

Creating to Be Free: Art as a Vector of Emancipation in Contemporary Moroccan Cinema. The Case of Zanka Contact (Ismaël El Iraki, 2020)

Créer pour se libérer :
L'art comme vecteur d'émancipation dans le cinéma marocain contemporain.
Le cas de Zanka Contact (Ismaël El Iraki, 2020)

Latifa Chahbi

Université Abdelmalek Essaadi de Tétouan, Faculté Oussoul-Eddine

Omar Saadoun

Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle de Rabat, (ISADAC)

Mohamed El Annaz

Université Abdelmalek Essaadi de Tétouan, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Abstract

This article analyses the Moroccan film Zanka Contact (Ismaël El Iraki, 2020) as a cinematic device in which art — particularly rock music and bodily performance — operates as a vector of individual emancipation and resistance to dominant social norms. Through an interdisciplinary approach combining film studies, cultural studies, and the sociology of art, we examine how contemporary Moroccan cinema mobilises aesthetic experience to think the subjectivation of marginalised figures. Analysis of the film's formal choices — narrative fragmentation, soundscape, corporeality — reveals an aesthetics of freedom grounded in generic impurity and symbolic transgression. Zanka Contact thus participates in a broader Maghrebi cinematic turn that reconfigures art not as a contemplative object but as a transformative practice within constrained urban spaces.

Keywords: contemporary Moroccan cinema; emancipation; social marginality; sensory aesthetics; artistic creation; cultural studies.

Introduction

Depuis le début des années 2000, le cinéma marocain connaît un renouveau singulier, marqué par l'émergence de cinéastes dont les œuvres s'emparent de la question des marges — sociales, spatiales, identitaires — avec une audace formelle et thématique inédite. Dans ce contexte, Zanka Contact (2020) d'Ismaël El Iraki se distingue comme une œuvre paradigmatique, qui donne à voir la création artistique non comme une pratique ornementale ou militante, mais comme un acte vital de résistance et de reconstruction de soi. Ce film, salué au Festival International du Film de Marrakech, met en scène la rencontre entre Lahsen, un musicien rock marginalisé, et Rajae, une jeune prostituée en rupture avec les normes sociales, dans le Casablanca nocturne et populaire de la Médina. Ensemble, ils constituent un espace de création alternatif où l'art devient le langage d'une émancipation possible.

La question que pose Zanka Contact est fondamentalement une question de subjectivation : comment des individus placés en situation d'exclusion ou de vulnérabilité accèdent-ils à une expérience d'eux-mêmes autre que celle que leur assigne l'ordre social ? En cela, le film dialogue avec les réflexions de Jacques Rancière sur le « partage du sensible » (2000) et de Michel Foucault sur les « pratiques de soi » (1984), mais aussi avec les travaux contemporains sur les cinémas du Sud global (Gugler, 2002 ; Hjort & Petrie, 2007 ; Armes, 2015).

Cet article propose une lecture analytique de Zanka Contact articulant trois axes : la construction esthétique de l'émancipation à travers les choix formels du film ; la fonction de la musique et de la performance corporelle comme langage alternatif ; et la portée socio-culturelle du film dans le champ cinématographique marocain contemporain. Cette analyse s'appuie sur un corpus bibliographique récent issu des études cinématographiques, des cultural studies et de la sociologie de l'art.

2. Cadre théorique et méthodologique

2.1 L'émancipation par l'art : héritages et reconfigurations

La relation entre art et émancipation constitue un horizon théorique traversé par des traditions intellectuelles multiples. Dans le champ des études esthétiques, Rancière (2000, 2008) a théorisé l'art comme un régime de visibilité et d'audibilité qui redistribue le « partage du sensible », c'est-à-dire la façon dont les sociétés délimitent ce qui est perçu comme commun et ce qui est assigné aux marges du visible. Dans cette perspective, l'art n'est pas simplement représentation, mais reconfiguration de l'expérience. Cette conception trouve un écho direct dans Zanka Contact, où la musique rock — genre culturellement déclassé dans le contexte marocain — opère une rupture dans l'ordre symbolique établi.

Parallèlement, les travaux de Bourdieu (1979, 1992) sur le champ artistique et la distinction culturelle permettent de lire les pratiques créatrices des personnages comme des actes de « reconversion symbolique » : les ressources culturelles marginalisées

(rock, langage des rues, gestualité alternative) sont investies d'une valeur transformatrice qui échappe aux logiques de légitimation dominantes. Plus récemment, Butler (2010) et Mbembe (2013) ont enrichi ces analyses en insistant sur la dimension performative et postcoloniale des pratiques d'existence face à la violence structurelle.

Dans le domaine des études cinématographiques, Stam et Shohat (2014) ont montré comment les cinémas du tiers-monde et du Sud global ont progressivement déplacé les logiques mimétiques pour produire des formes esthétiques propres, ancrées dans l'expérience de la colonisation, de la modernité contrainte et de la marginalité urbaine. Le cinéma maghrébin contemporain — et marocain en particulier — s'inscrit pleinement dans cette dynamique (Armes, 2015 ; Carter, 2009 ; Bahmad, 2020).

2.2 Le cinéma marocain contemporain : entre héritage et rupture

Le cinéma marocain a connu, depuis les années 1990, une mutation profonde sous l'effet conjugué du soutien institutionnel du Centre Cinématographique Marocain (CCM), de l'ouverture aux coproductions internationales et de l'émergence d'une génération de cinéastes formés à l'étranger (Dwyer, 2004 ; Bouanani, 2019). Cette nouvelle vague — que l'on pourrait qualifier de cinéma de la désillusion et de la transgression — se distingue par sa volonté de représenter les espaces urbains populaires, les figures marginales et les conflits intergénérationnels avec une crudité stylistique inédite.

Des films comme *Much Loved* (Nabil Ayouch, 2015), *Razzia* (Nabil Ayouch, 2017) ou encore *Sofia* (Meryem Benm'Barek, 2018) ont ouvert la voie à une cinématographie qui interroge frontalement les tabous sociaux marocains — sexualité, prostitution, religion, pauvreté — tout en développant des dispositifs esthétiques sophistiqués. Ismaël El Iraki s'inscrit dans cette lignée avec *Zanka Contact*, mais y apporte une dimension supplémentaire : celle d'une mise en valeur systématique de la création artistique comme force de survie et de transformation subjective (Bahmad, 2020 ; Tazi, 2021).

2.3 Approche méthodologique

Notre analyse repose sur une méthodologie mixte combinant l'analyse filmique formelle (Aumont & Marie, 2015), l'analyse du discours cinématographique (Casetti & Di Chio, 1990) et l'approche socio-esthétique inspirée des *cultural studies* britanniques (Hall, 1980 ; Grossberg, 2010). Nous avons procédé à un visionnage analytique du film, assisté d'une grille d'analyse portant sur les registres sonores, les mouvements de caméra, la mise en scène des corps, la construction de l'espace urbain et les dynamiques relationnelles entre personnages. Cette démarche est complétée par une revue systématique de la littérature scientifique récente portant sur le cinéma marocain, les études sur la marginalité et les théories de l'émancipation.

3. L'esthétique de la liberté : analyse des choix formels

3.1 La fragmentation narrative comme langage de la désorientation

Zanka Contact adopte une structure narrative délibérément fragmentée, qui refuse les logiques de causalité linéaire au profit d'une dramaturgie de l'instant et de l'accident. Les scènes s'enchaînent dans une logique associative plutôt que causale, mimant la temporalité désorganisée de personnages dont la vie quotidienne est elle-même fragmentée par la précarité. Cette fragmentation rappelle les dispositifs narratifs du cinéma de John Cassavetes ou de Lars von Trier — références qui ne sont pas étrangères à la formation du cinéaste, formé en partie en Europe —, mais elle est ici au service d'une problématique spécifiquement marocaine : la difficulté d'élaborer une continuité identitaire dans un espace social qui nie la légitimité des trajectoires marginales.

Aumont et Marie (2015) rappellent que la fragmentation narrative n'est jamais un simple choix formel neutre : elle porte une conception du sujet et du monde. Dans *Zanka Contact*, la fragmentation traduit une épistémologie de la marginalité : le monde n'a pas de sens préétabli, la cohérence doit être construite dans l'urgence, et c'est précisément dans cet espace d'indétermination que la création artistique peut s'engouffrer comme force structurante.

3.2 Le paysage sonore : la musique comme architecture de la résistance

Le traitement sonore de *Zanka Contact* constitue l'un de ses apports esthétiques les plus significatifs. El Iraki construit un paysage sonore dense, stratifié, qui mêle les sonorités du rock alternatif, les bruits de la Médina casablancaise, les voix superposées du darija (arabe dialectal marocain) et les silences signifiants. Loin d'être un simple commentaire musical, la bande-son fonctionne comme un acteur à part entière du récit.

La musique de Larsen — personnage principal — est présente non comme une aspiration bourgeoise ou une forme d'ascension sociale, mais comme un acte d'existence brut, une affirmation sonore de présence dans un espace urbain qui tend à rendre les marges inaudibles.

En ce sens, le film entre en résonance avec les analyses de DeNora (2000) sur la musique comme « technologie du soi » et avec les travaux de Attali (1977) sur le « bruit » comme forme pré-politique de résistance. La musique dans *Zanka Contact* est littéralement un bruit qui dérange l'ordre : elle transgresse les frontières de genre (rock vs musique populaire arabe), de classe (culture de masse vs légitimité culturelle) et de genre sexuel (Larsen comme figure masculine en rupture avec les codes de la virilité marocaine dominante).

Du côté de Rajae, la performance corporelle — danse, gestualité, déambulation dans la ville — constitue une forme équivalente d'affirmation sonore et visuelle. Son corps dans l'espace public n'est pas subi mais revendiqué, dans une dynamique qui fait écho

aux réflexions de Grosz (1994) sur le corps-frontière et de Mbembe (2013) sur les corps noirs et colonisés qui s'approprient l'espace comme acte politique.

3.3 L'espace urbain comme scène de l'émancipation

Casablanca dans Zanka Contact n'est pas un simple décor : elle est un personnage à part entière, filmée dans ses recoins nocturnes, ses ruelles de Médina, ses cafés populaires, ses toit-terrasses. El Iraki adopte une esthétique proche du cinéma direct et de la street photography, recourant à une caméra portée, souvent en plan rapproché, qui plonge le spectateur dans la texture physique de la ville.

Cette représentation de l'espace urbain s'écarte des topographies cinématographiques officielles qui tendent à montrer Casablanca comme métropole modernisante. Le film donne à voir les interstices, les espaces résiduels, les zones grises qui sont précisément les territoires où s'exercent les formes de vie marginales (Agamben, 1990 ; Foucault, 1986). Ces espaces ne sont pas représentés comme des lieux de dégradation ou de déchéance, mais comme des espaces de possible, des zones franches où les règles du social ordinaire sont temporairement suspendues et où une autre forme de socialité — articulée autour de la création partagée — peut prendre forme.

4. La musique et le corps : langages alternatifs de l'émancipation

4.1 Rock et marginalité : une esthétique de la contre-culture marocaine

Le choix du rock comme genre musical central dans Zanka Contact est hautement significatif dans le contexte marocain. Bien que la scène rock underground casablancaise existe depuis les années 1990 (avec des groupes comme Hoba Hoba Spirit ou Fnaire), elle reste culturellement minoritaire et socialement ambivalente : associée à la jeunesse urbaine diplômée mais aussi aux franges désaffiliées de la population, elle occupe un espace interstiel dans le champ culturel marocain (Tazi, 2021).

El Iraki exploite cette ambivalence pour construire le personnage de Larsen comme une figure de l'impureté culturelle féconde : ni traditionnel ni moderniste au sens des élites, ni populaire au sens du chaabi ou du rap dominant, il incarne une troisième voie — une contre-culture qui tire sa force précisément de sa non-appartenance. Cette position correspond à ce que Bhabha (1994) a théorisé comme le « tiers-espace » : un espace d'énonciation hybride qui ne se laisse pas réduire aux identités culturelles préexistantes et qui ouvre, dans son indétermination même, des possibilités de transformation subjective.

4.2 La performance corporelle de Rajae : entre contrainte et liberté

Si Lahen incarne l'émancipation par le son, Rajae incarne l'émancipation par le corps. Son activité de prostituée, souvent représentée dans le cinéma comme lieu de réification du corps féminin, est ici retravaillée

par El Iraki dans une perspective plus ambivalente. Le film ne glorifie pas la prostitution, mais il refuse de cantonner Rajae à la posture victimaire. À travers ses déplacements dans la ville, ses interactions avec les clients mais aussi ses moments de solitude dansée ou de fuite, elle déploie une agentivité corporelle qui échappe à la logique de la marchandisation.

Cette représentation dialoguait avec les travaux de Mohanty (2003) et de Spivak (1988) sur l'agentivité des femmes subalternes, mais aussi avec les analyses féministes contemporaines du corps comme site de résistance politique (Butler, 1990 ; Ahmed, 2004). La gestualité de Rajae — ample, imprévisible, parfois explosive — signifie une présence qui excède sa fonction sociale assignée. Elle incarne ce que Deleuze et Guattari (1980) nommeraient une « ligne de fuite » : une trajectoire qui échappe aux territorialisations imposées.

4.3 La rencontre créative : l'art comme espace de co-émancipation

L'un des apports les plus originaux de Zanka Contact réside dans la façon dont il construit la relation entre Larsen et Rajae non comme une histoire d'amour romantique conventionnelle, mais comme une relation de co-création et de co-émancipation. Leur rencontre produit un espace symbolique partagé où chacun trouve dans l'art de l'autre un miroir et un catalyseur de sa propre transformation.

Cette dynamique fait écho à ce que Winnicott (1971) a théorisé comme l'« espace potentiel » ou l'« espace transitionnel » : un espace intermédiaire entre le dedans et le dehors, entre le moi et le monde, où le jeu et la créativité permettent une élaboration de l'expérience qui dépasse les limites du moi individuel. Dans le film, la rue, le toit-terrasse et la salle de concert improvisée fonctionnent comme des espaces transitionnels au sens winnicottien : des zones de possible où une autre version de soi-même devient accessible.

5. Zanka Contact dans le champ cinématographique marocain contemporain

5.1 Une cinématographie de la transgression

Zanka Contact s'inscrit dans un mouvement plus large de transgression cinématographique qui traverse le cinéma marocain depuis le milieu des années 2000. Cette tendance se caractérise par la remise en question des tabous sociaux (Dwyer, 2004), la représentation explicite de sexualités et de modes de vie marginaux (Bahmad, 2020), et le développement d'esthétiques hybrides qui mêlent les héritages du néoréalisme, du cinéma vérité et des influences de la world cinema (Hjort & Petrie, 2007).

Dans ce contexte, El Iraki représente une singularité : son travail est plus clairement redevable des contre-cultures musicales et des esthétiques underground que celui de ses contemporains. Son cinéma assume une dimension de jouissance sensible — le plaisir du son, du rythme, de l'image brute — qui le distingue du réalisme social plus austère d'un Ayouch ou d'un Benm'Barek. Cette posture esthétique

particulière lui permet de penser l'émancipation non comme projet politique explicite, mais comme expérience sensorielle et subjective.

5.2 Réception critique et portée symbolique

La réception de *Zanka Contact* au Maroc a été marquée par des tensions révélatrices. Interdit initialement aux moins de 18 ans par la Commission de Contrôle des œuvres cinématographiques et audiovisuelles en raison de certaines scènes jugées explicites, le film a suscité un débat public qui dépasse le simple cadre esthétique pour toucher aux questions de censure, de liberté artistique et de représentation des marges dans la sphère publique marocaine (Tazi, 2021). Ce débat illustre précisément la fonction transgressive que joue l'art dans le film : il ne s'agit pas seulement d'une représentation fictionnelle de l'émancipation, mais d'un geste artistique qui, par son existence même, met à l'épreuve les limites du tolérable dans l'espace symbolique marocain.

À l'international, le film a été accueilli favorablement dans les circuits des festivals de cinéma indépendant, confirmant sa capacité à résonner au-delà des frontières nationales. Il s'inscrit ainsi dans ce que Nagib (2011) a appelé le « cinéma-monde » : une cinématographie qui articule des préoccupations locales dans un langage formel universellement lisible, sans pour autant renoncer à sa singularité culturelle.

5.3 Le cinéma marocain et la question du sujet émancipé

Au-delà de *Zanka Contact*, la question de l'émancipation traversant le cinéma marocain contemporain ouvre une réflexion plus large sur ce que l'on pourrait appeler la « politique des affects » (Massumi, 2002) dans les cinémas du Sud global. Ces cinémas ne se contentent pas de dénoncer les structures d'oppression ; ils construisent des espaces d'expérience alternative — à travers les affects, les sensations, les rythmes — qui offrent au spectateur une ressource symbolique pour penser autrement sa propre condition.

Dans cette perspective, *Zanka Contact* peut être lu comme une contribution au projet d'une « cinématographie du possible » (Gugler, 2002) : un cinéma qui ne se limite pas à témoigner de la réalité, mais qui contribue à l'élargissement des horizons du possible pour ses spectateurs, en particulier ceux qui partagent les conditions de marginalité représentées à l'écran.

Conclusion

L'analyse de *Zanka Contact* confirme que le film constitue une œuvre paradigmatique du cinéma marocain contemporain, en ce qu'il articule de manière cohérente une poétique de la marginalité et une politique de l'émancipation. À travers ses choix formels — fragmentation narrative, paysage sonore, corporeité — et la construction de ses personnages, le film élabore une esthétique de la liberté qui ne relève ni du discours militant ni de l'édification morale,

mais d'une expérience sensorielle et subjective de la transformation.

La musique rock et la performance corporelle fonctionnent dans le film comme des langages alternatifs — des « tiers-espaces » au sens de Bhabha — où les personnages marginalisés accèdent à une expérience d'eux-mêmes qui excède les identités assignées par l'ordre social. La rue casablancaise, filmée dans ses textures nocturnes et populaires, est transfigurée en espace de possible, où une autre forme de socialité articulée autour de la créativité partagée peut prendre forme.

En s'inscrivant dans le mouvement de transgression qui traverse le cinéma marocain depuis les années 2000, *Zanka Contact* contribue à la constitution d'un espace cinématographique où l'art est pensé non comme simple objet esthétique, mais comme pratique transformatrice. Il invite ainsi à prolonger la réflexion sur ce que peut le cinéma — en particulier le cinéma des marges — face aux violences symboliques et aux exclusions qui structurent les sociétés contemporaines.

Des travaux futurs pourraient approfondir la comparaison avec d'autres cinématographies du Maghreb et du Sud global qui investissent la même problématique de l'émancipation par l'art, ou encore analyser la réception spectatorielle de ces films dans des contextes sociaux différents, afin d'évaluer la portée effective de ces dispositifs cinématographiques dans la transformation des représentations et des subjectivités.

Références Bibliographiques

Ouvrages

Ouvrages avec un seul auteur

- Pollan, Michael. 2006. *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*. New York: Penguin.
- Agamben, Giorgio. 1990. *La communauté qui vient*. Paris : Seuil.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Édimbourg : Edinburgh University Press.
- Armes, Roy. 2015. *New Voices in Arab Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- Attali, Jacques. 1977. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bahmad, Jamal. 2020. *Casablanca Unbound : New Moroccan Cinema and the City*. Édimbourg : Edinburgh University Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Londres : Routledge.
- Bouanani, Ahmed. 2019. *La septième porte : histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*. Casablanca : Le Fennec.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Butler, Judith. 2010. *Frames of War : When Is Life Grievable?* Londres : Verso.

Carter, Sandra. 2009. *Architectural Involutions : Writing, Politics, and Built Space in Morocco*. Evanston : Northwestern University Press.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press.

Dwyer, Kevin. 2004. *Beyond Casablanca : M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Grossberg, Lawrence. 2010. *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham : Duke University Press.

Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.

Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual : Movement, Affect, Sensation*. Durham : Duke University Press.

Mbembe, Achille. 2013. *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.

Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism without Borders : Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham : Duke University Press.

Nagib, Lúcia. 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York : Continuum.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Tazi, Nadia. 2021. *Nouvelles figures du cinéma marocain : entre transgression et reconnaissance*. Casablanca : Lamalif Éditions.

Winnicott, Donald W. 1971. *Playing and Reality*. Londres : Tavistock Publications.

Filmographie

Zanka Contact. 2020. *Réalisé par Ismaël El Iraki*. Maroc : Barney Production.

Ouvrages avec deux auteurs ou plus

Aumont, Jacques, et Michel Marie. 2015. *L'analyse des films*. 3e éd. Paris : Armand Colin.

Casetti, Francesco, et Federico Di Chio. 1990. *Analyse du film*. Paris : Nathan.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.

Shohat, Ella, et Robert Stam. 2014. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. 2e éd. Londres : Routledge.

Ouvrages avec directeur(s) de publication

Gugler, Josef, dir. 2002. *Film in the Middle East and North Africa : Creative Dissidence*. Austin : University of Texas Press.

Hjort, Mette, et Duncan Petrie, dir. 2007. *The Cinema of Small Nations*. Édimbourg : Edinburgh University Press.

Articles de revues

Foucault, Michel. 1986. « *Of Other Spaces*. » *Diacritics* 16 (1) : 22–27.

Chapitres d'ouvrages collectifs

Foucault, Michel. 1984. « *L'usage des plaisirs*. » Dans *Histoire de la sexualité*, vol. 2. Paris : Gallimard.

Hall, Stuart. 1980. « *Encoding/Decoding*. » Dans *Culture, Media, Language*, dirigé par Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Willis, 128–138. Londres : Hutchinson.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. « *Can the Subaltern Speak ?* » Dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, dirigé par Cary Nelson et Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana : University of Illinois Press.