



على الحافة  
SUR LA PLANCHE

UN FILM DE LEÏLA KILANI

par Raphaëlle Pireyre

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

 île de France

# SOMMAIRE

Avant-propos / Synopsis . . . . .	1
RÉALISATRICE / Dessiner des zones d'ombre . . . . .	2
→ Une production franco-marocaine	
→ Filmographie	
GENRE / Un film noir au réalisme social . . . . .	4
→ Abdel Hafed Benotman, écrivain de l'intérieur	
Itinéraire d'un scénariste braqueur	
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL . . . . .	6
STRUCTURE / Un montage de heurts et de lacunes . . . . .	8
ANALYSE DU RÉCIT / Un monde sans hommes . . . . .	10
→ Incarner le gang de filles	
MISE EN SCÈNE / Éclats de voix et bruits du monde . . . . .	12
→ États du corps	
ANALYSE DE L'ESPACE / Compartimentées . . . . .	14
→ La Zone franche de Tanger	
FILIATIONS / Femmes prolétaires, libérez vous ! . . . . .	16
→ Badia et Rosetta : si loin, si proche ?	
CONTEXTE / Tanger au cinéma . . . . .	18
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES . . . . .	20

## GÉNÉRIQUE SUR LA PLANCHE

1h48, 2011, France/Maroc/Allemagne.

- Réalisatrice : Leïla Kilani
- Scénaristes : Leïla Kilani, Abd-El Hafed Benotman
- Directeur de la Photographie : Eric Devin
- Ingénieurs du son : Philippe Lecœur, Laurent Malan
- Chefs décorateurs : Yann Dury, Fatima Alaoui Belhassan
- Chef costumière : Ayda Diouri
- Chefs maquilleurs : Arnaud Vautier, Laetitia Bile
- Scripte : Virginie Barbay
- Assistants réalisateurs : Yann Mari-Faget, Hedi El Ayoubi El Idrissi, Jean-Marc Benguigui
- Chef monteuse : Tina Baz
- Monteurs son : Laurent Thomas, Myriam René
- Mixage : Myriam René
- Directeurs de production : Pierrick Le Pochat, Rachid Cheikh, Mostafa Rhibe
- Directrice de post-production : Mylène Guichoux
- Productrice : Charlotte Vincent
- Production : Aurora Films (Charlotte Vincent – France)  
Socco Chico (Leïla Kilani – Maroc)  
DKB Productions (Emmanuel Barrault – France)  
Vandertastic (Hanneke Van der Tas – Allemagne)
- Distributeur : Épicerie Films
  
- Interprétation :  
Badia : Soufia Issami  
Imane : Mouna Bahmad  
Nawal : Nouzha Akel  
Asma : Sara Betioui  
La logeuse : Rehimo Aich  
Le chauffeur de taxi : Anas Lyazami  
Mjido : Mouhcine Hagouch  
Jawad : Abdehai Mtirka  
Le chauffeur de bus : Ahmed Akrikez

# AVANT-PROPOS

Pour sa première fiction après trois documentaires, Leïla Kilani part d'un fait divers traitant de la féminisation de la criminalité au Maroc pour faire un polar social construit en flash-back. Elle raconte la chute de Badia, ouvrière de 20 ans, tombée avant le moindre espoir d'ascension, alors qu'elle était encore « sur la planche », prête à sauter à l'aventure.

Film social qui adopte le style direct et nerveux d'un documentaire *Sur la planche* fait la chronique du quotidien de deux paires d'ouvrières, l'une payée à la tâche dans une usine de décorticage de crevettes, l'autre salariée d'une entreprise de textile de la zone franche, enclave internationale libérée de droits de douane, eldorado légal des filles qui ne veulent pas migrer vers l'étranger. Le vérisme des situations documentées à travers des rencontres avec des ouvrières et des visites d'usines est accentué par une mise en scène vive et spontanée, en caméra portée et le plus souvent en décors naturels. Le style du film adopte le mode de vie énergique et énervé de sa protagoniste, et fait se succéder à grande vitesse des séquences qui sautent d'un lieu à un autre, d'une action à la suivante.

Sur les pas de sa protagoniste, le film suit ses traversées des quartiers résidentiels, commerçants et industriels de sa ville d'adoption. Portrait embarqué de Tanger, *Sur la planche* témoigne aussi en creux des mutations démographiques et économiques que connaissent la ville et plus largement le Maroc : l'exil intérieur des jeunes qui quittent leur région d'origine pour rejoindre les villes en pleine expansion.

*Sur la planche* est aussi un polar féminin et féministe qui fait le portrait de groupe d'un gang de filles réunies autant par affinité élective que par opportunisme, mais surtout par une détermination commune à se sortir de sa condition sans l'aide des hommes. Le film est construit sur la même raideur ascétique que celle de ses personnages : la nécessité de gagner plus pour survivre interdit aux filles de perdre leur temps en divagations ou rêves de romantisme. De même, l'agitation des personnages s'impose au rythme d'un film sans temps mort, au risque d'épuiser son spectateur dans cette course éperdue. Immérgé dans le présent immédiat du gang de filles, le film ne prend jamais de recul et se refuse autant à la contemplation de la ville qu'à ébaucher une quelconque intrigue amoureuse. Cette âpreté de la forme, ce refus de prendre du champ par rapport au destin de son héroïne rend d'autant plus cruel et inévitable le tragique annoncé de son issue.



# SYNOPSIS

Le jour, Badia et Imane sont ouvrières dans une usine de décorticage de crevettes du port de Tanger. L'odeur persistante des crustacés rend la tâche stigmatisante en plus d'être fatigante, répétitive et mal payée. Les deux filles rêvent de quitter cette prison pour un statut à peine plus enviable : celui d'ouvrière textile payée au mois et non à la tâche dans la zone franche de la ville, petite enclave de commerce international au sein de Tanger. En attendant, elles séduisent des hommes qu'elles dépouillent. À une soirée chez un homme qu'elles viennent de rencontrer, elles font la connaissance de Nawal et Asma qui usent aussi de leurs charmes pour arrondir les fins de mois qu'elles passent, elles, à l'usine tant convoitée des vêtements européens. Une complicité mêlée de duplicité se noue entre elles quatre : elles commencent à monter ensemble des coups d'une autre ampleur que les vols spontanés auxquels elles étaient habituées. Alors qu'elles décident de s'emparer d'une cargaison de téléphones portables dans un entrepôt, Badia, qui se défie de plus en plus de ses partenaires, refuse le concours de l'intermédiaire initialement prévu. Pendant le casse, Imane perd pied et en répandant de l'essence à travers le hangar, comme une somnambule, elle en asperge les vêtements de sa comparse. Pendant que Badia se rince, Imane met le feu et la police débarque. Badia est arrêtée et emmenée dans un fourgon, sous le regard de ses complices et de quelques badauds.

Raphaëlle Pireyre est critique de cinéma. Rédactrice en chef adjointe du site *Critikat*, elle collabore aux revues *Brefet Images documentaires*. Elle intervient dans le cadre des dispositifs d'éducation à l'image auprès des enseignants et de leurs élèves.

# RÉALISATRICE / DESSINER DES ZONES D'OMBRE



Leïla Kilani,  
la réalisatrice

## FILMOGRAPHIE

- *Tanger, le rêve des brûleurs*, documentaire, 53', 2002
- *Zad Moultaqa, Beyrouth retrouvé*, documentaire, 52', 2003
- *Nos lieux interdits*, documentaire, 1h48, France/Maroc, 2008
- *Sur la planche*, fiction, 1h46, France/Maroc/Allemagne, 2011
- *Indivision*, France/Maroc, 2017 (en post-production)

Leïla Kilani a grandi à Casablanca. Issue de la « classe moyenne supérieure » elle a été poussée à étudier au Lycée Français par ses parents, qui exigeaient une éducation d'excellence pour leur fille. Les vacances et les week-ends se passent à Tanger dont sa famille est originaire, perçue alors comme une « ville figée ». Elle étudie à Paris l'histoire à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) et travaille comme journaliste jusqu'en 1999. « Je devais rédiger ma thèse sur l'avènement de la figure de l'intellectuel dans le monde arabe. Et ça traînait. Puis j'ai écrit un scénario sur des jeunes qui veulent à tout prix rejoindre l'Europe. Et je n'ai pas fini ma thèse... ».

En plaçant en son centre des hommes de la marge, *Tanger, le rêve des brûleurs* (2002) donne la parole à ceux qui, venus de toute l'Afrique, regardent avec envie le détroit de Gibraltar et imaginent une vie forcément meilleure de l'autre côté de la mer, dans cette Europe pleine de promesses. Cette fascination

pour l'Espagne, la réalisatrice l'a elle-même vécue adolescente, avouant avoir à l'époque « regardé la télé espagnole, mangé espagnol » et regretté de n'être pas hispanophone comme ses cousins. « Tout le monde était aimanté » par l'Europe dans cette ville ouverte sur le détroit de Gibraltar qu'une quinzaine de kilomètres seulement séparent de la côte espagnole.

L'expression « les brûleurs » a été inventée dans les années 1990. Ces jeunes veulent brûler leur identité. Ils ne peuvent pas se réaliser

dans leur pays, alors ils doivent se dépasser, un peu comme des héros de western. Vingt ans plus tard, un jeune s'est immolé à Sidi Bouzid, en Tunisie, tel un brûleur<sup>1</sup>. Elle suit ces hommes à la périphérie des ruelles, des cafés, des bords de la zone portuaire où ils se cachent tout en imaginant des stratégies pour prendre un départ clandestin. C'est alors qu'elle est frappée par une image, qui est comme l'envers de la médaille de la misère qu'elle est en train de filmer : « Je les suivais sur le port, la nuit. À l'aube, au moment où ils rentraient dormir, on découvrait des armées d'ouvrières, ces colonnes compactes de femmes qui engorgent la ville dans un va-et-vient quotidien.

Ce sont les hordes du « Maroc de l'Intérieur », celles qui ont posé leur baluchon dans les collines des faubourgs, dont l'énergie, le mouvement, l'apparence offraient un contraste saisissant avec l'onirisme de l'attente des brûleurs. Dès l'aube, elles se mettent en marche et traversent à pieds ce genre de paysage<sup>2</sup> ».

Entre son premier film sur des hommes immobiles et la fiction sur des femmes en mouvement perpétuel, Leïla Kilani réalisera deux autres documentaires. De ses nombreux séjours au Moyen-Orient, elle tire, en 2003, le portrait documentaire d'un pianiste libanais, *Zad Moultaqa, Beyrouth retrouvé* dans lequel le musicien évoque l'évolution de sa pratique du piano dans son rapport à sa ville natale. Revenu du conflit israélo-libanais de 2000, il préfère au jeu classique une technique qui utilise le piano comme un instrument à cordes pincées, mélangeant ainsi des sonorités classiques et orientales qui rendent sa musique parfaitement contemporaine. En 2008, elle tourne *Nos lieux interdits* parallèlement au travail de l'Instance de récon-

ciliation mandatée en 2004 par Mohammed VI. Créée pour donner une voix aux milliers d'opposants à son père Hassan II emprisonnés ou disparus entre 1960 et 1990, cette commission présidée par un ex-prisonnier, Driss Benzekri, a pour vocation ambiguë d'enquêter sur les crimes pour donner réparation à ses victimes mais sans pourtant ouvrir à la désignation et au jugement des responsables. Co-produit par l'Instance de réconciliation, le film est à l'image du non-dit de son statut : faire témoigner librement les familles de victimes en maintenant dans l'ombre du hors champ leurs bourreaux.

« Lorsque j'ai réalisé *Tanger, le rêve des brûleurs*, je voulais proposer une narration sur l'immigration clandestine, trouver une traduction au rêve, à l'attente. C'était une interrogation sur l'individu et son articulation dans une définition collective, celle de la cité, dont les brûleurs sont la partie émergée de l'iceberg. Pour *Nos lieux interdits*, il s'agissait encore de chercher une définition de soi, mais la partie immergée : comment mettre en scène une violence politique intériorisée dans la première cellule de la cité : la famille ? Avec *Sur la planche*, l'idée était plutôt de se situer dans un Maroc en pleine mutation<sup>3</sup> ». À travers ces trois films, c'est au dessin des zones d'ombre de son pays que s'emploie la réalisatrice : donner une image à ceux qui, confinés dans les marges du territoire ou de l'histoire, n'en ont pas.

À l'origine de son premier projet fictionnel, elle a l'image d'« une fille énervée qui court dans la ville et qui travaille tout le temps<sup>4</sup> ». Vient s'y greffer le désir de filmer cet espace si particulier qu'est la zone franche de Tanger, enclave économique européenne florissante au

cœur d'une ville où affluent toutes les misères d'Afrique, et dont le nom international, « free zone », sonne comme une provocation en parfaite contradiction avec son architecture et son fonctionnement. Cette bulle de prospérité, la cinéaste la décrit comme « une mégapole américaine vide, où il n'y a aucun piéton, juste des gardes qui patrouillent. En voyant le grillage de la zone franche pour la première fois, je me suis dit "tiens, une nouvelle frontière" ».



*Nos lieux interdits* (2008)

Cette idée de zone franche a commencé à m'exciter parce que je ne pouvais pas y entrer. Je voulais écrire un genre de polar et le premier jet du synopsis, c'était ça : une fille qui braque l'Europe de l'intérieur<sup>5</sup> ».

## Une production franco-marocaine

Le tournage de *Sur la planche* s'est déroulé en deux périodes : « la phase en extérieurs insufflait une urgence : essayer de pomper l'énergie de la ville en y balançant mes actrices. Tout devait être très précis pour qu'on puisse entrer dans le rythme effréné du film. La deuxième phase de tournage, dans les décors, était quasiment une opération militaire<sup>6</sup> ».

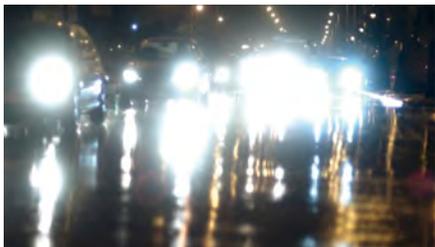
S'il s'est certes monté dans une économie très restreinte, le film a pourtant pu compter sur le soutien de la production nationale, outre celui de la société française Aurora Films, de l'aide en post-production du fonds Sanad d'Abou Dhabi et de l'Aide après réalisation de la région Île-de-France : « On a eu la chance d'obtenir l'avance sur recettes du Centre Cinématographique Marocain, ce qui nous a permis de nous lancer sans avoir levé tous les financements nécessaires. On a eu une préparation très longue, c'était un pari, un pari luxueux. Cette décision a généré beaucoup de tensions en termes de production. Être productrice, c'était beaucoup de contraintes, mais c'est ce qui m'a donné ma liberté de réalisatrice<sup>7</sup> ». Le film dresse pourtant un portrait cruel de la réalité de la ville, et donc du pays. « Les classes populaires sont représentées au Maroc, il n'y a pas de censure à ce niveau là. J'ai surtout cherché à ne pas avoir de point de vue compassionnel. On m'a reproché de faire d'une ouvrière une voleuse, le fait qu'elle soit à la fois pauvre et méchante, qu'elle ne rêve pas de faire la révolution...<sup>8</sup> ».

1. Clarisse Fabre, Entretien avec Leïla Kilani : « J'étais une littéraire, je sacralaisais l'écrit, mais pas l'image », in *Le Monde*, 31/01/2012
2. Dossier de presse
3. Entretien avec Vincent Malausa, *Cahiers du cinéma*, n° 671, 10/2011
4. *ibid*
5. Didier Péron, *Libération Next Culture*, 1/02/2012
6. Entretien avec Vincent Malausa
7. *ibid*
8. *ibid*



*Tanger, le rêve des brûleurs* (2002)

# GENRE / UN FILM NOIR AU RÉALISME SOCIAL



Comme ses héroïnes qui modifient leur apparence selon les lieux et quittent à la faveur d'un voyage en taxi leurs djellabas pour un jean moulant, *Sur la planche* se plaît à changer de costume selon les scènes. Avec les haillons du film d'usine qui met en scène des ouvrières du bas de l'échelle, *Sur la planche* fait la chronique d'un Maroc en pleine transformation économique, les yeux et les mains laborieuses toujours tournées vers une prospérité plus grande de l'Europe. Filmé nerveusement caméra à l'épaule et dans un mouvement perpétuel, il s'offre au spectateur comme un drame social immersif, prolongement fictionnel ouvrier des sans voix que Leïla Kilani avait jusque-là filmés de façon documentaire : les brûleurs qui voient pour seule échappatoire à un horizon économique bouché le fait de renoncer à leur identité et de migrer clandestinement vers l'Europe, ou les familles des victimes de la répression silencieuse et aveugle de Hassan II.

Mais par bien des aspects, le film quitte cette piste sociale pour prendre le costume du film noir. L'origine de son sujet en faisait un parfait polar : à la lecture des faits divers dans le journal, la réalisatrice est tombée sur un article qui met en cause à travers un fait particulier la féminisation de la criminalité : « Une bande de quatre filles, un peu ouvrières, mais ce n'était pas tout à fait clair, repéraient des mecs dans les cafés et les dévalisaient. Il y avait eu un meurtre. À partir de cette matière, j'ai écrit un projet. Le film noir n'était pas un choix de ma part mais une évidence<sup>1</sup> ».

Noir, le film l'est dans sa forme à rebours. La structure tragique du flash-back fait entrer le spectateur dans le récit au moment où le pire

arrive. Les menottes enserrant les poignets de Badia, rappelant l'omniprésence de la main de la loi, avant même que nous ne l'ayons vue avoir l'occasion de se débattre contre sa condition misérable. C'est sous la menace de ce désastre annoncé que vont s'égrener les combines et larcins des quatre complices. Si l'ombre de la figure policière ne plane jamais sur le quatuor, c'est qu'on assiste à un retournement féministe de cette forme : Bien et Mal ne s'affrontent pas entre les représentants de l'ordre et du crime, mais entre la bande des quatre et les hommes qu'elles croisent et dépouillent. C'est le genre masculin en général qui fait planer l'échec sur leurs vols plus ou moins organisés, même si eux-mêmes sont loin d'être garants de l'ordre moral. *Sur la planche* emprunte également au film noir son atmosphère urbaine et nocturne. Un grand nombre de séquences se déroulent la nuit, dans une ville de Tanger présentée comme un lieu de trafics de tous ordres : au commerce légal du poisson ou des vêtements qui arrivent d'un coin du monde pour repartir vers un autre répondent en miroir des échanges moins licites, ceux de toutes les valeurs que les filles trouvent sur leur passage, à commencer par leur propre corps. L'intrigue s'inscrit profondément dans la géographie de la ville qui nous fait traverser les sites de production de marchandises, de lieux de commerce et les quartiers d'habitation en pleine explosion démographique. « Le polar m'amuse. Il permet de vider un peu les choses de leur substance dramatique, d'être dans le ludique. Tanger a toujours été liée au polar. C'est indissociable dans le rapport à la ville<sup>2</sup> ». Le film joue de ses différents décors comme d'une possibilité de contraste entre lumière et ombre. Filmés nuitamment et sur la pointe des pieds, les intérieurs où les filles commettent

leurs forfaits produisent paradoxalement moins de suspense que la traversée de la médina en pleine foule et en plein jour où Badia est repérée et menacée par l'une de ses victimes. Mais c'est dans les avenues sillonnées de minibus internationaux de la zone franche que le spectateur sent le plus le danger qui guette Badia, dont la seule présence clandestine en ce lieu mérite arrestation. « Il y avait cette idée qu'il était très difficile d'entrer dans la zone franche, que c'était comme un check-point, une citadelle barricadée. J'y voyais un motif de polar très fort<sup>3</sup> ».

Leïla Kilani déplore qu'on lui ait reproché cette greffe entre naturalisme social et film noir : « On nous a dit : on ne s'identifie pas à elle. En gros, il fallait choisir entre *Rosetta*<sup>4</sup> – faire un film très lisible socialement – ou *L'impasse* de De Palma. C'était une barrière très forte : on n'est pas avec un personnage positif au sens classique. Badia est une tueuse à gages sans flingue<sup>5</sup> ».

On peut s'étonner qu'un tel procès en hybridité des genres soit formulé à l'encontre de la réalisatrice, alors même que le film noir est né de cette impureté dans les États-Unis des années 1930 entre la crise économique et l'après Seconde Guerre mondiale. Dans *La cité sans voiles* (1947), l'enquête policière sur le meurtre crapuleux maquillé en suicide d'une jeune femme aux mauvaises fréquentations servait de prétexte à Jules Dassin pour explorer les bas-fonds de New York, filmer en décors naturels les quartiers populaires jamais saisis dans l'artifice des studios hollywoodiens. Se mêlaient alors réalisme documentaire et intrigue à suspense. Dans *Sur la planche*, ce n'est ni un policier, ni un privé (personnage qui navigue avec plus de nonchalance entre la loi et le crime) qui se charge de la visite guidée

des différentes couches sociales de Tanger, mais les voleuses, traversant elles aussi une ville qui ne dort jamais. Le fait même que Badia évolue entre plusieurs mondes, nous donnant accès à chacun, et que ses arrangements avec la morale en fassent un personnage opaque colle à l'origine du genre que François Guérif, éditeur de la collection Rivages/Noir résume à cette équation : « ambigüité des personnages. Ambigüité du jeu social. »



Abdel Hafed Benotman  
par Andrea Gandini  
*Libération* du 02/03/2015

## ABDEL HAFED BENOTMAN, ÉCRIVAIN DE L'INTÉRIEUR

### Itinéraire d'un scénariste braqueur

« J'ai écrit un projet à partir de cette matière de faits divers lus dans le journal, et puis j'ai proposé à Hafed Benotman, un écrivain de roman noir... qui a aussi à son actif d'avoir braqué quelques banques, d'écrire avec moi<sup>6</sup> », raconte Leïla Kilani. Ce n'est pas successivement que Benotman a été braqueur et écrivain, mais bien concomitamment, rédigeant ses romans le plus souvent dans sa cellule, puis récidivant sporadiquement dans des braquages à main armée, dont le dernier, en 2003, commis à la banque Barclays de Neuilly, avec, selon la légende, un revolver factice. Bien que sa dernière peine ait été considérablement allégée par un procureur qui estimait que « l'État ne devait pas continuer à payer des ateliers d'écriture à Monsieur

Benotman », ce sont dix-sept années qu'il passera derrière les barreaux, entre son premier séjour à seize ans au Centre de Jeunes détenus de Fleury-Mérogis, et 2007. Auxquelles s'ajoutent des mois de cavale après une évasion, et la clandestinité de sans-papier, inquiété par la loi Pasqua sur la double peine au milieu des années 1990. Bien que né en France en 1960, Hafed Benotman n'a jamais eu la nationalité française : « Demander à ce pays l'autorisation d'être l'un de ses enfants ne l'intéressait pas. Peut-être a-t-il eu tort de ne pas demander bien gentiment quelque chose qui lui revenait de droit, un droit qui porte

un nom : le droit du sol. », écrivait Arthur Harari au lendemain de sa mort<sup>7</sup>. Le jeune cinéaste venait de lui confier dans son premier long métrage, *Diamant noir* (2016), le rôle d'une figure tutélaire, aussi paternelle qu'inquiétante, à la trajectoire et au charisme visiblement inspirés de sa personnalité. Car son destin de anti-héros de roman noir, Benotman en a raconté les balbutiements dans un récit autobiographique d'une vigueur ébouriffante.

### Refus de la pauvreté

*Éboueur sur échafaud* (publié en 2003 par François Guérif dans la collection Rivages/Noir) relate la violence de son enfance de benjamin d'une fratrie de quatre enfants dans une HLM du VII<sup>ème</sup> arrondissement de Paris jusqu'à ses premiers délits. « Ce n'est pas une histoire de la délinquance. L'une de mes sœurs est devenue avocate, mon frère a fait de la mise en scène au théâtre, mon autre sœur a épousé un banquier. J'avais donc toutes les cartes en main pour arriver à quelque chose, à condition d'accepter la pauvreté. Or, très tôt, je ne l'ai pas acceptée. Je suis devenu voleur et commerçant. Tout ce que je volais, je le revendais à mes camarades de classe plus fortunés, puisqu'ils avaient de l'argent de poche. Je ne peux donc pas me considérer comme une victime sociale. Le mot délinquant porte en lui l'idée d'une victimisation, celui de voleur plus de révolte et de choix ». Au-delà des ressemblances entre la vie de Benotman et le personnage imaginé par Leïla Kilani,

on retrouve, dans l'écriture de *Sur la planche*, son sens d'une langue malpolie, débraillée, qui s'affranchit de tous les codes de bonne conduite pour exprimer une révolte sociale. Cousin de Badia dans ce rapport de rébellion permanente contre la société, il l'est aussi dans l'utilisation des mots comme arme de résistance à l'ordre social établi.

### Révolte et choix

La résistance de Benotman face à la violence et l'iniquité de la société fait écho à l'opiniâtreté de Badia et à son arrangement avec les règles morales. Tout comme la jeune femme refuse de « donner sa peau à son employeur », Benotman a toujours dit non au travail en prison, préférant le mitard à cette obligation qui vous transforme en « esclaves d'un néo-prolétariat », en vous refilant des tâches de « robot humain ». « Les grandes marques font travailler les prisonniers pour économiser les frais de transport lorsque ce même travail est donné aux pauvres du tiers-monde. Vingt euros brut les mille, sept heures de travail sans lever le nez. Et, à la fin du mois, le café, le tabac, la télé sont assurés » : ainsi résumait-il le système d'un travail aliénant payé à la tâche comme le tri des crevettes. Dans ses œuvres comme dans ses propos de militant anti-carcéral<sup>8</sup>, celui qui entretenait, d'après ses proches, un rapport complexe à la liberté, mettait en regard l'enfermement physique et son pendant symbolique et sociologique : la violence de classe. « La vraie prison est à l'extérieur. La misère sociale nous enferme », estimait-il.

1. Interview de la réalisatrice dans le dossier de presse du film
2. *ibid*
3. *ibid*
4. Voir Encadré page 23
5. Entretien avec Vincent Malausa, *Cahiers du cinéma*, 10/2011
6. In Dossier de presse
7. Hafed Benotman est mort en 2015, à 54 ans, d'une insuffisance cardiaque.
8. Notamment à travers l'émission de radio puis la revue *L'Envolée*.

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 1. Prologue

Badia, vingt ans, en blouse blanche, court vers la caméra, saute, s'en éloigne et se rapproche à nouveau. Et encore. En voix off, elle égrène sa devise : « Je ne vole pas, je me rembourse. Je ne cambriole pas, je récupère. Je ne trafique pas, je commerce. Je ne me prostitue pas, je m'invite. Je suis déjà ce que je serai. Je suis juste en avance sur la vérité, la mienne ».



## 2. Tomber de haut

52'' : *Sur la planche* le titre apparaît sur fond noir. Alors qu'elle se frotte vigoureusement tout habillée sous la douche, Badia est menottée et emmenée par trois policiers dans un fourgon qui démarre sous l'œil des badauds.

## 3. Les filles crevettes

2'47 : « Quelques semaines plus tôt » : dans une usine exclusivement féminine, Badia et son amie Imane décortiquent des crevettes à toute allure avant de se nettoyer et de se changer en vitesse dans les vestiaires.



## 4. Retour à la maison

6'43 : Avant de se retrouver pour la nuit dans les rues de Tanger, les deux filles se séparent en arrivant dans leur quartier. Dans sa minuscule chambre, Badia mange sur son lit, range ses affaires, se lave frénétiquement. Sa logeuse passe dans sa chambre pour lui reprocher ses allées et venues nocturnes et d'être « aimable comme un chiffon ». Elle lui apprend que sont arrivées la veille dans l'immeuble deux filles de Casablanca destinées à travailler dans les usines de textile de la zone franche sur le port.

## 5. Dans les rues de Tanger

12'03 : À peine embarquées dans un taxi, Badia et Imane échangent leur djellaba pour des tenues occidentales plus féminines. Au chauffeur qui leur demande où elles travaillent, Badia ment, prétendant qu'elles sont ouvrières textile. Natif de Tanger, il déplore les changements imposés à la ville par les vagues de migrations de l'intérieur des ouvriers, avant de déposer les filles devant un café. Une fois à l'intérieur, elles écoutent de la musique en attirant l'attention des garçons aux tables voisines.



## 6. Vol à domicile

17'41 : À tâtons, Badia et Imane entrent dans une maison aux lumières éteintes accompagnées de deux silhouettes masculines. Les filles quittent furtivement le lit des garçons et, dans le noir, glissent à la hâte dans un sac les objets de valeur qui leur tombent sous la main. Le gardien de nuit de l'immeuble verra d'un œil suspicieux le butin surgir de la fenêtre.

## 7. Trafic et soirée

22'36 : Durant leur journée de travail, les deux copines s'échappent discrètement de l'usine pour déjeuner dehors. La nuit, elles marchent d'un pas vif dans la médina pour vendre les articles probablement dérobés la nuit précédente. Plus tard, elles se font déposer en taxi devant une villa où elles retrouvent deux hommes. Elles ont la surprise que leurs soient présentées deux filles de leur âge déjà installées au salon, Asma et Nawal, toutes deux ouvrières dans la zone franche. Badia prétend y travailler également, les avoir déjà croisées là-bas et avoir des connaissances communes.



## 8. Complices

30'19 : Pendant que l'un des hommes somnole sur le canapé, Badia dérobe une gourmette dans la poche de sa veste qu'elle glisse dans la botte d'Asma. Avant que les deux « textiles » ne s'échappent, prétextant que leurs parents les attendent à la maison, Badia a le temps de leur fixer un rendez-vous dans la zone le lendemain afin de revendre le bijou dérobé.

## 9. « Tu t'es piégée toute seule »

30'33 : Sous une pluie battante et sur le chemin de chez Badia, Imane reproche son mensonge à son amie : sans laisser-passer, impossible d'entrer dans la zone. « Tu t'es piégée toute seule », déplore-t-elle. Chez elle, Badia se sèche après s'être lavée.

## 10. Rdv dans la zone franche

32'39 : Passant devant les postes de contrôle de la zone en courant, Badia parvient à grimper dans

l'un des minibus qui y conduisent les ouvrières. En mentant au chauffeur, elle parvient à franchir l'entrée et réussit à rejoindre Asma et Nawal au point de rendez-vous. Le soir, les deux « textiles » échouent à vendre le bracelet pour le prix qu'elles avaient fixé ensemble. Badia décide qu'Imane les accompagnera lors de leurs prochaines tentatives.



## 11. Menaces

38'23 : Badia comprend au téléphone que, malgré ses recommandations précises, la vente n'a encore pas fonctionné comme prévu. Elle rejoint les trois filles et invective les textiles. Asma n'apprécie pas cette démonstration de force et remet Badia à sa place d'une voix douce et menaçante à la fois, l'enjoignant à faire preuve de plus de discrétion.



## 12. Vol en soirée

41'55 : Dans une soirée, Nawal danse et s'amuse puis fouille discrètement une chambre dans laquelle elle dérobe une caméra. Les quatre filles quittent la fête et profitent de la fin de la soirée dans les rues de Tanger et dans une fête foraine, sous la pluie battante. Badia commente en voix

off cette nuit de complicité : « nous avons été amies une minute. Et puis la suivante ». Elles s'introduisent discrètement dans une villa par la fenêtre ouverte pour y dérober ce qui leur tombe sous la main.

### 13. « Je ne suis pas une mère maquerelle »

47'01 : Le lendemain, Badia et Imane courent sous la pluie toujours torrentielle, pour être à l'heure à leur poste. Convoquée par le contre-maître, Badia se voit proposer de rabattre des filles pour l'usine. Elle décline selon l'argument qu'elle n'est pas « une mère maquerelle ».



### 14. Un gros coup sans risque

49'46 : Dans la pénombre de la cuisine, Badia et Nawal estiment que le portable du garçon qui les a invitées à une fête qu'il donne chez lui n'a pas assez de valeur pour être volé. Pendant que Imane fait une démonstration d'abdos devant les invités, Nawal et Asma entraînent Badia dans la salle de bain pour lui proposer un plus gros coup prétendu sans risque : voler 200 iPhone neufs dans un entrepôt. En fin de soirée, entre rires et gêne de son auditoire, Nawal imite chacune des trois autres filles.



### 15. Double jeu

55'47 : Badia observe à la dérobée Nawal et Asma qui discutent avec Hicham, l'homme auxquelles elles avaient dérobé sa gourmante. Quand il disparaît, elle les rejoint pour les informer qu'elle n'a pas confiance dans leur proposition.

### 16. Suspensions

57'45 : Dans un café, Nawal et Asma proposent à Imane et Badia de les rejoindre à la table qu'elles partagent en terrasse avec des amies de la zone franche venues de l'usine de textile de Casablanca où Badia prétendait avoir été employée. Ces dernières percent à jour son mensonge. Le lendemain, dans le vestiaire de l'usine, Badia inspecte le portable d'Imane. Elle le remet vite en place quand son amie sort des toilettes. Pendant que Badia se frotte vigoureusement les mains au citron, Imane fait des abdos et évoque un certain Yazid qui pourrait les aider à être embauchées à la zone. « Faut décrocher d'ici ». Elles évoquent les « textiles » sur lesquelles elles portent un jugement opposé : amies pour Imane, elles sont perçues par Badia comme des manipulatrices dont il faut se méfier.



### 17. Badia et les autres femmes

1'03'44 : Alors qu'elle dîne de pain trempé dans du lait, Badia reçoit la visite d'Imane. Le lendemain à l'usine, elle a une altercation avec le contre-maître qui l'encourage à nouveau à rabattre les nouvelles recrues, avançant que les autres ouvrières ont trop de mal à la supporter.



### 18. Seule

1'08'03 : Sur les hauteurs de Tanger, Badia s'introduit dans une villa et se glisse dans un entrepôt rempli de cartons où elle découvre le stock de téléphones neufs. Plus tard, dans la médina, elle essaie de vendre les quelques appareils qu'elle a subtilisés, mais les acheteurs potentiels lui en offrent des prix dérisoires. Elle est alors repérée par le garçon auquel elle avait volé une caméra. Il la poursuit et la menace physiquement.

### 19. Badia reçoit la visite des « textiles »

1'15'19 : Rentrée chez elle, elle se lave avec vigueur avant de réparer méticuleusement le sac en papier dans lequel elle transporte son uniforme de travail. Le lendemain, elle reçoit la visite d'Asma et Nawal. Elle fonce chez Imane et lui reproche d'avoir donné son adresse. Les deux amies se disputent puis se réconcilient. Badia pense que les « textiles » se servent d'elles pour prendre les risques à leur place depuis le début mais décide de faire le coup quand même.



### 20. Dernières tractations

1'28'12 : Badia frappe chez Nawal qui lui reproche de débarquer chez ses parents et se montre circonspecte devant sa proposition de faire le coup toutes les quatre, en se passant des services du fixeur initialement prévu auquel elle ne fait pas confiance.



### 21. Le vol tourne mal

1'32'00 : Après leur travail de nuit, les « crevettes » retrouvent les deux autres filles dans un taxi qui les dépose à proximité de la villa. Tandis que Badia remplit son sac avec les téléphones, Imane perd pied et se met à asperger la pièce d'essence.



Comme Badia cherche à l'en dissuader, elle en reçoit sur ses vêtements et part les rincer. Imane met le feu. Elle rejoint Badia à l'étage, mais renonce finalement à la prévenir et s'enfuit. Dans l'escalier, des bruits de pas se font entendre. Menottée sous la douche, Badia quitte la villa devant ses complices mêlées aux voisins qui l'observent monter dans le fourgon de la police.

# STRUCTURE / UN MONTAGE DE HEURTS ET DE LACUNES

## À bout de course

Badia dépiaute les crevettes avec vigueur, court pour attraper son bus, prépare son bain et son repas, file dans la nuit pour une virée avec son amie Imane. Après le prologue en flashback, la succession des premières séquences annonce sans mentir le rythme ininterrompu qui sera celui du personnage comme du film. Le mouvement dans le plan de ce personnage-torpille est comme observé au microscope du fait de la faible distance qui le sépare de la caméra. Le montage accuse encore cet effet d'agitation frénétique installé par le cadrage : alors que les actions de Badia ont été tournées en longs plans séquences, elles sont coupées au ras des gestes et ne figurent qu'en courts instants collés les uns aux autres. Ces attaques dynamiques redoublent le mouvement interne aux cadres. Circulation routière, travail industriel, construction d'immeubles neufs : le grouillement de l'usine, du quartier et de la ville qui entourent le personnage accentue encore une impression d'effervescence permanente. Tout doit se vivre vite et s'exprimer rapidement pour Badia et ses comparses, pressées d'en finir avec la misère. Dès la première séquence, le spectateur en sait plus que la jeune fille : il est conscient que sa course vaine ne la mènera nulle part.

## Adopter le point de vue de son personnage

Paradoxalement, dans cette nervosité sans temps mort, le rythme du film paraît s'annuler à force d'être toujours sur la ligne de crête, tout comme Badia se laisse prendre sans résistance au terme d'un parcours mené à bout de souffle, comme si elle savait que sa course ne conduirait nulle part. La succession des séquences menées à pleine vitesse joue sur un épuisement du spectateur qui peut à peine reprendre son souffle. Collée à sa protagoniste, la caméra ne s'égare jamais le temps de décrire les contours d'une pièce ou de contempler le paysage. Action du personnage et action du film sont, du début à la fin, totalement fusionnelles. Cet effet de miroir entre l'un et l'autre, cette absence de prise de champ rendent le personnage de Badia opaque aux yeux du spectateur. Même si la jeune fille s'exprime en permanence, ses sentiments ne nous sont pas très accessibles, obstrués par la litanie de gestes qu'elle accom-

plit mécaniquement. Lorsque Nawal se met à l'imiter à la fin d'une soirée, le spectateur peut projeter sur le plan furtif de son visage de la colère, de la gêne, une forme d'admiration pour sa joie extravertie, un sentiment de rivalité, mais la coupe interdit de trancher entre ces différentes hypothèses que laisse transparaître le jeu de l'actrice. Aucune prise de distance ne permet de savoir ce que les autres personnages pensent d'elles, aucune introspection n'autorise à connaître ses pensées intimes. La distance au personnage reste identique au long du film : une loupe portée sur la succession de ses actions.

## Ni cause, ni effet

Les ellipses viennent systématiquement surprendre le spectateur dans un enchaînement des faits dont il n'a pas la clé. Les scènes de séduction ou de sexe disparaissent par exemple de l'économie du récit. Seul l'avant (dans le taxi, au café) et l'après (les filles sortent du lit ou fauchent dans une fête) sont dévoilés. En repoussant dans le hors champ la préparation des coups, le film efface les raisons, les doutes peut-être, les appréhensions qui agitent les filles pour se concentrer sur l'action même de s'approprier ce qui ne leur appartient pas. Ces effets de montage rapide d'un casse à un autre donnent aux filles une détermination irréfléchie qui peut pousser le sentiment d'opacité de leur psychologie jusqu'à les rendre antipathiques. La morale n'a pas de place dans cette urgence à s'en sortir, fût-ce aux dépens de tous ceux qui croisent leur route. Alors que de nombreux gros plans insistent sur les objets dérobés (ordinateurs portables, téléphones, caméras, Cds...), le découpage rejette à la marge du plan, dans l'ombre ou dans le hors champ les garçons volés. Cette déshumanisation des victimes peut se déplacer sur les prédatrices, perçues comme des exécutantes sans remords et rendre dès lors d'autant plus cruel et sans espoir le ton du récit. Le film ne lèvera par exemple jamais le doute sur la nature des relations que les filles entretiennent avec les garçons qu'elles rencontrent. On ne saura pas s'il s'agit d'une forme de prostitution occasionnelle organisée ou si les rencontres sont fortuites. Toutes ces zones d'ombre organisées par un découpage lacunaire et un montage abrupt contribuent à donner des filles une image de froide détermination, d'autant que la plupart de leurs actions sont vaines.



Les vols, effractions ou désobéissances ne font jamais l'objet d'une appréhension en amont ni de conséquences après-coup. Lorsque les filles s'échappent pour aller déjeuner à l'extérieur, le repas lui-même est escamoté, donnant l'importance au fait de transgresser bien plus qu'au moment de liberté volée.

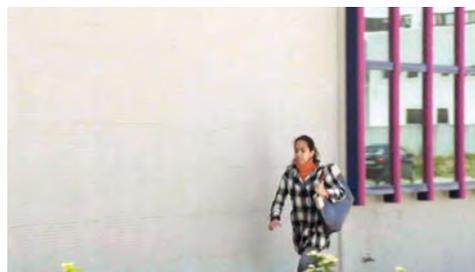


### Répétition des lieux

Dans ce montage, le passage d'un lieu à un autre semble d'autant plus aléatoire que les décors se répètent. Ce redoublement des lieux comme des situations fait confiner chaque scène à un trouble obsessionnel compulsif : Badia se lave dans la plupart des décors où elle passe (ce geste de refus de l'odeur de sa condition finira par la perdre). Plutôt que de développer chaque situation en une scène extensive, Leïla Kilani choisit de les morceler en fragments de deux ou trois minutes, comme si chaque expérience, chaque moment était pour les jeunes filles égal au précédent. Guère de différence de nature entre le travail et la fête, le vol ou la semi-prostitution, l'amitié ou la manipulation. Tout se vaut dans cette litanie de gestes enchaînés par des somnambules énervées. Plusieurs brèves séquences montrent le travail à l'usine, les trajets en taxi ou bus, les rituels à la maison pour préparer le dîner ou nettoyer ses affaires et son corps,

la négociation pour fourguer les marchandises volées. Ces effets de répétition semblent annuler, comme effacer l'importance de chaque lieu. L'usine, le quartier, les fêtes reviennent dans un montage qui ellipse là encore la prise de décision de passer de l'un à l'autre, donnant le sentiment que tous les décors, toutes les situations se valent pour les filles. Le raccord cut<sup>1</sup> du visage de Badia, la nuit, à un plan large de l'usine blafarde vient encore ballotter le spectateur dans cette succession sans logique du jour à la nuit, du beau temps à la pluie torrentielle, du quartier résidentiel à l'usine.

Seule la visite de la zone franche s'inscrit dans un rapport de temporalité : annoncé lorsque Asma et Nawal quittent la villa d'Hicham, le rendez-vous que leur donne Badia survient dans une séquence suivante. Cela confère au lieu une aura particulière, de même que le fait qu'une seule séquence, même courte, s'y déroule, contrairement aux autres lieux qui réapparaissent régulièrement. La façon de filmer la zone se démarque du reste du film,



puisque le plan large y est utilisé pour dévoiler les longues avenues que Badia est seule à traverser à pied. Cet élargissement du cadre ne correspond pas pour autant à un ralentissement des plans : même si Badia craint de ne pas trouver le lieu du rendez-vous dans cette

immense zone qu'elle ne connaît pas et que son statut de clandestine ne soit découvert, cette incartade n'aura pas plus de conséquences que les autres. Dans cet enchaînement de scènes aussi brèves que vives, seul le vol final aura des conséquences, ce qui le rend d'autant plus fatal que sa position, en exergue au début du film, clôt le destin de Badia et annonce dès l'entame que son mouvement désordonné va rapidement se voir condamné à l'immobilité.



1. En montage, un raccord cut est une coupe franche pour raccorder deux plans successifs. Le plan suivant apparaît d'un coup sans effet de transition.

# ANALYSE DU RÉCIT / UN MONDE SANS HOMMES

## Féminisation de la criminalité

C'est à la lecture d'un article traitant de la féminisation de la criminalité au Maroc que Leïla Kilani a commencé à imaginer *Sur la planche*. Elle reprend à son compte les grandes lignes d'un fait divers illustrant le propos plus largement sociologique du journaliste : des jeunes filles mi-ouvrières, mi-prostituées qui attireraient des garçons pour les dépouiller. Se mêlent alors dans son esprit cette réalité sociale et une autre, des hordes d'ouvrières, réparties en castes imperméables, qu'elle avait rencontrées à l'occasion du tournage de *Tanger, le rêve des brûleurs* (2002). En partant d'un refus commun de la misère, garçons et filles de la même génération cherchent des échappatoires contraires à leur impasse commune. Au documentaire peuplé d'hommes clandestins désœuvrés pour qui l'impossibilité de l'accomplissement social dans leur pays se traduit par

le rêve d'un ailleurs, elle oppose le film de genre qui met en scène un groupe de filles, industrieuses jusque dans leur pratique du sexe ou dans leurs larcins et bien décidées à s'en sortir dans leur pays. Si ces femmes pensent, comme les garçons de leur génération, que c'est l'Europe qui leur donnera les moyens de survivre, le voyage hors des terres marocaines n'est pas pour elles une option. « Elles parlent de la zone franche comme de l'Europe, reprenant à leur compte un peu du discours officiel. En cela aussi elles s'opposent aux hommes, elles ne veulent pas brûler. Elles n'y croient pas. Pour elles, la zone franche c'est propre, moderne, "tout en verre"<sup>1</sup> ».

## Femmes entre elles

Ce qui frappe, dans un film comme dans l'autre, c'est l'absence de mixité des espaces sociaux. Les candidats à la migration

restent dans un entre-soi exclusivement masculin. Dans *Sur la planche*, les usines, qu'elles soient de crevettes ou textiles, offrent des contingents d'ouvrières exclusivement féminines. Le film accuse une forme de ségrégation sexuelle des espaces physiques et sociaux. Compartimentées dans les minibus qui les conduisent à travers la zone, assignées à leur place pour le décorticage des crevettes, elles agissent sous la surveillance exclusive d'hommes. Les relations entre ces protagonistes féminines n'en sont pas moins violentes et aliénantes. Si la logeuse dit à Badia qu'elle la considère comme sa propre fille, c'est avant tout pour faire peser sur cette marque d'affection le devoir d'un code de conduite morale à observer. Pour autant, aucune solidarité de classe n'a cours entre Badia et ses semblables. Celle-ci renie sa condition qu'elle n'assume pas dès qu'elle en a l'occasion (elle ment sur son activité au chauffeur de taxi ainsi qu'aux « textiles » qu'elle rencontre), et s'arrange aussi pour ne pas frayer avec les autres ouvrières qui ne l'apprécient guère. Ce n'est donc pas par esprit de corps, mais par fierté individuelle qu'elle refusera de soumettre des novices pour le compte du contremaître. Elle ne se résout pas à ce monde pensé par et pour les hommes qui voudrait que les femmes n'aient d'autre choix que de se rabattre entre elles.

## Travestissements sociaux

Si ces filles sont, pour la réalisatrice, « tellement aliénées qu'elles ne se définissent que par rapport à leur travail », elles « battent » néanmoins « en brèche toutes ces représentations orientalistes tellement prégnantes de la femme arabe : la femme orientale, au mieux dégoulinante de sensualité parce qu'il faut qu'elle fasse la danse du ventre, au pire soumise<sup>2</sup> ».

Aucune des quatre filles ne revendique de s'affranchir des codes imposés par la société. Elles ont plutôt tendance à faire profil bas et à se conformer au bon comportement à adopter dans chacun des milieux qu'elles fréquentent. Elles respectent par exemple scrupuleusement la tenue vestimentaire adaptée (blouse, charlotte et masque blancs pour l'usine, djellabas pour le quartier résidentiel), mais elles en changent dans les interstices de leur emploi du temps comme dans les espaces qui n'appartiennent ni à la vie sociale ni à l'activité professionnelle. La multiplication de leurs travestissements, dictée par un em-



pilement de normes sociales (bien plus marqué que chez Asma et Nawal, dont l'existence est plus homogène), indique qu'elles usent de la seule marge que leur confère la société : celle de passer souvent d'une identité à une autre, à défaut d'adopter pour de bon la mue qui s'accorderait à leurs désirs. Échapper à l'assignation de femme ou d'ouvrière passe par l'apparence. C'est aussi ce corps qu'Imane sculpte par des abdos dès qu'elle en a le loisir : pour rester en alerte autant que pour ne pas être enfermée dans le rôle d'ouvrière qu'on voudrait lui donner. Éloignées de leur environnement par la force de l'exode qui les a poussées vers une ville où le travail était plus accessible, elles ne se définissent pas par rapport à leur place dans la sphère familiale. Badia et Imane ne sont ni les sœurs, ni les filles, ni les épouses de quiconque. Si le scénario utilise ainsi le prétexte de l'exil intérieur pour délier les filles de tout contexte familial, la mise en scène accentue leur indépendance en repoussant constamment les hommes de Tanger à la marge du film.

## Des hommes silhouettes

Depuis les mains des policiers qui menotent Badia lors du casse manqué jusqu'aux garçons chez lesquels elle et ses amies « s'invitent » pour une fête ou pour le sexe, mais surtout pour la « fauche », ombres entraperçues dans un lit, les hommes de *Sur la planche* sont tous réduits à l'état de silhouette. Aucun n'accède à un vrai rôle, très peu ont même un prénom ou une ligne de dialogue. C'est depuis un point de vue exclusivement féminin que Leïla Kilani mène son récit et représente l'espace de la ville. La menace masculine n'en est pas moins présente : les policiers qui enferment, les gardiens qui interdisent l'accès à la zone,

le contremaître qui ordonne, les gestes concupiscent, la force physique sont autant de symptômes de la domination masculine à laquelle sont habituées les jeunes filles.

Mais, rétives à toute posture de soumission, imperméables à toute complicité entre les sexes, les jeunes filles ne traitent avec les hommes que sous la forme d'un commerce : elles échangent leur force de travail et des objets volés contre de l'argent ou leur corps contre des biens. Le salut ne peut, pour les quatre filles, venir des hommes : ni d'un protecteur qui pourvoirait un emploi ou fournirait un casse qui les mettrait à l'abri du besoin, ni d'une histoire d'amour qui rachèterait par l'affectif le manque matériel auquel contraint la société. L'évasion des scènes de sexe, ramenées au simple geste de sortir du lit des garçons, insiste bien sur cette idée qu'il n'y a pas de place pour la romance ou la séduction dans la trajectoire conquérante de cette bande des quatre. C'est aussi cet angle mort du désir amoureux<sup>3</sup> qui fait de Badia un personnage résolument libre et féministe. Elle ne tire de sa condition féminine aucune obligation de plaire ou de se montrer sous un jour séduisant : ni auprès de ses collègues femmes, de ses voisins, de ses amies, surtout pas des hommes. Individualiste forcenée, elle va jusqu'à assumer d'être antipathique au spectateur.

1. Propos de Leïla Kilani dans le dossier de presse

2. *ibid*

3. Dans le documentaire *Dans ma tête un rond-point* (Hassen Ferhani, 2015), la condition économique des jeunes ouvriers de l'abattoir algérois interviewés est proche de celle des « crevettes ». Ils voient eux, l'amour comme unique échappée positive possible à la désespérance de leur aliénation. Ils ont néanmoins conscience que leur pauvreté les rend « inépousables ».

4. Propos de Leïla Kilani dans le dossier de presse

5. Didier Péron in *Libération*, 01/02/2012

6. *ibid*

7. Clarisse Fabre, in *Le Monde*, 31/01/2012

## INCARNER LE GANG DE FILLES

C'est sur le mode du casting sauvage que la réalisatrice sélectionne son carré de jeunes femmes, sur 320 postulantes venues de tout le Maroc : « On a fait distribuer des flyers sur les plages, dans les cafés, les stands commerciaux, on a passé des annonces à la radio, créé une page Facebook, fait circuler des choses sur le web... Tout le Maroc a défilé, toutes les classes sociales. Les filles venaient avec les parents, ce qui aurait été totalement inconcevable il y a vingt ans. L'interdit est tombé : la Star Academy est passée par là<sup>4</sup> ». Revendiquant résolument de tourner le dos au documentaire pour s'inscrire dans une fiction extrêmement préparée, même si le style du film cherche l'énergie de la spontanéité, Leïla Kilani « a volontairement écarté les ouvrières du port par crainte que la création des personnages ne cède le pas à une forme d'identification plus ou moins plaintive [avant de se] décider pour ses actrices qui avaient pris des cours de théâtre, mais n'avaient jamais tenu un rôle de bout en bout comme ici. L'une était caissière, l'autre bossait dans la zone dans une usine de câblage électronique, une autre finissait son école de stylisme<sup>5</sup> ».

« Aucune des actrices n'a été choisie juste pour elle », ajoute-t-elle, « c'est le quatuor qui comptait. Celles que l'on a gardées avaient en commun une manière assez intuitive de travailler, sans être dans la caricature de leur propre image. J'ai constitué plusieurs groupes avec lesquels j'ai fait des bouts d'essai jusqu'à la fin. Ce qui ne marchait pas, c'était de mettre des professionnelles avec des non professionnelles. Le quatuor qui est finalement à l'écran l'a emporté sur sa cohérence collective. Elles avaient une aptitude à apprendre le jeu ensemble, un côté hyper nerveux, très volontaire<sup>6</sup> ».

« Nous avons filmé [ces actrices non professionnelles] en rodage diesel et en équipe réduite, avec mon compagnon chef-opérateur, Eric Devin, pour limiter les coûts de tournage. Pour coller aux va-et-vient incessants qui sont l'essence même du film, on a beaucoup travaillé la retenue, le placement de voix, la scansion, les déplacements, la tension physique... On leur a appris à être actrices dans la ville, à compter leurs pas sans que personne ne le remarque. À prendre la lumière, placer parfaitement leur texte en fonction des ambiances, du bruit... Le jeu devait être précis, comme un métronome, pour entrer dans le rythme effréné du film, où tout est chorégraphié<sup>7</sup> ».

# MISE EN SCÈNE / ÉCLATS DE VOIX ET BRUITS DU MONDE

## Virulence des mots

Si Badia nous apparaît d'emblée comme un corps toujours prêt à se heurter à la réalité du monde, elle est aussi une voix, un flux ininterrompu de paroles qui s'ouvre avec sa profession de foi, prononcée en voix off : « Je ne vole pas, je me rembourse. Je ne cambriole pas, je récupère. Je ne trafique pas, je commerce. Je ne me prostitue pas, je m'invite. Je suis déjà ce que je serai. Je suis juste en avance sur la vérité, la mienne ».

Dans cette auto-injonction, on peut surtout entendre sa façon de faire cohabiter une morale personnelle avec la réalité. Elle qui arrange si souvent la vérité face à son auditoire (le chauffeur de taxi ou Asma et Nawal à qui elle dit travailler dans la zone franche, les vendeurs de la médina auxquels elle essaie de fourguer des marchandises dérobées, le contremaître de l'usine) est pourtant travaillée par un discours qui se veut d'une franchise à toute épreuve. Comme si énoncer une vérité était déjà une façon de la convoquer, de la réaliser. Par exemple lorsque Badia rejoint les filles qui ne sont pas parvenues à vendre la gourmette, sa parole compulsive cherche à inverser le cours des événements, à infléchir le rapport de force entre les deux groupes de filles. Tout comme ses mouvements incessants, sa parole est une action pour tenter d'exister aux yeux des autres et de soi-même, une manière de refuser de se compter au nombre des invisibles de la société. Ne pas être une sans voix, c'est s'exprimer en permanence, avec force, et avec un usage des mots tellement personnel qu'il en frise la limite avec la langue commune. Parce qu'elles excèdent le sens, ces incantations deviennent irritantes pour les ouvrières que Badia refuse de côtoyer comme

pour ses propres amies qui lui en font à plusieurs reprises le reproche ou qui l'imitent avec une ironie provocante.

## Une langue hybride

La langue de *Sur la planche* de ne se contente pas de substituer l'arabe dialectal à l'arabe classique qu'on entend habituellement dans les salles marocaines. Le geste de la cinéaste ne consiste pas seulement en une posture naturaliste qui viserait à « agrandir » en lui donnant accès à l'écran un parler habituellement confiné aux quartiers populaires. Sa démarche n'est pas celle d'un Pier Paolo Pasolini qui voyait tant de poésie dans le dialecte local et imagé des petits voyous romains qu'il souhaitait le faire résonner dans ses films dans les années 1960. Les dialogues ne se réécrivent pas au tournage en s'inspirant des expressions et formulations personnelles des actrices non professionnelles, comme Jean-Luc Godard en fut coutumier dans ses films de la Nouvelle Vague, de même que François Truffaut qui avait choisi Jean-Pierre Léaud pour *Les quatre cents coups* (1959) afin qu'il nourrisse le personnage d'Antoine Doinel de sa gouaille de titi parisien.

Pourtant, la démarche n'est pas non plus comparable à celle d'Abdellatif Kechiche qui convoquait, dans *L'esquive* (2002), la langue théâtrale et ancienne du Marivaux du *Jeu de l'amour et du hasard* et celle, populaire et spontanée, de collégiens d'une cité de banlieue parisienne, exprimant des sentiments amoureux voisins d'une époque et d'un contexte à l'autre. La langue qu'invente Leïla Kilani est un parler hybride qui mêle une matière populaire avec ses propres références littéraires. « C'est un mélange concassé entre des choses

qui m'amuse : Perec, les voix off comme dans *Tanger, le rêve des brûleurs*... Je crois que c'est dû à mon côté littéraire contrarié. Dès l'écriture, je souhaitais que Badia parle beaucoup et très vite, il fallait que ça évoque à la fois le rap urbain marocain et une figure d'orateur ou de conteur arabe. C'est aussi nourri de la figure du fou, du voyant, comme la pythie dans le théâtre grec ».

Cette parole, avec ses litanies d'infinitifs relève en effet moins de la communication que de l'incantation : Badia occupe de sa voix l'espace sonore comme elle montrerait ses muscles. Outre leur contenu et leur syntaxe, c'est par leur diction singulière que se caractérisent ces monologues auto-persuasifs. « C'était très difficile de trouver ma Badia parce que le personnage a des pavés de texte qui sont rappés avec une scansion très particulière. J'ai travaillé avec elle en lui faisant écouter du rap, la scansion coranique, la rythmique des conteurs traditionnels, des cadences d'oralité marocaines très anciennes...<sup>2</sup> ». La protagoniste exprime finalement très peu et échange encore moins, que ce soit avec ses complices ou les autres personnages. Alors qu'elle manie les mots avec force, elle ne parvient presque jamais à convaincre : elle se défend mal des reproches de sa logeuse, repousse avec maladresse les mises en garde du contremaître, échoue souvent à inverser le rapport de force avec ses complices et négocie somme toute assez mal la marchandise qu'elle revend dans la médina.

## Mise en espace sonore

« Il était difficile pour l'actrice d'être dans ce rythme insensé tout le temps, de réaliser sur des plans très courts un déplacement, une

gestuelle et une parole. Toute la préparation a été fondée sur le rythme du film, sa chorégraphie<sup>3</sup> » précise la réalisatrice. Car il s'agit aussi d'une langue mise en scène et en espace : la jeune fille ponctue ses sentences de claquements de mains, de bruits de bouche. Son personnage, force vive qui occupe l'écran, est aussi travaillé selon une forme de musicalité brute, celle de la cadence de ses déplacements dans le cadre et le travail minutieux sur la vigueur de ses gestes, lorsqu'elle épluche les crevettes ou se frotte énergiquement la peau pour en ôter toute odeur de marée. C'est tout son corps qui est sonore, rythmique, comme l'explique Myriam René qui a travaillé sur le film comme monteuse son et mixeuse : « Tout au tournage a été travaillé en fonction d'une rythmique. Le frottement du corps, par exemple ; le son est déjà là, on fait juste rejaillir le son au mixage. Les sons, enregistrés en direct, ont été minutieusement travaillés au mixage pour en faire sourdre la force ». Lorsque Badia est furieuse que les trois autres filles n'aient pas réussi à fourguer la gourmette au prix escompté, le bruyant zip de la protection de sa djellaba nous indique qu'elle est bien décidée à sortir de sa chambre pour les rejoindre dehors. Ou encore, c'est le raclement amplifié de dizaines de chaises sur le sol à la sonnerie de la fin de la journée d'usine qui accentue par l'oreille le mouvement de ruche de l'atelier visible à l'image.

Plus généralement, le film donne à exister l'angle mort du monde par le travail sonore : la proximité de la caméra avec ses sujets bouche en permanence l'horizon visuel, interdisant au spectateur de découvrir le paysage et l'environnement. Pourtant, le hors champ demeure présent par le son : c'est par les éclats de voix et claquements de porte ou l'appel à

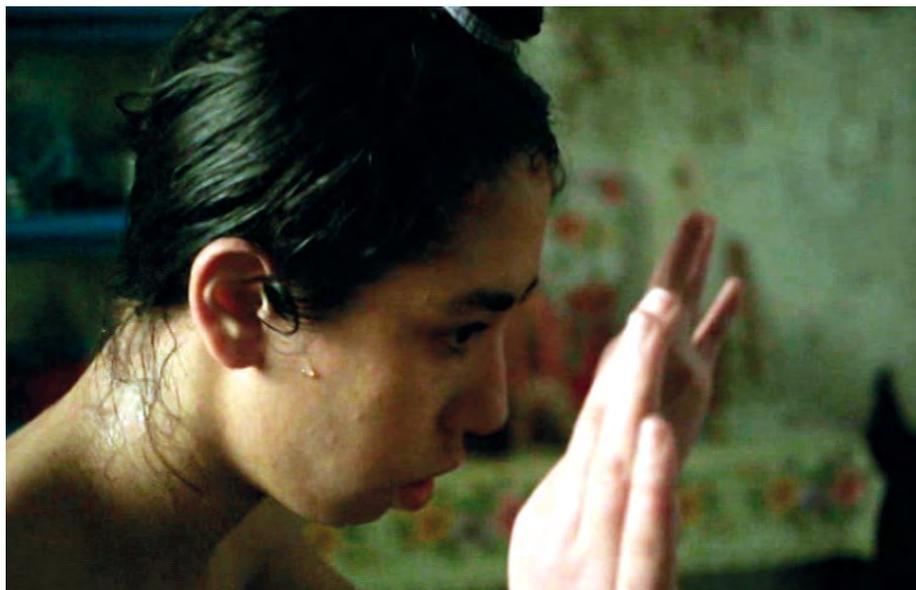
la prière du muezzin qu'existe le voisinage de Badia. C'est aussi par le bruit du ressac des vagues que la mer, absente de l'image, dévoile pourtant sa proximité. Bien que *Sur la planche* se concentre sur le présent immédiat de Badia et de ses amies, la profondeur de la texture sonore constitue le substrat, l'arrière-plan du monde qui la poussent à agir en porte-à-faux avec la morale.

1. Entretien avec Vincent Malausa, *Cahiers du cinéma*, 10/2011
2. *ibid*
3. Entretien avec Leïla Kilani, en bonus du DVD, Épicentre Films, 2012



## ÉTATS DU CORPS

Personnages filmés toujours au présent et dont les motivations psychologiques nous restent opaques, Badia et Imane mettent puissamment en jeu leur corps dans la plupart de leurs activités : au travail, dans les soirées, avec les garçons, lors des casses, c'est toujours leur apparence, leur force, leur agilité, leur rapidité, leur sensualité, leur rapidité qu'elles sollicitent. En mouvement, à travers des miroirs, morcelés, flous, déformés : Leïla Kilani cherche par la mise en scène à donner des images altérées de ces corps qui se mettent dans tous leurs états.

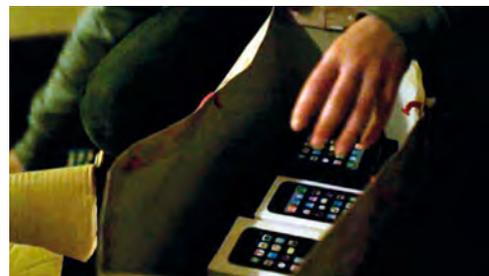


# ANALYSE DE L'ESPACE / COMPARTIMENTÉES

## LA ZONE FRANCHE DE TANGER



Créée en 1999, la zone franche de Tanger est une plateforme industrielle initiée par le ministère du commerce et de l'industrie marocain. Profitant de la situation géographique privilégiée de la ville de Tanger, la zone qui s'étend sur 1200 hectares regroupe des industries du secteur automobile, de l'aéronautique, du textile et des services. Les entreprises qui s'y installent bénéficient de facilités foncières pour s'implanter, mais peuvent surtout profiter d'une exemption des droits de douane et d'un certain nombre de taxes, tout en employant une main d'œuvre locale bon marché.



En sortant de la salle de décorticage, Badia emploie la même ardeur à se laver et se changer qu'elle déployait à sa tâche. Elle se frotte les mains, plie sa blouse de travail, la range dans une boîte en plastique hermétique. Plus tard, dans le taxi ou chez elle, elle se livrera à nouveau à cette routine qui consiste à emballer l'un des univers qu'elle fréquente pour l'empêcher de se diffuser dans les autres. Prosaiquement, il s'agit d'empêcher l'odeur de crevettes de la trahir dans le bus qui la ramène chez elle ou de contaminer l'espace de sa petite chambre. Mais de manière plus symbolique, cette mise en boîte des tenues et accessoires vise à compartimenter les espaces sociaux, à les rendre imperméables les uns aux autres. C'est au prix de cette ségrégation des espaces que Badia peut alimenter ses nombreux mensonges ou arrangements avec la vérité, en particulier l'affirmation selon laquelle elle travaille dans la zone franche.

À plus large échelle, ce sont les espaces de la ville que Leïla Kilani filme comme des zones étanches et compartimentées. Par son organisation symétrique, l'usine est sans doute l'espace le plus cinématographiquement marquant. Éclairée au néon, elle offre à sa surface blafarde des rangées de femmes aux tenues identiques, bien alignées et aux gestes synchrones. Les deux actrices se sont faites embaucher quelques jours dans l'une de ces usines pour en apprendre le fonctionnement et les gestes, et Leïla Kilani a elle-même visité de tels endroits. Néanmoins, il s'est révélé impossible de tourner les séquences de travail en décor réel. « Nous avons une idée très précise de cette usine de crevettes, raconte Éric Devin, le chef opérateur, comme un lieu

très aseptisé dans lequel il fait très froid. L'usine a été recréée dans un hangar perdu dans la montagne parce que les usines ne voulaient pas nous laisser tourner de peur que nous n'interrompions la chaîne, et parce que nous tenions à cette image très blanche pour retranscrire les sensations de température et d'odeur et que cela était impossible à créer en décor réel<sup>1</sup> ». L'opposition entre le lieu de travail et la ville tient dans ces différences de lumière, d'organisation de l'espace. Géométrie des rangées de travailleuses contre désordre de la foule des passants en ville. Le montage renforce le contraste de ces espaces en négatif l'un de l'autre, raccordant à plusieurs reprises la figure solitaire de Badia dans la nuit des rues avec un plan large fixe et aveuglant de l'armée d'ouvrières.

La topographie de la zone franche, dont le film nous ouvre les portes quelques instants en son milieu, est opposée à celle de l'usine et à celle des rues bondées de la médina. Ses larges artères vides au bout desquelles sont postés des gardiens en uniforme ne se traversent qu'au moyen des minibus climatisés affrétés par les sociétés qui y sont abritées. À pied et sans autorisation, Badia y circule doublement comme une clandestine. C'est d'ailleurs, étrangement, la seule séquence qui instaure un suspense. Jamais, pendant les vols, on ne craint que Badia ou ses complices ne se fassent prendre la main dans le sac : pour les filles, piller leurs compatriotes est comme naturel et sans danger. Bien qu'elle ne s'y aventure que pour parler à des connaissances, franchir illégalement la limite entre le territoire marocain et l'enclave économique internationale suscite un sentiment de menace très fort chez Badia comme chez le spectateur. La mise en scène de ces quelques plans larges, dans lesquels la jeune fille traverse des espaces

inhabités peuplés seulement de gardes en arme suscite la peur qu'elle ne soit prise. Contrairement à *Tanger, le rêve des brûleurs*, qui mettait en scène les candidats au départ pour l'Europe devant un paysage de mer, l'horizon est toujours bouché pour les filles de *Sur la planche* qui ne croient pas aux promesses de l'ailleurs. Si l'on devine par moments la proximité de la mer, elle n'apparaît jamais dans son immensité de paysage. Son évocation fonctionne davantage comme un signal adressé au spectateur, qui rend sensible la possibilité d'acheminer jusque dans des hangars, des marchandises qui repartiront, aussitôt transformées.

Pourtant, l'opiniâtreté des filles à établir une frontière étanche entre leurs diverses activités et relations s'avèrera bien vaine. Alors qu'elle essaie de revendre des portables volés, Badia est rattrapée et menacée dans la médina par l'une de ses anciennes victimes. Cette mauvaise rencontre fortuite atteste bien de la communication des espaces, géographiques comme sociaux, malgré la séparation que s'efforcent d'imposer les filles. Plus généralement, c'est le compartimentage des activités qui échoue. Qu'elles dépiautent les crevettes, sélectionnent et planquent les objets à voler ou emballent les iPhone bien soigneusement en les comptant : les gestes sont les mêmes : elles trient, entassent et empaquettent. Si les filles établissent entre elles une hiérarchie marquée entre les crustacés, les vêtements et le haut de gamme du téléphone portable, ces trois items n'en restent pas moins des objets de consommation appelés à être transportés jusqu'en l'Europe où ils seront achetés et utilisés. Sur le souk de Tanger où personne n'a de quoi se les offrir, leur valeur marchande reste bien inférieure à celle à laquelle elles

s'échangeront en Europe. Badia n'est pas dupe de cette faible latitude que lui offre la mondialisation de la société de consommation : lorsqu'elle compte les iPhone qu'elle dispose dans le même sac en papier qu'elle transporte chaque jour à l'usine, elle reprend la litanie sur les crevettes qu'elle servait en dogme à Imane au début du film : « savoir combien de pièces font le kilo, moi, on m'en vole pas d'une seule. Aux aguets, dos droit, yeux ouverts et mains sauvées... Avant le kilo, t'es rien. Après le kilo, y a l'esclave. Moi, je fais pas de courbettes... je suis pas une fille crevette ». Si elle sait que changer de produit et troquer le travail légal contre la clandestinité risquée du vol décuplent la marge financière qu'elle peut en tirer, elle est aussi parfaitement consciente de n'être que l'infime rouage d'un capitalisme mondialisé dont on profite bien loin de l'entrepôt où elle sera arrêtée.

1. Interview d'Éric Devin dans le bonus du DVD de *Sur la planche*, Épicentre Films, 2012.

# FILIATIONS / FEMMES PROLÉTAIRES, LIBÉREZ VOUS !

## BADIA ET ROSETTA : SI LOIN, SI PROCHE ?

Au-delà de leur tenue identique (blouse blanche, charlotte et pull orange), Rosetta – intérimaire virée de son travail dans une usine de Belgique dans la première séquence du film des frères Dardenne – et Badia partagent la même rage de s'en sortir, le même visage fermé, le même caractère mal-aimable. Toutes deux filmées en mouvement perpétuel par une caméra intrusive aux aguets, elles sont aussi acharnées l'une que l'autre à ne pas consentir à être victimes de la crise économique. Ce qui relie ces deux personnages, que quinze ans et un continent séparent pourtant, c'est la mutation économique des années 2000 :



Rosetta des frères Dardenne (1999)

les délocalisations des usines de l'Europe au Maghreb (ou l'Asie et l'Europe de l'Est) ont déplacé les populations prolétaires, créant des appels de migration intérieure au sein des pays où affluent les entreprises, transformant aussi les mentalités. Badia, électron libre loin de sa famille, tandis que Rosetta porte le fardeau de sa mère alcoolique, doivent s'en sortir seules. Rosetta s'enfonce dans sa caravane à l'abri des regards aux abords de la ville, tandis que Badia est toujours entourée d'une foule compacte et mobile.

La délocalisation du travail ouvrier d'un continent à l'autre a aussi engendré un glissement géographique des formes cinématographiques. L'allègement des techniques, le développement des financements locaux, les mutations politiques, l'urgence à filmer permettent à un cinéma du Maghreb de s'emparer de thèmes du cinéma social issu des anciens pays industriels.

Avec le déplacement vers le Sud du sous-prolétariat, c'est aussi l'émergence d'une fiction imprégnée de mode documentaire qui migre de la Belgique au Maroc.

les délocalisations des usines de l'Europe au Maghreb (ou l'Asie et l'Europe de l'Est) ont déplacé les populations prolétaires, créant des appels de migration intérieure au sein des pays où affluent les entreprises, transformant aussi les mentalités. Badia, électron libre loin de sa famille, tandis que Rosetta porte le fardeau de sa

« Ils me volent mon temps, ils me voleront pas ma peau », affirme Badia lorsqu'elle explique à Imane qu'elle se refuse à ôter ses gants, sachant pourtant que cela lui procurerait un bien meilleur rendement. Dans cette usine exclusivement féminine (à l'exception de son contremaître), l'aliénation de l'ouvrière se double de la contrainte exercée par la société sur le corps féminin. Alors que le cinéma a développé comme un sous-genre du film social la solidarité de la lutte des classes chez les ouvriers masculins, l'usine féminine y est le plus souvent représentée comme le lieu de rivalités et comme l'oppression de la sensualité du corps aspirant à la liberté.

La séquence documentaire qui ouvre *Le démon s'éveille la nuit* (*Clash By Night*, 1952) de Fritz Lang contemple depuis un petit bateau de pêche phoques et oiseaux marins en liberté. Aux animaux et aux hommes, la jouissance des grands espaces, tandis que le cadre se resserre progressivement sur la petite ville portuaire de Monterey où les femmes se dirigent d'un même pas vers l'usine d'emboîtement. Comme les sardines inanimées sur la chaîne de travail, la gent féminine, parmi laquelle on découvre Marilyn Monroe, se voit contrainte à être mise en boîte, au travail

comme au foyer, dans l'immobilisme de cette petite cité *lower middle class*. Le personnage incarné par une Marilyn encore inconnue n'aspire qu'à quitter l'enfermement de cette ville sans perspectives.

Le versant social du film, même s'il n'est qu'esquissé, vient raconter une contrainte des corps, des rapports entre les sexes et les classes sociales, entre aspirations et réalité de la vie. L'usine n'est que la métaphore visuellement flagrante (rangées de femmes assignées à une place et une tâche) du carcan que constitue la place ingrate que cette société d'hommes réserve à la sensualité féminine et à la force de sa jeunesse. Dans *Respiro* (2002), Emmanuele Crialesa filme également un corps débordant de sensualité dans le double enfermement d'une tâche répétitive et aliénante, et d'un carcan social qui juge d'un mauvais œil son désir de liberté. Là encore la présence de la mer, promesse d'espace infini, est contrecarrée par l'enfermement quotidien dans le hangar de la conserverie. Le puritanisme des fils de Grazia, qui lui interdisent de se baigner seins nus, comme la promesse de perpétuation d'une attitude conservatrice de la petite société insulaire. Dans cette tradition de contrôle des

corps et des mœurs, le poste de travail soumet continuellement Grazia au regard réprobateur des ouvrières de l'usine de sardines qui sont tout sauf des compagnes de luttes.

Dans *Riz amer* (1949), la jeune Francesca se cache au milieu d'un convoi de *mondine* qui partent récolter le riz dans la plaine du Pô pour échapper à la police, qui la poursuit depuis qu'elle a dérobé un collier à un couple fortuné. Elle accepte de travailler comme clandestine, c'est à dire sans contrat, provoquant la jalousie et la fureur des



ouvrières agricoles régulières. Voyant leur conscience de classe outragée que l'on vienne piller leur travail à des conditions moindres, les *mondine* s'en prennent violemment aux clandestines sous le regard placide des contremaîtres masculins. Sur le fond de cette rivalité féminine, l'intrigue policière de la recherche du collier volé se mêle à la peinture néoréaliste d'un milieu social défavorisé. Rapports de classe, morale sociale (vaut-il mieux voler les riches ou les pauvres quand on meurt de faim?) et domination du sexe fort contraignent Francesca puis sa rivale interprétée par Silvana Mangano à la trahison des leurs. Le réalisme se mêle à une intrigue policière pour pousser au bout ce constat sévère : le vol, le meurtre, la disparition deviennent les seules échappatoires à un réel désespérant. Par un effet d'entonnoir, ces femmes se trouvent prises au piège de l'enfermement de leur travail, de

l'autorité des hommes, maîtres à l'usine comme à la maison, et du regard inquisiteur et réprobateur de la société. C'est, qu'au fardeau d'être prolétaire (ou sous-prolétaire dans le cas de Badia et Imane), s'ajoute pour ces personnages celui d'être femme. Motif profondément cinématographique, la chaîne de l'usine offre une image d'une société ordonnée, contrainte sous le regard des contremaîtres eux-mêmes surveillés par leurs supérieurs. Alors que cette organisation entend, en rationalisant les tâches, uniformiser les corps, l'énergie des corps féminins vibrant de désobéissance semble à même de la faire éclater.



*Riz amer*  
de Giuseppe De Santis  
(1949)

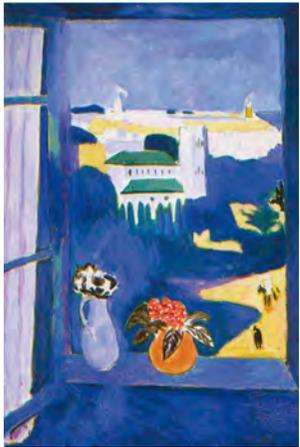


*Le démon s'éveille la nuit*  
de Fritz Lang (1952)



*Respiro*  
d'Emanuele Crialesa  
(2002)

# CONTEXTE / TANGER AU CINÉMA



Villa de France à Tanger  
de Henri Matisse (1912)

## Tanger, ville du mythe

« Le paradis existe sur cette terre ! » s'exclamaient Henri Matisse en arrivant à Tanger en 1912. Le peintre a ramené de ses séjours marocains des toiles pleines de couleurs, paysages, motifs et figures orientalistes. L'exotisme des visages, des tenues et de l'architecture vient nourrir le renouvellement de sa peinture. Dès le début du siècle, Gabriel Veyre, l'opérateur-explorateur des frères Lumière y fait aussi de nombreuses escales, s'inscrivant absolument dans la lignée d'une représentation de carte postale

d'un ailleurs lointain et radicalement différent. Ce sont d'abord des autochromes, procédé de photographie couleur inventé par Lumière, qu'il rapporte en France, puis un film plus tardif, réalisé après l'arrêt des productions des industriels lyonnais. Le Maroc naît tardivement au cinéma, avec un premier film de réalisation locale daté de 1958<sup>1</sup>.

La cité portuaire va très vite céder l'image pittoresque d'un Eden lumineux et bigarré contre celle d'une ville nocturne foisonnante de péchés. Longtemps, elle est ainsi représentée au cinéma comme un carrefour cosmopolite et interlope de tous les trafics. Toile de fond d'un exotisme où viennent se perdre des Occidentaux déçus, elle incarne un ailleurs symbolique déconnecté de la réalité du pays. Comme le résume le cinéaste Moumen Smihi, « contrairement à Marrakech où se sont tournées des œuvres majeures<sup>2</sup> qui ont fait date, les films tournés autrefois à Tanger n'ont pas imprimé leur marque dans l'histoire du cinéma mondial, mais ont fait rêver un public populaire et nourri la mythologie de la ville. Tanger a été le lieu de grands films mythologiques : Tanger, ville de la traite des Blanches, du gangstérisme, du trafic d'armes, etc., comme *Le renard de Tanger*<sup>3</sup>, *Guet-apens à Tanger*<sup>4</sup>... »<sup>5</sup>.

C'est que la ville a joui d'un statut hybride entre 1923 et 1956, période durant laquelle elle fut gérée par une coalition internationale tout en restant propriété du Royaume. Cette gestion politique partagée entre la France, l'Espagne, le Royaume-Uni, les États-Unis, l'Italie, etc... y attira hommes et marchandises venus du monde entier, et favorisa les échanges de toutes sortes, du commerce légal aux trafics illicites. Pour Leïla Kilani la nature interlope de la ville se perpétue, des décennies après sa pleine réintégration à l'État marocain. « Cela tient à la tradition littéraire, à l'unité visuelle, au rapport à la violence... C'est une ville avec un imaginaire de la mafia, avec des héros magnifiés, une ville où il y a un rapport au temps très particulier qui fait que l'on est dans une tension permanente. Une ville interlope, faite de zones grisâtres... Ce flot d'humains qui vient buter sur cette ville, c'est un peu la Californie dans les années 1930 ou 1940, avec en toile de fond la récession qui frappe toute l'Afrique<sup>6</sup> ». On peut voir dans la zone franche une survivance strictement économique de cette singularité politique passée.

## Séjour prisé de la Beat Generation

C'est ce statut particulier ainsi que la facilité d'accès de ce port proche de l'Espagne, qui en font une destination privilégiée pour nombre d'artistes occidentaux de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, et notamment les écrivains de la *Beat Generation*. Pour William Burroughs, qui y fit venir ses amis Jack Kerouac et Allen Ginsberg, le lieu incarne l'envers de la société conservatrice américaine qu'ils abhorrent. Il y trouvera également un accès facilité à la consommation de multiples drogues (notamment la spécialité locale, le très prisé gâteau au miel et haschich) qui favorise le dérèglement des sens propice à la libération de l'écriture. Aucun souci de naturalisme chez les écrivains *beat* qui ne cherchent pas à décrire des scènes de la vie locale à laquelle ils ne se mêlent guère. Dans *Le festin nu*<sup>7</sup> (1991), David Cronenberg intègre à l'adaptation du roman que William Burroughs a rédigé dans un hôtel de la ville, des scènes inspirées de la biographie de l'écrivain. Le cinéaste canadien fait de la ville un ailleurs de rêve et de cauchemar qu'il reconstitue, en plein hiver, en studio dans son pays, dans le plus parfait cliché de la ville du Maghreb auquel il ajoute une touche de gore fantastique. L'« interzone » du roman renvoie

directement, mais sur le mode de la science-fiction, à cette situation politique, tout comme dans *Un thé au Sahara*<sup>8</sup>, qu'adapte Bernardo Bertolucci en 1990. Pour son couple d'Américains menacé par l'ennui, le port fait figure de dernière halte avant un périple dans le désert qui constituera autant l'exploration d'un continent que la mise à l'épreuve fatale de leur vie conjugale.

*Only Lovers Left Alive* s'imprègne bien davantage de l'architecture de la ville, filmée en parallèle de Détroit, dans de longs travellings latéraux dont Jim Jarmusch est coutumier. Mais en la vidant de ses habitants, le cinéaste new-yorkais préfère, à l'image d'une cité bouillonnante, la vision romantique d'un décor sans âge, parfaite cachette pour accueillir la cavale de ses vampires amoureux, en exil du monde contemporain.

## Entre Occident et Orient

De ses séjours réguliers dans la ville, André Téchiné a tiré deux fictions très imprégnées de la réalité construite sur les allers et retours de personnages pris, géographiquement et affectivement, entre Occident et Orient. Fasciné par l'architecture espagnole de cette ville arabe, il aime son « cosmopolitisme provincial » tout comme « son paysage qui mêle mer et montagne, ville et campagne<sup>9</sup> ». Dès 2001, il aborde avec une certaine avance le thème de l'immigration illégale qui deviendra central dans le cinéma de la décennie suivante. Tourné en DV, presque de façon clandestine, *Loïn* s'attarde moins sur les raisons qui poussent le jeune Saïd à vouloir quitter son pays pour



*Le festin nu* de David Cronenberg (1991)

l'Europe que sur les stratagèmes qu'il emploie pour nouer des relations avec les routiers qui font la traversée régulière du détroit et pourraient l'aider à réaliser son périple.

C'est un regard occidental que le cinéaste porte sur la ville, dont les films se concentrent sur les impossibles relations entre deux mondes, à l'image de la rupture consommée entre les deux sœurs jumelles irréconciliables interprétées par Lubna Azabal dans *Les temps qui changent* (2004). L'une, restée à Tanger, est obsédée par le désir d'être indépendante financièrement comme par le respect de la rigueur de la morale campagnarde et traditionnelle transmise par leurs parents. L'autre, dépressive, a quitté le Maroc pour Paris, où elle vit avec son garçon de dix ans et un compagnon qui la délaisse souvent pour des bégains masculins.



*Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmush (2014)

À travers la relation de ce dernier avec son amant, gardien d'une riche villa, Téchiné évoque à quel point la ville a fait figure, pour nombre d'occidentaux, de lieu favorable à vivre loin de chez soi une homosexualité impossible à révéler dans son environnement. Bien décidé à reconquérir son amour de jeunesse interprété par Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, lui, joue un ingénieur venu travailler à la construction d'un studio de télévision dans la zone franche. Lieu physique de la rencontre entre une main d'œuvre bon marché venue d'Afrique noire et des dirigeants européens, la zone représente aussi plus symboliquement l'entre-deux économique dans lequel se trouve le Maroc. Téchiné y dépeint des relations de dépendance et d'exploitation d'un commerce forcément inéquitable entre occidentaux confinés dans l'entre soi et population locale.

## Superproductions et films d'auteur porteurs

Ce sont aussi ces thèmes d'un Maroc pris entre l'Afrique noire et l'Europe ainsi qu'entre modernité et traditions qu'exploitent Nadir Moknèche et Laïla Marrakchi. Dans *Goodbye Morocco* (2012), le cinéaste algérien en exil au Maroc entremêle le récit d'ouvriers sans papiers sur un chantier avec celui d'une femme marocaine divorcée qui décide d'enlever pour l'élever en France, son fils dont on lui refuse la garde. La réalisatrice originaire de Casablanca utilise, elle, dans *Rock The Casbah* (2015) les funérailles d'un patriarche (Omar Sharif) pour mettre en présence les membres d'une famille disparate et disloquée. Le point commun de ces films, réalisés par deux cinéastes ayant grandi entre la France et le Maghreb, est d'être financés exclusivement par des productions hexagonales.

Loin de ces récits de déracinements entre France et Maghreb, de nombreuses superproductions américaines choisissent aujourd'hui Tanger pour y tourner des scènes au pittoresque oriental. Outre les attraits du décor, ces dernières sont aussi séduites par les facilités de tournage qu'offrent les infrastructures de Rabat ou de Ouarzazate, aux portes du désert. La politique menée en faveur d'un cinéma à grand spectacle par le Maroc offre une main d'œuvre qualifiée pour de tels tournages. Troisième volet de la saga consacrée à Jason Bourne, l'agent spécial amnésique, *La vengeance dans la peau* (*The Bourne Ultimatum* 2007) de Paul Greengrass offre une course poursuite sur les toits de la casbah et James Bond fait aussi un saut dans la ville après son escale mexicaine dans *007 Spectre* (Sam Mendes, 2015).

## Vers une génération autonome

« Depuis que Matt Damon est venu à Tanger pour *La vengeance dans la peau*, on ne peut plus tourner librement dans la ville. On n'avait pas les moyens financiers et, de toute façon, ce qui m'amusait c'était de balancer mes actrices dans le marché. Au début, les gens du souk se sont énervés. Je leur ai dit que j'étais tangéroise, et qu'ils n'allaient tout de même pas empêcher une fille de chez eux de tourner dans les rues de Tanger. Ils ont rigolé, et l'idée qu'une tangéroise les filme dans cet endroit leur a plu. J'ai donné cinq minutes au vendeur de téléphone pour

apprendre son texte, et on a fait la scène avec lui » raconte Leïla Kilani. Dans ce contexte de films certes tournés à Tanger, mais développés entièrement à l'étranger, et le plus souvent destinés au public de leur pays de production, rares sont les films montés par des structures marocaines pour un public local. Il est encore rare que des auteurs autochtones portent un regard contemporain et de l'intérieur sur la ville, quitte à opter pour des conditions de tournage légères et des financements restreints. Pourtant, la génération qui émerge depuis une dizaine d'années reste prise entre culture européenne et marocaine, ayant le plus souvent grandi et été formée en France, comme c'est le cas de Moumen Smihi qui raconte la ville de son enfance dans les années 1950 ou de Faouzi Bensaïdi, co-scénariste de *Loin*, qui réalise ses films au Maroc (*Mille mois* en 2003, *WWW: What A Wonderful World* en 2007) et joue dans des films français, ou encore Hicham Lasri qui alterne projets de longs métrages et installations d'art contemporain, Hicham Ayouch dont *Fissures* (2009) explore les ruelles de Tanger à travers trois personnages hypersensibles en quête d'amour. Son frère aîné, Nabil Ayouch, dont le film *Much Loved* sur un groupe de prostituées marrakchi a été censuré et a déclenché de vives polémiques au Maroc, a fondé en 2005 la Film Industry pour stimuler la production locale. La reconnaissance récente, dans les festivals internationaux, de courts métrages de fin d'étude réalisés dans le cadre d'écoles marocaines (comme l'ESAV de Marrakech) peut néanmoins être vue comme le signal de l'éclosion d'une nouvelle génération formée hors des grandes écoles européennes, tout comme le développement de l'avance sur recettes du Centre Cinématographique Marocain et le fonds Sanad d'Abou Dhabi favorisent des productions financées localement.

1. *Le fils maudit* (1958) de Mohamed Ousfour
2. Pour ne citer que les plus connues, *Othello* d'Orson Welles (1952) et *L'homme qui en savait trop* (1956) d'Alfred Hitchcock.
3. Robert Parish, 1968
4. Riccardo Freda, 1957
5. Isabelle Le Gonidec, entretien RFI, 10/02/2017
6. Leïla Kilani, dossier de presse
7. Le roman de William Burroughs est paru en 1959
8. Adapté du roman de Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, paru en 1949
9. Interview du réalisateur par Joseph Confavreux et Philippe Rouy dans *Champ libre* (2/4) : « Tanger : du cinéma à la Cinémathèque », 2/04/2013, France culture

# SÉLECTION D'ARTICLES

## NUL BESOIN DE SORTIR LES ARMES ET LES SÉVICES

« La force de *Sur la planche* est d'avoir su embrasser dans le même mouvement le portrait d'une réalité économique et celui d'un personnage singulier : faire du décor et des espoirs de la « zone franche » un enjeu de cinéma, tout en ne cessant d'accompagner – fidèlement, en plans serrés – son héroïne jusque derrière ses protections, dans ses retranchements, avec ses contradictions. Les forces et faiblesses de Badia en font inexorablement le moteur du film, même quand celui-ci vire au portrait d'un groupe où les relations teinteront la course à la réussite d'ambiguïtés supplémentaires. Les trois filles entrées dans le sillage de Badia demeurent des satellites plus ou moins animés de leur propre plan. Si Imane, sa collègue « crevette », est plus ou moins dans sa confiance tout en gardant ses arrières – pensées, les deux autres, des « textiles » qui leur ont suggéré le moyen d'atteindre leurs objectifs, restent des complices encombrantes à manipuler – à moins que ce ne soit elles qui aient attiré les « crevettes » dans leur filet. Et puis, ne pas oublier les mâles, qu'on ne voit que quand les filles se servent d'eux – s'ils apparaissent en toute autre circonstance, c'est que ça sent le roussi... »

Les enjeux sociologiques et intimes animant chaque personnage conduisent naturellement *Sur la planche* sur les sentiers d'un polar féminisé, d'une violence palpable mais qui n'a nul besoin de sortir les armes et les sévices tape-à-l'œil. »

Natacha Seweryn et Benoît Smith, *Critikat*, « Plongeon dans le bourbier », 31/01/2012

## LE FILM NOIR (RE)TOURNE DANS LA RUE

« Casse foireux, inexorable tragédie en flash-back, voix-off du perdant. Terrain connu, déjà arpenté mille fois, du « noir » (roman et film), que Leïla Kilani a néanmoins l'audace de prendre au sérieux, lui redonnant par là sa dimension sociale et politique originelle. Loin des variations ironiques des années 90 (les Coen, Tarantino,...), *Sur la planche* (re-)tourne dans la rue et fait du quotidien de quelques jeunes femmes, un point sensible permettant d'approcher l'envers de la « croissance économique » marocaine.

Remarquée pour ses documentaires, Kilani ancre son récit dans une réalité sociologique précise et détaillée sans être encombrante, et dans une topographie dénuée d'exotisme (lieux sans qualité vus partiellement, plongés dans la grisaille et la pluie). Par touches successives et discrètes, elle construit, depuis le point de vue de ses personnages, le tableau d'un monde économique en mouvement perpétuel, décentrant fatalement les individus. Courir sans cesse après le travail, et ne pourtant jamais être à la bonne place, telle pourrait être la formule de leurs vies, et des nôtres. »

Raphaël Nieuwjaer, *Débordements*, 05/02/2012

## TRAITER DE LA PLACE DE LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ SANS S'Y ENFERMER

« “Les femmes marocaines sont couillues, subversives et malines ; mais rien ne se fait de manière frontale” [selon Leïla Kilani] : une déclaration en forme de manifeste pour la revendication d'un authentique cinéma de femmes dans le monde arabe.

Au Maghreb comme en Afrique subsaharienne, la situation des femmes cinéastes demeure liée aux limites d'une production que les années 2000 n'ont pas rendue moins précaire. Il n'est pas étonnant que *Sur la planche* vienne du Maroc, où la production connaît une santé éclatante, seul exemple de la région porté par une telle dynamique. Plus généralement, au Maghreb, les réalisatrices semblent engagées dans une cause qui, sans relever systématiquement du militantisme, s'inscrit dans un processus d'émancipation et de régénération structurelle, à l'image de la fougue adolescente de *Marock* (2004) de Laïla Marrakchi. Les films des Tunisiennes Nadia El Fani (*Laïcité Inch'Allah !*, 2011) et Raja Amari (*Les secrets*, 2009), des Marocaines Narjiss Nejjar (*L'amante du Rif*, 2011) et Kadija Lecler (*Le sac de farine*, 2011) ou de l'Algérienne Samia Meskaldji (*La voix lente*, 2001) traitent de la place des femmes dans la société sans s'y enfermer. »

Vincent Malausa, *Cahiers du cinéma*, « Résistances africaines », 09/2012

## DOUBLE JEU, DOUBLE RÉGIME D'IMAGES

« Dans ce monde louche, peuplé de marlous et de nouveaux riches, entre visite de villas cossues et revente clandestine au souk, on passe insensiblement de la gourmette chouravée au détournement d'une cargaison de smartphones. Un double jeu dangereux, vif-argent, à l'occasion violent, redoublé par celui qui gangrène le gang des filles : deux crevettes qui se font passer pour des textiles, histoire de tenir la dragée haute à ces dernières, ravissantes pimbêches soupçonnées elles-mêmes de manipuler les crustacés en les envoyant au casse-pipe. À ce double jeu correspond formellement un double régime d'images, du moins pour Badia et Imane. Le monde diurne de l'usine, baignant en plans larges dans la blancheur uniformisante des blouses, des coiffes et des néons, soumis à la coupe réglée des gestes mécaniques du travail collectif. Auquel succède le monde nocturne de la jouissance, de l'effraction, de la diffraction, fragmenté par les faux raccords, furtif, intense, démultiplié par la vitesse des personnages au point de laisser parfois en rade la caméra portée qui les suit. »

Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, À Tanger, « le À bout de souffle de quatre rebelles », 31/01/2012

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

---

## SUR LA PLANCHE / ARTICLES

- Charlotte Garson, « Nos prisons », *Cahiers du cinéma* n° 628, novembre 2007
- Vincent Malausa, « Résistances africaines », *Cahiers du cinéma* n° 681, septembre 2012
- Vincent Malausa, « Fille de feu », *Cahiers du cinéma* n° 675, février 2012
- Jacques Mandelbaum, « *Sur la planche* : à Tanger, le *À bout de souffle* de quatre rebelles », *Le Monde*, 31 janvier 2012
- Raphaël Nieuwjaer, « Rebelles sans cause », *Débordements*, 5 février 2012
- Didier Péron, « *Sur la planche*, Tanger immédiat », *Libération Next Culture*, 1<sup>er</sup> février 2012
- Natacha Seweryn et Benoît Smith, « Plongeon dans le borbier », *Critikat*, 1<sup>er</sup> février 2012

## LEÏLA KILANI / ENTRETIENS

- Renaud de Rochebrune, « Au Maroc, les réactions à *Sur la planche* sont passionnelles », *JeuneAfrique.com*, 6 février 2012
- Vincent Malausa, « Cinéma de combat », *Cahiers du cinéma* n° 671, octobre 2011
- Dossier de presse du film, *Épicentre*
- Extraits de *Sur la planche* commentés par Leïla Kilani, *Télérama*, 1<sup>er</sup> février 2012
- Thomas Rollet et Félix Meysen, Entretien avec Leïla Kilani, 4 août 2014
- Caroline Broué, « La Grande table, France culture, Tanger d’hier et d’aujourd’hui avec Leïla Kilani et Mona Thomas, 1<sup>er</sup> février 2012 »
- Clarisse Fabre, Entretien avec Leïla Kilani : « J’étais une littéraire, je sacralisais l’écrit, mais pas l’image », in *Le Monde*, 31 janvier 2012

## VIDÉOS

- DVD *Sur la planche*, *Epicentre*, 2012 (en bonus, entretien de la réalisatrice et de l’équipe du film)
- DVD pédagogique *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France 2017–2018

## SUR TANGER ET LE CINÉMA

- Roland Carré, « Tanger et le cinéma, Tanger, rêve-cinéma et cinéma-rêve », texte de présentation du programme du festival *Travelling de Rennes*, 2017
- Joseph Confavreux et Philippe Rouy, *Champ libre (2/4)* : « Tanger : du cinéma à la cinémathèque », 2 avril 2013
- Isabelle Le Gonidec, *Festival Travelling : le cinéma pour raconter Tanger*, RFI, 10 février 2017

## ROMAN NOIR/ FILM NOIR

- Abdel Hafed Benotman, *Éboueur sur échafaud*, Rivages/ Noir, Payot, 2009
- François Guérif, *Le Film noir américain*, Denoël, 1999

## CINÉMA MAROCAIN

- Roland Carré, *Revue Répliques* n° 4, Entretien avec Nabil Ayouch, été 2014
- Roland Carré, *Revue Répliques* n° 5, Entretien avec Hicham Lasri, octobre 2015

## Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- ▭ Le livret enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France* sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France.
- ▭ Direction de la publication Chiara Dacco, Didier Kiner
- ▭ Coordination du livret Marion Castel, Nicolas Chaudagne, Elsa Rossignol
- ▭ Rédaction du livret Raphaëlle Pireyre, critique de cinéma
- ▭ Graphisme Nathalie Wolff
- ▭ Crédits photos DR
- ▭ Imprimerie Iris Impression
  
- ▭ ©ACRIF-CIP – Septembre 2017
  
- ▭ ACRIF  
Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France  
19 rue Frédéric Lemaître – 75020 Paris  
Tél 01 48 78 14 18  
contact@acrif.org – www.acrif.org
  
- ▭ CIP  
Cinémas Indépendants Parisiens  
135 rue Saint-Martin – 75004 Paris  
Tél 01 44 61 85 53  
contact@cip-paris.fr – www.cip-paris.fr
  
- ▭ Livret téléchargeable sur [www.acrif.org](http://www.acrif.org) et [www.cip-paris.fr](http://www.cip-paris.fr)
  
- ▭ Remerciements Leïla Kilani, Grégory Tilhac, Daniel Chabannes (Épicentre Films), Claudine Castel

