Polyphonie des regards féminins marocains : du cinéma documentaire aux espaces numériques, enjeux d'autoreprésentation et de construction du féminin

[A Polyphony of Moroccan Female Perspectives: From Documentary Cinema to Digital Spaces—Issues of Self-Representation and the Construction of Femininity]

LOUATIQ Lalla Hakima[1], BOUMAZZOU Ibrahim [2]

[1]Faculté des langues, des lettres et des arts
Université Ibn Tofail Kénitra
Laboratoire Langage et Société
Maroc

[2]Faculté des langues, des lettres et des arts
Université Ibn Tofail Kénitra
Laboratoire Langage et Société
Maroc

ABSTRACT: This article examines the plurality of Moroccan women's perspectives through contemporary forms of representation and self-representation in documentary cinema and digital spaces. It is based on the hypothesis that Moroccan femininity cannot be understood as a homogeneous reality, but rather as a complex construction shaped by diverse experiences, memories, social trajectories, and modes of expression. First, the article explores documentary cinema as a space in which reality in constructed and negotiated, drawing in particular on the theoretical, contributions of André Bazin, Jean-Louis Comolli and Bill Nichols. It then examines how Moroccan women filmmakers move women from the position of filmed objects to that of speech, memory, and narrative. Through an analysis of documentary approaches associated with filmmakers such as Asmae El Moudir and Dalila Ennadre, the article argues that the presence of a woman behind the camera does not, in itself, guarantee a different gaze. However, it may contribute to the development of a documentary relationship based on listening, proximity, and the ethical negotiation between filming and being filmed. The analysis then extends to digital spaces, understood as new arenas of female self-representation. Digital platforms enable women to become producers, disseminators, and interpreters of their own images, while also exposing them to social norms, judgment, and forms of self-censorship. The article therefore argues that the polyphony of Moroccan women's perspectives emerges through the tension between visibility and constraint, representation and self-representation, speech and silence. Documentary cinema and digital spaces consequently appear as complementary sites for the construction, negotiation, and reinvention of femininity in contemporary Morocco.

KEYWORDS: Moroccan documentary cinema; Moroccan women; self-representation; representation; female gaze; polyphony; digital spaces; female identity.

RESUME: Cet article interroge la pluralité des regards féminins marocains à travers les formes contemporaines de représentation et d'autoreprésentation dans le cinéma documentaire et les espaces numériques. Il part de l'hypothèse que le féminin marocain ne constitue pas une réalité homogène, mais se construit à travers une diversité d'expériences, de mémoires, de trajectoires sociales et de modes d'expression. Dans un premier temps, l'article examine le cinéma documentaire comme un espace de construction et de négociation du réel, en s'appuyant notamment sur les réflexions d'André Bazin, de Jean-Louis Comolli et de Bill Nichols. Il analyse ensuite la manière dont les réalisatrices marocaines déplacent la femme du statut d'objet filmé vers celui du sujet de parole, de mémoire et de récit. A travers l'étude de démarches documentaires telles que celles d'Asmae El Moudir et de Dalila Ennadre, l'article montre que la présence d'une femme derrière la caméra ne constitue pas en soi une garantie d'un regard différent, mais peut favoriser l'émergence d'une relation documentaire fondée sur l'écoute, la

proximité et la négociation éthique entre filmer et être filmée. Dans un second temps, l'analyse s'étend aux espaces numériques, envisagés comme de nouvelles scènes d'autoreprésentation féminine. Les plateformes numériques permettent aux femmes de devenir productrices, diffuseues et interprètes de leur propre image, tout en constituant des espaces de confrontation avec les normes sociales, le jugement et les mécanismes d'autocensure. L'article montre ainsi que la polyphonie des regards féminins marocains se construit dans la tension entre visibilité et contrainte, représentation et autoreprésentation, parole et silence. Le cinéma documentaire et les espaces numériques apparaissent dès lors comme deux espaces complémentaires de construction, de négociation et de réinvention du féminin dans le Maroc contemporain.

MOTS-CLEFS: Cinéma documentaire marocain ; femmes marocaines ; autoreprésentation ; représentation ; regard féminin ; polyphonie ; espaces numériques ; identité féminine.

1 INTRODUCTION

La question du regard occupe une place centrale dans l'analyse des représentations sociales et culturelles. Regarder n'est jamais un acte neutre : toute image, tout récit ou toute production médiatique implique un choix, une position et une manière particulière de construire le sens. Ainsi, représenter une réalité sociale ne consiste pas uniquement à la reproduire, mais à participer à sa définition symbolique.

Dans cette perspective, la représentation de femmes a longtemps été marquée par un déséquilibre entre ceux qui produisent les images et celles qui en constituent l'objet. Dans de nombreux contextes, la parole féminine a été médiatisée à travers des regards extérieurs : regard masculin, regard institutionnel, regard médiatique ou encore regard colonial. La femme apparaît souvent comme une figure représentée à travers des catégories préétablies : symbole culturel, gardienne des traditions, objet du désir, victime ou incarnation d'un ordre social.

Dans le contexte marocain, ces mécanismes de représentation doivent être analysés à partir d'une histoire complexe où se croisent héritages culturels, transformations sociales, modernisation des pratiques médiatiques et nouvelles formes d'expression individuelle. Les évolutions du champ audiovisuel et l'apparition des espaces numériques ont progressivement ouvert de nouveaux lieux où les femmes peuvent produire leurs propres récits, construire leurs images et participer directement à la définition de leur identité.

Le cinéma documentaire occupe une place particulière dans cette transformation. Par son rapport privilégié au réel, il constitue un espace où se rencontrent les questions du regard, de la parole et de la mémoire. Cependant, le documentaire n'est pas un simple enregistrement du monde : c'est une construction qui repose sur des choix esthétiques, narratifs et éthiques. Filmer une femme, donner à entendre sa parole ou montrer son expérience implique toujours une relation entre la personne filmée, la personne qui filme et le spectateur.

Ainsi, le documentaire marocain contemporain devient un lieu où s'opère un déplacement progressif : la femme n'est plus uniquement un sujet observé, mais peut devenir une actrice de son propre récit. La caméra ne fonctionne plus seulement comme un instrument de représentation ; elle devient un espace de dialogue où peuvent émerger des voix féminines multiples.

Cette évolution rejoint la notion de polyphonie, développée notamment par Mikhail Bakhtine. La polyphonie désigne la coexistence de plusieurs voix autonomes qui ne sont pas réduites à une seule vision dominante. Appliquée au regard féminin marocain, cette notion permet de dépasser l'idée d'une expérience féminine unique pour mettre en évidence une pluralité de positions, de mémoires et de formes d'expression.

Le féminin marocain apparaît alors comme un espace traversé par plusieurs voix individuelles et collectives, voix intimes et publiques, voix liées à la mémoire et voix tournées vers de nouvelles formes d'affirmation de soi. Cette pluralité se manifeste particulièrement dans le cinéma documentaire, mais également dans les espaces numériques qui ont profondément transformé les pratiques de visibilité et d'expression.

Les plateformes numériques offrent aujourd'hui de nouveaux modes d'autoreprésentation. Les femmes ne dépendent plus uniquement des médias traditionnels pour produire leur image : elles peuvent créer leurs propres contenus, raconter leurs expériences et participer à la circulation des discours sociaux. Cependant, cette liberté apparente reste traversée par des tensions : exposition du soi, contrôle social, réaction du public et négociation permanente avec les normes culturelles.

La question centrale de cet article est la suivante :

Comment le cinéma documentaire marocain et les espaces numériques participent-ils à l'émergence d'une polyphonie des regards féminins, permettant aux femmes de passer d'objets de représentation, aux théories du regard, aux approches féministes de l'image et aux théories de la réception ? Elle s'intéresse d'une part au documentaire marocain comme espace de construction du regard féminin, et d'autre part aux pratiques numériques comme nouvelles formes d'autoreprésentation.

L'analyse sera organisée autour de quatre axes : en un premier lieu, nous interrogerons le passage du regard porté sur les femmes au regard produit par les femmes ; ensuite, nous analyserons le cinéma documentaire marocain comme espace de négociation entre réel, parole et représentation ; puis nous étudierons les espaces numériques comme nouvelle scène d'expression féminine ; enfin, nous examinerons la réception de ces nouveaux regards et les significations qu'ils produisent auprès des publics.

2 DU REGARD PORTE SUR LES FEMMES AU REGARD PRODUIT PAR LES FEMMES

L'analyse des représentations féminines suppose d'interroger non seulement ce qui est montré, mais aussi les conditions dans lesquelles une image ou un discours devient visible. Toute représentation implique en effet une relation entre un sujet qui produit du sens et un objet représenté [1]. . Ainsi, les images des femmes ne peuvent être considérées comme de simples reflets d'une réalité existante ; elles participent activement à la construction des imaginaires collectifs.

Dans cette perspective, le passage d'une femme représentée à une femme qui se représente elle-même constitue un changement majeur. Il ne s'agit pas uniquement d'une aire de modification du contenu des images, mais d'une transformation du rapport au pouvoir symbolique : qui a le droit de regarder ? Qui possède la capacité de raconter ? Qui définit les significations du féminin ?

2-1 LA REPRESENTATION COMME CONSTRUCTION DU FEMININ

Les travaux de Stuart Hall sur la représentation permettent de dépasser une conception mimétique de l'image selon laquelle celle-ci reproduirait simplement le réel [2].. Pour Hall, la représentation participe à la production du sens : elle organise les manières dont les individus, les groupes sociaux et les identités sont perçus et compris.

Appliquée aux représentations des femmes marocaines, cette approche permet de comprendre que le féminin n'existe pas seulement comme une réalité sociale préexistante ; il est également construit à travers des discours, des images et des pratiques culturelles. Les représentations médiatiques et artistiques contribuent ainsi à définir ce qu'une société considère comme une identité féminine acceptable, visible ou légitime.

Pendant longtemps, certaines représentations dominantes ont réduit la femme marocaine à des figures symboliques limitées : la femme liée à la tradition, la mère, la gardienne ou la protectrice de la mémoire familiale ou encore la victime de contraintes sociales. Ces figures peuvent correspondre à certaines expériences réelles, mais leur répétition dans les discours médiatiques risque de transformer des situations particulières en modèles généraux.

L'enjeu de l'autoreprésentation féminine réside précisément dans la possibilité de complexifier ces images. Lorsque les femmes participent elles-mêmes à la production des films, des récits qui les concernent, elles introduisent de nouvelles dimensions : contradictions, subjectivités, parcours individuels et expériences personnelles et intimes.

L'autoreprésentation devient alors un processus par lequel les femmes ne cherchent pas seulement à être visibles, mais aussi à en contrôler les conditions.

2-2 LE REGARD ET LES RAPPORTS DE POUVOIR DANS LA PRODUCTION DES IMAGES

La question du regard constitue un autre élément essentiel pour comprendre la construction du féminin dans les images. Le regard n'est pas seulement une action visuelle ; il implique une position sociale et un rapport de pouvoir entre celui qui observe et celui qui est observé [3] .

Dans ses analyses du cinéma, Laura Mulvey a montré comment certaines productions audiovisuelles ont historiquement été structurées autour d'un regard dominant masculin, transformant souvent le corps féminin en objet de contemplation. Même si cette théorie a été développée à partir du cinéma classique hollywoodien, elle offre un outil critique permettant d'interroger plus largement les mécanismes de représentation [4] .

Dans le contexte marocain, cette réflexion invite à analyser la manière dont les femmes ont été filmées, photographiées ou racontées. Le problème n'est pas simplement la présence des femmes dans les images, mais la position à partir de laquelle ces images sont produites.

Une femme peut être visible dans une œuvre tout en restant privée de pouvoir narratif. Elle peut apparaître à l'écran sans être réellement le sujet de son histoire. C'est précisément ce déplacement que permettent certaines pratiques documentaires et numériques : passer d'une visibilité imposée à une visibilité construite.

Ainsi, l'enjeu du regard féminin ne consiste pas uniquement à remplacer un regard par un autre, mais à créer de nouvelles relations entre celui qui filme, celui qui est filmé et celui que regarde. Dans le contexte marocain, chacune des réalisatrices marocaines invente une forme particulière, voire singulière d'autoreprésentation. Au cours de leurs productions cinématographiques, celles-ci optent pour différentes manières de raconter le soi.

La réalisatrice Asmae El Moudir, dans son film documentaire, par exemple, La Mère de tous les mensonges, se base sur son autobiographie et des archives familiales, ainsi que sur des témoignages pour construire le contenu de son film. Elle brouille les frontières entre documentaire, mémoire et mise en scène. Elle raconte de son point de vue d'enfant et d'adulte, mêlant fiction et réalité pour montrer comment des souvenirs peu fiables peuvent compliquer l'identité d'une personne. El Moudir déclare :

« Je n'essaie pas de documenter la véritable histoire de ma famille, mais de faire un film sur la multiplicité des points de vue et la pluralité des interprétations qui existent au sein d'un même foyer, non seulement dans l'intérêt de l'histoire familiale, mais aussi dans celui de l'histoire nationale » [5]

Par opposition, Dalila Ennadre, dans son documentaire, s'intéresse à observer le quotidien, aux paroles directes et à une caméra discrète ; la proximité avec les femmes filmées façonne sa méthode singulière[6] . Elle privilégie une écriture documentaire fondée sur l'écoute. Maryam Touzani, dans sa fiction, développe une narration intimiste où les gestes, les silences et les relations entre femmes deviennent des moyens d'exprimer le féminin.

2-3 LA POLYPHONIE COMME ESPACE DE PLURALITE DES VOIX FEMININES

La notion de polyphonie, développée par Mikhaïl Bakhtine, permet d'approfondir cette réflexion. Dans son approche du langage et du récit, Bakhtine montre qu'une œuvre peut accueillir plusieurs voix autonomes qui dialoguent entre elles sans être entièrement soumises à une seule autorité [7] .

Appliquée aux représentations féminines marocaines, la polyphonie permet de dépasser l'idée d'un regard féminin unique ou d'une expérience féminine uniforme. Les femmes ne constituent pas un groupe homogène : leur expérience n'est pas uniforme. Leurs expériences sont traversées par des différences générationnelles, sociales, culturelles et individuelles.

Le regard féminin marocain apparaît alors comme un espace de pluralité :

- Pluralité des expériences vécues ;
- Pluralité des manières de raconter le soi ;
- Pluralité des rapports au corps, à la mémoire et à l'identité ;
- Pluralité des positions face aux normes sociales.

Chaque réalisatrice porte un regard féminin singulier sur le Maroc et sur la femme marocaine. Ainsi, notre démonstration de la polyphonie des regards féminins marocains reposera sur des œuvres concrètes.

2-4 FEMMES URBAINES / FEMMES RURALES

Les femmes marocaines ne vivent pas toutes de la même manière, mais selon des espaces sociaux variés. Ce qui justifie la pluralité des regards de certaines réalisatrices marocaines, c'est le cas d'Asmae El Moudir explore la mémoire d'un quartier populaire de Casablanca à travers l'histoire familiale de la réalisatrice. Le regard féminin est ici urbain, mais il est aussi traversé par la mémoire politique, les silences familiaux et les rapports d'autorité. Le récit personnel devient une réflexion sur la mémoire collective[8] .

Pour Dalila Ennadre, Femmes de la médina : le documentaire donne la parole à des femmes vivant dans les anciennes médinas marocaines. Il montre leur quotidien, leurs stratégies de résistance et leurs formes de solidarité, loin des représentations folkloriques.

Ces deux documentaires montrent que l'espace social façonne profondément les expériences féminines. Il n'existe donc pas de condition féminine unique, mais des réalités multiples selon les territoires, les classes sociales et les histoires individuelles.

2-5 LES DIFFERENTES GENERATIONS

Le regard des jeunes réalisatrices ne correspond pas toujours à celui des générations précédentes. Par exemple, les travaux d'Asmae El Moudir ne correspondent pas toujours à ceux des générations précédentes car elle dialogue constamment avec sa grand-mère et sa mère dans son documentaire. Trois générations de femmes portent trois mémoires différentes : le silence de la grand-mère, l'effacement de la mère et la volonté de vérité de la fille.

De ce fait, la polyphonie ne résulte pas uniquement de la diversité sociale, mais également de la coexistence de mémoires générationnelles parfois contradictoires. Ce qui produit une diversité d'expériences sociales, puisque toutes les femmes marocaines ne vivent pas les mêmes contraintes.

Leïla Kilani, par exemple, dans son film : Sur la planche (fiction) [9] , où quatre jeunes ouvrières de Tanger cherchent à échapper à la précarité économique. Les protagonistes incarnent une jeunesse féminine urbaine confrontée aux inégalités sociales.

De même, Maryam Touzani, dans son film Adam (2019), montre que la rencontre entre une mère célibataire et une veuve révèle des formes de vulnérabilité, mais aussi de solidarité féminine. Tous ces regards et ces films déplacent la représentation des femmes marocaines vers des réalités sociales complexes, loin des stéréotypes[10] .

La polyphonie des regards féminins marocains ne renvoie pas seulement à la diversité des femmes représentées, mais aussi à celle des formes cinématographiques par lesquelles elles se représentent elles-mêmes. D'une réalisatrice à l'autre, le féminin se construit à travers des dispositifs narratifs distincts : le documentaire autobiographique chez Asmae El Moudir, le documentaire d'observation chez Dalila Ennadre, ou encore la fiction intimiste chez Maryam Touzani et Leila Kilani.

Cette diversité esthétique confirme que le féminin marocain ne peut être réduit à une représentation unique ; il se déploie comme un ensemble de voix, de mémoires et d'expériences qui dialoguent entre elles tout en révélant la complexité de la société marocaine.

Dans le cinéma documentaire et les espaces numériques, plusieurs voix peuvent coexister : la voix de la réalisatrice, la parole des femmes filmées, les commentaires des publics, mais aussi les discours sociaux qui entourent les œuvres.

La polyphonie ne signifie donc pas seulement la multiplication de voix ; elle désigne également un espace de confrontation où différentes visions du féminin peuvent apparaître, se répondre ou entrer en tension.

À partir de cette réflexion sur la représentation, le regard et la pluralité des voix, le cinéma documentaire marocain apparaît comme un terrain privilégié pour observer les transformations du féminin. En effet, le documentaire se situe à l'intersection du réel et de la construction, du témoignage et de la mise en récit. Il devient ainsi un espace où se négocient de nouvelles formes de visibilité et d'autoreprésentation féminines.

3 LE CINEMA DOCUMENTAIRE MAROCAIN : UN ESPACE DE NEGOCIATION DU REGARD FEMININ

Si le documentaire est souvent perçu comme le genre cinématographique le plus proche du réel, les recherches contemporaines montrent qu'il constitue avant tout une construction discursive où chaque choix de mise en scène, de cadrage, de montage et de narration participe à la production du sens. Cette réflexion prend une dimension particulière lorsque les femmes deviennent à la fois les sujets filmés et les auteures du récit. Le documentaire marocain réalisé par des femmes apparaît alors comme un espace où se négocient de nouvelles formes de visibilité, de parole et d'autoreprésentation.

3-1 FILMER LES FEMMES : ENTRE VISIBILITE ET CONSTRUCTION DU REEL

Le cinéma documentaire est traditionnellement associé à l'idée d'une représentation fidèle du réel. Parce qu'il enregistre des événements, des lieux et des individus existants indépendamment de la caméra, il est souvent considéré comme le genre cinématographique le plus proche de la réalité. Pourtant, cette apparente transparence du dispositif documentaire a fait l'objet de nombreux débats théoriques.

Si certains auteurs ont souligné la capacité du cinéma à préserver une trace du monde, d'autres ont montré que toute représentation documentaire résulte d'un ensemble de choix esthétiques, techniques et idéologiques. Comprendre la manière dont les réalisatrices marocaines filment les femmes suppose donc d'interroger, en amont, le statut du réel dans le cinéma documentaire.

Parmi les théoriciens qui ont profondément marqué cette réflexion, André Bazin occupe une place centrale. Dans « Qu'est-ce que le cinéma ? » Il développe une conception ontologique de l'image cinématographique fondée sur le lien privilégié qui unit la photographie et le réel. Selon lui, l'invention de la photographie puis du cinéma répond à un désir ancien de conserver le monde tel qu'il est. Ce besoin de préserver les êtres et les choses face à l'écoulement du temps renvoie à ce qu'il nomme le

« complexe de la momie », c'est-à-dire la volonté humaine de lutter contre la disparition en fixant les apparences du réel dans une image durable [11].

Pour Bazin, la spécificité de l'image photographique réside précisément dans son origine mécanique. Contrairement à la peinture ou au dessin, qui impliquent une interprétation directe de l'artiste, la photographie résulte d'un processus d'enregistrement physique de lumière. L'image entretient ainsi une relation d'empreinte avec son référent : elle constitue la trace d'une réalité qui a effectivement existé devant l'objectif. Cette relation indicielle confère au cinéma une force particulière de témoignage. La caméra ne crée pas entièrement son objet ; elle en conserve l'existence sous une forme visuelle qui témoigne de son passage dans le monde.

Cette conception explique la place privilégiée que Bazin accorde au documentaire. Parce qu'il filme des personnes, des espaces et des situations réels, le documentaire apparaît comme le genre qui manifeste le plus directement cette vocation du cinéma à enregistrer le monde. L'image documentaire possède ainsi une valeur de preuve : elle atteste qu'un événement, un visage ou un geste ont effectivement existé devant la caméra. Le documentaire ne se réduit donc pas à un simple récit ; il constitue également une archive du réel et participe à la construction de la mémoire individuelle et collective.

Cependant, chez Bazin, cette fidélité au réel ne signifie pas une absence d'esthétique. Au contraire, le réalisme cinématographique repose sur des choix de mise en scène qui respectent autant que possible la continuité du monde filmé. C'est pourquoi il valorise des procédés tels que le plan-séquence, la profondeur de champ ou la limitation du montage démonstratif. Ces choix permettent au spectateur de conserver une certaine liberté d'interprétation et évitent que le sens ne soit entièrement imposé par le cinéaste. Le réalisme bazinien ne consiste donc pas à reproduire mécaniquement la réalité, mais à préserver son ambiguïté et sa polyphonie et sa complexité [12] .

Cette perspective constitue un point de départ essentiel pour analyser le cinéma documentaire marocain réalisé par les femmes. Les documentaires d'Asmae El Moudir ou de Dalila Ennadre s'inscrivent, à première vue, dans cette volonté de donner accès à des expériences vécues, à des mémoires familiales et à des silences et des gestes qui témoignent d'une existence réelle. En ce sens, ces films prolongent l'idée bazinienne selon laquelle le documentaire entretient un rapport privilégié avec le monde historique.

Toutefois, cette conception du réalisme montre rapidement ses limites. Si la caméra enregistre effectivement des fragments du réel, elle ne les restitue jamais de manière neutre. Le choix des personnes filmées, des lieux, des cadrages, des durées, du montage ou encore des dispositifs narratifs participe à la construction d'un point de vue. Le documentaire ne se contente donc pas de montrer la réalité : il l'organise, la sélectionne et lui donne un sens.

Cette remise en question de l'objectivité documentaire sera développée par Jean-Louis Comolli, pour qui toute image est inséparable des conditions de sa production et du regard qui la construit. C'est à partir de cette critique que l'on pourra comprendre comment les réalisatrices marocaines élaborent une représentation singulière du féminin, où la caméra devient non seulement un instrument d'enregistrement, mais également un espace de dialogue, de mémoire et de négociation du regard.

Si André Bazin reconnaît au cinéma un rapport privilégié avec le réel, cette conception a été largement réinterrogée par les théories contemporaines du documentaire. Parmi les auteurs qui ont profondément renouvelé cette réflexion, Jean-Louis Comolli occupe une place essentielle. Dans ses travaux consacrés au cinéma documentaire, il remet en cause l'idée selon laquelle la caméra serait un instrument neutre capable de restituer une simple reproduction du réel[13] . La représentation est le résultat d'une série de choix esthétiques, techniques et idéologiques qui orientent inévitablement la représentation.

Cette remise en question repose sur une idée fondamentale : toute caméra est un point de vue. Dès l'instant où le cinéaste décide où placer son appareil, ce qu'il choisit de montrer ou d'exclure du champ, à quel moment commencer ou arrêter l'enregistrement, il opère déjà une interprétation de la réalité. L'image documentaire n'est donc jamais une fenêtre transparente ouverte sur le monde, mais une construction élaborée à partir d'un regard situé. Comme le souligne Comolli, filmer revient toujours à sélectionner une portion du réel et à lui donner une forme susceptible d'être perçue et interprétée par le spectateur.

Cette sélection intervient à plusieurs niveaux. Elle concerne d'abord le choix des personnes filmées. Dans un documentaire, tous les individus ne prennent pas la parole de manière équivalente. Le cinéaste décide quels témoignages seront retenus, quelles expériences seront mises en avant et quels silences demeureront. Le cadrage participe également à cette construction. Un gros plan sur un visage, un plan fixe sur un intérieur ou un plan d'ensemble sur un espace urbain ne produisent pas les mêmes effets de sens. Chaque choix de mise en scène oriente la perception du spectateur et construit une certaine manière de voir le monde.

À cette première sélection s'ajoute celle du montage. Pour Comolli, le sens d'un documentaire ne réside pas uniquement dans les images enregistrées, mais aussi dans leur organisation. Le montage établit des relations entre les séquences, hiérarchise les informations, crée des rythmes et rapproche ou oppose des situations. Il ne se contente pas d'assembler des

images ; il produit une interprétation du réel. Autrement dit, le documentaire ne montre jamais les faits « tels qu'ils sont », mais tels qu'ils sont organisés par un dispositif cinématographique.

Cette réflexion conduit Comolli à remettre en cause le mythe de l'objectivité documentaire. Toute représentation est traversée par une vision du monde, des valeurs et des choix qui relèvent d'un contexte historique, culturel et politique. Le documentaire ne peut donc être considéré comme un simple miroir de la réalité. Il est toujours inscrit dans un rapport de pouvoir où se négocient les conditions de visibilité, les formes de narration et les significations attribuées aux événements et aux personnes filmées.

Cette perspective est particulièrement féconde pour analyser le cinéma documentaire marocain réalisé par des femmes. En effet, ces réalisatrices ne cherchent pas uniquement à rendre visibles des expériences féminines souvent marginalisées ; elles élaborent également des dispositifs narratifs qui donnent une forme spécifique à ces expériences. Le choix des lieux filmés, la place accordée aux témoignages, le recours aux archives, la durée des plans ou encore la manière de construire le récit participent à une véritable écriture documentaire. Ainsi, la représentation du féminin ne résulte pas uniquement de ce qui est montré, mais aussi de la manière dont cette réalité est mise en scène.

Dans cette perspective, filmer une femme ne signifie pas simplement enregistrer sa présence devant la caméra. Il s'agit de construire une relation entre celle qui filme, celle qui est filmée et le spectateur. La caméra devient donc un espace de médiation où se négocient la mémoire, l'identité et la parole. Cette idée constitue un point de convergence entre les réflexions de Comolli et celles développées par Bill Nichols, pour qui le documentaire ne reproduit pas le monde historique mais en propose une représentation construite.

3-2 LA REALISATRICE DOCUMENTAIRE COMME MEDIATRICE DU REGARD

L'émergence de réalisatrices dans le cinéma documentaire marocain ne constitue pas seulement une évolution en termes de représentation professionnelle ou de diversification des auteurs. Elle transforme également les modalités mêmes de la relation documentaire. L'enjeu n'est donc pas uniquement de constater qu'une femme se trouve désormais derrière la caméra, mais d'interroger la manière dont cette présence peut modifier la relation entre celle qui filme et celle qui est filmée. Le documentaire devient ainsi un espace de rencontre, de dialogue et de co-construction du récit, où le regard se négocie plutôt qu'il ne s'impose.

Cette perspective conduit à dépasser une conception traditionnelle du documentaire dans laquelle le cinéaste occupe une position dominante, choisissant les images, orientant la narration et définissant le sens des événements. Comme le souligne Jean-Louis Comolli, toute image documentaire résulte d'un point de vue et d'un dispositif de représentation ; elle ne saurait être considérée comme une restitution neutre du réel[14] . La question n'est donc plus seulement de savoir qui filme, mais de comprendre comment se construit la relation entre le sujet filmant et le sujet filmé.

Dans cette perspective, les réalisatrices marocaines développent souvent des pratiques documentaires fondées sur l'écoute, la proximité et la confiance. Elles privilégient des dispositifs où la parole des femmes filmées occupe une place centrale et où le temps du récit respecte le rythme des souvenirs, des émotions et des silences. La caméra ne fonctionne plus uniquement comme un instrument d'observation, elle devient un espace de médiation permettant l'émergence d'expériences longtemps restées invisibles ou marginalisées.

Cette dimension relationnelle rejoint les analyses de TrinhT. Minh-ha, qui critique les formes de représentation où le documentaire prétend parler au nom de l'autre. Selon elle, le rôle du cinéaste consiste moins à « parler pour » qu'à « parler avec », en reconnaissant l'altérité irréductible des personnes filmées [15]. Le documentaire devient ainsi un lieu de dialogue plutôt qu'un discours imposé. La réalisatrice ne confisque pas la parole ; elle crée les conditions de son apparition et accepte que le récit demeure ouvert, fragmentaire et parfois contradictoire.

Cette approche apparaît particulièrement significative dans La Mère de tous les mensonges (2023) d'Asmae El Moudir. En enquêtant sur l'histoire de sa propre famille et sur les événements du soulèvement de Casablanca de 1981, la réalisatrice ne se présente pas comme une observatrice extérieure. Elle est elle-même impliquée dans le récit en tant que fille, petite-fille et héritière d'une mémoire familiale marquée par le silence.

Les échanges avec sa mère et sa grand-mère ne prennent pas la forme d'interviews destinées à recueillir des informations, mais d'un dialogue où chacune participe progressivement à la reconstruction d'une mémoire longtemps occultée. La parole circule entre les générations, révélant des souvenirs parfois contradictoires qui composent une mémoire plurielle plutôt qu'un récit univoque.

Une démarche différente se retrouve dans El Batalett – Femme de la médina de Dalila Ennadre [16].. Ici, la réalisatrice adopte une posture d'observation discrète, laissant les femmes filmées organiser elles-mêmes leur récit à travers leurs gestes

du quotidien, leurs conversations et leurs expériences de vie. La caméra demeure proche des corps et des espaces domestiques sans chercher à dramatiser les situations ni à imposer un commentaire explicatif. Cette retenue favorise une relation de confiance qui permet aux protagonistes d'apparaître non comme des objets d'étude, mais comme des sujets capables d'interpréter leur propre réalité.

Ces deux documentaires illustrent deux formes distinctes de médiation documentaire. Chez Asmar El Moudir, la réalisatrice participe directement à la reconstruction d'une mémoire familiale et collective ; chez Dalila Ennadre, elle privilégie une présence plus effacée afin de laisser émerger la parole des femmes filmées. Malgré leurs différences esthétiques, ces démarches partagent une même exigence éthique : reconnaître aux femmes la capacité de produire leur propre récit et de contribuer activement à leur représentation.

Ainsi, la réalisatrice documentaire apparaît moins comme une simple observatrice que comme une médiatrice du regard. Son travail consiste à instaurer les conditions d'un dialogue où la caméra devient un espace de confiance, de mémoire et de reconnaissance mutuelle. Le documentaire ne se limite plus à représenter des femmes ; il participe à la construction d'une polyphonie des regards féminins, dans laquelle chaque voix conserve sa singularité tout en entrant en résonance avec les autres. C'est précisément dans cette relation éthique entre filmer et être filmée que se renouvelle aujourd'hui l'écriture documentaire marocaine.

Si le cinéma documentaire offre aux femmes un espace de représentation médiatisé par le regard d'une réalisatrice, les espaces numériques introduisent une transformation supplémentaire : les femmes peuvent désormais participer directement à la production et à la diffusion de leur propre image. Le passage du documentaire aux plateformes numériques ne signifie toutefois pas la disparition de la médiation ; il transforme ses formes et déplace la négociation du regard vers de nouveaux espaces de visibilité et d'interaction.

4 LES ESPACES NUMERIQUES : NOUVELLES SCENES D'AUTOREPRESENTATION FEMININE

Si le cinéma documentaire constitue un espace de représentation dans lequel le regard sur les femmes est médiatisé par une réalisatrice, les espaces numériques introduisent une transformation importante de cette relation. Avec les réseaux sociaux et les plateformes numériques, les femmes peuvent désormais participer directement à la production, à la diffusion et à l'interprétation de leur propre image. L'autoreprésentation ne dépend plus exclusivement d'un dispositif cinématographique ou médiatique contrôlé par un professionnel de l'image. Elle peut être produite quotidiennement par les utilisatrices elles-mêmes à travers des photographies, des vidéos, des récits personnels, des témoignages, des publications ou encore des contenus artistiques.

Le numérique constitue ainsi un nouvel espace de visibilité et de prise de parole. Toutefois, cette possibilité d'expression ne doit pas être interprétée comme une libération totale du regard. Les espaces numériques sont également traversés par des normes, des rapports de pouvoir, des jugements sociaux et des mécanismes de contrôle. L'autoreprésentation numérique se construit donc dans une tension permanente entre désir de visibilité et nécessité de négocier avec les attentes sociales.

4-1 LE NUMERIQUE COMME ESPACE DE PRISE DE PAROLE

L'une des principales transformations introduites par les espaces numériques réside dans la possibilité pour les individus de devenir eux-mêmes producteurs et diffuseurs de contenus. Contrairement aux médias traditionnels, ou économiques, les plateformes numériques permettent à chaque utilisatrice de publier directement des images, des paroles et des récits.

Cette transformation modifie profondément les conditions de l'expression féminine. La femme n'est plus uniquement représentée par un réalisateur, un journaliste, une institution médiatique ou un discours social extérieur. Elle peut désormais prendre la parole en son propre nom, sélectionner les images qu'elle souhaite partager et construire une narration de son identité. Le numérique devient ainsi un espace dans lequel l'autoreprésentation se déploie de manière quotidienne et immédiate.

La publication d'une photographie, d'une vidéo ou d'un témoignage ne constitue pas un acte neutre. Elle implique une sélection, un cadrage et une mise en scène de soi. L'utilisatrice choisit ce qu'elle souhaite montrer, ce qu'elle préfère dissimuler, le contexte dans lequel elle apparaît et le récit qui accompagne son image. L'identité numérique apparaît dès lors comme une construction évolutive, élaborée à travers une succession de choix visuels et discursifs.

Dans cette perspective, la femme qui publie son propre contenu occupe simultanément plusieurs positions. Elle est à la fois productrice de son image, diffuseuse de son récit et interprète de sa propre représentation. Cette triple position distingue fondamentalement l'autoreprésentation numérique des formes traditionnelles de représentation dans lesquelles le sujet représenté ne contrôle pas nécessairement les conditions de production et de circulation de son image.

La prise de parole numérique peut ainsi prendre des formes diverses : récit autobiographique, témoignage, expression d'une opinion, partage d'une expérience, production artistique ou présentation de la vie quotidienne. Dans chacun de ces cas, les femmes participent à la construction de nouveaux récits du féminin. Elles peuvent rendre visibles des expériences qui sont accessibles à un large réseau d'utilisateurs.

Le numérique constitue donc un espace de visibilité, mais cette visibilité est également une forme de pouvoir symbolique. Être visible signifie pouvoir exister dans l'espace public, rendre son expérience reconnaissable et participer à la production des représentations sociales. Dans le contexte marocain, cette dimension est particulièrement importante, car les plateformes numériques permettent à certaines femmes de faire entendre leur voix qui ne trouve pas toujours sa place dans les médias traditionnels.

4-2 UNE POLYPHONIE NUMERIQUE DES IDENTITES FEMININES

L'un des principaux intérêts des espaces numériques réside dans la pluralité des voix qu'ils rendent visibles. Le féminin marocain ne se présente plus à travers une représentation unique ou homogène. Il se construit à travers une multiplicité de récits, d'expériences et de positionnements qui peuvent parfois se compléter, se contredire ou entrer en conflit.

Les plateformes numériques donnent ainsi accès à de expressions féminines diverses : discours féministes, contenus culturels, récits personnels, productions artistiques, témoignages sociaux ou prises de position concernant la vie quotidienne. Cette diversité permet de remettre en question l'idée d'une identité féminine marocaine unique. Les femmes ne parlent pas nécessairement de la même manière, ne défendent pas les mêmes valeurs et ne revendiquent pas les mêmes formes de liberté.

La polyphonie numérique apparaît alors comme une coexistence de voix multiples. Certaines utilisatrices mobilisent les plateformes pour dénoncer les discriminations et les violences faites aux femmes. D'autres privilégient la création artistique, la mode, la culture, l'humour ou le récit de leur vie quotidienne. D'autres encore utilisent les réseaux sociaux pour construire une image professionnelle ou pour partager des expériences personnelles.

Cette diversité montre que l'identité féminine ne peut être réduite à une seule définition. Elle est produite à travers des récits multiples qui reflètent la diversité des générations, des milieux sociaux, des expériences et des aspirations. Le numérique devient ainsi un espace de négociation identitaire dans lequel les femmes peuvent construire, modifier et parfois contester les représentations traditionnelles du féminin.

Cependant, cette polyphonie ne signifie pas nécessairement l'absence de conflits. Les espaces numériques sont également des lieux de confrontation. Les discours féministes peuvent être contestés par des discours plus conservateurs ; certaines représentations de l'émancipation peuvent être critiquées par d'autres utilisatrices ; les manières de s'habiller, de parler, de se montrer ou de revendiquer son autonomie peuvent susciter des réactions contradictoires.

Le numérique devient ainsi un espace de débat permanent autour de la définition du féminin. La représentation de soi ne se construit jamais dans un vide social. Elle est constamment soumise aux réactions des autres utilisateurs. L'autoreprésentation devient donc une pratique dialogique : la femme produit son image, mais cette image est immédiatement interprétée, commentée, acceptée, rejetée ou réappropriée par d'autres.

La polyphonie numérique ne correspond donc pas uniquement à la multiplication des voix. Elle renvoie également à la coexistence de discours parfois contradictoires sur ce que signifie être une femme dans la société marocaine contemporaine. Les espaces numériques deviennent ainsi des lieux où se négocient les identités, les normes et les limites de la visibilité féminine.

4-3 ENTRE LIBERTE D'EXPRESSION ET NOUVELLES CONTRAINTES

Toutefois, la possibilité de produire et de diffuser sa propre image ne signifie pas que les femmes disposent d'une liberté absolue dans les espaces numériques. L'autoreprésentation numérique s'inscrit dans un environnement social qui continue de produire des normes et des mécanismes de contrôle.

La visibilité peut ainsi devenir une source de vulnérabilité. La publication d'une photographie, d'une vidéo ou d'une opinion peut susciter des commentaires, des critiques ou des jugements. Les femmes qui prennent publiquement la parole peuvent être confrontées à des réactions qui cherchent à remettre en question leur légitimité à s'exprimer ou à contrôler leur propre image.

Cette situation crée une tension entre le désir de visibilité et la crainte du jugement social. Certaines femmes peuvent ainsi choisir de limiter les contenus qu'elles publient, de modifier leur manière de s'exprimer ou de renoncer à certains sujets afin d'éviter les critiques. L'autocensure devient alors l'une des dimensions paradoxales de l'autoreprésentation numérique.

La famille et l'environnement social peuvent également intervenir dans cette relation à la visibilité. La possibilité de publier une image de soi ne signifie pas nécessairement que cette image puisse être diffusée librement sans conséquences. Les normes familiales, sociales et culturelles peuvent influencer les choix de publication et définir les limites de ce qui peut être montré publiquement.

La femme qui s'autoreprésente en ligne doit donc constamment négocier entre plusieurs exigences : le désir de s'exprimer, la volonté de construire son identité, la recherche de reconnaissance et la nécessité d'anticiper les réactions de son environnement. Cette négociation peut conduire à des stratégies de présentation de soi particulièrement complexes.

Certaines femmes utilisatrices choisissent ainsi de contrôler soigneusement leur visibilité. Elles peuvent sélectionner les photographies publiées, utiliser des pseudonymes, limiter l'accès à certains contenus ou distinguer différents espaces de communication. D'autres adoptent au contraire une stratégie de visibilité assumée et utilisent leur présence numérique comme une forme de revendication identitaire. Dans les deux cas, l'autoreprésentation numérique ne peut être comprise comme une expression entièrement spontanée. Elle est le résultat d'un processus de sélection et de négociation. La femme ne se contente pas de « se montrer » : elle choisit comment apparaître, à qui s'adresser et quelles limites imposer à sa visibilité.

Le numérique apparaît ainsi comme un espace ambivalent. Il ouvre des possibilités inédites de prise de parole et d'autoreprésentation, mais il reproduit également certains rapports de pouvoir présents dans la société. Les femmes peuvent y conquérir une visibilité nouvelle tout en étant confrontées à de nouvelles formes de surveillance, de jugement et de contrôle

Pour conclure, l'analyse des espaces numériques permet de prolonger la réflexion engagée à partir du cinéma documentaire. Dans le documentaire, l'autoreprésentation se construit à travers une relation de médiation entre la réalisatrice et les femmes filmées. Dans les espaces numériques, les femmes disposent d'une capacité plus directe à produire et à diffuser leur propre image. Cette transformation ne supprime cependant pas les rapports de pouvoir ; elle les déplace vers de nouvelles formes de visibilité, de commentaire et de contrôle.

La polyphonie des regards féminins marocains se manifeste alors dans la coexistence de récits multiples, de pratiques d'expression différentes et de positionnements parfois contradictoires. Les femmes peuvent utiliser le numérique pour raconter leur expérience, revendiquer leur identité, produire des œuvres, défendre des causes ou simplement construire une présence publique. Mais cette liberté demeure constamment négociée avec les normes sociales et les réactions de l'environnement.

Ainsi, le numérique ne constitue ni un espace de liberté absolue ni un simple prolongement des médias traditionnels. Il représente un espace de négociation dans lequel les femmes construisent leur visibilité tout en négociant les conditions de cette visibilité. L'autoprésentation numérique devient dès lors une pratique à la fois esthétique, sociale et politique, qui participe à la transformation des manières de penser et de représenter le féminin marocain.

5 CONCLUSION

L'analyse menée dans cet article a permis de montrer que le féminin marocain ne peut être appréhendé comme une réalité homogène, stable ou réductible à une représentation unique. Il se construit au contraire à travers une pluralité de voix, d'expériences, de mémoires et de pratiques de représentation. La diversité des trajectoires sociales, des appartenances générationnelles, des espaces de vie et des formes d'expression contribue ainsi à l'émergence d'une véritable polyphonie des regards féminins marocains.

Dans cette perspective, le cinéma documentaire constitue un espace privilégié d'observation et de négociation de cette pluralité. Loin de se limiter à enregistrer une réalité préexistante, le documentaire construit un rapport particulier au monde à travers le cadrage, le montage, la parole, la durée et les choix esthétiques de la réalisatrice. Le passage d'une conception du cinéma comme trace du réel, notamment chez André Bazin, une approche critique de la représentation, développée entre autres par Jean-Louis Comolli et Bill Nichols, permet de comprendre que toute image documentaire est également une construction du réel. Filmer une femme ne signifie donc pas simplement rendre visible une réalité féminine ; cela implique de construire un point de vue, une relation et un dispositif de représentation.

L'analyse du cinéma documentaire marocain réalisé par des femmes a également montré que la question de l'autoreprésentation ne se réduit pas à la présence d'une femme derrière la caméra. L'enjeu réside davantage dans la nature de la relation qui s'établit entre celle qui filme et celle qui est filmée. À travers l'écoute, la proximité, le témoignage, la mémoire et la négociation du récit, la réalisatrice peut devenir une médiatrice du regard. La femme filmée cesse alors d'être uniquement l'objet d'une représentation pour devenir un sujet de parole, de mémoire et d'interprétation de sa propre expérience.

Dans cette perspective, des œuvres telles que La Mère de tous les mensonges d'Asmae El Moudir et El Batalett – Femmes de la médina de Dalila Ennadre témoignent de la diversité des formes documentaires à travers lesquelles se construisent les expériences féminines. Ces deux œuvres ne proposent ni le même dispositif ni la même relation au réel ; elles illustrent ainsi deux écritures documentaires et deux manières de construire le regard féminin.

Le passage aux espaces numériques permet ensuite de prolonger et de déplacer cette réflexion. Alors que le cinéma documentaire repose sur une médiation entre la réalisatrice et les femmes filmées, les plateformes numériques permettent aux femmes de participer plus directement à la production, à la diffusion et à l'interprétation de leur propre image. Elles deviennent simultanément productrices, diffuseuses et interprètes de leurs récit. Les réseaux sociaux apparaissent ainsi comme de nouvelles scènes d'autoprésentation où se multiplient les voix féministes, culturelles, personnelles et artistiques.

Cependant, cette multiplication des voix ne signifie pas l'existence d'un espace de liberté absolue. L'autoreprésentation numérique demeure soumise à des formes de négociation avec les normes sociales, le jugement, les commentaires, les attentes familiales et les mécanismes d'autocensure. La source de vulnérabilité. Le numérique relève donc une nouvelle ambivalence de l'autoreprésentation : les femmes peuvent produire et contrôler davantage leur image, tout en étant confrontées à de nouvelles formes de surveillance et de régulation sociale.

Ainsi, du cinéma documentaire aux espaces numériques, l'autoreprésentation féminine marocaine apparaît comme un processus de négociation permanent. Négociation entre visibilité et invisibilité, entre parole et silence, entre affirmation de soi et contraintes sociales, entre désir d'autonomie et nécessité de composer avec les normes collectives. La polyphonie des regards féminins ne réside donc pas uniquement dans la multiplication des images ou des voix ; se représenter et de résister aux représentations imposées.

En définitive, le cinéma documentaire et les espaces numériques constituent deux territoires complémentaires de construction du féminin. Le premier permet d'interroger les conditions de la représentation et la relation éthique entre filmer et être filmée ; les seconds offrent des possibilités nouvelles d'autoreprésentation directe et de circulation des discours. Entre ces deux espaces, les femmes marocaines ne sont plus seulement des objets d'un regard extérieur : elles deviennent progressivement des sujets actifs de la production des images, des récits et des significations qui participent à la définition du féminin dans le Maroc contemporain.

La polyphonie des regards féminins marocains apparaît ainsi comme une dynamique ouverte, plurielle et en constante transformation. Elle ne renvoie pas à l'existence d'une voix féminine unique, mais à la coexistence de subjectivités multiples qui dialoguent, se confrontent et se redéfinissent. C'est précisément dans cette pluralité que réside la richesse des formes contemporaines d'autoreprésentation féminine : le féminin marocain ne se donne plus à voir comme une identité fixe, mais comme un espace de construction, de négociation et de réinvention permanente.

REFERENCES

[1] Hall, Stuart, Representation: Cultural Representation and Signifying Practices, London, Sage Publications, 1997.
[2] Hall, Representation…, p. XX.
[3] Bell hooks, "The Oppositional Gaze" (1992)
[4] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen, 1975.
[5] Leo Barraclough, « Cannes Entry 'The Mother of All Lies,' About Deception Within Filmmaker's Family, Debuts Trailer (EXCLUSIVE) [archive] », 11 mai 2023
[6] Dalila Ennadre, El Batalett – Femmes de la médina, documentaire, France–Belgique, Les Yeux ouverts / Les Films de la Passerelle, 2001, 60 min.
[7] Bakhtine, La Poétique de Dostoïevski. Ou Problems of Dostoevsky's Poetics.
[8] Asmae El Moudir, La Mère de tous les mensonges, 2023, festivaltetouan.org
[9] Leïla Kilani, Sur la planche, fiction, Maroc–France–Allemagne, 2011, 106 min.
[10] Maryam Touzani, Adam, fiction, Maroc–France–Belgique, Ali n'Productions, 2019, 98 min. Le film met en scène deux femmes confrontées aux normes sociales entourant la maternité et constitue une référence majeure pour l'étude des représentations féminines dans le cinéma marocain contemporain.
[11] André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 2008 (éd. originale 1958), p. 9-17 (« Ontologie de l'image photographique »).
[12] André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit., p. 35-44 (« L'évolution du langage cinématographique»).
[13] Jean-Louis Comolli, Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Lagrasse, Verdier, 2004.
[14] Jean-Louis Comolli, Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Lagrasse, Verdier, 2004.
[15] Trinh T. Minh-ha, When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics, New York, Routledge, 1991.
[16] Dalila Ennadre, El Batalett – Femmes de la médina, documentaire, France–Belgique, 2001.

Bibliographie

- BKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Édition du Cerf, coll. « 7e Art », 2008 (1re éd. 1958).
- BOYD, Danah, *It's Complicated: The Social Lives of Network Teens,* New Haven, Yale University Press, 2014.
- BUTLER, Judith, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York; Routledge, 1990.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire,* Lagrasse, Verdier, 2004.
- DE LAURETIS, *Teresa, Technologies of Grender: Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington*, Indiana University Press, 1987.
- GILLESPIE, Tarleton, *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation*, *and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- HALL, Stuart (dir.), *Representation: cultural representations and Signifying Practices,* London, Sage Publications, 1997.
- HOOK, bell, *Black Looks: Race and Representation,* Boston, South End Press, 1992.
- MARWICK, Alice E., *Status Update: Celebrity, Publicity, and Branding in the Social Media Age*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- NICHOLAS, Bill, *Introduction to Documentary,* 3rd ed., Bloomington, Indiana University Press, 2017.
- RENOV, Michael (dir.), *Theorizing Documentary,* New York, Routledge, 1993.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- TRINH T. MINH-HA, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics,* New York, Routledge, 1991.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen,* vol. 16, no 3, 1975, p. 6-18.
- EL MOUDIR, Asmae, La Mère de tous les mensonges (*Kadib Abyad),* documentaire, Maroc/Égypte/Qatar/Arabie saoudite, 2023.
- ENNADRE, Dalia, *El Batelett – Femmes de la médina,* documentaire, France/Belgique, 2001.