



LA PIÈCE THÉÂTRALE BNAT LALLA MANANA UN FAIT PIONNIER DANS LA PRODUCTION ARTISTIQUE¹ GENRE AU MAROC

The play Bnat Lalla Manana: A Pioneering Contribution to Gender-Based Artistic Production in Morocco

HAKIMA LAALA HAFDANE

Université Hassan II de Casablanca, maroc

Email: hakimalaala@gmail.com

Abstract: The article analyzes the play *Bnat Lalla Manana* as a Moroccan adaptation of Federico García Lorca's *The House of Bernarda Alba*. Performed by the Moroccan Tacon theater company since 2004, the play represents an important example of a new form of women's writing in Moroccan theater. The study explores how the play addresses women's conditions, power relations, and the social norms that regulate the female body and women's freedom.

The play tells the story of an authoritarian mother who imposes seclusion on her daughters after the death of their father. This closed domestic space becomes a site of tension and conflict between individual desire and social control. The daughters attempt to resist maternal and patriarchal domination, particularly through their relationship to desire, the body, and seduction. The arrival of a man in the village acts as a catalyst, revealing rivalry among the sisters, their emotional aspirations, and their accumulated frustrations.

The article emphasizes that the play does not merely portray women as victims. Instead, the female characters become active agents in shaping their own experiences and challenging dominant representations of femininity in Moroccan theater and cinema. The actresses use the body, movement, voice, and costume to create an autonomous artistic expression. These dimensions are examined through several sociological and theoretical approaches.

The study draws on the concepts of Pierre Bourdieu to analyze the Moroccan artistic field and the mechanisms of symbolic domination that have historically limited women's participation in artistic creation. It also mobilizes Marcel Mauss's concept of "techniques of the body" to

¹La pièce théâtrale *Bnat lalla Manana*, un fait pionnier dans la production artistique au Maroc "filles de lalla Manana" est une Communication présentée lors du colloque international «Le genre à l'œuvre» qui a eu lieu les mardi 20 et mercredi 21 septembre 2011 au sein de la Sorbonne à Paris. Ce colloque a été organisé par le Réseau Mage-CNRS, le GDRI opus2-CNRS et le Comité de Recherche 18 Sociologie des arts de l'AISLF.



show how movement, posture, and Moroccan clothing become forms of cultural and social expression. In addition, the work of Judith Butler and Laura Mulvey on gender performativity is used to explain how the actresses deconstruct gender norms through theatrical performance. Finally, the study concludes that *Bnat Lalla Manana* represents a form of artistic and social resistance. The play transforms the stage into a space for critiquing gender relations and redefining female identity in contemporary Moroccan society.

Keywords: gender, Artistic field, theatrical performance, gender performativity, symbolic violence, the body, the representation of femininity, symbolic domination.

الملخص: تحلل هذه المقالة "مسرحية بنات لالا منانة" باعتبارها اقتباساً مغرباً لمسرحية فيديريكو غارسيا لوركا من مسرحية منزل برناندا/ البا. وقد قدمتها فرقة مسرح تاكون - الكعب العالي- المغربية منذ سنة 2005، حيث تُعدّ مثلاً مهماً على شكل جديد من الكتابة النسائية في المسرح المغربي. وتوضح الدراسة كيفية معالجة المسرحية لوضعية المرأة، وعلاقات السلطة، والمعايير الاجتماعية التي تنظم الجسد الأنثوي وحرته.

تروي المسرحية قصة أم سلطوية تفرض العزلة على بناتها بعد وفاة الأب. ويصبح هذا الفضاء المنزلي المغلق مجالاً للتوتر والصراع بين الرغبة الفردية والرقابة الاجتماعية. وتحاول البنات التمرد على السلطة الأبوية والأمومية، خاصة من خلال علاقتها بالرغبة والجسد وآليات الإغراء. كما أن وصول رجل إلى القرية يشكل عنصراً كاشفاً للصراع بين الأخوات، ويبرز تطلعاتهن العاطفية وتراكم إحباطاتهن.

وتؤكد المقالة أن المسرحية لا تقدم النساء فقط كضحايا، بل كفاعلات يشاركن في إعادة تشكيل تجاربهن وتحدي التصورات السائدة حول الأنوثة في المسرح والسينما المغربية. وتستخدم الممثلات الجسد والحركة والصوت واللباس لإنتاج تعبير فني مستقل. ويتم تحليل هذه الأبعاد من خلال مقاربات سوسيولوجية ونظرية متعددة.

وتستند الدراسة إلى مفاهيم بيير بورديو لتحليل الحقل الفني المغربي وآليات الهيمنة الرمزية التي حدّت تاريخياً من مشاركة النساء في الإبداع الفني. كما توظف مفهوم "تقنيات الجسد" عند مارسيل موس لإبراز كيف تصبح الحركة والوضعيات واللباس المغربي أشكالاً للتعبير الثقافي والاجتماعي. إضافة إلى ذلك، تُستخدم أطروحات جوديث بتلر ولورا مولفي حول أداء الجندر لتفسير كيفية تفكيك الممثلات للمعايير الجندرية عبر الأداء المسرحي.

وخاتمةً، تخلص الدراسة إلى أن بنات لالا منانة تمثل شكلاً من المقاومة الفنية والاجتماعية، حيث يحول العرض المسرحي الخشبة إلى فضاء لنقد العلاقات الجندرية وإعادة تعريف الهوية النسائية في المجتمع المغربي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: النوع الاجتماعي، الحقل الفني، الأداء المسرحي، أدائية النوع الاجتماعي، العنف الرمزي، الجسد، الهيمنة الرمزية.



Introduction

Le champ culturel de la production cinématographique, à l'instar de tout champ social au sens de Pierre Bourdieu, est structuré par des rapports de domination fondés sur la distribution inégale des différentes formes de capital, notamment le capital symbolique, le capital culturel et le capital économique. La maîtrise différenciée de ces ressources par les agents détermine leur position dans le champ et conditionne leur capacité à accéder à une légitimité de participation et d'appropriation de cet espace-temps de création.

En effet, comme le souligne Bourdieu, le champ est un espace social structuré de positions. Ces « positions sont définies dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants par leur situation actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de capital » (Bourdieu, 1992, p78).

Ainsi, l'accès au champ cinématographique ne relève pas uniquement de compétences techniques ou artistiques, mais dépend fondamentalement de la position occupée dans la structure des rapports de force. Par ailleurs le champ tend à privilégier les agents masculins, en reproduisant des mécanismes de domination qui limitent l'accès des femmes aux formes de capital les plus valorisées. Cette inégalité structurelle contribue à leur marginalisation et à leur relégation dans des positions dominées. Donc l'adhésion à cet univers de création est également conditionnée par des rapports de genre qui introduisent une forme spécifique de hiérarchisation et répartition des fonctions sociales.²

Dans cette perspective, les trajectoires féminines dans le champ cinématographique sont contraintes par une double logique d'exclusion : d'une part, une moindre accumulation de capital, et d'autre part, une assignation symbolique à des rôles subalternes. Dès lors, les femmes peinent à s'imposer comme sujets créateurs légitimes et demeurent souvent cantonnées à des positions où elles sont davantage objets de représentation que productrices de sens. Comme le rappelle Bourdieu, « toute prise de position est définie

² Selon Emile Durkheim dans son ouvrage « De la division du travail » la division du travail désigne le processus de différenciation des fonctions sociales qui, loin de fragmenter la société, constitue le fondement d'une nouvelle forme de solidarité — dite organique — reposant sur l'interdépendance des individus.



relationnellement, c'est-à-dire par rapport à l'ensemble des autres positions constitutives du champ » (Bourdieu, 1992, p321).

Cette dimension relationnelle permet de comprendre que la domination masculine dans le champ cinématographique ne relève pas de dispositions individuelles, mais s'inscrit dans une structure globale de rapports sociaux qui organise la distribution du pouvoir symbolique.

Dans le monde cinématographique, s'opère l'agencement de deux dynamiques juxtaposées mais différenciées, tant par leur visibilité que par leur capacité d'énonciation : l'une est active, parlante et centrale, l'autre plus silencieuse, assignée à la visibilité plutôt qu'à l'action. Ce double dynamique associe, d'une part, la figure masculine à l'action et à la position de sujet regardant ; d'autre part, elle relègue la figure féminine à une position d'objet visible, souvent contrainte d'intérioriser ce regard. « Les hommes agissent et les femmes apparaissent » (Berger, 1972, p21).

La visibilité des femmes repose sur une asymétrie fondamentale, la représentation des femmes dans le cinéma ne relève pas simplement d'un choix esthétique, mais s'inscrit dans un dispositif idéologique plus large, où le regard organise la distribution des rôles, des positions et des formes de visibilité. Le féminin apparaît ainsi comme une construction visuelle et narrative façonnée par des rapports de pouvoir.

La figure féminine dans la production cinématographique constitue un objet social construit par et pour une subjectivité masculine. Elle est façonnée en fonction d'un regard masculin dominant, qui projette sur elle des fantasmes et des attentes, participant ainsi à sa stylisation et à son objectivation. Ce processus contribue à naturaliser la passivité et la position d'objet assignées aux femmes à l'écran, en les inscrivant dans des schémas de représentation perçus comme évidents.

La pièce théâtrale *Banat Lalla Manana*, « *filles de Lalla Manana* » objet de notre analyse, présentée en 2004 s'inscrit dans une démarche réflexive approfondie portée par ses propres auteures et actrices. Elle constitue une singularité en ce qu'elle est entièrement produite, écrite et interprétée par une troupe composée exclusivement d'artistes femmes.

La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* apparaît comme une tentative de subversion de cet ordre symbolique. Conscientes des contraintes qui pèsent sur leur pratique, ses créatrices développent des stratégies de contournement du pouvoir symbolique genré.



Leur démarche rejoint, dans une certaine mesure, les réflexions de Judith Butler sur la performativité du genre.

Dans une lecture sociologique inspirée de ces travaux, la création artistique de *Bnat Lalla Manana* peut être analysée comme un espace-temps privilégié de reconfiguration des normes de genre. Le corps y apparaît comme le lieu central où ces normes s'inscrivent et se rejouent, à travers des gestes, des postures et des pratiques socialement codifiées.

Portée par un groupe d'actrices adoptant une approche de genre, la pièce vise à bousculer les codes sociaux associés à une vision patriarcale dominante de la création artistique. Si elle peut être interprétée comme une démarche genrée, notamment à travers le renversement des « parades » au sens d'Erving Goffman, ses auteures la qualifient elles-mêmes de « révélation d'une situation humaine ».

La pièce théâtrale *Bnat lalla Manana* s'inscrit dans un processus d'appropriation de l'espace créatif audiovisuel au sein du champ artistique marocain. Le champ artistique constitue un espace structuré de positions traversé par des rapports de force et de domination symbolique. En ce sens, la création théâtrale n'est jamais neutre.

Dans une perspective inspirée des travaux de Pierre Bourdieu, le champ artistique marocain peut être appréhendé comme un espace structuré par des rapports de domination symbolique, au sein duquel le masculin occupe historiquement une position centrale. Ce travail nous permettra de nous interroger sur les caractéristiques de la production cinématographique des femmes au Maroc, de cerner le féminin en tant que représentation sociale dans la production artistique, mais aussi d'examiner les tenants et les aboutissants de cette production.

Nous nous intéressons à l'analyse et à la compréhension de cette pièce de théâtre comme un « nouveau fait pionnier » dans le contexte marocain, où l'expression au féminin demeure rare. Notre question principale est la suivante : dans quelle mesure la pièce *Bnat Lalla Manana* constitue-t-elle une forme de subversion des rapports de domination genrés au sein du champ artistique marocain, et comment participe-t-elle à la reconfiguration des formes de narration, de corporéité et de représentation du féminin ? Dès lors, cette création artistique soulève plusieurs interrogations centrales : comment penser l'émergence d'une parole féminine autonome dans le champ artistique marocain ?



En quoi cette pièce constitue-t-elle un fait pionnier dans la production artistique genrée? Et dans quelle mesure participe-t-elle à la transformation des représentations sociales du féminin ?

L'analyse s'appuiera d'abord sur une étude du contexte de production ainsi que sur les contraintes structurelles du champ artistique, en mobilisant également la parole des actrices fondatrices³. Elle examinera ensuite les choix esthétiques et narratifs de la pièce, avant d'analyser les dimensions corporelles et performatives du jeu des actrices. Enfin, elle mettra en lumière la portée symbolique et sociale de cette création dans la redéfinition des rapports de genre.

1. la question du genre dans la production cinématographique au Maroc

Les productions artistiques cinématographiques dans le monde arabe et le Maghreb dont le Maroc, traitent des relations genre comme des sujets sociaux qui ont des aboutissements moralistes. La représentation des rôles et le partage du travail s'ajustent et s'accommodent pour favoriser la continuité d'une idéologie culturelle, socioreligieuse qui s'inscrit dans une morale sociale mais aussi dans une vision sociétale qui refuse ou dénigre l'évolution des femmes. Le sens commun dominant les productions artistiques dans leur majorité, résiste à toute réalité qui met en évidence la présence du féminin d'une manière positive et dans des situations de pouvoir ou de réussite. La représentation artistique continue à être dominée par une idéologie sociétale qui prédétermine les «places», «les rôles» et les «acquis» de chaque sexe. Cette représentation prédétermine «le naturel féminin» dans un positionnement de «soumission» et «d'acceptation». Elle consolide la représentation de la société traditionnelle au détriment d'une société ouverte sur de nouvelles valeurs humaines. Ces productions ne cessent de construire la «femme modèle» qui doit s'afficher socialement afin de répondre aux normes morales de la société marocaine. Elles ignorent ou dénigrent dans leur majorité la réalité de l'ascension sociale, culturelle et politique des femmes marocaines. Le plus souvent, les textes, les personnages joués par les actrices ne laissent et ne tolèrent aucune place à une expression au féminin épanoui.

³ Dans le cadre de ce travail, nous avons réalisé un long focus group avec les fondatrices de la troupe **Tacon**, à savoir : Nora Skalli, Samia Akariou, Saâdia Ladib, Hind Saâdi ainsi que Rafika Benmoumen.



L'image négative des femmes s'est construite durant plusieurs générations de production cinématographique. En effet, le genre féminin a toujours été un élément d'«ornement», qui a occupé la scène sans un rôle précis ou plutôt sans expression précise. Si l'on observe les films orientaux ou maghrébins, le rôle principal est celui de l'acteur, le rôle de l'actrice est prédéterminé par le rôle de ce dernier. L'actrice ne réagit qu'à la suite de la réaction de l'acteur et est toujours dans une stratégie de modération, de fuite, d'acceptation ou de refus silencieux. Le rôle de l'actrice ne l'inscrit pas dans une situation de confrontation, de prise de décision ou de refus ouvert, mais plutôt dans le passif. Elle est dans une situation d'écoute, de ressenti de l'acteur et vit son propre rôle par les impulsions de celui-ci. Elle n'est jamais dans une relation de communion avec son ressenti ou dans un élan de son expression. Sa réaction vient juste après celle de son partenaire homme pour répondre à sa déclaration d'amour ou de besoin.

La question du genre dans la production artistique au Maroc renvoie indéniablement au traitement de la femme dans les représentations culturelles et religieuses au sein du monde arabo-musulman, ainsi qu'aux formes d'expression de l'imagerie corporelle féminine. Elle met en lumière, de manière incontestable, une forme de profanation et de tension autour de la représentation du corps féminin. Cette situation s'explique fondamentalement par la présence de discours rigoristes et normatifs qui encadrent la place des femmes et tendent à limiter leur présence dans les espaces-temps urbains, quels qu'ils soient, ainsi que dans les sphères artistiques et sociales.

L'agir normatif⁴ demeure une référence relativement statique dans la compréhension des rapports sociaux de genre. Le monde artistique au Maroc est aujourd'hui de plus en plus investi par la présence féminine. Toutefois, les femmes y restent majoritairement cantonnées à des rôles d'actrices et de comédiennes. Elles sont encore peu nombreuses à accéder ou à se reconvertir vers des fonctions de metteuses en scène, de scénaristes ou d'écrivaines. Cette absence, qu'elle soit volontaire ou contrainte, ne peut à elle seule expliquer le dénigrement de l'évolution des femmes, dans la mesure où la société dans son ensemble manifeste une forme de résistance.

⁴ Chez Durkheim Émile l'« agir normatif » renvoie à l'idée que les comportements individuels ne sont jamais entièrement libres ou spontanés : ils sont orientés, encadrés et régulés par des normes sociales collectives. L'individu agit en fonction de règles, de valeurs et d'obligations que la société lui impose à travers l'éducation, les institutions, la religion, la famille ou encore le travail.



Le féminin apparaît alors comme un véritable enjeu de conflit, de positionnement social, culturel et religieux. Dans la société marocaine, la question de la femme et du genre peut à la fois fédérer des groupes sociaux et politiques, mais également provoquer des tensions, voire des fractures symboliques. Il s'agit d'un sujet fortement investi, qui tend parfois à être perçu comme un marqueur central de l'identité religieuse et culturelle.

Sans aucune exagération, la question du genre constitue l'un des thèmes les plus débattus et les plus controversés dans l'espace public. Chacun, dans la société marocaine, se sent légitime pour exprimer une opinion et prendre position à son sujet. Même ceux qui ne s'expriment que rarement sur d'autres enjeux publics deviennent particulièrement actifs et affirmés lorsqu'il s'agit de la place de la femme dans la société. Cette omniprésence du débat traduit ainsi une forte charge symbolique et sociale de la question du genre, qui dépasse largement le seul cadre artistique pour s'inscrire au cœur des dynamiques sociales, culturelles et politiques.

Le sujet du genre, en tant que contenu et contenant, est fortement traversé par une dimension de religiosité dans le contexte social marocain, au point d'y être fréquemment ramené de manière systématique. Toute forme d'acte de revendication ou de résistance émanant d'un sujet féminin dans la production cinématographique est souvent interprétée, commentée et amplifiée, notamment à travers les réseaux sociaux et diverses prises de position publiques. Ces expressions sont parfois perçues, à tort ou à raison, comme une transgression de la norme religieuse, dans la mesure où elles sont inscrites dans une logique de contradiction entre différentes régulations symboliques.

Cette configuration met en évidence un désaccord entre deux registres de référence : d'une part, une logique religieuse perçue comme transcendante et normative ; d'autre part, une logique d'affirmation du sujet féminin dans l'espace social et artistique. Le genre devient ainsi un lieu de tension où s'affrontent différentes interprétations du sens, du corps et de la légitimité des pratiques sociales.

Dans cette perspective, la question du féminin occupe une place centrale dans la construction de l'identité du sujet musulman dans la société marocaine. Celui-ci semble moins interroger sa propre position que se situer en référence aux débats relatifs à la femme et à sa place dans le cadre religieux et social. Le féminin devient alors un point de cristallisation des discours identitaires, normatifs et symboliques.



On peut ainsi observer que la question de la femme participe de manière constante à la construction et à la reconfiguration de l'identité musulmane dans ce contexte. Elle constitue un référent structurant à travers lequel se définissent des positions, des appartenances et des frontières symboliques. Dans cette logique, la femme apparaît comme un élément central du discours social, au point que son absence ou sa mise à l'écart symbolique pourrait fragiliser certains repères identitaires, dans la mesure où les catégories d'identification et d'identifié se trouvent étroitement liées à cette problématique du genre.

De plus, au-delà de cette cristallisation qui peut apparaître de prime abord comme fantaisiste ou irrationnelle, la question du genre joue en réalité un rôle de régulation dans le maintien de l'identité et de la morale au sein de la société marocaine. Il est même observable que la majorité de la société marocaine tend à intégrer, de manière profondément intériorisée, cette configuration symbolique selon laquelle la moralité des femmes serait constitutive de la moralité de l'ensemble du corps social. Dans cette perspective, la femme devient un support central de la définition de la société comme société musulmane, où l'ordre moral collectif est en partie pensé à travers la conduite, le corps et la respectabilité féminine.

D'où l'intensité de la surveillance dont fait l'objet son image, notamment dans la production cinématographique et artistique. Cette surveillance s'accompagne d'un usage souvent catégorique des catégories de licite et d'illicite dans la qualification de toute manifestation artistique impliquant des femmes. Les productions sont alors évaluées à travers un prisme moral et religieux qui tend parfois à réduire la complexité des œuvres à des jugements normatifs tranchés. Dans certains cas, cette lecture laisse apparaître l'idée implicite selon laquelle la préservation de la religion musulmane dans la société marocaine dépendrait, en partie, du contrôle de la représentation du féminin dans l'espace public et artistique.

Cette configuration révèle ainsi la force des mécanismes de régulation symbolique qui encadrent la visibilité des femmes et leur expression dans le champ artistique, et met en lumière les tensions entre création, norme sociale et interprétation morale.

Cette résistance ne s'exprime pas nécessairement sous la forme d'un refus explicite de l'évolution des femmes dans le temps et dans l'espace social, mais plutôt comme le



maintien de logiques normatives dès lors qu'est introduite une approche de genre susceptible de viser l'égalité ou l'équité dans l'épanouissement individuel. Dans ce cadre, une approche moraliste à dominante masculine tend à assigner le féminin à des rôles de bienveillance et de protection de l'honneur familial.

Le féminin se trouve ainsi encadré par des attentes sociales fortes, dans lesquelles il ne peut « déraiser », au risque de compromettre son inscription dans les normes de respectabilité, et ce, au prix parfois d'une limitation de ses possibilités d'accomplissement personnel et d'épanouissement.

L'identité corporelle féminine constitue un sujet particulièrement sensible, voire tabou, dans le contexte social marocain. Elle est étroitement liée au corps féminin, lequel est fortement investi de valeurs sociales ambivalentes, à la fois positives et négatives, et occupe une place centrale dans la représentation sociale. Dans l'imaginaire collectif, ce corps est associé à des notions telles que l'honneur, la pudeur, l'amour et la chasteté, mais également, de manière contradictoire, au déshonneur, à la souillure, au désir et à la sexualité.

À la suite de la diffusion de certains films ou d'images d'actrices adoptant des postures corporelles plus expressives, des débats publics ont émergé afin de qualifier ces représentations comme étant normales ou anormales. Dans le registre moral, elles sont ainsi jugées comme acceptables ou au contraire comme immorales, entraînant leur rejet ou leur condamnation. Dans ce contexte, les actrices se trouvent souvent contraintes de se justifier et d'expliquer les raisons de leurs choix artistiques et corporels. Leur argumentation repose généralement sur la nécessité de répondre à une réalité sociale ou d'interpréter un scénario, justifiant ainsi leur engagement dans le rôle.

Toutefois, dans ces débats, la question de la liberté individuelle de l'actrice est rarement mise en avant. Celle-ci se trouve plutôt placée dans une position de passivité, contrainte de réagir aux discours extérieurs et de préserver une image sociale acceptable. Il convient de noter que si les acteurs masculins peuvent également faire l'objet de critiques, celles-ci restent nettement moins intenses et moins centrées sur leur corporalité ou leur moralité.

Les critiques se focalisent ainsi principalement sur les actrices, révélant un déséquilibre dans les formes de jugement social. Cette situation met en évidence un rapport différencié au genre, où se construit un jeu de distinction entre masculin et féminin,



définissant implicitement ceux qui ont le droit d'exposer leur corps et leur liberté artistique, et ceux à qui ce droit est plus fortement contesté ou limité.

S'ajoute à cela une critique émanant de ce que l'on nomme les intellectuels, lesquels considèrent que le scénario représenté doit répondre obligatoirement à des critères littéraires parfois non reconnus ou contestés. Un élément important apparaît toutefois dans la réception critique de ces œuvres : les débats se concentrent principalement sur des considérations morales, notamment la présence de scènes d'amour ou de sexualité, au détriment d'une analyse esthétique, sociale ou narrative plus large. En conséquence, ces films se voient souvent dénier une véritable valeur artistique ou culturelle. Dans ce cadre, l'approche de genre demeure relativement marginalisée. Elle est souvent mise à distance, voire invisibilisée, à travers la négation du féminin comme parole autonome ou comme expression corporelle singulière, et par son cantonnement à une identité essentiellement corporelle. Le féminin est ainsi fréquemment appréhendé comme une figure devant être dirigée, mise en scène, à laquelle on attribue un rôle et une réplique déterminés dans un cadre préétabli. Cette réduction de la subjectivité féminine à une fonction d'exécution scénaristique engendre des formes de tension et de souffrance chez de nombreuses actrices, qui tentent néanmoins de s'émanciper et de se repositionner dans de nouveaux rôles, de nouveaux textes et de nouvelles formes d'expression artistique.

Dans ce contexte, une grande partie de la production artistique continue de résister en reproduisant une image relativement figée de la femme et de la société marocaine. Cependant, cette tendance coexiste avec d'autres productions qui, au contraire, s'opposent à ces représentations stéréotypées. Ces œuvres cherchent à restituer un vécu marocain dans sa complexité, en mettant en lumière ses joies, ses contradictions et ses tensions sociales.

Le champ cinématographique apparaît ainsi traversé par une opposition entre, d'une part, ceux qui continuent à privilégier un modèle traditionnel de représentation artistique et, d'autre part, ceux qui revendiquent une représentation plus fidèle et plus ouverte de la société marocaine contemporaine. Ce clivage se manifeste notamment dans la tension entre une volonté de protection de l'image sociale vis-à-vis de l'extérieur et une volonté d'exposer les réalités sociales internes.



Dans ce contexte, certaines artistes, notamment des auteures de pièces théâtrales, parviennent à s'imposer progressivement en opérant une forme de transformation artistique qualifiée ici de « révolution douce ». Elles contribuent ainsi à l'émergence d'une approche au féminin de la société marocaine, en introduisant de nouvelles modalités de représentation, de narration et de subjectivation du féminin dans le champ artistique.

1.1 Les figures héroïques dans le cinéma marocain

Une analyse genrée de la répartition des rôles et des fonctions dans le cinéma marocain met en lumière le caractère historiquement construit et socialement situé des figures héroïques, ainsi que les rapports sociaux de sexe qui structurent les récits filmiques. Loin d'être neutre, la construction des personnages s'inscrit dans un système de valeurs qui privilégie et naturalise des qualités traditionnellement associées au masculin.

Dans cette configuration, le héros masculin occupe une position centrale dans le récit. Il est généralement représenté comme une figure active, rationnelle et décisionnelle, incarnant la maîtrise de l'action et la légitimité narrative. Le courage, le pouvoir et la capacité d'agir apparaissent ainsi comme des attributs genrés, socialement construits comme masculins. En revanche, les personnages féminins sont fréquemment relégués à des fonctions secondaires : objets de désir, supports affectifs ou motivations du parcours du protagoniste masculin. Cette distribution inégale des rôles traduit une division symbolique du travail cinématographique, où l'action et la narration principale sont assignées au masculin, tandis que le féminin est associé à l'émotion, à la dépendance ou à la passivité.

L'absence relative de figures féminines héroïques ou leur assignation à des rôles stéréotypés tels que l'objet d'amour, la gardienne de l'honneur ou la figure de lamentation témoigne d'une division sexuelle du travail symbolique. Cette configuration peut être interprétée comme une forme de domination symbolique, au sens de Pierre Bourdieu, dans la mesure où les hiérarchies de genre sont intériorisées et reproduites à travers les représentations culturelles.

La figure héroïque est étroitement liée à un idéal de virilité valorisant la force, le courage guerrier, la protection de l'honneur et la générosité. Ces qualités, bien qu'apparaissant comme universelles, sont en réalité historiquement construites comme des attributs



masculins participant à la production d'une masculinité dominante. Le héros ne se contente donc pas de refléter des normes sociales : il contribue activement à leur légitimation et à leur reproduction.

Dans cette perspective, les attributs du héros répondent davantage à un besoin sociétal qu'à une logique individuelle. Ils sont acquis à travers des processus éducatifs contraignants, assimilables à une forme de « dressage » social, visant à conformer l'individu à l'image attendue de son rôle. Judith Butler montre que les identités de genre ne relèvent pas d'une essence, mais d'une répétition d'actes et de normes socialement codifiés. Le héros cinématographique peut ainsi être compris comme une figure performative : il incarne une masculinité produite par la répétition de gestes, de postures et de schémas narratifs qui finissent par apparaître comme naturels.

L'analyse de la figure de l'héroïne confirme cette asymétrie structurelle. Dans le cinéma dominant, elle est souvent construite dans une position relationnelle, définie par rapport au héros masculin. Même lorsqu'elle occupe une place centrale à l'écran, son « agency »⁵ demeure limitée par des normes de genre qui encadrent son autonomie narrative. Les qualités qui lui sont attribuées courage, résilience, sacrifice restent fréquemment subordonnées à des fonctions affectives ou relationnelles. « L'égocentrisme sur la valeur du masculin comme valeur universelle peut formaliser la représentation sociale qui domine la création artistique⁶ ». (Zerbib, 2007, p. 187-210).

Touria Alaoui, actrice marocaine, déclare que « les actrices estiment en général que leurs chances sont inférieures à celles des hommes dans le domaine cinématographique. Dans la majorité des cas, la trame des films est basée sur un rôle masculin, la présence de la femme dans le film sert seulement d'accessoire pour embellir le film, le faire valoir, mettre l'homme en valeur et lui donner plus d'importance. ». La radicalité formelle peut par exemple conforter les représentations de genre et faire du masculin l'unique source de valeur artistique »⁷ Écrire pour soi et à travers soi, tel est également le cas dans la production artistique contemporaine. Sa représentation ne découle pas seulement de

⁵ pouvoir d'agir

⁷ Parole de la troupe Tacon



l'imaginaire global sociétal mais aussi des prises de position propres à l'écrivain ou à l'artiste.

Les représentations des femmes dans le cinéma «se fait et se refait selon les artistes et selon les sociétés et leurs représentations socioculturelles». (Mainardi,2007, p80). Les représentations socioculturelles divergent selon les sociétés et les époques, cependant deux identifiants du genre social féminin restent stables et permanents, notamment la mère et l'amante. Nulle part le genre féminin n'est l'identifiant de la femme à part entière car en effet, « le féminin étant toujours identifié par son rôle social mère de, sœur de, il n'a pas d'identité propre »⁸, son image est le produit d'un imaginaire social. Lorsqu'il est véhiculé par la production artistique, il alimente le sens commun par la force de l'audiovisuel, il se formalise et devient une référence au point que l'on croit qu'il est bel et bien une réalité sociale réelle et non une réalité pensée et construite.

1.2 Femme originelle intemporelle dans la production Cinématographique

Les enquêtes nationales consacrées à l'image de la femme dans les médias marocains mettent en évidence la persistance de représentations stéréotypées, et ce malgré l'adoption, dès 2005, de la Charte nationale pour l'amélioration de l'image de la femme dans les médias, ainsi que les efforts institutionnels engagés par l'État en faveur d'une représentation plus équilibrée et diversifiée.

Dans ce cadre, les femmes sont fréquemment associées à un portrait type et imprécis, et leur présence demeure globalement marginale et peu significative, à quelques exceptions près. Les travaux et rapports réalisés depuis 2007, notamment par la Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA), le Conseil national de la presse, ainsi que diverses institutions médiatiques, convergent vers un constat similaire : la représentation des femmes dans les médias marocains reste largement structurée par des stéréotypes de genre. Elles sont principalement associées à des rôles traditionnels tels que la maternité, le statut conjugal ou les fonctions domestiques, tandis que leur présence dans les sphères de décision, d'expertise ou d'autorité demeure limitée. Par ailleurs, leur visibilité médiatique est souvent construite à travers des registres

⁸ Parole d'actrices de la troupe Tacon



émotionnels ou esthétiques, au détriment d'une représentation en tant que sujets sociaux autonomes.

Toutefois, les enquêtes plus récentes, notamment celles réalisées à partir de 2015 et renforcées entre 2020 et 2024, mettent en lumière des évolutions contrastées. Elles soulignent une amélioration relative de la visibilité des femmes dans certains domaines tels que la politique, l'économie et la société civile. Néanmoins, ces avancées demeurent limitées et peu systématiquement observables sur le plan sociologique, en raison de leur caractère encore insuffisant au regard des indicateurs de représentation effective.

Les rapports récents insistent ainsi sur la persistance de déséquilibres structurels, notamment la sous-représentation des femmes expertes, la sexualisation de leur image dans certains formats médiatiques, ainsi que la reproduction de modèles culturels traditionnels. En conséquence, ces études concluent à une transition inachevée entre une représentation stéréotypée et une représentation plus égalitaire.

La reproduction constante de ces stéréotypes révèle, d'une part, la forte résistance de la société marocaine à la question de l'égalité des genres et, d'autre part, la persistance d'un « fantasme sociétal », ainsi qu'une difficulté à s'inscrire pleinement dans la modernité contemporaine. Cette dynamique se traduit par la projection et l'idéalisation d'un retour vers un passé lointain, souvent réinvesti et valorisé comme modèle. Ce passé, ainsi érigé en référence, entre en tension avec les transformations sociales actuelles.

En effet, la société marocaine, notamment depuis l'indépendance de 1956, s'inscrit dans un processus progressif de changement et de modernisation, marqué par une évolution des rôles sociaux des femmes et de leurs positions dans l'espace public et culturel. Cette évolution du genre peut être rapide, mais elle demeure singulière en ce qu'elle investit progressivement l'ensemble des domaines sociaux et professionnels. Toutefois, la dynamique sociale émancipatrice du féminin apparaît peu, voire rarement, dans les scénarios et les écrits, qu'ils soient le fait d'hommes ou de femmes de création. En effet, si leurs pratiques professionnelles se sont modernisées grâce à l'acquisition de nouveaux outils techniques et esthétiques de production cinématographique, cette modernisation ne s'accompagne pas toujours d'une évolution de la pensée : leur imaginaire et leurs



représentations sociales de la femme restent souvent en décalage avec les transformations contemporaines.

D'ailleurs, cette forme de dualité persiste dans l'ensemble de la société marocaine ; elle est loin d'être cantonnée au seul monde de la création cinématographique. Toutefois, l'impact de la création artistique y est particulièrement fort, dans la mesure où elle devient un vecteur déterminant de la perception sociale. Lorsque les médias, à travers l'ensemble de leurs supports, s'invitent dans l'espace domestique et familiale, ils colportent des valeurs qui tendent à dégrader l'image des femmes. Leur diffusion massive et leur forte visibilité, de manière quasi systémique auprès du public marocain, s'apparentent à une forme de martèlement symbolique, conduisant inévitablement à une reproduction légitimée, voire naturalisée, de ces comportements.

Ceux-ci sont alors perçus comme relevant de l'ordre du temporel, alors qu'ils s'inscrivent en réalité dans des constructions sociales durables. Diffuser une certaine image revient ainsi non seulement à la rendre acceptable, mais aussi à la légitimer. Dans cette perspective, la tendance dominante réduit souvent la représentation cinématographique des femmes à deux dimensions sociales principales : d'une part, celle de la femme-mère, dont le rôle est sacralisé à travers l'exaltation de la procréation et de l'éducation, mais au prix d'une mise à distance de sa féminité ; d'autre part, celle de la femme érotisée, marginalisée et stigmatisée, perçue comme une source de perte ou de menace pour le masculin.

Toutefois, l'impact de la création artistique qui colporte un ensemble de valeurs dégradant l'image des femmes et surtout sa diffusion ainsi que sa visualisation par le public marocain, conduit à une reproduction légitimée du comportement avec sa sacralisation. Ledit comportement se considère comme un aspect temporel alors qu'il appartient à l'intemporel. Diffuser une certaine image c'est l'asseoir non seulement au niveau de l'acceptable mais aussi la légitimer.

Dans cette perspective, la tendance dominante réduit fréquemment la figure féminine à deux registres principaux. Le premier est celui de la femme-mère, dont le rôle est sacralisé à travers l'exaltation de la maternité, de la procréation et de l'éducation, mais au prix d'une réduction de sa dimension individuelle et de sa subjectivité. Le second est celui de la femme érotisée, souvent marginalisée ou stigmatisée, associée à la séduction et perçue comme une menace pour l'ordre masculin. Ainsi, ces représentations binaires



contribuent à enfermer le féminin dans des catégories normatives qui limitent sa complexité sociale et symbolique.

À l'exception de quelques tentatives de distinction dans la production cinématographique et théâtrale au Maroc, la majorité des œuvres s'inscrit encore dans une vision traditionnelle du genre féminin. Elles reproduisent des schémas et des comportements sociaux qui, s'ils ne sont plus nécessairement dominants dans le vécu quotidien, continuent néanmoins de structurer l'imaginaire social, lequel ne cesse de réinventer le mythe de l'invisibilité des femmes pour en faire presque un fantasme érotique, « marchandable » comme récit et image sur le grand ou le petit écran.

1.3 La question de la visibilité et de l'invisibilité des femmes dans la production cinématographique

Depuis plusieurs décennies, les femmes marocaines se distinguent par leurs performances et leur combativité. Leur taux de réussite scolaire est élevé, leur présence dans les grandes écoles est significative, et elles sont de plus en plus instruites et actives dans la vie économique et sociale. Elles accèdent à des postes de décision dans les sphères politique, juridique, économique et sociale. De nombreuses femmes, brillantes dans leurs études, bousculent les stéréotypes en intégrant des universités et des écoles d'excellence. Depuis plusieurs décennies, elles occupent des fonctions de prestige dans les domaines politique, juridique, scientifique, ainsi que dans les sciences humaines et littéraires, provoquant une visibilité parfois contrariée dans la société.

Pourtant, malgré ces transformations profondes, l'image sociale des femmes marocaines⁹ demeure souvent enfermée dans des représentations dévalorisantes, les réduisant à des figures fragiles ou dépourvues de profondeur intellectuelle et morale. Elles deviennent, lors de certaines confrontations, la cible de discours violents ou méprisants, sans considération pour leur dignité, à travers des qualificatifs stigmatisants lors d'altercations genrées, tels que « débiles », « côte tordue » ou encore « putes ».

⁹ Sur les réseaux sociaux, les femmes, et plus particulièrement celles qui occupent une visibilité publique, sont souvent exposées aux insultes, au mépris, ainsi qu'à des remises en cause de leur réussite et de leur présence dans la sphère publique.



Ainsi, aborder cette question revient à interroger la place et la reconnaissance du féminin au sein du champ artistique. En effet, analyser la visibilité des femmes marocaines dans la production cinématographique implique de prendre en compte la diversité de leurs rôles et de leurs fonctions, ainsi que l'évolution de leurs positions dans les sphères sociale, scientifique et politique.

Reconnaître l'ampleur de la participation des femmes marocaines dans l'ensemble des domaines de la vie sociale conduit également à admettre que les actrices marocaines sont aujourd'hui en mesure de dépasser les logiques de cloisonnement qui ont longtemps limité leur présence. Elles s'affirment ainsi comme des actrices à part entière du champ artistique, capables d'investir pleinement les dimensions intellectuelles et créatives de la production culturelle.

La persistance de cette vision sociétale, marquée par un déni manifeste de la diversité des femmes marocaines et de leur évolution sociale dans le cinéma, doit être comprise non seulement comme un phénomène technique, mais aussi comme un processus culturel et idéologique. Elle participe à la stabilisation des rôles traditionnels assignés aux femmes, tout en offrant, dans ses formes contemporaines, des possibilités de remise en question et de redéfinition des normes de genre.

Il est intéressant, dans ce cadre, de poser la question des déterminants réels de la visibilité artistique. Se construit-elle sur un déterminant purement artistique ? Sur ce que nous pourrions nommer un capital personnel, une performance féminine pervertie qui pourrait rivaliser, d'une manière ou d'une autre, avec la domination masculine du champ cinématographique, normalisée comme un droit acquis, un privilège social réincarné à l'écran ? Ou existe-t-il un autre déterminant qui régule ce champ avec un pouvoir absolu ?

Il est certain que des figures féminines marginales ou transgressives viennent nuancer ce schéma. Des personnages féminins ou des figures artistiques (auteures ou poètes) peuvent subvertir les normes de genre en s'appropriant des registres traditionnellement masculins ou en redéfinissant les modalités de l'héroïsme. Ces cas révèlent le caractère instable et négocié des identités de genre, oscillant entre reproduction et transformation des normes.

Le caractère instable, provoqué par une minorité du champ artistique tissant une nouvelle forme de visibilité de genre par une mise en scène complètement décomplexée



de la femme, reste très restreint, en raison de la difficulté d'accès à l'ensemble des capitaux nécessaires à la production cinématographique, et essentiellement au capital symbolique dont les femmes sont exclues.

De même, la possession des pouvoirs, qui fonde même la performance artistique, définit la notion de visibilité en renforçant la présence féminine, tout en maintenant les femmes dans leurs rôles à la fois sociaux et professionnels, en tant que filles, mères, épouses, paysannes ou ouvrières (fileuses, tisserandes, couturières). Toutefois, ces rôles ont été majoritairement pensés dans une logique d'auxiliaire, les femmes étant perçues comme des soutiens de l'homme. Elles ont ainsi été, et demeurent encore souvent, représentées comme des aides domestiques ou des consommatrices futiles, dénuées de valeur propre, qu'il s'agisse de créativité ou de production. L'héroïne féminine, dans une nouvelle forme de visibilité, peut perfectibiliser et complexifier cette notion en soi, en rendant visible ce que nous considérons comme invisible, tout en le préservant dans l'espace intime.

Dans cette perspective, la question de la visibilité ne peut être dissociée de celle de l'invisibilité. Certaines femmes sont rendues visibles dans le champ cinématographique, mais souvent à travers des représentations stéréotypées ou limitées, tandis que d'autres demeurent invisibilisées, exclues des espaces de production, de création et de légitimation. Ainsi, la visibilité elle-même peut constituer une forme ambivalente de reconnaissance, parfois conditionnée et encadrée par des normes dominantes.

L'approche intersectionnelle, développée notamment par Kimberlé Crenshaw, peut servir de méthode d'analyse pour mettre en évidence les mécanismes de visibilité et d'invisibilité des femmes artistes face à l'accès aux capitaux de pouvoir. Elle montre que les systèmes de domination (sexe, race, classe) ne fonctionnent pas séparément, mais s'entrecroisent, produisant des formes différenciées de reconnaissance ou de marginalisation. Elle permet ainsi d'analyser l'imbrication des rapports de domination en soulignant le caractère cumulatif et différencié des inégalités, notamment dans l'accès à la production artistique. Les femmes se trouvent alors confrontées à des obstacles spécifiques qui relèvent autant de leur position sociale que des structures de représentation, et qui nécessitent une lecture croisée des rapports sociaux.



De ce point de vue, les inégalités entre hommes et femmes ne se réduisent pas à une opposition abstraite, mais se traduisent par une distribution inégale des positions de visibilité, de pouvoir de représentation et de capacité à produire des récits. Les hommes occupent encore majoritairement les espaces de décision et de légitimation, ce qui influence à la fois la manière dont les femmes sont rendues visibles à l'écran et les conditions de leur auto-représentation.

L'approche intersectionnelle permet ainsi de comprendre que la domination masculine, articulée à d'autres formes de domination, produit des régimes différenciés de visibilité et d'invisibilité. Ceux-ci déterminent les modalités d'apparition des femmes dans le champ artistique, oscillant entre reconnaissance partielle, mise en scène contrainte et effacement structurel.

2. La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* un nouvel objet artistique construit

La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* (adaptée de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, par la troupe théâtrale Tacon (talon aiguille en espagnol), et présentée dans plusieurs villes et festivals depuis 2005, constitue une expérience singulière dans le paysage artistique marocain.

Cette œuvre met en scène l'histoire d'une mère imposant la réclusion à ses filles afin de préserver l'honneur familial et de les protéger du monde extérieur, notamment des relations avec les hommes. À travers cette situation dramatique se déploient des registres émotionnels multiples - révolte, désir, rivalité, haine, amour- qui donnent à voir la complexité des rapports intrafamiliaux ainsi que les tensions liées au genre.

Portée par un groupe d'actrices¹⁰, cette pièce ne se limite pas à introduire une parole féminine dans un espace existant ; elle engage une reconfiguration plus profonde des modalités de production du récit. À travers une redéfinition des formes narratives, des mouvements corporels et gestuels, ainsi que des logiques de mise en scène, ces artistes proposent une alternative aux représentations dominantes.

La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* s'inscrit dans un processus d'appropriation de l'espace créatif audiovisuel au sein du champ artistique marocain. Le champ artistique

¹⁰ Nora Skalli, Samia Akariou, Saadia Ldib, Saadia Azgoun, Nadia Alami, Hind Saadi



constitue un espace structuré de positions traversé par des rapports de force et de domination symbolique. En ce sens, la création théâtrale n'est jamais impartiale.

Dans ce contexte, la pièce *Bnat Lalla Manana* apparaît comme une tentative de subversion de cet ordre symbolique. Les actrices, conscientes des contraintes qui pèsent sur leur pratique, développent des stratégies de contournement du pouvoir symbolique genré. Leur démarche rejoint, dans une certaine mesure, les réflexions de Judith Butler sur la performativité du genre¹¹ : Dans une lecture sociologique inspirée de ses travaux, nous pouvons analyser la création artistique de la pièce théâtrale de *Bnat Lalla Manana* comme un espace-temps privilégié de restructuration réaménagée des normes de genre. Dès lors, le corps apparaît comme le lieu central où s'inscrivent et se rejouent ces normes, à travers des gestes, des postures et des pratiques socialement codifiées. D'où le questionnement des auteures actrices sur la place et le rôle.

Dans les propos d'auteurs et d'actrices de la pièce théâtrale, la question de la « liberté d'action » apparaît comme fondamentale dans la création artistique. Pourtant, cette liberté semble largement entravée dans le jeu féminin, où l'actrice est rarement reconnue comme sujet autonome de l'action scénique. Elle apparaît plutôt inscrite dans des schémas de représentation qui limitent sa marge d'initiative et de création.

Dans les représentations artistiques du couple, souvent présentées comme un espace d'expression des rapports entre activité et passivité, la prise de parole est profondément hiérarchisée entre un pôle dominant et un pôle dominé. L'actrice et metteuse en scène marocaine Samya Akaryou souligne que « la femme actrice n'est présente que pour donner la réplique qui valorise l'homme ; elle ne peut se permettre d'être en situation d'action, elle répond à l'acteur et jamais elle ne l'interpelle ». Cette configuration révèle

¹¹ En effet, Butler montre que le genre ne constitue pas une essence naturelle, mais qu'il est le produit d'une performativité, c'est-à-dire d'une répétition stylisée d'actes inscrits dans des normes sociales. Comme elle l'affirme, « il n'y a pas d'identité de genre derrière les expressions du genre ; cette identité est performativement constituée par ces expressions mêmes » There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results. » Gender Trouble, chapitre 1 : *Subjects of Sex/Gender/Desire* Édition Routledge (1990 / 1999) : p. 25



une absence d'autonomie du personnage féminin, réduit à une fonction réactive plutôt qu'active.

Dans le même sens, l'actrice Nora Skalli insiste sur le contrôle exercé sur le corps et le jeu de l'actrice, décrivant une forme de censure corporelle et gestuelle qui limite son expression. Elle affirme que, contrairement à l'acteur, l'actrice est soumise à une surveillance constante de ses faits et gestes, l'acteur occupant une position de « tuteur » qui autorise ou interdit, réduisant ainsi considérablement le champ de liberté de l'actrice. Cette situation contribue à faire de l'actrice une figure guidée, orientée, et non pleinement actrice de son propre jeu.

Dans ce contexte, l'actrice est largement stéréotypée : elle est assignée à des rôles codifiés qui reproduisent des schémas sociaux préexistants, limitant sa capacité à incarner des figures de rupture ou de création autonome. La production artistique participe ainsi à la stabilisation de représentations où le féminin est pensé dans la dépendance, la réactivité et l'hétéronomie, plutôt que dans l'action et l'initiative.

Les actrices racontent, lors de nos entretiens, qu'elles ont éprouvé dès leurs premières expériences artistiques un profond sentiment d'étrangeté à l'égard de leur propre jeu. Elles avaient l'impression d'être des figures superflues, dépourvues de véritable valeur ajoutée au sein de la scène artistique. Elles se percevaient comme des personnages intrus, marginalisés dans le récit dramatique, sans réelle fonction dans la construction narrative ni dans l'évolution de l'histoire racontée. Leur présence apparaissait davantage comme une forme de « remplissage » dramaturgique que comme une participation essentielle à l'action ou au développement du sens.

Ainsi, loin de constituer un espace d'émancipation du jeu féminin, le champ artistique reproduit souvent une absence d'autonomie de l'actrice, dont la présence reste conditionnée par des normes de représentation genrées. L'actrice est alors davantage un support de mise en valeur du masculin qu'un sujet à part entière de création et d'action scénique.

2.1 Les parcours des actrices auteures : une quête de sens et de place

Toutes lauréates de l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, les artistes ont vécu une expérience marquante au sein de la troupe Tanssift, composée elle aussi de lauréats de l'Institut. Les actrices-auteures décrivent cette expérience comme



fondatrice dans leur parcours de comédiennes. Toutefois, malgré la richesse et la densité de cette aventure artistique, elles ne pouvaient accéder à une véritable autonomie dans leurs réflexions ni dans leurs choix de sujets et d'objets de création. Selon leurs propres termes, elles demeuraient les « invitées » du groupe Tanssift et non ses fondatrices.

La création de la troupe Tacon intervient précisément dans cette perspective de quête d'autonomie, de concrétisation artistique et de recherche d'une place propre au sein du champ théâtral marocain. Cette initiative constitue une réponse à l'impossibilité de s'identifier à un univers artistique qui réduit souvent les femmes comédiennes à un rôle secondaire : celui de « donner la réplique », autrement dit d'occuper une position de passivité plutôt que d'action. Les membres de la troupe dénoncent notamment l'absence de réflexion, dans l'écriture dramaturgique et la mise en scène, autour de personnages féminins complexes et centraux : « les écrivains de scénarios et les metteurs en scène ne travaillent pas sur des rôles propres aux femmes ; les femmes ne sont jamais des héroïnes ».

Dans cette logique, les personnages féminins apparaissent comme des figures subalternes définies en référence au masculin et ne pouvant exister qu'à travers lui. La troupe Tacon qualifie cette condition d'existence par intermédiaire : la femme est présente pour compléter une situation plutôt que pour agir sur elle, mais rarement un sujet autonome portant sa propre parole et dirigeant l'action dramatique. Plus encore, elle interprète fréquemment un rôle pensé pour elle par un auteur masculin, dont le regard demeure façonné par un sens commun fortement imprégné de préjugés, de stéréotypes et de représentations traditionnelles du féminin dans la société marocaine.

Les actrices soulignent également que les rôles qui leur sont attribués sont souvent dépourvus de véritable nécessité dramaturgique : « l'actrice est obligée de s'insérer dans un rôle qui, la plupart du temps, n'a pas de valeur ajoutée en soi ; la pièce pourrait être jouée sans sa participation sans que le texte perde son sens ». L'absence de femme héroïne dans la production artistique marocaine - à quelques exceptions près- traduit ainsi une représentation du féminin principalement construite à partir du regard masculin. La femme y apparaît moins comme un sujet doté d'une identité propre que comme une projection des attentes sociales et symboliques masculines.



Face à cette production artistique qui tend à reconduire une image figée de la femme et de la société marocaine, les actrices de la troupe Tacon choisissent de s'engager dans l'écriture, la mise en scène et la création dramatique. Cette démarche constitue une forme de résistance aux représentations stéréotypées du féminin et une volonté de restituer un vécu marocain plus proche de la réalité sociale, avec ses contradictions, ses tensions, mais aussi ses dimensions affectives et humaines. Les trajectoires des actrices-auteurs marocaines s'inscrivent dans une dynamique de recherche simultanée de reconnaissance artistique, d'autonomie créative et de légitimité symbolique au sein du champ théâtral et cinématographique. Leurs parcours sont marqués par une tension constante entre, d'une part, les normes dominantes qui structurent les espaces de production artistique et, d'autre part, leur volonté de construire une parole propre et une représentation plus juste du vécu féminin.

À travers leurs expériences professionnelles, ces artistes racontent un sentiment récurrent de marginalisation et d'invisibilisation. Dès leurs premières participations aux productions théâtrales ou cinématographiques, plusieurs d'entre elles ont éprouvé une forme d'étrangeté à l'égard des rôles qui leur étaient attribués. Elles avaient le sentiment d'occuper des positions secondaires, d'être présentes sans véritable nécessité dramaturgique, comme des figures accessoires dont la disparition n'altérerait ni le sens de l'œuvre ni l'évolution du récit. Cette expérience nourrit progressivement une prise de conscience critique des mécanismes de production du féminin dans le champ artistique marocain.

Les actrices-auteurs dénoncent ainsi des représentations construites majoritairement à partir d'un regard masculin, où les personnages féminins apparaissent souvent réduits à des fonctions relationnelles. Rarement pensées comme des sujets autonomes, les femmes demeurent enfermées dans des rôles périphériques qui les empêchent d'agir pleinement sur le déroulement de l'histoire. Cette marginalisation symbolique produit chez les actrices un sentiment d'exclusion de leur propre pratique artistique, comme si elles demeuraient étrangères à leur propre jeu et à leur propre parole.

Cette quête dépasse la seule revendication professionnelle. Elle renvoie également à une volonté de faire émerger des récits plus proches des réalités sociales vécues par les femmes marocaines, avec leurs contradictions, leurs tensions et leurs aspirations. À travers leurs créations, les actrices-auteurs participent à la redéfinition des frontières



du champ artistique en introduisant de nouvelles sensibilités, de nouvelles formes narratives et de nouvelles manières de penser la présence féminine sur scène et à l'écran.

2.2 La mise en scène de la troupe théâtrale Tacon : l'écriture comme acte de résistance

Pour les actrices-auteures, l'écriture ne constitue pas uniquement un prolongement de la pratique théâtrale ou cinématographique ; elle représente avant tout un acte de résistance symbolique face aux formes de domination qui structurent le champ artistique. En accédant à l'écriture, à la mise en scène et à la création dramatique, ces femmes déplacent leur position dans l'espace de production culturelle : elles ne sont plus seulement interprètes de récits conçus par d'autres, mais deviennent productrices de sens, de discours et de représentations.

L'écriture, la mise en scène et la création collective deviennent des moyens de reconquête symbolique et de reconstruction identitaire. En investissant l'espace de la création, les actrices-auteures cherchent non seulement à produire des rôles différents, mais également à transformer les conditions mêmes de représentation du féminin. Leur démarche s'apparente ainsi à une quête de sens au sens de Max Weber¹² et de place dans un univers artistique historiquement structuré par des rapports de pouvoir genrés.

Partant de ce postulant qui limite leur élan artistique, les actrices auteures prennent le contre pied de cette limitation structurelle du champ artistique des femmes à être assignées à une forme de chosification ou des objets. Alertées elles mêmes par leur vécu artistique, repérant aussi les mécanismes d'objectivation mis en évidence par Laura Mulvey que « la fascination du cinéma est renforcée par des schémas préexistants de fascination déjà à l'œuvre chez le sujet individuel et dans les formations sociales qui l'ont façonné. Il prend comme point de départ la manière dont le cinéma reflète, révèle et même joue avec l'interprétation hétérosexuelle, socialement établie, de la différence

¹² Chez Weber Max, le sens de l'action constitue une notion centrale de la sociologie compréhensive. Il désigne la signification subjective que les individus attribuent à leurs comportements. Autrement dit, une action sociale ne peut être pleinement comprise qu'à partir du point de vue de l'acteur lui-même, c'est-à-dire en tenant compte des motivations, des intentions et des raisons qui orientent son agir.



sexuelle, laquelle contrôle les images, les façons érotiques de regarder et le spectacle. »¹³ D'où l'idée de travestir cette figure narrative sur les femmes comme chose érotisée par le masculin pour le plaisir d'être regardée dans un espace- temps de création maîtrisée et envahit par le récit, le jeu et la parole des hommes. Le regard masculin tend à organiser la narration autour d'un sujet masculin actif, reléguant la femme à une position d'objet ou de figure secondaire et un plongement au récit masculin. Dans le narratif cinématographique la femme selon l'analyse de Laura Mulvey « se tient alors dans la culture patriarcale comme signifiant de l'autre masculin, liée à un ordre symbolique dans lequel l'homme peut vivre ses fantasmes et ses obsessions à travers le commandement linguistique, en les imposant à l'image silencieuse de la femme, encore attachée à sa place de porteuse, et non de productrice, de sens. » (Mulvey, 1975, p6). Ainsi, pour délimiter leur champ créatif féminin, elles ont réorienté leurs pratiques artistiques afin d'édifier un espace-temps spécifique, au sein duquel ces normes peuvent être à la fois reproduites et subverties. En investissant leur corporéité et leur expérience vécue, les artistes élaborent des formes d'expression qui ne se contentent pas de refléter les identités de genre, mais participent activement à leur transformation. L'espace-temps artistique devient ainsi un lieu de mise en tension des normes, où la répétition performative¹⁴ peut être déplacée, détournée ou resignifiée par le sens, le récit, la narration et la performance corporelle. Le récit théâtral s'exprime à travers des registres narratifs alternés, traversés par la révolte, le désir, la haine, la rivalité, la confrontation, mais également par l'amour. La

¹³ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Revue Screen, vol. 16, no. 3, automne 1975, p. 6 « The fascination already at work within the individual subject and the social for already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him. It takes as its starting-point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle »

¹⁴ Le concept de performativité élaboré par Judith Butler précise que le genre n'est plus envisagé comme une essence naturelle ni comme une identité fixe, mais comme le produit d'une répétition d'actes, de gestes et de normes socialement et culturellement construits. Dans cette perspective, la figure de l'héroïne cinématographique peut être comprise comme une construction performative, continuellement jouée, reproduite, déplacée ou subvertie selon les contextes sociaux, culturels et artistiques. « Il n'existe pas d'identité de genre derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée de manière performative par les mêmes "expressions" qui sont censées en être le résultat. « There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its result ». p. 27



pièce se distingue ainsi par sa volonté de reconfigurer les codes de l'approche artistique classique, longtemps structurée par un regard et une domination symbolique masculins. En déconstruisant les représentations traditionnelles du féminin, elle propose une nouvelle dynamique narrative dans laquelle les personnages féminins deviennent des sujets actifs du récit, porteurs de parole, de conflit et de sens.

2.3 Choix de langue et référence sociale : reconfiguration de la scène artistique.

Le texte est rédigé de manière collective et s'inspire d'un vécu partagé entre plusieurs femmes. À propos de ce processus d'écriture collaborative et spontanée, construit à partir de leurs expériences et de leurs rôles, les actrices-auteurs déclarent : « nous avons transcrit, traduit une réalité sociale qui nous parle et qui nous interroge ». Elles ajoutent également : « finalement, si on compare le premier texte en espagnol et notre texte, il y a peu de ressemblance, car nous avons fait en sorte que ce texte s'inscrive dans le contexte marocain ».

Les actrices distinguent deux phases dans leur processus d'écriture. Elles évoquent d'abord leur expérience antérieure à la rédaction de la pièce *Bnat Lalla Manana*. À cette période, elles écrivaient dans une langue littéraire relativement complexe, peu accessible à l'ensemble de la population marocaine. Si cette forme d'écriture était perçue comme académique, enrichissante et formatrice, ses limites sont apparues rapidement, notamment face à la difficulté de transmettre leurs idées et leurs émotions au plus grand nombre.

Ce constat les a conduites à repenser entièrement leur manière d'écrire. Pour la pièce *Bnat Lalla Manana*, elles ont choisi de recourir à une langue arabe dialectale, plus proche du langage quotidien, afin de rendre leur propos plus accessible et de permettre au public de s'identifier aux situations représentées. Cette réorientation repose sur une volonté de rapprochement avec le spectateur et de transmission plus directe des expériences vécues.

Les actrices expliquent ainsi avoir rencontré des difficultés à articuler l'intention de transmission, la volonté de communion avec le public et la forme même du discours. Il s'agissait, selon elles, de penser simultanément le « contenant » et le « contenu », c'est-à-dire de trouver les mots capables de porter un message humain tout en suscitant une



réception immédiate. Leur objectif initial était de faire ressentir au public la douleur et le désarroi de leurs personnages. Dans cette perspective, le travail sur le langage est devenu central : il fallait construire un texte capable de capter l'attention du spectateur et de le maintenir engagé jusqu'à la fin de la représentation.

Le choix de l'écriture en dialecte marocain est ainsi le fruit d'une réflexion approfondie ancrée dans leur expérience vécue. Les actrices disent avoir puisé les répliques, les expressions et les réactions dans leurs différents milieux d'appartenance, construisant un dialogue fondé sur la suggestion et la proximité. Il s'agissait, selon leurs mots, de « se mettre dans la peau d'une autre, mais cette autre étant d'abord marocaine, avec une culture marocaine », afin que chaque spectateur puisse se reconnaître dans les images et les paroles proposées. Ainsi, elles définissent leur démarche comme une transcription du vécu plutôt que comme une écriture fondée sur des normes littéraires préétablies.

Par leur choix linguistique, les auteures opèrent un acte de positionnement dans l'espace social. En investissant le dialecte, les actrices-auteures réalisent ainsi un déplacement symbolique : elles transforment une langue longtemps considérée comme non légitime en un outil de création artistique à part entière. Elles opposent ainsi, de manière implicite dans la nomination mais explicitement dans la pratique, les formes légitimées de la langue aux usages populaires, souvent relégués à la marge.

Ainsi, le choix de la langue apparaît comme une stratégie artistique et sociale indissociable de la démarche des actrices-auteures. Il participe à la redéfinition des modalités de réception du théâtre et à la reconfiguration des liens entre création, identité et société.

L'usage de la langue dialectale permet aussi de rendre compte des nuances du vécu quotidien, des émotions et des tensions sociales avec une plus grande immédiateté expressive. Elle devient ainsi un moyen de construction d'un théâtre plus ancré, plus incarné et plus directement adressé à la communauté sociale à laquelle il se réfère.

Il est toutefois pertinent de préciser que le recours à la langue dialectale ainsi que l'inspiration rédactionnelle issue de la vie sociale de « tout le monde » constituent également la construction d'une porte d'accès à deux capitaux essentiels du monde artistique : le capital social et le capital culturel. La langue, associée à une appartenance sociale commune, se présente ainsi sous forme d'union avec le public marocain. En



effet, ces deux capitaux ne peuvent être dissociés des rapports de pouvoir qui structurent le champ culturel et alimentent les réseaux sociaux.

Ce processus ne traduit pas seulement une volonté de restitution du réel social dans sa complexité ; il construit également une forme de connexion et d'interactionnisme qui consolide un capital relationnel ainsi qu'un sentiment d'appartenance au monde de la création, notamment dans le cas du groupe Tacon.

2.4 Dynamiques libératrices dans le récit et le jeu : affrontement et essence de vie au féminin

Dans le cadre de notre analyse, nous mobilisons une approche centrée sur la conflictualité, la gestion de l'espace, les dynamiques de clan, ainsi que sur les stratégies corporelles et verbales mobilisées par les personnages. La pièce met en scène un espace domestique fermé, à la fois réel et symbolique, qui fonctionne comme un microcosme social condensant les normes, les tensions et les rapports de pouvoir. Cet espace réduit constitue un dispositif dramaturgique essentiel dans la construction des identités féminines représentées.

Le récit de la vie quotidienne des filles de *Bnat Lalla Manana*, à travers ses formes de narration, aspire à impacter le « je » féminin par la transgression d'une image de la femme vidée de sens, de voix et de vie. La figure féminine y apparaît initialement comme une présence paradoxale : visible dans l'espace scénique mais socialement et symboliquement effacée, réduite à une forme d'existence contrainte. Par un dispositif dramaturgique construit, les actrices-auteures s'auto-positionnent de manière forte et audacieuse comme actrices de la scène artistique, réaffirmant la parole des femmes et leur droit à exister en tant que sujets à part entière, porteurs de désirs, de contradictions, de conflits et d'aspirations.

Dans cette perspective, la pièce participe à une déconstruction des représentations traditionnelles du féminin et à une reconfiguration des rapports de genre. Elle inverse certaines hiérarchies symboliques en mettant en scène un masculin parfois objectivé, inscrit dans des dynamiques de désir et de regard, tout en exposant les tensions entre femmes, notamment la rivalité, la solidarité et les stratégies d'affirmation de soi. Le



théâtre devient ainsi un espace de mise en visibilité des rapports sociaux de genre dans leur complexité.

L'histoire s'ouvre sur la mort du père et la réorganisation du pouvoir domestique autour de la mère, qui se positionne comme gardienne de l'ordre familial et de l'honneur social. Toutefois, cette reconfiguration de l'autorité ne peut être réduite à une simple continuité du pouvoir paternel. Elle s'inscrit davantage dans une logique de recomposition des rapports de domination au sein de la famille, où la mère exerce progressivement une forme de contrôle coercitif sur ses filles.

Ce contrôle, au sens développé par Evan Stark dans « *Coercive Control* »¹⁵, dépasse la seule autorité disciplinaire. Il se manifeste par un ensemble de pratiques répétées visant à restreindre l'autonomie des filles : limitation des déplacements, surveillance des comportements, contrôle des interactions sociales, imposition de normes morales et domestiques, et production d'un climat de peur, de culpabilisation et d'obéissance. L'enfermement des filles dans l'espace domestique ne relève donc pas uniquement d'une décision ponctuelle, mais d'un système d'emprise structurant les relations familiales dans la durée.

Dans cette configuration, la mère devient une figure ambivalente : elle incarne à la fois l'autorité protectrice de l'honneur familial et un agent de restriction de la liberté des filles. Ce positionnement produit une situation de tension permanente, où l'autorité est contestée et négociée. Les filles, quant à elles, refusent cette légitimité imposée et développent des formes de résistance, individuelles et collectives.

La conflictualité se manifeste progressivement à travers la formation d'un clan opposé à la mère. Les échanges verbaux et corporels traduisent une intensification des tensions intra-familiales. Deux figures se distinguent particulièrement : la fille aînée, inscrite dans une posture de révolte contenue, et la cadette, davantage dans une dynamique de rupture et de fuite, considérée comme seule issue possible face à l'enfermement.

¹⁵ *Le contrôle coercitif : comment les hommes piègent les femmes dans la vie personnelle*), montre que la domination masculine ne repose pas uniquement sur la violence visible, mais également sur des mécanismes continus tels que l'isolement, la surveillance, l'humiliation, le contrôle économique ou encore la restriction des déplacements. Ces pratiques produisent une forme d'enfermement psychologique et social qui prive progressivement les femmes de leur liberté. L'auteur insiste ainsi sur le caractère cumulatif de cette violence lorsqu'il affirme que « le contrôle coercitif est permanent plutôt qu'occasionnel, et ses effets sont cumulatifs » Stark, Evan. *Coercive Control: How Men Entrap Women in Personal Life*. New York: Oxford University Press, 2007.



Par ailleurs, la présence de la demi-sœur introduit une dimension supplémentaire de rivalité et de hiérarchisation symbolique entre femmes. Fiancée et valorisée par la mère, elle devient l'objet de jalousie et de dévalorisation de la part des autres sœurs, révélant ainsi des mécanismes internes de compétition féminine autour de la reconnaissance sociale et du statut matrimonial. Cette configuration met en évidence la manière dont les normes sociales de la féminité structurent les rapports entre femmes elles-mêmes.

Ainsi, *Bnat Lalla Manana* met en scène un espace domestique traversé par des logiques de domination, de résistance et de reconfiguration des rôles de genre. À travers la conflictualité familiale, la pièce donne à voir non seulement des rapports de pouvoir explicites, mais également des formes diffuses d'emprise et de contrôle qui structurent les subjectivités féminines. L'analyse permet ainsi de penser la scène théâtrale comme un espace critique où se rejouent, se déconstruisent et se reconfigurent les rapports sociaux de genre.

Tout au long de la représentation théâtrale de la pièce *Bnat Lalla Manana*, les scènes se succèdent sous forme d'interpellations verbales et gestuelles frontales. L'affrontement constitue une dynamique centrale de la construction du récit et de la mise en scène du féminin. Il ne s'agit pas uniquement d'un conflit interpersonnel ou familial, mais d'une forme d'énergie structurante qui traverse les corps, les discours et les espaces. Loin d'être un simple motif dramatique, l'affrontement devient une modalité d'existence à travers laquelle les personnages féminins se définissent, se repositionnent et affirment leur présence au monde.

Cet affrontement se déploie d'abord dans l'espace domestique, transformé en champ de tension permanente. L'espace fermé de la maison, loin de figurer uniquement l'enfermement, devient un lieu de confrontation des désirs, des normes et des aspirations. Les corps féminins y sont constamment en interaction conflictuelle, traduisant des rapports de force mais aussi des tentatives de négociation et de survie symbolique. Le conflit n'est donc pas seulement destructeur : il est également producteur de sens et de subjectivité.

Dans cette perspective, l'affrontement peut être lu comme une expression de l'« essence de vie au féminin », non pas entendue comme une nature fixe, mais comme un processus dynamique de résistance, de transformation et de réinvention de soi. Les personnages



féminins ne sont pas figés dans des rôles assignés ; ils se construisent à travers le conflit, la contestation et la remise en cause permanente des hiérarchies établies. Le féminin apparaît ainsi comme une force en mouvement, traversée par des tensions internes qui participent à sa vitalité.

Cette dynamique conflictuelle révèle également la manière dont les rapports de genre sont intériorisés, négociés et parfois reproduits entre femmes elles-mêmes. L'affrontement ne se limite pas à une opposition entre générations ou entre figures d'autorité et figures de subordination ; il met en lumière des formes complexes de rivalité, de solidarité et d'identification. À travers ces interactions, la pièce déconstruit l'idée d'un féminin homogène pour lui substituer une pluralité de subjectivités en tension.

Ainsi, l'essence de vie au féminin telle qu'elle se déploie dans *Bnat Lalla Manana* ne peut être dissociée de la conflictualité. C'est dans l'affrontement, dans la confrontation des désirs, des normes et des désillusions, que se construit la parole féminine et que se dessine une forme de puissance expressive. Le théâtre devient alors un espace où le conflit ne signifie pas uniquement rupture, mais aussi production de sens, affirmation de soi et réinvention du sujet féminin.

2.5 Travestissement du masculin en objet de désir : dévoilement, amour et sexualité au féminin

Le travestissement du masculin en objet de désir, ce n'est pas une construction imaginaire imaginée par les auteures du scénario ; il est bel et bien une réalité muette du monde féminin marocain. Elle est sans ancrage dans le récit social ; on en parle hâtivement, on la chuchote sans la dévoiler, sans la nommer comme un acte de désir et de sensualité propre aux femmes. Cette réalité, tellement dénigrée, apparaît comme un geste d'extravagance qui vient amplifier et complexifier le vécu des femmes, vu comme futile et répétitif.

L'invitation de cette réalité sur scène a certes offensé une partie du public, mais sociologiquement, elle met en scène un non-dit qui déshumanise les femmes de leurs sentiments et de leurs sensations. De plus, elle constitue un acte de dénonciation d'une forme d'opacité bien orchestrée par un système social qui ne reconnaît pas la chosification des hommes comme sujets de regard et de désir.



La manière ingénieuse de faire de la rivalité des sœurs pour « gagner l'homme » une présence transversale dans leur quotidien, mais également le nœud central qui régule leurs interactions et leur tempérament communicationnel, constitue un élément majeur de la pièce. Le spectacle parvient à nommer cette rivalité, à lui donner une présence provocatrice en tant que réalité sociale et à la personnifier à travers le jeu théâtral.

Les sœurs, tout en maintenant leur alliance contre leur mère, se déchirent lors de l'arrivée d'un homme au village. Celui-ci devient l'objet de désir et de convoitise de l'ensemble des sœurs, chacune se projetant comme son amante potentielle. À ce moment du récit intervient une autre dimension centrale : le jeu de la séduction. Les sœurs déploient alors tout un imaginaire destiné à séduire cet homme intrus. Cette séduction est à la fois corporelle et profondément verbale. En effet, le ressenti, la quête du plaisir ainsi que le désir amoureux et sexuel y sont fortement exprimés.

Les sœurs ne supportent plus de « moisir » ou de « périr » à petit feu dans la maison sans avoir le droit d'aimer ni d'être aimées. Elles évoquent leurs corps assoiffés, leurs âmes vides et stériles, épuisées par la quête de tendresse et d'affection. La rivalité entre l'aînée et la cadette devient alors manifeste : chacune revendique sa beauté, sa capacité à séduire un homme et à éveiller en lui le désir.

Cette parole de révolte s'intensifie progressivement. Les deux sœurs verbalisent leur besoin d'amour et de désir, mais également leur difficile quête d'un homme susceptible de leur permettre d'accéder au statut de femme mariée, d'échapper au poids social du célibat et de vivre pleinement leur féminité ainsi que leur sexualité. Cependant, malgré la force de cette expression, celle-ci demeure profondément marquée par la pudeur.

L'expression verbale est accompagnée d'un important travail corporel qui met en valeur les déplacements sur scène. Vêtues de tenues traditionnelles marocaines, les actrices inscrivent leurs mouvements dans une gestuelle subtile, à la fois pudique et légèrement subversive, faite de légers déhanchements, de postures retenues et de gestes maîtrisés, qui révèlent simultanément la beauté des corps et le désir de plaire, sans jamais basculer dans l'excès.

Le jeu de séduction sensuel met en évidence le mouvement corporel : la manière de marcher, de se tenir, de se vêtir ou de mobiliser son corps ne relève jamais de l'ordre du



naturel. Ces pratiques sont socialement apprises, incorporées et transmises par l'éducation ainsi que par l'environnement culturel marocain.

Dans *Bnat Lalla Manana*, les corps féminins traduisent avec précision l'incorporation des normes sociales marocaines. Le mouvement du corps, le contrôle des gestes, la pudeur du déplacement ainsi que la manière de porter le vêtement traditionnel s'inscrivent dans un langage socialement codifié. Le costume traditionnel ne se limite pas à une fonction esthétique ; il agit comme un prolongement symbolique du corps féminin, structurant les attitudes, les déplacements et les modalités de présence sur scène.

Les techniques corporelles mises en scène révèlent ainsi des formes d'apprentissage du féminin fondées sur la retenue, la séduction implicite et le contrôle de soi, où le corps devient à la fois support de normes et lieu discret de leur réinterprétation.

Dans leur pièce théâtrale, les actrices mettent en scène des figures de femmes ordinaires, inscrites dans le quotidien, avec leurs préoccupations, leurs frustrations et leurs formes de joie. Les personnages féminins expriment avec spontanéité leurs désirs, leur besoin d'amour et leur quête d'affection, donnant ainsi visibilité à des dimensions du vécu féminin souvent reléguées au silence dans l'espace social.

La mise en mouvement du corps apparaît dès lors comme une forme de contestation de la censure sociale exercée sur le corps féminin. À travers les déplacements, la gestuelle et les postures corporelles, les actrices font émerger une sensualité discrète, marquée notamment par des déhanchements et des techniques corporelles associées aux codes culturels de la féminité marocaine. Le corps devient alors un espace de mise en visibilité du désir de plaire, de se valoriser et de projeter l'attente d'un amour possible ou impossible.

La pièce révèle également les mécanismes de contrôle social exercés sur les femmes, contraintes à maintenir un équilibre permanent entre les injonctions contradictoires de chasteté et de séduction. Le texte dramatique met ainsi en évidence la centralité du mariage comme norme sociale dominante et comme principal horizon d'accomplissement féminin dans l'imaginaire collectif.

L'analyse des formes d'expression et des mouvements corporels fait apparaître un double processus de représentation au sein de la pièce. D'une part, l'actrice se construit comme objet artistique à travers la performance scénique ; d'autre part, elle se constitue



comme sujet de représentation en investissant son propre corps comme espace de production de sens, de visibilité et de reconfiguration symbolique des normes du féminin.

Les personnages féminins déploient différentes stratégies pour accéder à l'homme, le rencontrer ou l'attirer vers elles. Le jeu théâtral prend alors une dimension plus intense: le choix amoureux devient difficile, le désir implicite, tandis que les stratégies de séduction deviennent explicites. Cependant, cette dynamique met également en évidence la difficulté d'accès à la mixité, celle-ci étant socialement interdite et perçue comme source potentielle de désordre et de danger.

Le dispositif théâtral construit ainsi un espace féminin autocentré, délimité par des frontières à la fois matérielles et symboliques. L'espace domestique et familial, qui constitue le principal cadre de l'action, conditionne les mobilités des personnages féminins et oriente leur rapport au dehors à travers les fenêtres, seules ouvertures permises vers l'extérieur. Ces dernières fonctionnent comme des dispositifs de médiation, permettant une sortie symbolique de l'espace intérieur par le regard, l'imaginaire et le fantasme.

L'espace public extérieur demeure, quant à lui, largement de l'ordre de la représentation plutôt que de l'expérience vécue. Dans l'univers des personnages féminins, il se construit comme une figure ambivalente, à la fois espace de projection de la liberté et lieu potentiellement menaçant.

Dans *Bnat Lalla Manana*, les personnages féminins investissent symboliquement l'espace domestique à travers les fenêtres, ce qui traduit une position liminale : celle d'un maintien dans l'espace protecteur de l'intérieur, tout en cherchant des formes d'existence et d'ouverture vers l'extérieur. Le franchissement direct des portes, bien qu'il constitue l'accès matériel au dehors, est évité, celles-ci étant associées à la surveillance, à la censure et à l'interdit socialement intériorisé.

Cette interdiction est profondément intériorisée. En effet, elle ne se manifeste pas uniquement sous une forme matérielle ; elle opère également comme une contrainte morale et culturelle qui structure les comportements et restreint les possibilités d'action. L'intériorisation de cet interdit apparaît ainsi comme plus contraignante encore que la contrainte physique elle-même.



Ainsi, l'ensemble du dispositif théâtral demeure inscrit dans un espace clos et fortement circonscrit. Dans une scène significative, lors du passage d'un groupe d'hommes, notamment des travailleurs saisonniers, les sœurs se dirigent précipitamment vers les fenêtres. Dans un moment d'excitation collective proche de l'hystérie, elles exhibent leurs jambes, interpellent les hommes et les invitent explicitement au regard et à l'interaction. Toutefois, elles ne franchissent jamais les limites imposées par l'ordre maternel, profondément intériorisé, qui interdit toute sortie de l'espace domestique.

Afin de contourner cette contrainte, les personnages féminins élaborent différentes stratégies de mobilité. La scène du hammam apparaît, à cet égard, particulièrement significative. Le hammam constitue un espace socialement légitimé permettant aux femmes de quitter temporairement l'espace domestique ; il s'inscrit dans l'une des formes historiquement établies de mobilité féminine dans la société marocaine.

Dans cette dynamique d'échappement, la cadette de la famille, érigée en figure héroïque de la pièce, se distingue progressivement des autres personnages. Elle transgresse l'autorité maternelle et l'interdit social, en s'autorisant des sorties nocturnes pour rejoindre l'homme qu'elle aime. Cette trajectoire conduit finalement à une rupture avec l'espace familial, qu'elle quitte définitivement pour s'inscrire dans une relation amoureuse hors du cadre domestique.

Dans *Bnat Lalla Manana*, le travestissement symbolique du masculin en objet de désir constitue un renversement significatif des rapports traditionnels de représentation du genre. La pièce déconstruit les schémas classiques de la narration patriarcale, dans lesquels la femme est généralement assignée à une position d'objet du regard et du désir masculin. À travers le jeu scénique, les dialogues et les interactions entre les personnages féminins, le masculin devient à son tour un objet de convoitise, de projection fantasmatique et de compétition symbolique. Ce déplacement du regard participe à une reconfiguration des rapports de pouvoir dans l'espace théâtral. Les personnages féminins ne sont plus uniquement regardés ; ils deviennent également porteurs du regard, productrices de désir et sujets actifs de la représentation. Le masculin est ainsi déplacé d'une position centrale de domination vers une position d'objet observé, désiré et parfois instrumentalisé dans les stratégies relationnelles des personnages féminins.



Cette inversion symbolique peut être mise en relation avec les analyses de Visual Pleasure and Narrative Cinema de Laura Mulvey. Mulvey montre que les dispositifs narratifs classiques organisent le regard autour d'un sujet masculin actif et d'une femme construite comme spectacle ou objet de contemplation. Dans *Bnat Lalla Manana*, cette logique est partiellement renversée : les femmes occupent l'espace du regard et du désir, tandis que le masculin devient l'objet autour duquel se construisent rivalités, projections affectives et stratégies de séduction.

Toutefois, ce travestissement symbolique du masculin ne signifie pas nécessairement une inversion totale des rapports de domination. Il met également en évidence la manière dont les personnages féminins réinvestissent des mécanismes du désir déjà structurés par les normes sociales patriarcales. Le désir féminin se construit alors dans un espace ambivalent : à la fois espace de subversion des rôles traditionnels et espace de reproduction de certaines logiques de concurrence et de reconnaissance sociale.

Ainsi, le travestissement du masculin en objet de désir permet à la pièce de déplacer les frontières habituelles de la représentation du genre. En donnant aux personnages féminins le pouvoir du regard, du désir et de la nomination, *Bnat Lalla Manana* participe à une redéfinition des subjectivités féminines et des rapports symboliques qui organisent la scène théâtrale.

Ce processus ouvre la possibilité d'une reconfiguration des identités, en faisant du corps non plus seulement le support d'inscription des normes sociales, mais un vecteur de production de sens et de subjectivation. En transformant leurs pratiques corporelles et discursives, les personnages féminins participent ainsi à une redéfinition des normes qui encadrent leur visibilité et leur légitimité au sein du champ artistique, notamment dans les registres du visuel et du cinéma narratif.

3. La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* un fait pionnier dans la production artistique marocaine

Dans ce processus de concrétisation artistique, les actrices cherchent à restituer un vécu conçu comme authentique, intense et profondément enraciné dans la réalité sociale marocaine, bien que celui-ci demeure largement marginalisé ou disqualifié dans les représentations dominantes. La pièce s'inscrit ainsi dans une dynamique de



réhabilitation symbolique de la figure féminine, en donnant une visibilité scénique aux émotions, aux désirs et aux expériences sociales des femmes.

Dans l'imaginaire social marocain, la femme non mariée, à l'image des personnages féminins de *Bnat Lalla Manana*, est fréquemment construite comme une figure potentiellement menaçante pour l'ordre social et l'honneur familial. Elle demeure soumise à des formes multiples de contrôle social, familial et parental, qui encadrent ses comportements, ses déplacements et ses possibilités d'expression. Cette condition produit des mécanismes de disqualification symbolique limitant sa reconnaissance sociale et son autonomie. La femme célibataire apparaît ainsi comme une rivale potentielle de la femme mariée, mais également comme une figure susceptible de fragiliser l'équilibre conjugal et familial. En investissant cette réalité dans l'espace théâtral, les actrices déplacent une expérience socialement stigmatisée vers un espace de représentation, de visibilité et de légitimation symbolique.

Dans cette dynamique de création, l'actrice ne se réduit plus à une simple fonction d'interprétation ; elle devient sujet de création, d'énonciation et de production de sens, en affirmant son identité de femme à travers la performance artistique. La troupe *Tacon* engage ainsi une remise en question des formes de déterminisme socioculturel qui assignent le masculin et le féminin à des rôles fixes, naturalisés et hiérarchisés. À travers le dispositif théâtral, ces catégories de genre sont réinscrites dans un espace-temps artistique traversé par l'historicité, la conflictualité et la possibilité permanente de reconfiguration des identités et des rapports symboliques de genre. «Le monde de l'art est un espace social et professionnel résultant d'un processus complexe de négociation entre les définitions de l'art comme objet symbolique et de l'identité sociale de l'artiste. » (Antonietta, 2007, p50).

3.1 Transformation des normes sociales : de la représentation à la centralité de l'action féminine

Les artistes-auteurs de la pièce *Bnat Lalla Manana* présentent l'aboutissement de leur travail comme un processus de libération et de concrétisation artistique, mais également comme une forme de résistance aux normes et au conformisme qui dominent la création artistique. Cette démarche dépasse la simple réalisation d'un projet théâtral pour s'inscrire dans l'élaboration d'une nouvelle vision esthétique. Celle-ci repose sur une



écriture dramatique et une pratique scénique profondément ancrées dans le quotidien social et dans les expériences ordinaires des femmes marocaines. Les actrices ont pleinement conscience de participer à la construction d'un objet artistique inédit, dont l'un des principaux fondements réside dans la mise en visibilité de l'humanité de l'homme et de la femme à travers leurs émotions, leurs contradictions et leurs expériences sensibles.

Cette démarche artistique se caractérise également par une volonté explicite de libération de la parole face aux mécanismes de censure sociale qui maintiennent certaines formes d'expression dans le registre de l'interdit et du silence. En donnant une place centrale à la verbalisation du ressenti, les actrices transgressent les limites imposées à l'expression des affects, des désirs et des frustrations féminines. Le langage théâtral devient alors un espace de mise en mots des sentiments refoulés et de réappropriation de l'expérience intime, permettant un retour vers une conception plus complexe et plus humaine du sujet féminin, envisagé à la fois dans sa vulnérabilité et dans sa capacité d'affirmation.

Selon les actrices de la troupe *Tacon*, la valorisation de la parole des femmes constitue un acte nécessaire de contestation des mécanismes sociaux et culturels qui produisent leur invisibilisation symbolique. À travers la performance artistique, elles cherchent ainsi à rendre perceptible une réalité humaine du féminin longtemps marginalisée dans les représentations dominantes. Cette prise de parole transforme dès lors l'expérience féminine en une question à la fois sociale, symbolique et existentielle, inscrite au cœur des rapports entre identité, reconnaissance et légitimité dans l'espace-temps artistique et social.

Ainsi, la troupe *Tacon* ne vise pas essentiellement à rompre avec une représentation traditionnelle de la femme marocaine, mais plutôt à déconstruire les formes de représentation déshumanisantes du féminin, en donnant à voir, à travers des figures de femmes ordinaires, un vécu affectif et existentiel pouvant être envisagé comme universel. Dans la construction de leur objet artistique, les artistes-auteurs mettent en évidence la volonté, la force et la capacité des femmes à exister en dehors des dispositifs de contrôle social qui encadrent l'expression de leurs sentiments, de leurs désirs et de leurs aspirations.



Ce travail scénique engage également une remise en question des modèles relationnels traditionnellement associés au féminin, notamment celui de la complicité mère-fille fondée sur la transmission des normes de pudeur et de conformité sociale. La pièce privilégie au contraire une configuration relationnelle marquée par la conflictualité entre la mère et les filles, en s'appuyant sur une réalité sociale où la figure maternelle peut apparaître moins comme modèle identificatoire que comme instance de reproduction de l'ordre normatif. Dans l'univers dramatique, la mère est ainsi représentée comme une figure d'autorité contraignante, inscrivant la relation mère-fille dans une dynamique de tension et d'opposition.

La mise en scène des valeurs, des affects et des expériences propres aux personnages féminins met en évidence la pluralité de leurs subjectivités et leur inscription dans des logiques différenciées de désir et d'identité. Les personnages féminins expriment leurs envies, leurs désirs, ainsi que leur rapport à l'amour et à l'homme, envisagé à la fois comme objet de désir affectif et sexuel.

La pièce se structure non seulement autour de l'absence de mixité, mais plus encore autour de son interdiction, envisagée comme une norme sociale structurante dans la société marocaine. Les artistes-auteurs analysent, à travers les dialogues et les dispositifs corporels, les effets produits par cette séparation entre univers féminin et masculin. Cette partition des espaces sociaux conduit à la constitution d'un monde féminin relativement clos, caractérisé par des dynamiques internes de socialisation, de régulation affective et de production de sens

Dans leur démarche, les actrices affirment toutefois que leur projet ne relève ni d'une inscription explicite dans une perspective de genre ni d'une adhésion à un discours féministe structuré. Elles se définissent avant tout comme des artistes revendiquant un droit à la création et à l'expression artistique. Cette revendication s'inscrit, selon elles, dans un contexte culturel marqué par une surreprésentation masculine dans le champ de la création, historiquement associé à l'homme comme figure légitime du créateur. La création artistique est ainsi traditionnellement pensée comme une activité conférant une autorité symbolique particulière, celle d'un sujet « témoin de son temps, catalyseur des idées et des émotions, dispensateur de rêve, relais entre le présent et un ailleurs



pressenti»¹⁶. Le créateur y apparaît comme une figure singulière, tolérée en raison de sa fonction symbolique, mais aussi perçue comme potentiellement dérangeante.

Elles sont fortement violentées par une culture dominante qui réserve ce droit aux hommes, car la création, tout au long de l'histoire, « était une affaire d'homme ». Elle est « témoin de son temps, catalyseur des idées et des émotions qui courent, dispensateur de rêve, un relais entre ici et un ailleurs pressenti mais jamais appréhendé ». Le créateur, dans la société, est un « Autre », singulier et dérangeant. Il est toléré parce que finalement nécessaire, indispensable. Mais comment concéder à la femme, plus aisément consacrée « reine du foyer » que « princesse des poètes », un tel pouvoir ? Quelle femme a jamais pu prétendre à une prise de parole aussi péremptoire sans risquer l'anathème dans une société où seul l'homme peut se saisir d'un porte-voix ?

Dans ce cadre, la question de l'accès des femmes à cette position de légitimité symbolique se pose avec acuité. Comment, en effet, leur reconnaître un tel statut dans une configuration sociale où la parole publique et la création demeurent largement associées à l'autorité masculine ? La démarche des artistes de *Bnat Lalla Manana* peut ainsi être analysée comme une tentative de réappropriation de l'espace symbolique de la création, historiquement dominé par une vision masculine du monde. Cette domination structurelle contribue à la disqualification des capacités créatrices des femmes et, plus largement, à la limitation de leur accès aux positions de production de sens. Dans cette perspective, la création artistique apparaît comme un espace de reconfiguration des légitimités, conférant aux actrices une forme de pouvoir symbolique encore partiellement contesté dans le champ culturel.

La pièce *Bnat Lalla Manana* participe à une transformation des normes sociales en déplaçant la femme d'un statut de simple objet de représentation vers celui de sujet actif de l'action sociale et symbolique. Dans une perspective inspirée des études de genre et de la sociologie du théâtre, notamment des analyses de la performativité et des rapports de pouvoir, la pièce met en scène des figures féminines qui ne se contentent pas d'être observées ou définies par des normes patriarcales, mais qui agissent, désirent, résistent et produisent du sens. Dans la pièce, on observe une déconstruction de la femme comme objet de représentation : les personnages féminins ne sont pas réduits à des rôles figés

¹⁶ Nora Skali membre du groupe Tacon



(la fille obéissante, la femme passive ou l'objet du désir masculin). Au contraire, elles révèlent les tensions internes du système social qui les encadre. Cette mise en scène critique les représentations traditionnelles de la féminité dans le théâtre et dans la société.

Dans le jeu théâtral, le corps n'est plus seulement un espace d'action sociale, il devient un outil d'expression et de contestation : gestes, voix, mouvements et costumes participent à une réappropriation de l'espace scénique. Cette approche rejoint les analyses de Marcel Mauss sur les « techniques du corps », où le corps est compris comme un fait social et culturel. Dans la construction de la pièce, la performance apparaît comme une production de normes alternatives. En mobilisant des approches proches de Judith Butler, on peut dire que le genre est performatif : il est produit par des actes répétés. Ainsi, en modifiant ces actes sur scène, les actrices ouvrent la possibilité de nouvelles normes sociales.

Dans ce jeu inversé, qui ne limite plus le féminin à la seule représentation, le féminin se construit comme acteur créateur de l'action. Il devient un sujet agissant dans et par la scène. Ainsi, les personnages féminins ne subissent pas uniquement les normes : elles les interrogent, les contournent et les transforment.

3.2 Un succès théâtral qui déstabilise les normes établies

La troupe *Tacon*, face à sa création, est consciente du caractère dérangeant de son expérience artistique. Selon ses membres, les critiques n'ont pas été « au rendez-vous », ni en leur faveur, malgré la présence constante d'un public réceptif et globalement enthousiaste. Les critiques issues des milieux « intellectuels »¹⁷, d'après les artistes-auteurs, se sont révélées particulièrement sévères, probablement parce que la pièce s'écarte des normes établies. Elle ne s'inscrit pas dans le modèle théâtral dominant, souvent déconnecté des réalités sociales, caractérisé par des textes jugés obscurs ou difficilement accessibles, mais néanmoins consacrés comme des œuvres légitimes. Dans ce contexte, Rafika¹⁸ affirme : « On joue au jeu de la culture mais sans culture », ajoutant que « lorsque le texte ou le jeu est incompris, cela peut paradoxalement être interprété comme un signe de grande qualité artistique ».

¹⁷ Les intellectuels qui nomment les artistes auteurs sont ceux qui pratiquent la critique artistique

¹⁸ Rafika Benmoumen membre de la troupe Tacon



Les artistes-auteurs interprètent cette réception critique comme l'expression d'une résistance sociale plus large à l'émergence de formes de créativité et d'autonomie féminines dans le champ artistique. Elles estiment également que les instances critiques tendent à imposer leurs propres critères esthétiques comme normes exclusives de légitimation des œuvres.

Ces réactions critiques peuvent être interprétées comme l'expression d'une résistance au différent, où toute forme d'esthétique alternative ou non conforme aux normes dominantes est immédiatement dévalorisée. Elles révèlent également une forme d'aliénation à l'image traditionnelle de la création artistique, dans laquelle la légitimité est définie par des critères institutionnels préétablis, souvent éloignés des expériences sociales vécues.

Les artistes-auteurs interprètent ainsi ces dynamiques comme l'expression d'une concurrence symbolique et subjective face à la production artistique féminine émergente. Cette concurrence traduit une difficulté à reconnaître la femme comme productrice autonome de sens et de formes esthétiques, dans un champ artistique historiquement structuré par une masculinité dominante qui façonne les normes de perception, de légitimation et de création.

Elles estiment enfin que les instances intellectuelles tendent à imposer leurs propres critères esthétiques comme conditions de légitimation des œuvres, ce qui contribue à marginaliser les formes de création qui échappent aux modèles établis.

La pièce *Bnat Lalla Manana* s'inscrit dans une dynamique de circulation artistique à la fois nationale et internationale, témoignant de son inscription durable dans le paysage théâtral contemporain. Présentée pendant plus d'une décennie, elle a été jouée dans plusieurs villes marocaines, ainsi que dans des espaces culturels internationaux, notamment à Madrid, Dubaï et Londres. Cette diffusion transnationale s'accompagne d'une médiatisation importante, notamment à travers sa diffusion sur la chaîne nationale 2M, contribuant à élargir son audience et à renforcer sa visibilité dans l'espace public marocain. Par ailleurs, l'œuvre a fait l'objet d'une adaptation télévisuelle sous forme de série en trois saisons, ayant rencontré un succès notable auprès du public.

Au-delà de sa circulation et de ses modalités de diffusion, *Bnat Lalla Manana* ne saurait être considérée comme une production isolée. Elle s'inscrit dans un projet artistique



global porté par la troupe Tacon, lequel vise à élaborer une orientation esthétique et critique spécifique. Cette orientation se caractérise par une mise en scène récurrente des réalités sociales marocaines contemporaines, avec une attention particulière portée aux rapports de genre. Dans cette perspective, les créations artistiques de la troupe Tacon qui ont suivi la pièce révèlent que le féminin apparaît comme un principe structurant, tant dans l'écriture dramatique que dans les modalités de la performance scénique. La femme y est ainsi envisagée non seulement comme objet de représentation, mais également comme actrice sociale et symbolique, participant activement à la production du sens et à la reconfiguration des rapports sociaux et des normes de genre.

CONCLUSION

La pièce théâtrale *Bnat Lalla Manana* s'inscrit dans une dynamique de contestation des représentations dominantes du féminin au sein du champ artistique marocain. Elle prend appui sur un postulat largement répandu dans les univers cinématographique et théâtral, selon lequel les femmes demeurent fréquemment réduites à des fonctions de représentation corporelle, tandis que leur évolution en tant qu'actrices de leurs propres trajectoires sociales et existentielles fait l'objet de formes de dénigrement ou de marginalisation symbolique. Dans cette perspective, la pièce interroge les mécanismes sociaux et culturels qui limitent la reconnaissance des femmes comme sujets autonomes de création et de parole.

La création théâtrale opère ainsi une mise en visibilité de l'individualité genrée, en accordant au féminin une présence qui dépasse sa simple inscription corporelle. Le corps féminin n'y apparaît plus uniquement comme un objet de regard ou comme un support de projection normative, mais comme un espace de subjectivation, de mémoire et d'expression sociale. La pièce construit dès lors le genre comme un espace de tension, de conflit et de positionnement symbolique, où se confrontent différentes conceptions du féminin, de la norme sociale et de la légitimité culturelle.

Dans ce cadre, l'identité corporelle féminine occupe une place centrale. Toutefois, cette centralité ne relève pas uniquement d'une logique de visibilité esthétique ; elle traduit également les mécanismes de contrôle, de régulation et de catégorisation qui pèsent sur le corps des femmes dans l'espace social marocain. Le corps devient alors un lieu



d'inscription des normes sociales, religieuses et culturelles, mais également un espace possible de résistance et de réappropriation subjective.

La création artistique de la troupe Tacon apparaît ainsi comme l'expression d'une nouvelle vision de la production théâtrale et cinématographique. Cette transformation se manifeste à travers des pratiques artistiques qui cherchent à restaurer, à réinterpréter et à réinvestir des réalités sociales féminines, qu'elles soient traditionnelles ou contemporaines. L'œuvre ne se contente pas de reproduire les représentations dominantes ; elle participe à leur déconstruction en ouvrant des espaces d'expression plus autonomes, où le féminin peut être pensé autrement que dans les catégories normatives habituelles.

Cette démarche artistique tend ainsi à redéfinir les rapports entre corps, identité et subjectivité féminine. Elle accorde une place centrale au à l'individu féminin, à l'expérience vécue, à la parole des femmes et à leur capacité d'agir comme sujets de création. Les personnages féminins ne sont plus uniquement construits comme objets de représentation ou figures symboliques destinées au regard social ; ils deviennent porteurs d'une expérience sociale, affective et existentielle propre.

Par ailleurs, cette approche révèle une tension constante entre agir normatif et capacité de résistance. Les normes sociales continuent d'encadrer fortement les modalités de représentation du féminin, mais la création théâtrale introduit des formes de déplacement symbolique permettant de remettre en question les représentations figées de la femme dans la société marocaine. La pièce devient alors un espace de négociation culturelle où se rejouent les rapports entre tradition, subjectivité et transformation sociale.

Ainsi, *Bnat Lalla Manana* participe à l'émergence d'une esthétique et d'une parole artistiques qui interrogent les rapports de genre au sein de la société marocaine contemporaine. À travers la mise en scène du corps, de la parole et de l'expérience féminine, la pièce contribue à produire de nouvelles formes de visibilité du féminin, tout en révélant les tensions sociales, culturelles et symboliques qui traversent la question du genre dans le champ artistique marocain.

L'artiste femme, en tant qu'individu et sujet social, ne se réduit pas entièrement à la dimension normative à dominante masculine qui structure historiquement le champ



artistique. De même, ce dernier ne peut être appréhendé comme un espace totalement homogène ou figé dans des logiques de reproduction symbolique. À travers ses productions artistiques, la troupe Tacon introduit une forme de rupture au sein des représentations dominantes, en produisant des tensions entre l'agir normatif performatif et la possibilité de « faire autrement », c'est-à-dire de repenser les modalités de création, de représentation et de légitimation du féminin dans l'espace artistique.

Cette démarche participe à une tentative de remodelage symbolique du monde social, dans laquelle la créativité des femmes et celle des hommes tendent à être placées sur un même plan de reconnaissance et de légitimité. La scène théâtrale devient alors un espace de confrontation et de réarticulation des normes de féminité et de masculinité. Celles-ci s'y manifestent simultanément à travers des comportements, des attitudes corporelles et des modes d'expression qui apparaissent à la fois différenciés et comparables, sans être enfermés dans une logique essentialiste de l'altérité.

Dans cette perspective, les rôles sociaux perdent progressivement leur apparente naturalité pour réapparaître comme des constructions sociales produites à travers des pratiques répétées, des gestes incorporés et des modes de représentation continuellement rejoués dans l'espace social. Or, toute répétition contient en elle-même la possibilité d'une variation, d'un déplacement ou d'une subversion des normes établies.

L'artiste femme peut ainsi résister aux assignations normatives en produisant d'autres manières d'habiter son corps, son identité et son rapport au social. Le corps cesse alors d'être uniquement un espace de contrôle ou de projection normative ; il devient un lieu de subjectivation, de création et de transformation symbolique. La pratique artistique permet dès lors de réintroduire le féminin comme sujet de parole, d'expérience et d'action au sein du champ culturel.

Dans ce cadre, l'agir normatif et la résistance de l'artiste femme ne s'opposent pas de manière absolue, mais coexistent dans une relation dynamique et dialectique. Les individus sont simultanément produits par les structures sociales et capables d'agir sur elles. Toute société impose des normes afin d'assurer sa stabilité et sa cohésion, mais les acteurs artistiques disposent toujours d'une marge d'autonomie leur permettant d'interpréter, de transformer ou de contester l'ordre établi à travers leur production artistique.



La création artistique devient ainsi un espace privilégié de négociation symbolique où se rejouent les rapports entre norme sociale, subjectivité et transformation culturelle. À travers ses productions, la troupe Tacon participe à l'émergence d'une nouvelle lecture du féminin dans la société marocaine, en ouvrant des espaces de représentation où les femmes ne sont plus uniquement définies par leur fonction corporelle ou leur conformité aux attentes sociales, mais également par leur capacité à produire du sens, de la parole et de la création artistique.

La troupe Tacon participe à l'émergence d'une nouvelle lecture du féminin dans la société marocaine, en ouvrant des espaces de représentation où les femmes ne sont plus uniquement définies par leur fonction corporelle ou leur conformité aux attentes sociales, mais également par leur capacité à produire du sens, de la parole et de la création.

Le groupe Tacon ne s'inscrit pas entièrement dans une démarche strictement féministe ni exclusivement dans une approche théorique du genre, même si ses productions et ses prises de position révèlent une part importante de réalité objective et subjective liée aux inégalités vécues par les femmes dans le champ cinématographique et artistique marocain. Leur action dépasse la seule revendication identitaire féminine pour s'inscrire dans une logique plus large de l'acteur social, du sujet et de l'individu cherchant à transformer un quotidien marqué par des rapports asymétriques entre les hommes et les femmes dans l'univers de la création artistique.

Dans cette perspective, la démarche du groupe ne peut être réduite à une simple posture militante ou idéologique. Elle constitue davantage une forme de prise de parole collective visant à dénoncer les mécanismes de marginalisation, d'exclusion et d'invisibilisation qui limitent la présence, la reconnaissance et la légitimité des femmes dans le champ cinématographique. Cette posture critique met en évidence les rapports de domination qui structurent historiquement les espaces culturels et artistiques, au sein desquels l'accès à la reconnaissance symbolique demeure largement façonné par des logiques masculines.

Le champ cinématographique apparaît ainsi comme un espace de concurrence symbolique où les femmes sont constamment amenées à négocier leur place, leur visibilité et leur légitimité artistique. Dans ce cadre, le groupe Tacon adopte une posture



accusatrice face à l'absence ou à l'insuffisance de place accordée aux femmes dans les sphères de création, de production et de décision artistique. Cette critique ne se limite pas à une revendication quantitative de représentation ; elle interroge plus profondément les conditions sociales de production artistique, les mécanismes de légitimation culturelle ainsi que les normes implicites qui organisent les rapports de pouvoir dans le milieu cinématographique.

La démarche du groupe révèle également une volonté de réintroduire les femmes comme sujets de création et non plus uniquement comme objets de représentation. Les productions artistiques de la troupe participent ainsi à une reconfiguration des modalités de présence du féminin dans l'espace culturel. Elles mettent en scène des figures féminines capables de parole, d'expérience et d'action, rompant avec les représentations traditionnelles qui réduisent souvent les femmes à une fonction corporelle ou symbolique.

Cette dynamique peut être analysée à partir d'une sociologie de l'acteur, selon laquelle les individus ne sauraient être exclusivement déterminés par les structures sociales, mais disposent d'une capacité d'interprétation, de négociation et de résistance à l'égard des normes dominantes. Dans cette perspective, le groupe Tacon met en place des espaces de visibilité et d'expérimentation artistique qui contribuent à la remise en question des catégories établies du féminin, des hiérarchies symboliques ainsi que des frontières normatives du champ artistique.

Les productions de la troupe introduisent ainsi des formes de déplacement symbolique qui participent à une reconfiguration des rapports entre genre, corps et création. La scène artistique se constitue dès lors comme un espace de négociation culturelle au sein duquel s'affrontent et se redéfinissent différentes conceptions du féminin, de la légitimité artistique et de la liberté d'expression. L'action du groupe Tacon ne peut, dans ce cadre, être réduite à une revendication féministe au sens strict ou programmatique du terme ; elle s'inscrit plus largement dans une dynamique de transformation sociale, articulée autour des enjeux de reconnaissance, de légitimité et de capacité d'agir dans un champ culturel traversé par des rapports de pouvoir inégalitaires.

Dans cette continuité théorique, Max Weber propose une approche compréhensive de l'action sociale fondée sur le sens subjectif que les individus attribuent à leurs comportements. L'acteur social agit en fonction de motivations, de valeurs et



d'intentions qui ne coïncident pas nécessairement avec les attentes normatives du collectif. Cette approche met en évidence la capacité des individus à adapter leurs conduites, à détourner les normes ou à leur conférer des significations nouvelles.

Une telle perspective permet de dépasser les approches strictement déterministes du social, en reconnaissant aux acteurs une marge d'autonomie interprétative. Les individus ne se contentent pas de reproduire passivement les structures sociales ; ils développent des stratégies d'ajustement, de réinterprétation et, dans certains cas, de contestation symbolique ou pratique. L'action sociale apparaît ainsi comme un processus dynamique articulant contrainte structurelle et capacité d'innovation, ce qui permet de penser le champ artistique comme un espace de reconfiguration permanente des rapports sociaux et des représentations du genre.

Dans le prolongement du cadre théorique proposé par Michel de Certeau, (de Certeau, 1980). les productions de la troupe Tacon, notamment la pièce *Bnat Lalla Manana*, peuvent être appréhendées comme des formes de tactiques artistiques inscrites dans un champ cinématographique et théâtral traversé par des rapports de pouvoir et des normes de genre fortement institutionnalisées.

Dans *L'Invention du quotidien*, Certeau distingue les stratégies, relevant des structures dominantes, et les tactiques, qui traduisent les manières de faire des acteurs en position relativement dominée. Dans cette perspective, les normes de représentation du féminin dans le champ artistique marocain peuvent être analysées comme des stratégies symboliques : elles définissent les rôles, encadrent les formes de visibilité du corps féminin et contribuent à stabiliser des représentations genrées dominantes.

La pièce *Bnat Lalla Manana* s'inscrit précisément dans une logique de détournement de ces cadres normatifs. Elle met en scène des figures féminines qui ne se réduisent pas à des objets de représentation corporelle, mais qui deviennent des sujets de parole, d'expérience et d'action. Cette reconfiguration du féminin peut être interprétée comme une tactique au sens de Certeau, c'est-à-dire une manière d'agir « dans » le système sans en posséder les instruments de définition.

Ainsi, la troupe Tacon ne se situe pas dans une opposition frontale aux structures du champ artistique, mais dans un processus de réappropriation symbolique de ses codes. La pièce introduit des déplacements dans les représentations dominantes du genre en



donnant une visibilité accrue à l'expérience vécue des femmes, à leur capacité de résistance et à leur agency sociale. Elle transforme ainsi le corps féminin, souvent assigné à une fonction normative ou esthétique, en un espace de subjectivation et de signification.

Dans cette perspective, la création théâtrale peut être lue comme une forme de résistance discrète mais structurante. Elle ne détruit pas les normes existantes, mais les travaille de l'intérieur en introduisant des variations, des tensions et des reconfigurations symboliques. Le genre devient alors un espace de négociation où s'expriment simultanément contraintes sociales et possibilités de réinvention.

Par ailleurs, la démarche de Tacon met en évidence une tension constante entre agir normatif et production artistique. D'un côté, le champ culturel continue d'imposer des schémas de représentation du féminin largement hérités de logiques sociales et morales traditionnelles ; de l'autre, les artistes développent des tactiques créatives permettant de déplacer ces cadres et d'ouvrir de nouveaux espaces de représentation.

Ainsi, *Bnat Lalla Manana* peut être interprétée comme une pratique de réécriture du social à partir du théâtre, où les actrices et créatrices s'affirment comme des sujets actifs de transformation symbolique. En ce sens, la pièce illustre pleinement la perspective de Certeau selon laquelle les acteurs sociaux, même en situation contrainte, inventent des manières de faire qui reconfigurent progressivement les normes et les imaginaires collectifs du genre et du corps féminin dans la société marocaine.

Bibliographie

- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien, 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1980.
- Durkheim, Émile. *De la division du travail social*. Paris: Félix Alcan, 1893.



- Mainardi, Patricia, and Mathilde Ferrer. “De chaque côté de l’Atlantique, deux parcours féministes en art.” In *Cahiers du Genre*, no. 43 (2007): 71–94.
- Mauss, Marcel. “Les techniques du corps.” *Journal de psychologie* (1936).
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.
- Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz, and Pascale Molinier, eds. *Genre, féminisme et valeur de l’art*. *Cahiers du Genre*, no. 43 (2007).
- Stark, Evan. *Coercive Control: How Men Entrap Women in Personal Life*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Trasforini, Maria Antonietta. “Du génie au talent: quel genre pour l’artiste?” In *L’artiste en jeu: L’expérience artistique et la construction du genre*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- Weber, Max. *Économie et société*. Paris: Plon, 1971 (original work published 1922).
- Zerbib, David. “Le masculin et la performance de l’universel.” *Cahiers du Genre*, no. 43 (2007): 187–210.