

From the non-place to anthropological place: space and otherness in *The Forgiven*

**Du non-lieu au lieu anthropologique :
espace et altérité dans *The Forgiven***

Yassine Akrou

Abdelmalek Essaâdi University, Morocco

El Arbi El Bakkali

Abdelmalek Essaâdi University, Morocco

Abstract

*This article examines the dialectics of space and otherness in John Michael McDonagh's film *The Forgiven* (2021), adapted from Lawrence Osborne's novel. By mobilizing Marc Augé's spatial theory of "non-places" and "anthropological places," alongside Michel Foucault's concept of "heterotopia," we analyze how the film constructs a radical geographical and ethical fracture. The luxurious, neo-colonial tourist enclave of Azna functions as an amnesic non-place of ethical indifference, structural asymmetry, and cultural commodification. Conversely, the accidental death of a young local fossil seller, Driss, acts as a violent spatial rupture. This event forces the Western protagonist, David, to leave his protective bubble and embark on a physical and spiritual journey into the real Moroccan desert—an anthropological place saturated with history, memory, and native mourning. We argue that this forced spatial transition operates as a device for ethical unveiling, stripping the protagonist of his post-colonial immunity and confronting him with a vulnerable, raw encounter with the Other. Ultimately, the film avoids cathartic redemption, showing that while traversing anthropological spaces makes ethical accountability possible, it cannot heal the lingering geopolitical fractures.*

Keywords: Space, Otherness, Non-place, Postcolonial cinema, *The Forgiven*.

Introduction

Si l'on ambitionne de procéder à une classification des Arts, en tenant leur rapport à l'espace comme critère discriminant, il apparaît que certains se distinguent par leur ancrage spatial affirmé. Parmi ceux-ci, figure le cinéma, art spatial par excellence et laboratoire de l'espace où des mondes possibles, voire impossibles, sont fantasmés, façonnés, disséqués, puis critiqués et parfois subvertis.

Ainsi, l'espace cinématographique est d'abord une représentation de l'espace réel — non pas une simple retranscription, mais une reconstruction esthétique et idéologique qui en sélectionne, en amplifie ou en occulte certaines dimensions. Cette construction spatiale n'atteint cependant sa pleine signification que dans l'acte de réception : c'est le regard du spectateur qui achève l'espace filmique, qui en négocie les sens et en décode les enjeux. En ce sens, l'espace au cinéma est fondamentalement dialogique : il se constitue dans

l'interaction entre le regard qui construit et le regard qui reçoit (Gaudin 2015, 5).

Les espaces cinématographiques impliquent nécessairement un certain décalage, une distance plus ou moins importante, qui les sépare de l'espace réel dont ils sont dérivés. Or, cet écart ne se pose pas uniquement en tant que trouble de la représentation, mais devient précisément l'espace où s'élaborent les imaginaires de l'altérité : c'est dans cet éloignement entre l'espace filmé et l'espace vécu que se logent les projections, les fantasmes et les rapports de pouvoir qui définissent la manière dont un cinéma regarde — et construit — l'Autre.

Des films fondateurs, tels que *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) — tourné intégralement en studio hollywoodien sans jamais avoir filmé le Maroc réel —, ou encore *The Man Who Knew Too Much* (Alfred Hitchcock, 1956) ont contribué à la mise en place d'un imaginaire cinématographique occidental propre à l'espace marocain. Qu'il soit authentique ou reconstitué, le territoire y a souvent été une toile de fond où se jouent les destinées de personnages venus d'ailleurs. Cet espace, comme ses habitants, n'y remplit qu'une fonction instrumentale : servir de support à des représentations stéréotypées de l'Autre et alimenter un imaginaire orientaliste fait d'exotisme, d'altérité radicale et de dépaysement, ce qu'Edward Said définira comme discours permettant « à la culture européenne de gérer — et même de produire — l'Orient » (Said 2005, 15).

Aujourd'hui encore, le cinéma continue à produire, et à reproduire, ces mêmes espaces teintés de couleurs orientalistes avec, toutefois, l'émergence de quelques voix qui cherchent à remettre en question ces représentations ethnocentriques. C'est dans cette démarche que s'inscrit *The Forgiven* (John Michael McDonagh, 2021) qui interroge les modalités de représentation de l'Autre marocain. Dans cette adaptation du roman éponyme de Lawrence Osborne, le cinéaste déploie des thématiques relatives à l'altérité, à l'incompréhension de l'Autre, à la responsabilité morale et à la justice. L'action s'articule autour du voyage de David et Jo Henninger (Ralph Fiennes et Jessica Chastain), un couple britannique qui quitte Londres pour rejoindre une demeure isolée dans les étendues désertiques du Sud marocain et y participer aux festivités somptueuses organisées par de riches expatriés occidentaux. C'est un accident de la route — la mort accidentelle d'un jeune vendeur de fossiles, renversé par le mari alors que ce dernier

était en état d'ivresse — qui vient percer cette bulle hédoniste et mettre les personnages en contact direct avec l'espace marocain réel, dévoilant ainsi les tensions postcoloniales et les asymétries culturelles qui structurent les rapports à l'Autre.

C'est dans le sillage de cette configuration spatiale que nous retenons l'interrogation suivante : en quoi la fracture spatiale entre l'enclave artificielle — non-lieu néocolonial — et le lieu anthropologique qu'incarnent les territoires habités par les populations locales fonctionne-t-elle comme un dispositif de dévoilement éthique, contraignant le protagoniste à assumer une responsabilité morale longtemps refoulée ?

Afin de répondre à cette question, nous analyserons dans un premier temps l'enclave festive d'Azna comme non-lieu néocolonial d'indifférence éthique et d'irresponsabilité morale, avant d'examiner, dans un second temps, comment l'accident de la route opère comme première fissure spatiale, forçant la rencontre entre deux mondes que tout sépare. Nous verrons enfin comment la traversée forcée de l'espace anthropologique transforme le déplacement géographique de David en chemin de croix éthique et en quête de rédemption.

1. L'enclave festive – espace néocolonial de l'illusion et de l'irresponsabilité morale

Il convient d'emblée de souligner que le récit cinématographique que développe *The Forgiven* se concentre sur une dialectique fondamentale, à savoir celle du Même et de l'Autre. Cette dialectique se déploie à travers plusieurs paradigmes qui traversent tout le long-métrage : les rapports entre le visiteur et le visité, les tensions entre le global et le local ou encore la frontière étanche entre l'artificiel et l'authentique.

Dans son ouvrage intitulé *L'idiot du voyage : histoires de touristes*, Jean-Didier Urbain souligne que le tourisme, en tant que rapport social entre deux entités opposées — le touriste et le natif —, repose sur un clivage structurel. En effet, le touriste, figure suspecte et indésirable, est perçu comme un « inconnu découvert qui passe sans mobile apparent ». Le natif, quant à lui, se voit en situation d'infériorité face à ce « nomadisme de loisir » inaccessible pour lui (Urbain 1991, 10).

Cette opposition se trouve, d'ailleurs, fortement exprimée dans le long-métrage. Dès les premières scènes du film, situées à Tanger, il apparaît clairement que la relation entre le couple Henninger et les communautés locales est marquée par une imperméabilité réciproque ainsi que par une incompatibilité radicale entre leurs visions du monde. Cette fracture se révèle non seulement à travers le regard en coin des habitants qui perçoivent ces visiteurs occidentaux comme des intrus, mais également à travers les propos dédaigneux que tiennent ces derniers au sujet de la culture locale.

Cette situation complexe et inconciliable soulève plusieurs interrogations : serait-elle le résultat d'un passé colonial dont les stigmates demeurent présents dans la mémoire locale ? Ou révèle-t-elle, ainsi

que l'estime le sociologue Dennison Nash, que le tourisme contemporain n'est autre qu'une nouvelle forme d'impérialisme (Nash 2012), une procédure d'occupation non militaire ? Mais encore, ces colonies qui attirent des touristes venus des quatre coins du globe, ne seraient-elles pas les héritières contemporaines d'une tradition coloniale passée ?

Dans son ouvrage précité, Jean-Didier Urbain rappelle que le tourisme fut historiquement instrumentalisé dans les politiques d'expansion coloniale. Il souligne, à cet égard, que « dans le cadre de la politique coloniale au Maroc, le tourisme montagnard, comme outil et alibi de « pacification », fut promu par Lyautey ¹ afin de soumettre la montagne rebelle » (Urbain 1991, 11). Ce point de vue fait écho à celui de Marc Augé qui considère le tourisme comme un phénomène indissociable d'un passé belliqueux, un véritable ersatz à la guerre. Selon lui : « Aujourd'hui, la guerre est finie. On en visite les hauts lieux. Le tourisme, c'est la forme achevée de la guerre » (Augé 2008, 4).

Du reste, l'espace ne saurait être isolé de ce tiraillement identitaire, sociologique et psychologique qui caractérise la relation du visiteur au visité. Il est le miroir de cette oscillation entre le désir de partir à la rencontre de l'Autre et la tentation de se replier sur soi. D'ailleurs, la configuration spatiale de certaines contrées touristiques révèle la coprésence de deux catégories d'espaces : ceux destinés aux populations locales, et ceux réservés aux visiteurs. Cette partition mène, en outre, à une sécession urbaine où les espaces touristiques se trouvent radicalement délimités et découpés du paysage global. Dans son étude consacrée à la manière dont les frontières spatiales sont produites et vécues dans les métropoles touristiques, en se concentrant spécifiquement sur le cas de Los Angeles, Leopold Lucas parvient au constat que la délimitation des deux catégories d'espaces n'est pas seulement réservée au travail de l'aménagement urbain, mais renforcée également par les pratiques des touristes eux-mêmes, qui investissent l'espace public de manière très sélective (Lucas 2018) this paper discusses the issue of tourist spatial delimitations. Rather than take such an issue for granted, the paper argues that the author needs to understand how the different actors within the tourism system create specific delimitations and how tourists deal with these delimitations. To pinpoint these tourist spatial delimitations, this paper considers three types of discourses: the discourse of local promoters, the discourse of guidebooks and the discourse of tourists. The purpose of this paper is to explain not only the tourist delimitations established by these actors but also the concordance between the guidebooks' prescriptions, the public actors' strategies and the tourists' practices. In this empirical investigation, the author uses the case of Los Angeles and focuses more specifically on the two main tourist places within the agglomeration: Hollywood and Santa Monica. The argument supports the idea that political actors tend to develop what the author could consider a tourist secession, as the author tends to precisely delimit the

designated area for the sake of efficiency. Guidebooks, which the author must consider because they are true and strong prescribers of tourist practices, draw their own tourist neighbourhoods. Finally, most tourists in Los Angeles conform to these delimitations and do not venture off the beaten track. This paper examines three types of discourses: the discourse of local tourism promoters, the discourse of tourist guidebooks and the discourse of tourists. The purpose of the study is to explain not only the tourist delimitations established by these actors but also the concordance between the guidebooks' prescriptions, the public actors' strategies and the tourists' practices. To conduct this analysis, this paper relied on an empirical survey (Lucas, 2014b). C'est spécifiquement dans le sillage de cette logique de séparation et d'isolation que s'inscrit l'enclave touristique au cœur du film — espace clos, imperméable, tourné sur lui-même.

Un non-lieu d'indifférence éthique : la négation du Maroc réel

Si l'on considère les espaces du film du point de vue de leur importance et de leur récurrence, force est de constater que l'enclave festive, dite domaine d'Azna, occupe une place centrale dans le récit. Coupée du territoire qui l'environne, elle fonctionne comme une parenthèse spatiale et temporelle où toute préoccupation éthique semble suspendue. Cet espace se présente ainsi comme une mise en scène de l'exotisme où le Maroc n'est qu'un décor pour les plaisirs d'une élite occidentale qui traite la réalité locale avec distance, voire avec mépris.

Toutefois, une lecture plus approfondie de cet espace suppose de mobiliser la théorie spatiale de Marc Augé, notamment à travers le concept du non-lieu. Ce cadre permet en effet de mettre en lumière les mécanismes d'isolement et de déterritorialisation qui structurent cette enclave touristique.

Pour Marc Augé, le concept de non-lieu renvoie à deux réalités distinctes mais complémentaires. D'une part, des espaces destinés à certaines fins telles que le transport, le transit, le commerce ou le loisir (Augé 1992, 118) ; d'autre part, le rapport psychologique et social que les individus entretiennent avec ces espaces. Un rapport fait de distance et de détachement : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé 1992, 100).

Dans cette perspective, le domaine d'Azna, propriété de Richard Galloway et Dally Margolis, représente alors ce qu'il convient d'appeler un non-lieu de loisir. Il s'agit d'un ancien *ksar*² qui a été restauré par une main-d'œuvre locale, dédaigneusement qualifiée de « *nos petits amis marocains* » par les propriétaires. Ce lieu anthropologique originel, profondément ancré jadis dans la géographie et l'histoire de la région, était un facteur déterminant de la cohérence et de la stabilité sociales. Il est désormais vidé de son essence, de son *genius loci*³ pour être transformé en enclave de débauche et de consommation. Le *ksar* rénové fonctionne comme un espace isolé où le

temps historique est suspendu au profit d'un présent éphémère et répétitif, rythmé par la drogue, l'alcool et des plaisirs mondains superficiels. Les relations qui s'y déploient sont purement fonctionnelles et transactionnelles. Les domestiques marocains, à l'instar du majordome Hamid, y sont relégués à des rôles de figurants passifs, dont la présence ne sert qu'à valider le statut de leurs employeurs.

Parallèlement à cette entreprise visant à soustraire le lieu de son histoire et à l'isoler de son environnement, le film présente néanmoins un espace saturé de motifs culturels. Que ceux-ci soient artisanaux, artistiques ou culinaires, ils se voient systématiquement réduits à leur valeur décorative ou spectaculaire, ce qu'Augé voit comme un effet de la surmodernité : « La surmodernité fait de l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique — comme de tous les exotismes et de tous les particularismes locaux » (Augé 1992, 130). Le domaine d'Azna incarne cette logique à la perfection : la culture marocaine y est convoquée non pour être vécue mais pour être consommée, transformée en folklore au service du regard occidental. Cette instrumentalisation se révèle dans les réactions mêmes des protagonistes face aux manifestations culturelles locales.

C'est le cas, par exemple, de Tom Day : lorsqu'il est interrogé sur son appréciation du spectacle musical présenté sur les lieux — une musique Gnaoua jouée par un groupe local —, il répond cyniquement que ce n'est pas une musique particulière, puisqu'« on jouait ça à chaque étage de chaque Virgin Megastore. ». C'est le cas également de David lorsqu'il répond à Jo, son épouse, qui s'étonne de sa manière de fouler le tapis ; il avance alors une réplique étrange mais hautement significative : « Je piétine des diamants. C'est tabou. J'espère que cela mettra les djinns en colère. Je déteste ce cirque culturel. On peut traiter les gens avec décence sans avoir à dérouler leurs tapis partout ».



Image 1 – L'écrasement des « diamants » : la profanation du sol de l'Autre.

Cette scène pourrait se prêter à une double lecture. D'un côté, elle est l'expression d'une profanation des codes locaux, une altération du *genius loci*. En insérant un plan de coupe focalisé sur le pied du protagoniste, le cinéaste met en scène la chaussure occidentale, symbole d'une présence exogène et dominatrice, qui vient littéralement écraser les formes géométriques du tapis berbère. Ce plan serré métonymique matérialise visuellement le tourisme comme violence, « un principe de mort et de destruction qui anéantit sites et cultures » (Urbain 1991, 10).

D'un autre côté, cette posture iconoclaste de David met en lumière l'artificialité des espaces conçus pour accueillir les visiteurs. Elle pourrait ainsi traduire un moment de lucidité critique, comme en a d'ailleurs Tom Day à propos du spectacle musical, face à un dispositif spatial et culturel globalisé où l'on cherche à faire passer le simulacre pour le vrai. En refusant de prendre goût à la mise en scène et à la simulation de l'altérité, le geste de David, bien que violent, pourrait être lu comme une critique acerbe du folklore touristique. Plus loin dans le film, il découvre en effet que dans la vraie vie des locaux ces objets sont rares, voire absents de leur quotidien.

Si pour Marc Augé, le non-lieu se caractérise par l'effacement des identités au profit d'un anonymat temporaire et passager (Augé 1992, 130), le domaine d'Azna se démarque par une profonde asymétrie dans ce processus. Pour les invités occidentaux, ce domaine n'est pas un espace d'anonymat, mais la scène d'une mise en visibilité de leur statut, de leur classe et de leur entre-soi mondain.

Cette mise en visibilité des identités des visiteurs se révèle principalement dans leurs échanges qui permettent de mesurer avec justesse l'étendue et la profondeur de leurs relations interpersonnelles, mais également dans les scènes représentant des moments de repas collectifs. Lors de ces banquets, les places autour de la table sont attribuées selon le nom de chaque convive.



Image 2 – L'assignation nominative des places : la mise en scène de l'entre-soi

A l'inverse, le non-lieu n'exerce sa force de déshumanisation et de désidentification que sur les natifs. Les domestiques, à l'instar d'Hamid, se trouvent dépouillés de leur historicité et de leur singularité identitaire.

Si le concept de non-lieu a permis de mettre en lumière la déconnexion du domaine d'Azna vis-à-vis de son environnement marocain, la notion d'hétérotopie, développée par Michel Foucault, offre un éclairage complémentaire en analysant la logique interne de cet espace et ses effets symboliques et politiques sur l'espace environnant.

En effet, les hétérotopies sont, dans la pensée foucauldienne, ces espaces bien réels, effectifs et localisables, mais qui fonctionnent comme des « contre-emplacements » : ce sont des lieux où « les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Foucault 1994, 755). Ces espaces hétérotopiques, qu'il s'agisse de la prison, du cimetière, de la maison close, du cinéma, du théâtre ou

du jardin, présentent des ruptures dans le tissu spatial normé, et révèlent la dimension politique et symbolique de l'organisation sociale de l'espace.

Considérer l'espace filmique déployé dans *The Forgiven* au prisme des hétérotopies permet de rendre compte de la dimension politique et critique de cette mise en scène.

Si le domaine d'Azna est représenté, telle une bulle sociale et culturelle où l'espace local est à la fois représenté et inversé — une île distincte au milieu d'un océan de différence —, ce n'est pas seulement pour projeter sur le contexte marocain le même regard, souvent ethnocentré, qui imprègne une large part des productions cinématographiques occidentales, c'est également pour mieux prendre du recul vis-à-vis de cette même culture occidentale afin de la faire apparaître dans sa réalité la plus crue : son cynisme moral, son indifférence postcoloniale et son incapacité structurelle à reconnaître l'Autre.

C'est dans cette perspective que le domaine d'Azna fonctionne comme une hétérotopie qui dépasse le simple décor exotique pour faire retourner le regard occidental sur lui-même afin d'en révéler les contradictions profondes.

L'accident comme première fissure spatiale

Les deux espaces qui composent l'espace filmique de *The Forgiven* auraient pu être construits isolés l'un de l'autre, sans aucun point de rencontre, telles deux lignes parallèles ou divergentes, sans l'accident au centre du récit.

Il s'agit précisément d'un accident de la route qui survient sur le chemin menant au domaine d'Azna, lorsque David percute un jeune vendeur de fossiles qui surgit devant la voiture sans raison claire. L'accident semble inévitable vu la vitesse de la voiture, l'état d'ébriété et de fatigue du conducteur. Le jeune homme, nommé Driss, est tué sur-le-champ et acheminé au domaine d'Azna.

C'est précisément cet événement qui brise l'imperméabilité du non-lieu et force la rencontre entre deux mondes que tout sépare : la bulle hédoniste de l'enclave d'Azna et l'espace marocain réel dans lequel elle prétend s'inscrire sans jamais lui appartenir.

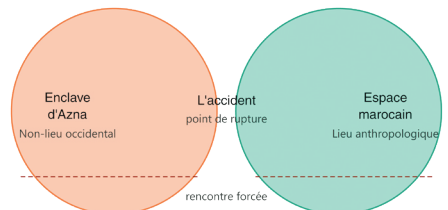


Image 3 – l'accident comme unique point de contact entre l'enclave et l'espace marocain.

L'accident devient ainsi l'unique point de contact tangentiel — une rencontre forcée — qui vient abolir les frontières entre les deux espaces. L'image 3 met en exergue la fragilité de la bulle d'Azna et révèle

l'impossibilité d'une séparation étanche entre ces deux groupes sociaux et culturels. En effet, il a suffi que l'accident ait lieu pour que le Réel marocain fasse irruption dans la vie de l'enclave occidentale.

Ce passage accidentel de l'espace anthropologique vers le non-lieu a une autre dimension qu'il faut souligner : l'accès ne s'y révèle possible qu'à la condition de la non-vie. C'est ce que démontre la mise en scène cynique de la dépouille du jeune homme (Image 4). Allongé sous un angle en plongée totale, le corps de Driss subit une forme de réification par l'espace qui l'accueille : la proximité grotesque d'un verre de cocktail à parasol et de lanternes de jardin cherche à faire fondre le cadavre dans le décor de cet espace. Ainsi, le non-lieu n'intègre pas l'Autre pour ce qu'il est, il l'absorbe comme une anomalie matérielle qu'il convient de décorer ou de dissimuler afin de ne pas interrompre le flux du simulacre touristique.



Image 4 – Réification du cadavre de Driss

Si l'accident a permis de franchir les frontières spatiales, il n'est pas à même de briser les frontières de l'altérité : la rencontre physique des corps (le mort et les vivants) n'aboutit jamais à une rencontre des regards ni à une reconnaissance mutuelle.

Le moment de récupération de la dépouille de Driss, par les siens, est révélateur. Sa coïncidence avec l'embrasement du ciel par les feux d'artifice montre de manière saisissante le contraste entre le deuil sacré, silencieux, des siens et la futilité bruyante de la fête qui continue. L'enclave absorbe le drame humain et transforme l'horizon en spectacle alors même que la tragédie se clôt.



Image 5 – Le départ du corps de Driss face aux feux d'artifice du domaine d'Azna.

Somme toute, si l'accident routier a brisé l'étanchéité géographique entre le non-lieu occidental et le lieu anthropologique, il a échoué à initier une authentique rencontre de l'Autre. Le deuil des natifs et la fête des invités coexistent sans jamais se croiser. Pourtant, la fissure est irréversible : l'enclave a rejeté

le corps, mais elle ne peut pas effacer la culpabilité. La résolution de cette fracture spatiale ne peut plus se jouer dans l'enceinte close de la villa ; elle force le coupable à s'extraire de son non-lieu protecteur pour s'enfoncer, cette fois de plein gré, dans l'épaisseur de l'espace marocain.

2. La traversée de l'espace anthropologique : du simulacre à la responsabilité éthique

Afin de parvenir à réparer la fracture résultant de l'accident, le récit impose à David un déplacement géographique radical : l'extraction de sa bulle artificielle et l'immersion forcée dans l'espace marocain réel. Ce déplacement s'explique par la coutume locale qui veut que le deuil ne puisse avoir lieu sans la présence de celui qui a causé la mort accidentelle. Cette transition de la route vers l'intérieur des terres marque le passage d'une topographie du divertissement à une topographie de la vérité. Il ne s'agit plus seulement de parcourir un territoire, mais de traverser un « lieu anthropologique » au sens de Marc Augé — un espace saturé d'histoire, d'identités et de repères moraux. Dès lors, le voyage de David devient un véritable chemin de croix éthique, où l'immensité du désert agit comme une mise à l'épreuve de la conscience.

Ce trajet forcé redéfinit entièrement le rapport de David à l'espace. Dans l'enclave d'Azna, il occupait une position dominante : propriétaire de son regard, maître de ses déplacements, souverain dans ses jugements. Sur la route du désert, il devient passager au sens plein du terme — passager d'un véhicule qu'il ne conduit pas, passager d'une culture qu'il ne maîtrise pas, passager d'un deuil qui ne lui appartient pas.



Image 6 – David sur le siège passager : la perte de contrôle et le début du huis clos mobile.

La mise en scène de McDonagh traduit ce renversement : David, installé sur le siège passager, subit l'espace cru, plutôt qu'il ne le traverse. Le désert, immense et indifférent, ne lui offre aucun repli, aucun décor qui cherche à lui plaire.

Dans la tradition littéraire et philosophique, le désert a toujours fonctionné comme un espace de mise à l'épreuve, de dépouillement des couches superficielles de l'identité pour parvenir à une connaissance et à une reconnaissance de soi. Pour David, le désert s'inscrit précisément dans cette logique. Il dissout les apparats de la classe, du statut et de l'arrogance postcoloniale qui le définissaient dans l'enclave. Dépouillé de ses pairs, de son alcool, de ses certitudes culturelles, il se retrouve exposé — non pas à l'altérité dans sa version

folklorisée et domestiquée, mais à l'altérité dans sa réalité brute et irréductible.

C'est dans ce cadre que s'inscrit la relation entre David et Abdellah Taher, le père du défunt. Leurs échanges, d'abord par l'intermédiaire d'un traducteur, puis, directement en anglais, langue de David, permettent de se connaître. En parlant la même langue, le rapport de force s'efface au profit d'un dialogue direct qui oblige David à sortir de son mutisme lâche et à reconnaître, d'homme à homme, la gravité de son acte.

McDonagh montre David dans l'exiguïté d'une salle d'eau traditionnelle en train de se laver. Cet acte marque un moment de purification à la fois corporelle et spirituelle. Accroupi à même le sol, torse nu, le protagoniste abandonne les derniers vestiges de son habit de colon pour se confronter à la nudité de sa propre conscience. L'eau et le savon, manipulés dans cet espace exigu et rudimentaire, lavent symboliquement la souillure du déni, préparant le corps et l'esprit à l'aveu et à la reconnaissance de la faute.

Cette reconnaissance est cependant lente et douloureuse. David demeure opaque, résistant, incapable d'articuler pleinement ce qu'il ressent. C'est précisément cette opacité qui confère au film sa rigueur morale : la traversée de l'espace anthropologique ne garantit pas la transformation éthique, elle la rend seulement possible.



Image 7 – Le rituel de purification symbolique de David.

Ce n'est que dans le chemin de retour vers l'enclave d'Azna que David peut enfin déclarer à son compagnon Anouar : « C'était ma faute ».

La scène des retrouvailles entre David et Jo est significative : les deux personnages se retrouvent dans le même espace physique, mais habitent désormais deux espaces moraux distincts. David a traversé quelque chose — une expérience de l'altérité qui l'a ébranlé sans le transformer complètement.

McDonagh refuse ici toute résolution cathartique. La mort de David à la fin du film — survenue au même site de l'accident initial et exécutée par l'ami de Driss — est à lire comme la conséquence ultime de cette impossibilité : l'espace anthropologique, une fois traversé, ne laisse pas indemne, mais il ne garantit pas non plus la rédemption. La violence de la fin dit en creux ce que le film n'a cessé de mettre en scène : les fractures spatiales produisent des fractures éthiques qui ne se referment pas par le simple fait du déplacement géographique.

Conclusion

The Forgiveness s'affirme, en dernière analyse, comme le récit d'une impossibilité : celle de traverser l'espace de l'Autre en demeurant éthiquement indemne, pour peu que l'on accepte d'affronter la réalité de sa présence.

L'examen de l'espace filmique déployé par John Michael McDonagh révèle une architecture spatiale méticuleusement construite, où chaque lieu porte une charge éthique précise et où le déplacement géographique s'articule intimement au basculement moral. Le domaine d'Azna, appréhendé au prisme du non-lieu et de l'hétérotopie, s'est révélé être le dispositif néocolonial d'une suspension de la conscience — un microcosme où l'irresponsabilité morale est structurellement orchestrée. Si l'accident de la route vient fissurer l'imperméabilité de cette bulle en y introduisant brutalement le Réel marocain, cette première rupture demeure insuffisante. Elle exige, pour s'accomplir, un déplacement plus radical : l'extraction totale du protagoniste hors de son espace protecteur. Dès lors, la traversée du désert constitue le cœur éthique et anthropologique du film. Arraché à sa position souveraine, David fait l'expérience d'une altérité brute que l'enclave festive lui avait soigneusement dissimulée, jusqu'à l'aveu tardif mais capital : « C'était ma faute ». Pour autant, le cinéaste refuse toute résolution cathartique simple. Sa mort tragique, sur le lieu même de sa faute initiale, consacre une rédemption paradoxale. Dès lors, une interrogation fondamentale surgit de cette fin ouverte qui joue sur l'ironie du titre même de l'œuvre : *The Forgiveness* est-il, au fond, vraiment pardonné ?

Notes

¹ Hubert Lyautey (1854–1934), maréchal de France et Résident général du Maroc de 1912 à 1925, fut l'artisan principal de la politique coloniale française au Maroc.

² Le ksar, pluriel ksour, typologie architecturale qui a marqué historiquement les milieux oasiens du Sud-Est marocain. Structurellement, le ksar se présente comme un rassemblement de maisons entourées d'enceintes fortifiées avec des tours aux angles qui témoignent de sa fonction défensive.

³ Le *genius loci* (littéralement « l'esprit du lieu ») désigne l'identité singulière, la mémoire et l'atmosphère morale ou spirituelle d'un espace. Dans la littérature française, cette notion est au cœur de l'œuvre de Michel Butor, notamment dans son ouvrage *Le Génie du lieu* (1958), où le voyage devient une écoute de la voix propre d'un territoire.

Bibliographie

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éd. du Seuil.

Augé, Marc. 2008. *L'impossible voyage : Le tourisme et ses images*. Paris: Payot & Rivages.

Foucault, Michel. 1994. « Des espaces autres. » In *Dits et écrits*, 4 : 1980–1988. Paris: Gallimard.

Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, edited by Michel Marie. Paris: Armand Colin.

Lucas, Leopold. 2018. «The Ordinary–Extraordinary Dialectics in Tourist Metropolises.» *International Journal of Tourism Cities* 5 (1): 17–34. <https://doi.org/10.1108/IJTC-12-2017-0082>.

Nash, Dennison. 2012. «Tourism as a Form of Imperialism.» In *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Said, Edward W. 2005. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éd. du Seuil.

Urbain, Jean-Didier. 1991. *L'idiot du voyage : Histoires de touristes*. Paris: Plon.

Filmographie

Casablanca. 1942. Directed by Michael Curtiz. USA: Warner Bros.

Morocco. 1930. Directed by Josef von Sternberg. USA: Paramount Pictures.

The Forgiven. 2021. Directed by John Michael McDonagh. USA/UK: Lionsgate.

The Man Who Knew Too Much. 1956. Directed by Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures.