individus, au propre comme au figuré.

³⁰ « [...] 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).

Les contre-plongées sur les immeubles Art-déco jouent deux rôles contrastés. Dans de rares séquences, ces immeubles servent de faire-valoir à Karim, 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. Par un effet de « shifting lines »,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 « écrin architectural » (Lakhmari) dont ils ne peuvent apprécier la beauté que du haut de leur terrasse refuge, 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, 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

³¹ 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.

loyers modiques – vivent dans des immeubles³² 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, 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 (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.³³ Aux

³² L'immeuble Assayag, lieu de résidence diégétique de Karim et Adil, a été construit en 1932 par l'architecte Marius Boyer.

³³ 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

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 rendue 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).

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,³⁴ et d'autre part son implication dans

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.

³⁴ 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).

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 étude des représentations spatiales de Casablanca dans le cinéma-de ville marocain, il apparait 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 dans les processus croisés de fabrication des nouvelles identités urbaines et de patrimonialisation de l'héritage architectural colonial, dans le Maroc contemporain.

Ville aux noms multiples, Casablanca s'est tour à tour appelée Anfa au temps de ses fondateurs Berghouata³⁵ (fin du VIIe siècle), avant d'être rebaptisée Casa Branca par les colons Portugais (XVIe-XVIIIe siècles), Dar el Beida par le sultan alaouite Sidi Mohamed Ben Abdallah (1770), puis Casablanca par les négociants espagnols (XIXe siècle). L'adoption du nom espagnol par les Français, avant même l'établissement du Protectorat et la construction de la ville européenne, inscrit la dualité au cœur même de l'identité de la ville.

Casablanca est également une ville aux hypocoristiques et sobriquets multiples. Pour ses habitants et admirateurs, elle est Lbouida (la petite blanche) ou Lkouiza (la petite maison), petits noms affectueux qui témoignent de leur attachement

³⁵ Tribu amazighe fondatrice du royaume du même nom, dont le territoire s'étendait sur les plaines atlantiques centrales (du VIIIe au XIe siècle). Comme toutes les villes à l'histoire tumultueuse, la date de naissance d'Anfa est un sujet qui prête à controverse entre historiens, dont certains font remonter sa date de fondation à l'antiquité, en l'an 42, sous l'occupation romaine, tandis que d'autres en attribuent la paternité aux Berghouata (fin du VIIe siècle), auxquels elle a servi de capitale économique et politique durant les quatre siècles de souveraineté de leur royaume (VIIIe au XIe siècle). Pour l'histoire de Casablanca des origines à l'établissement du protectorat français, voir André Adam (1968-a).

indéfectible à cette métropole. Tandis que ses détracteurs l'affublent de sobriquets tels que Lghoula (l'ogresse), la Negra (la noire), Aħlig n-wučen³⁶ (le ventre du chacal). Tous ces surnoms péjoratifs soulignant la dureté de la vie quotidienne dans ce « monstre à visage urbain » (Benali, 1996), où les disparités sociospatiales s'étaient au grand jour.

Ville multiséculaire, Casablanca est représentative de la ville marocaine par excellence, de son authenticité historique comme de ses évolutions les plus modernes, bien qu'elle ait fort souvent souffert d'un déni de citoyenneté (Adam, 1968-b, p. 637) et de représentativité historique et patrimoniale.

En tant que descendante d'Anfa, capitale de l'empire Berghouata, elle est représentative de la cité autochtone amazighe, soucieuse de préserver ses spécificités culturelles au risque de porter à travers les siècles le stigmate de l'hétérodoxie, voire de l'hérésie (Dernouny et Léonard, 1987, pp. 19-20). Et dans le même temps, elle est représentative de toutes ces villes marocaines contrariées dans leur croissance naturelle, détruites par des puissances militaires étrangères ou par l'hégémonie dynastique. Contrairement à ses consœurs recouvertes du linceul des historiographies des vainqueurs, Casablanca s'est toujours relevée de ses cendres telle un Phénix, que sa destruction soit l'œuvre des humains ou de la nature.³⁷

En tant que descendante de Dar El Beida, l'arabo-musulmane, elle est devenue le symbole de la ville violée lors du débarquement des troupes françaises (1907) et

³⁶ Ce sobriquet amazigh renvoie d'une part à l'hétérogénéité de la population de Casablanca qui est composée de tous les déshérités des quatre coins du Maroc venus chercher du travail en son sein, et d'autre part il comporte un jugement de valeur négatif sur les valeurs et les pratiques de ses habitants. En tant que charognard, le chacal représente la fourberie et l'opportunisme dans la tradition orale amazighe.

³⁷ En 1050, la prise d'Anfa par le sultan almoravide Youssef Ibn Tachfin signe la fin de l'empire Berghouata et le début d'un processus de destruction/renaissance de la ville qui va se prolonger sur plusieurs siècles. Elle est prise et détruite par les Almohades en 1188. Reconstituée par les sultans Mérinides (1258-1471), elle est à deux reprises ravagée par les Portugais (1468 et 1515) qui établiront sur son territoire leur Casa Branca. En 1755, elle est complètement anéantie par un séisme. Reconstituée par le sultan alaouite Sidi Mohamed Ben Abdellah (1770) sous le nom de Dar El Baida, elle connaîtra un peu plus d'un siècle de prospérité avant d'être de nouveau bombardée et occupée par les troupes françaises en 1907.

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 déclassement 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.

Souad Azizi est enseignante chercheuse à l'Université Hassan II-Mohammedia-Casablanca et anthropologue de formation (EHESS, Paris).

Références

- Adam, André. 1968 (a). *Histoire de Casablanca des origines à 1914*. Paris : Éditions Ophrys.
- . 1968 (b). *Casablanca. Essai sur la transformation de la société marocaine au contact de l'Occident*. Paris : Éditions du CNRS, 2 t.
- Armes, Roy. 2005. *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- 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_, (consulté le 12/02/2013).
- . 1994. « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, vol. 73-74, n°3-4, pp. 153-166.
- . 2003. « Présentation », pp. 11-35, in : Jean Mathieu et P.-H. Maury, *Bousbir. La prostitution dans le Maroc colonial. Ethnographie d'un quartier réservé*, Édité et présenté par Abdelmajid Arrif. Paris : Éditions Paris-Méditerranée.
- . 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.
- . 2014. "Rebels with a cause: Youth, Globalisation and Postcolonial Agency in Moroccan Cinema", *The Journal of North African Studies*, vol. 19, n°3, pp. 376-389.
- Bakrim, Mohammed. 2007. « Éclectisme esthétique : À Casablanca, les anges ne volent pas, de Mohamed Asli ». Critique, *africine.org*, Publié le 26 janvier. Disponible sur : <http://www.africine.org/?menu=art&no=6427>, (consulté le 31/01/2011).

- , 2009. « *Casa Negra*, de Noureddine Lakhmari. Dramaturgie urbaine » Critique, *africine.org*, Publié le 19 janvier. Disponible sur : <http://www.africine.org>, (consulté le 05/05/2011).
- Béguin, François. 2001. « Comment le cinéma a su habiter la ville », pp. 43-50, in : Gérard Cladel et al. (dirs.), *Le cinéma dans la cité*, Paris : Éditions du Félin.
- Belmans, Jacques. 1977. *La ville au cinéma: de Fritz Lang à Alain Resnais*, Bruxelles : A. de Boeck.
- Benali, Abdelkader. 1996. « La fourmilière imaginaire. *Metropolis* ou la ville à visage humain », *Espaces et sociétés*, n°86 : *Ville et cinéma*, pp. 48-58.
- Bernard, Stéphane. 1963. *Le conflit franco-marocain, 1943-1956 : Historique*, tome 1. Bruxelles : Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.
- Boukhari, Karim. 2009. « Le coup de poing Casanegra », *Tel quel*, n°356, pp. 40-46.
- Burke, Edmund III. 1976. *Prelude to Protectorate in Morocco. Precolonial Protest and Resistance, 1860-1912*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- 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).
- Chaoui, Mohamed. 2013. « Le patrimoine réinterprété en période coloniale : cas de l'espace domestique entre patrimoine et création à Casablanca », pp. 217-228, in : Herbert Popp et Mohamed Aït Hamza (éds.), *L'héritage colonial du Maroc*, Rabat : Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe.
- Dernouny Mohamed et Guy Léonard. 1987. *Casablanca : la parole et la trace*. Casablanca : Afrique Orient.
- Dwyer, Kevin. 2004. *Beyond Casablanca: M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. USA: Indiana University Press.
- Escallier, Robert. 1984. *Citadins et espace urbain au Maroc*. Tours : URBAMA, Fascicule de Recherches n°8 et 9.
- Escher, Anton. 2013. « Observation sur les 'villes nouvelles' de l'époque du Protectorat dans le Royaume du Maroc du XXI^e 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.

- 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).
- Jaïdi, Driss. 1992. *Publics et cinéma*. Préf. de Mohamed Tozy. Rabat : Al Majal.
- , 2001. *Histoire du cinéma au Maroc : Le cinéma colonial*. Rabat : Al Majal.
- Jemni, Mahmoud. 2010. « Entretien avec Nour-Eddine Lakhmari, cinéaste. Festival de Fameck 2009 », *africine.org*, Publié le 02 février. Disponible sur : <http://www.africine>, (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.
- Kracauer, Siegfried. 2008. *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix. Traduits de l'allemand par Sabine Cornille. Presses de l'Université de Laval.
- Lakhmari, Nour-Eddine. 2008. « Casa Negra interview ». Entretien audiovisuel. Mis en ligne le 29 nov. 2008. Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=Y9gSgOf4pP4>, (consulté le 21 fév. 2011).
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le Droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Lulle, Thierry et Thierry Paquot. 2010. « Cinéma et ville », in : Pierre Merlin et Françoise Choay (dirs.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris : PUF.
- 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).
- Naciri, Mohamed. 1985. « Regards sur l'évolution de la citadinité au Maroc », pp. 37-59, in : *Citadins, villes urbanisation dans le Monde arabe aujourd'hui. Algérie, Émirats du Golfe, Liban, Maroc, Syrie, Tunisie*, Tours : URBAMA, n° hors série des Fascicules de Recherches.

- Niney, François. 1994. « Le cinéma, le quartier et la périphérie », pp. 7-8, in : François Niney (dir.), *Visions urbaines : Villes d'Europe à l'écran*, Paris : Centre Georges Pompidou (coll. « Cinéma/Singulier »).
- Olagnier, Pierre-Jacques. 2008. « Les dystopies urbaines dans le cinéma de science fiction. Mise en regard des représentations spatiales de la ville dans les cinémas européens et américains » [en ligne], Communication faite au colloque « Ville mal aimée, ville à aimer » (Cerisy-La-Salle, 5-12 juin 2007). Disponible sur : http://www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Olagnier_3.pdf, (consulté le 22/04/2011).
- 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.
- Paquot, Thierry. 2003. « Éditorial. La ville au cinéma », *Revue Urbanisme*, n°328, pp. 43-44.
- Peraldi, Michel et Mohamed Tozy (dirs.). 2011. *Casablanca : Figures et scènes métropolitaines*. Paris : Karthala.
- Perivolaropoulou, Nia. 2009. « Entre textes urbains et critique cinématographique : Kracauer scénariste de la ville », *Intermédialités : histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n°14, pp. 19-35. Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/im/2009/v/n14/044407ar.pdf>, (consulté le 07/07/2012).
- Petermann, Sandra. 2013. « L'impact du Protectorat sur la sauvegarde et la valorisation touristique des *médinas* du Maroc », pp. 157-168, in : Herbert Popp et Mohamed Aït Hamza (éds.), *L'héritage colonial du Maroc*, Rabat : Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe.
- Pierre, Jean-Luc. 2002. *Casablanca et la France : Mémoires croisées, XIXème – XXème siècles*. Casablanca : Éditions La Croisée des Chemins.
- 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, (consulté le 22/04/2011).
- Rivet, Daniel. 1999. *Le Maroc de Lyautéy à Mohammed V : Le double visage du Protectorat*. Paris : Éditions Denoël, (coll. « Destins croisés »).

- Simay, Philippe. 2005. « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre », pp. 7-18, in : *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Éditions de l'Éclat, (coll. « Philosophie imaginaire »). Disponible sur : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/simay1/Simay1.html>, (consulté le 31/03/2015).
- . 2009. « Walter Benjamin : la ville comme expérience », pp. 63-79, in : Thierry Paquot et Chris Younés (dirs.), *Le territoire des philosophes. Lieux et espaces dans la pensée au XXe siècle*. Paris ; La Découverte (coll. « Recherches »).
- Zrika, Abdallah. 2012. « La cité des Habbous », pp. 79-83, in : Alain Bourdon et al. (éds.), *Casablanca œuvre ouverte*, vol. I : *Casablanca : Fragments d'imaginaire*. Casablanca : Éditions Le Fennec.

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. *Casablancaises (Casawiyates)* (téléfilm).

Tazi, Mohamed. 1982. *Lalla Chafia*.

Verkindere, Sébastien. 2007. *Casablanca, ville moderne* (documentaire).

Autres films cités

Bertolucci, Bernardo. 1972. *Le dernier tango à Paris*.

Chaplin, Charlie. 1936. *Les temps modernes*.

Curtiz, Michael. 1942. *Casablanca*.

Godard, Jean-Luc. 1968. *Week-end*.

Kubrick, Stanley. 1971. *Orange Mécanique*.

Lang, Fritz. 1926. *Metropolis*.

Malle, Louis. 1959. *Zazie dans le métro*.

Murnau, Friedrich Wilhelm. 1927. *L'Aurore*.

Rossi, Francesco. 1963. *Main basse sur la ville*.

Ruttman, Walter. 1927. *Berlin, symphonie d'une grande ville*.

Tati, Jacques. 1967. *Playtime*.

Vertov, Dziga. 1929. *L'Homme à la caméra*.

Vidor, King. 1928. *La foule*.

Welles, Orson. 1940. *Citizen Kane*.

Wise, Robert. 1961. *West Side Story*.