



**HAL**  
open science

# **SIDI MOUMEN TERRITOIRE DE L'INTER-DIT. Les chevaux de Dieu de Nabil Ayouch**

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

► **To cite this version:**

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. SIDI MOUMEN TERRITOIRE DE L'INTER-DIT. Les chevaux de Dieu de Nabil Ayouch. Inter-Lignes, 2015, Territoires de l'écran. Territoires interdits, N°15. hal-02533911

**HAL Id: hal-02533911**

**<https://hal.science/hal-02533911>**

Submitted on 6 Apr 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**SIDI MOUMEN TERRITOIRE DE L'INTER-DIT.  
LES CHEVAUX DE DIEU DE NABIL AYOUC<sup>1</sup> (2012)**

**BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ  
C.E.R.E.S.  
Institut catholique de Toulouse**

**EN PREAMBULE : LE CINEMA ET LA SOCIETE MAROCAINE**

La reproduction iconique du vivant n'appartient pas à la civilisation maghrébine qui lui préfère les graphiques géométriques ou les circonvolutions de la calligraphie laissant deviner l'objet représenté. L'image est demeurée durant des siècles entourée de suspicion dans le meilleur des cas, voire interdite au nom de la toute-puissance de Dieu. L'irruption de la photographie embarrasse et fascine la population et les images en mouvement du cinéma, importé par la colonisation, troublent et enchantent une société traditionnelle brusquement confrontée à la modernité.

Dans un premier temps, le cinéma est un outil didactique pour le colon, puis devient pédagogique pour se substituer à une scolarisation défailante. La perception du 7<sup>ème</sup> art n'a donc pas les mêmes résonances au Maghreb qu'en Europe, puisqu'il est importé et suscite *de facto*, attraction et répulsion en bousculant les codes culturels et religieux. Cependant, durant le protectorat français, de la même manière que la langue française offre un espace de liberté à la jeune génération en lui permettant d'aborder des sujets que la langue arabe se devait de taire, le cinéma séduit. Des échos de cette attirance se retrouvent dans la littérature - Driss Chraïbi (*La civilisation ma mère*) et Abdellah Taïa (*L'armée du salut*) par exemple - et signifient la fin d'une époque de silence. Mais, à l'identique de la langue, il est aussi une des armes dans la lutte contre l'occupation française :

Au Maroc, c'est dès 1953 que les cinéastes empoignent leur caméra pour filmer le mouvement d'indépendance. Cette lutte diffère profondément de ce que va connaître l'Algérie quelque temps plus tard : le cinéma marocain donne essentiellement à voir le combat politique pour l'indépendance sous sa forme verbale, et non héroïque et guerrière. C'est ainsi que Ahmed Mesnaoui filme, en dépit d'une interdiction de tourner (alors qu'il réalise un moyen-métrage sur Mohammed V, *Le Messager de la liberté*), les réunions de l'Istiqlal. [...] Les Marocains commencent par raconter l'Indépendance. De fait, Brahim Sayah réalise en 1955 *Mohammed V*, puis *La Route de la liberté et Les nations islamiques indépendantes*, en 1956. Les images d'archive qu'il intègre à son film ont été tournées par des Français : en effet, ce sont les seuls à avoir disposé du pouvoir économique et médiatique de poser un regard cinématographique sur le Maroc (les caméras et les actualités étaient entre leurs mains). Revient ensuite au travail de montage de « décoloniser » ces images, d'en démasquer les *a priori* et les partis pris, d'en retourner le sens, et ainsi de construire un récit marocain de l'histoire récente du pays<sup>2</sup>.

Des années 40 jusqu'à l'indépendance, le cinéma prendra toute son importance dans le paysage culturel et social, d'autant que l'Égypte<sup>3</sup>, qui a été le précurseur de la production arabe, diffuse largement toutes ses créations dans le monde arabo-musulman.

Au Maroc, pendant cette période et jusqu'en 1980, on trouve près de 250 salles qui diffusent des films français mais aussi égyptiens, indiens et américains. Il n'en est plus autant actuellement : la vétusté des salles, la cherté de la diffusion et surtout l'introduction de la télévision et des chaînes satellites à bon marché (ou piratées)<sup>4</sup> ont modifié les usages et il ne reste que peu de salles ouvertes sur l'ensemble du territoire, sauf dans les grandes villes du nord (Casablanca, Rabat, Fès, Meknès, Marrakech), tout comme il ne subsiste que deux salles d'art et essai (Casablanca et Rabat). Loin d'être un divertissement populaire, le cinéma semble réservé à une sorte d'élite, en lien direct avec les relations économiques internationales. Les villes moyennes ou plus éloignées des centres touristiques ont vu

<sup>1</sup> Voir la fiche du film en annexe.

<sup>2</sup> Consulter <http://www.zamane.ma/le-film-une-arme-pour-lindependance/Consulté le 2/02/2014>.

<sup>3</sup> Cf. Hamid Hamzaoui, *Histoire du cinéma égyptien*, Paris, Autre Temps, coll. Temps et Mémoire, 1997.

<sup>4</sup> Un commerce clandestin de copies de DVD contribue également à l'abandon des salles de projection.

leurs salles se fermer une à une. Parallèlement, et de manière contradictoire, de nombreux festivals<sup>5</sup> se sont développés durant la dernière décennie et ont ravivé le goût des citoyens pour le spectacle en salle, conforté par la construction de complexes tel le Mégarama de Casablanca<sup>6</sup>. La plus célèbre des rencontres cinématographiques est le festival de Marrakech qui se nourrit de l'engouement occidental pour la ville rouge et alimente d'une part, l'attrait de l'exotisme des uns et entretient, d'autre part, les illusions des autres<sup>7</sup>.

Malgré tout, ces diverses manifestations, plus ou moins contestables selon le caractère qu'elles revêtent, œuvre à susciter des vocations de cinéastes. Nonobstant, si le nombre de créateurs se multiplie, dès l'année de l'indépendance (1956), il existe déjà des cinéastes. Le pionnier, Mohamed Ousfour, tourne à Casablanca, le premier long métrage (*Le fils maudit*)<sup>8</sup> qui ne sortira en salle que deux ans plus tard ! Par la suite, les tournages de films étrangers, et l'installation d'écoles de cinéma - École supérieure des arts visuels de Marrakech (ESAVM), École de cinéma de Ouarzazate et l'Institut spécialisé du cinéma et de l'audiovisuel (ISCA) de Rabat - permettent au cinéma marocain de faire son entrée dans la cour des grands et de renvoyer une image du Maroc différente de celle véhiculée par le consensus touristique-politique, en dévoilant ce que d'aucuns s'efforcent au mieux, d'ignorer ou pire, d'occulter. Il n'en a pas été toujours ainsi si l'on se souvient de la production officielle résultant des instances étatiques comme le Centre cinématographique marocain ouvert en 1944, relayé par l'Office national marocain du tourisme et les divers ministères (de l'Éducation, de la Santé et de l'Intérieur). Ce cinéma exaltait la nation et concourait à homogénéiser la pensée citoyenne tout en lui apportant une modernité contrôlée, ce qui fut le rôle des caravanes cinématographiques qui sillonnèrent le pays dans les années soixante<sup>9</sup>.

Désormais, le Maroc après avoir été, et être toujours, un lieu privilégié de tournage en raison de sa lumière exceptionnelle et de ses paysages, prend son autonomie et se construit une identité spécifique qui exprime la particularité marocaine dans ses problèmes, ses ambitions et ses failles<sup>10</sup>.

Dans le prolongement de la littérature francophone, en lien avec le phénomène d'émigration, le cinéma marocain présente deux facettes. Dans l'une, il met en scène les travers de la société dans la tradition de la comédie, dans l'autre, il s'emploie à dire ce qui demeurerait caché, à montrer ce qui n'est pas *convenable* ou ce qui dérange. En résumé, à être un témoin et parfois un fauteur de troubles. Longtemps ignoré, il reçoit désormais une reconnaissance comme le prouve la récente programmation en Espagne qui a été saluée dans le quotidien *Le Matin* :

Le cinéma marocain bouge. Et dans la bonne direction. Celle des droits de l'Homme. Un engagement dont témoignent beaucoup de longs et courts métrages, de documentaires, entre autres genres. Cet engagement ne date pas d'hier. Depuis les années 90, le cinéma marocain a un nouveau visage, une nouvelle identité et un nouveau courant. Pour mettre en lumière ce cinéma sans tabou, décomplexé et résolument engagé sur la voie des droits de l'Homme, la Fondation SGAE a choisi d'initier, avec le concours de ses partenaires, un cycle de cinéma inédit : «Después de Tánger : un regard éthique sur le mouvement». Dans le cadre de cet événement, premier du

---

<sup>5</sup> Consulter le site du Centre cinématographique marocain qui donne la liste des manifestations pour 2013 qui ne compte pas moins de 45 festivals et rencontres les plus variés disposés sur l'ensemble du territoire. <http://www.ccm.ma/inter/phactualite/AGENDA24042013.pdf>

<sup>6</sup> Le Megarama de Casablanca comporte quatorze salles. La ville possède 5 autres salles dont l'ABC. On trouve 3 salles à Rabat dont celle du 7<sup>ème</sup> art équivalent de l'ABC. On compte en 2013 dans tout le Maroc 33 salles et 58 écrans, selon le tableau établi par le Centre cinématographique marocain. À cela doivent s'ajouter les projections des Instituts étrangers : les Instituts Français de Casablanca, Rabat, Meknès, [Casablanca](#), [Fès](#), [Marrakech](#), [Meknès](#), [Oujda](#) et [Tanger](#), avec 3 antennes à [Kénitra](#), [Larache](#) et [Tétouan](#), les Instituts Cervantès de Casablanca, Fès, Marrakech, Rabat, Tanger, Tétouan, Essaouira et les Goethe Instituts de Rabat et Casablanca, relayés par des écoles privées délivrant des diplômes sous le contrôle des Instituts.

<sup>7</sup> Lié à une vision idéalisée de l'Occident, le cinéma participe aussi en représentant un monde « starisé » au désir d'émigration des jeunes et, en ce sens autant que pour des raisons morales, il est considéré comme un danger potentiel.

<sup>8</sup> Consulter <http://cinemaroc.wordpress.com/3-cinema/>

<sup>9</sup> Cf. Moualy Driss Jaïdi, *Vision(s) de la société marocaine à travers le court-métrage*, Rabat, éd. Al Majal, 1994.

<sup>10</sup> Voir Moulay Driss Jaïdi, « Une étude de cas : le Maroc. Situation paradoxale d'une cinématographie en devenir, » in Patricia Caillé & Florence Martin en collaboration avec Kamel Ben Ouanès & Hamid Aïdouni, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, Paris, coll. Africultures n°89-90, L'Harmattan, 2012, pp. 208-218. Il n'est pas indifférent que ce changement intervienne après l'accession au trône de Mohammed VI qui pratique une politique d'ouverture.

genre, la salle Berlanga de la Fondation SGAE [Madrid] accueillera du 9 au 15 janvier la crème du cinéma marocain. Au total, 15 films seront projetés pour le plaisir des cinéphiles espagnols<sup>11</sup>.

Ce n'est donc pas un hasard si, dans cette récente rencontre (2014), se trouvent deux films qui touchent pour l'un, à l'interdit du corps (*Les yeux secs*<sup>12</sup> de Narjiss Nejjar) et pour l'autre, à un événement traumatisant lié à l'islamisme (*Les Chevaux de Dieu*<sup>13</sup> de Nabil Ayouch). À dix ans d'intervalle, *Les Yeux secs*<sup>14</sup> et *Les Chevaux de Dieu* révèlent deux aspects souvent occultés de la société marocaine : la prostitution et la montée de l'intégrisme terroriste. Autant dire deux images *a contrario* des dépliant touristiques et de celle que veut se donner le Maroc, car elles relèvent toutes deux du même phénomène de l'expansion de la misère sociale. Un cinéma qui dérange et pourtant dont les images ont été tournées au Maroc ce qui lui donne une portée plus forte, non seulement parce que le tournage lui-même a généré un intérêt des populations environnantes dont une partie a été recrutée pour figurer dans le film, mais aussi parce qu'il sonne juste en raison de l'adéquation du décor avec l'intrigue.

Le film de Nabil Ayouch, met en scène une adaptation du roman de Mahi Binebine (*Les étoiles de Sidi Moumen*) inspiré par les attentats du 16 mai 2003 dans le quartier européen de la capitale économique du Maroc.

Porter à l'écran la misère n'est pas la première tentative de ce jeune cinéaste si l'on se souvient d'*Ali Zaoua, prince de la rue* (2000) qui donnait à voir la vie des enfants errants dans les rues de Casablanca, mais tourner dans un bidonville représente une entreprise audacieuse. Ce territoire dissimulé derrière la barrière des hauts murs qui le sépare de la route, cache la misère aux yeux des touristes et des Marocains nantis et constitue un espace interdit dans lequel germe l'islamisme radical.

*Les Chevaux de Dieu* partent donc d'un fait divers qui a jeté la consternation dans tout le Maroc qui se croyait à l'abri de telles exactions. En effet, le 16 mai 2003, cinq attentats déchirent le ciel de Casablanca faisant 45 victimes et de nombreux blessés. Douze kamikazes se sont faits exploser : ils venaient tous du bidonville de Sidi Moumen, l'une des nombreuses cités installées de part et d'autre de Casablanca, le long des autoroutes Rabat-Casablanca (A3) et Casablanca-El Jadida (A5), sur une trentaine de kilomètres. Il faudra plusieurs années avant de représenter ces événements dans une fiction, comme si le traumatisme était si violent qu'un temps de réflexion semblait nécessaire<sup>15</sup>. Nabil Ayouch veut chercher à comprendre comment cette violence anti-occidentale et antisémite a pu pénétrer au Maroc qui apparaît comme un pays tolérant et engagé sur la voie de la démocratie et de la modernité. Il réalise un documentaire mais cela ne le satisfait pas. Alors qu'il s'interroge sur la manière de comprendre de l'intérieur les origines de l'attentat et comment le porter à l'écran, Mahi Binebine, peintre, sculpteur et écrivain, vient de terminer *Les étoiles de Sidi Moumen*, roman sur le point d'être publié :

Au lendemain du 16 mai 2003, j'avais fait un documentaire d'une quinzaine de minutes sur les victimes des attentats. Je m'étais un peu trompé, en pensant unilatéralement les victimes. J'ai travaillé sur le terrain, avec les habitants, le milieu associatif, des sociologues. On ne peut pas dire n'importe quoi sur la religion. L'idée n'était pas de stigmatiser l'Islam. La mise à distance était fondamentale pour ne pas être lourd. J'ai commencé l'écriture du scénario avant de tomber sur le

---

<sup>11</sup> Il s'agit des films *Les yeux secs* de Narjiss Nejjar, *Nos lieux interdits* de Leïla Kilani, *Zéro* de Nour-Eddine Lakhamari, *Les Chevaux de Dieu* et *My Land* de Nabil Ayouch, *Les Héros de l'Inconnu* de Hassan Kher, *À Casablanca, les anges ne volent pas* de Mohamed Asli, *Mort à vendre* de Faouzi Bensaid, *La Vie joue des tours* de Tarik El Idrissi, *Amal* de Ali Benkirane, *Courte vie* de Adil Fadili, *Margelle* de Omar Mouldouira, *Quand ils dorment* de Maryam Touzani, *La Main gauche* de Fadil Chouika et *Mokhtar* de Halima Ouardi. In *Le Matin* du 02/01/2014. [http://www.lematin.ma/journal/2014/cinema-\\_le-nouveau-visage-du-7e-art-marocain-s-invite-a-madrid/194274.html](http://www.lematin.ma/journal/2014/cinema-_le-nouveau-visage-du-7e-art-marocain-s-invite-a-madrid/194274.html). Consulté le 06/01/2014.

<sup>12</sup> Production franco-marocaine.

<sup>13</sup> Nabil Ayouch, *Les Chevaux de Dieu*, adapté du roman de Mahi Binebine, *Les Etoiles de Sidi Moumen*, Casablanca, éd. Le Fennec, 2010 & Paris, Flammarion, 2010. Le roman a reçu le Prix du Roman Arabe et le Prix littéraire de la Mamounia.

<sup>14</sup> Narjiss Nejjar, *Les yeux secs*, 2003, présenté au festival de Cannes en 2003. Distribué par Films sans frontières. La traduction anglaise « *Cry no more* » ne rend pas le sens de cette « « sécheresse ».

<sup>15</sup> Il faut noter cependant la réaction immédiate de plusieurs intellectuels marocains dont Abraham Serfaty (1926-2010), célèbre opposant au régime d'Hassan II, amnistié par Mohammed VI qui l'autorise à rentrer au Maroc en 1999 et le nomme conseiller auprès de l'Office national de recherches et d'exploitations pétrolières (ONAREP) en 2000.

livre de Mahi Binebine. J'y ai trouvé un point de vue, qui ressemblait à celui que je voulais adopter, j'y ai trouvé des histoires humaines, des corps, des visages<sup>16</sup>.

La collaboration s'établit entre les deux créateurs, mais le romancier laisse carte blanche au cinéaste et le scénario se construit de manière indépendante du roman, tout en conservant l'essentiel : la mise en marche d'une machine à conditionner des esprits vulnérables. Cependant, le cinéaste choisit une narration chronologique partant de l'enfance des personnages jusqu'à l'attentat qui conclut le film, alors que le romancier avait opté pour un récit *post mortem* du protagoniste, une longue prosopopée. Le film passe donc de la première à la troisième personne, du récit intra-homodiégétique au narrateur omniscient et de l'introspection de l'analepse à une vision plus réaliste, « naturaliste » ainsi que le revendique Ayouch. Toutefois, le cinéaste conserve une part du narratif romanesque en centrant l'intrigue sur le personnage de Yachine et surtout dans le pré-générique où, sur écran noir, on entend un dialogue qui laisse penser que nous sommes à la veille de l'attentat car il y est question de paradis et de martyr. La bande-son d'ouverture introduit le long *flash-back* que constitue le film : des cris d'enfants jouant au football avant que n'apparaissent les images d'un terrain de sport de fortune où se déroule un match entre deux équipes rivales qui se termine par une bagarre. Les thèmes principaux du film sont présents : misère, violence des relations et amour du football dans un espace clos/ouvert<sup>17</sup> qui seront déclinés durant les trois parties du film :

La première partie dresse un tableau de la misère sociale et morale et des rapports humains conflictuels au sein du bidonville où des caïds font la loi et exploitent les plus jeunes. La seule espérance pour les quatre héros repose sur une possible intégration dans une équipe de football. Les quatre personnages présentent des caractéristiques différentes qui incarnent les divers aspects de la misère :

- Hamid, le plus âgé (13 ans env.) fils aîné d'une famille en détresse : la mère perd des heures de ménage en raison de son âge, le père n'a plus sa raison et ne travaille pas, le fils aîné, Karim, absent, a été enrôlé dans la guerre du Sahara et l'autre frère, Saïd, est dérangé mentalement. Hamid subvient aux besoins de la famille en *travaillant* pour des dealers.
- Tarek dit Yachine, (8 ans) personnage central, est le dernier de la fratrie, dépendant affectivement d'Hamid qu'il admire.
- Fouad, (8ans) un peu plus favorisé, vit avec sa grand-mère malade et sa sœur Ghislaine dans un immeuble récemment construit dans le bidonville.
- Nabil, (8ans) fils de Toumia, prostituée et danseuse lors des mariages, est la risée de ses camarades qui lui reprochent sa beauté un peu efféminée et lui font porter la honte de la réputation de sa mère. Il est l'ami tout dévoué de Yachine.

La deuxième partie se situe dix ans plus tard. Elle est composée de deux temps :

- Le premier montre la délinquance grandissante d'Hamid puis son arrestation et les deux ans de prison qu'il écope. Dans cette période, Yachine essuie humiliation sur humiliation et ne parvient pas à faire vivre sa famille en vendant des oranges. Grâce à Nabil, il entre comme mécanicien au garage de Ba'Moussa, vieil alcoolique lubrique et plus ou moins recéleur.
- Le deuxième temps représente le point nodal du film : libéré, Hamid rentre chez lui, transformé. En prison il a rallié les islamistes et prend ses distances avec sa famille, vivant au sein de la communauté salafiste qui a investi le bidonville. Yachine est désespéré d'avoir perdu son frère. Un jour que Ba' Moussa s'apprêtait à violer Nabil, il le frappe et le tue. Tout s'enchaîne : Hamid et les Salafistes aident Yachine et Nabil à échapper à la police et, en échange, leur demandent de se rendre à la prière.

---

<sup>16</sup> Entretien réalisé par Aurore Engelen, le 8 octobre 2012 pour *Cineuropa*. Accessible sur <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=fr&did=227337>. Consulté le 5/01/2014.

<sup>17</sup> Les séquences se partagent symboliquement en deux espaces : ouvert dans le bidonville avant la prise en main des jeunes par les salafistes et clos ensuite. À noter que Sidi Moumen constitue lui-même un espace clos/ouvert car refermé sur lui-même.

La troisième partie est consacrée au conditionnement de Yachine et Nabil que Fouad rejoint par amitié et désœuvrement. Tout d'abord, on leur promet un apaisement après le trauma du meurtre en rejoignant la communauté pour prier, puis on leur fait miroiter une aide pour leur apprendre à se défendre, et on les entraîne dans une vie contrôlée. Durant plusieurs mois l'imam Abu Zubeir et ses acolytes les imprègnent de leurs théories avant de leur signifier qu'ils ont été élus pour obtenir le paradis en mourant dans un attentat. Ils partent dans les montagnes se préparer et sont ensuite armés pour se rendre sur les lieux où ils se feront exploser.

Nabil Ayouch filme avec une implacable rigueur cette mécanique de l'engrenage dans lequel sont entraînés les trois jeunes suivant l'exemple d'Hamid, lui aussi pris au piège des salafistes. Nous retiendrons dans cet article deux éléments essentiels expliquant le succès des islamistes, l'un d'origine sociale, et l'autre relevant de la rhétorique des Frères et nous mentionnerons pour terminer les procédés utilisés par le cinéaste pour représenter l'irreprésentable.

### **LE BIDONVILLE, PRISON OUVERTE**

Ville aux portes de la ville, organisée comme une cité indépendante, Sidi Moumen souffre de son isolement et du chômage endémique. Une usine a été construite aux abords, mais personne du bidonville n'y est embauché, le travail est rare, aléatoire et le secours social inexistant.

Sans espoir, les jeunes rêvent d'évasion: la séquence du café de Madina est représentative de l'émigration clandestine vers l'Europe, Espagne ou Italie (séq.15). À défaut d'un vrai départ vers une Europe mythifiée, l'attraction pour la médina cristallise le désir d'ailleurs. D'une part, cela met en relief la fracture entre le bidonville et la mégapole qui sont deux mondes distincts et d'autre part, le centre casablancais apparaît comme le lieu qui offre des opportunités. Parmi celles-ci, la rencontre avec des étrangers homosexuels qui s'attachent à un jeune Marocain et lui permettent de quitter sa condition. Le thème de ce commerce résultant en majeure partie du développement du tourisme est présent à plusieurs reprises dans le film, et s'accompagne de moqueries liées à la virilité. Si l'homosexualité reste interdite, une relative indulgence accompagne le personnage actif, tandis que le passif est raillé pour son aspect féminin. Cependant, aucune notion morale n'intervient au sein de la population : peu importe les moyens pourvus que l'on échappe à la misère. Il en va de même pour les parents. La mère de Yachine, bien qu'elle suppose l'origine des cadeaux d'Hamid, accueille favorablement le produit de ses trafics et ne pose pas de questions sur la provenance de l'argent qu'il ramène, du parfum qu'il lui offre, ni de ses chaussures neuves. En revanche, elle le réprimande lorsqu'il se permet une allusion à la séduction du parfum en interpellant son père, le sexe restant le seul interdit moral de la famille.

La figure de la mère demeure une valeur stable, qui distribue nourriture et amour à ses fils dont elle dépend en grande partie puisque le père, prostré dans son monde, est incapable d'assumer son rôle nourricier. La famille est donc structurée de manière atypique dans une société où l'homme règne en maître. Sa défaillance fragilise la transmission des valeurs et laisse la voie ouverte à tous les moyens accessibles pour survivre en donnant aux fils des pouvoirs sur lesquels la mère n'a aucune autorité. Malgré tout, la maison demeure le lieu-refuge bien que sans véritable échange : Saïd est en permanence accroché à son transistor à l'affût d'informations sur la guerre du Sahara, la mère passe son temps à regarder des feuilletons égyptiens à la télévision et les enfants ne rentrent que pour les repas. Le délabrement de la structure familiale, conséquence de la misère, place les personnages dans une impasse d'avenir sans pour autant que l'attention portée à la mère en soit diminuée. Sans doute est-ce la seule valeur traditionnelle qui perdure et qui n'est pas seulement évoquée dans le film d'Ayouch car sa présence est récurrente dans les films et les romans marocains contemporains, comme si cinéastes et écrivains renvoyaient à une figure intouchable alors que les pères sont la plupart du temps absents ou destructeurs<sup>18</sup>.

Si l'on rencontre une relative paix dans le foyer, au-dehors, la violence règne : dans les parties de football sur le terrain vague comme dans les relations entre les enfants qui en viennent aux mains au moindre conflit, et surtout dans la domination des petits caïds exploitant les plus jeunes pour quelques dirhams. Le schéma patriarcal se reforme dans la hiérarchie instaurée en fonction de l'âge. Quant aux

---

<sup>18</sup> Cette approche rejoint celle présente dans la littérature où la figure de la mère est, quelle que soit sa nature, toujours respectée et aimée et le plus souvent valorisée.

filles, elles semblent totalement absentes, consignées à la maison et réduites aux travaux ménagers, à l'image de Ghislaine, la sœur de Fouad. Dans les bandes organisées autour d'un leader, la consommation de drogues (haschich ou colle) est banale et appartient au quotidien et nul ne semble s'en préoccuper<sup>19</sup>.

Dans la première partie du film, terreau dans lequel germe l'islamisme, sont brossées les conditions de vie, les relations conflictuelles mais aussi les liens affectueux qui unissent Yachine et Nabil, l'admiration sans bornes que Yachine porte à Hamid dont les activités lui demeurent mystérieuses et leur commune passion pour le football. Ce sport populaire dans tous les pays du Tiers Monde porte l'espérance de devenir un joueur professionnel et ainsi de sortir de sa condition. Tarek a été surnommé Yachine, en raison du culte qu'il voue au gardien de but soviétique (Lev Yachine) du club du Dynamo de Moscou des années cinquante-soixante. Son rayonnement est parvenu jusqu'au bidonville car il a été nommé « meilleur gardien du siècle » en Europe et dans le monde en 1999. L'enfant conservera sur lui, toute sa vie, une photographie du footballeur en action.

Ayouch s'applique à donner un aspect documentaire à la fiction. Le film n'a pas été tourné à Sidi Moumen qui avait considérablement évolué depuis 2003 mais dans un bidonville voisin, Brama, qui a conservé un caractère plus rural, donc proche de la réalité de la fin du siècle dernier. L'espace illustre le caractère transmissible de la misère, le cloisonnement social entre les habitants de la métropole et ceux des villes périphériques qui résultent essentiellement de l'exode rural, ainsi qu'il en est dans toute l'Afrique. Sidi Moumen, sous ses airs de village où chacun se connaît, se structure autour d'espaces précis. Pour les enfants, un terrain vague dédié aux parties de foot et pour les jeunes, le café de Madina, sont des lieux de rencontre et souvent d'affrontement. Des rivalités s'installent entre bandes et se terminent généralement en bagarres sanglantes. La première séquence est représentative de cette violence qui jaillit à tout moment : un but contesté et tout se déchaîne. Seule la fuite au péril de leur vie permet aux enfants d'échapper aux représailles. Traverser l'autoroute pour se sauver est un paradoxe qui symbolise à la fois le peu de cas qui est fait de la vie et l'instinct de survie chevillé aux corps des enfants.

La notion de territoire renvoie à une organisation sociale quasi tribale en dehors du système régulé par des lois, à rebours de l'individualisme occidental et contemporain. De fait, le bidonville fonctionne en circuit fermé, comme un ghetto dans lequel aucun étranger ne pénètre. Les incursions de la police qui se voudrait une volonté politique de contrôler l'incontrôlable, sont faussées par la corruption, renforçant ainsi la marginalisation des habitants en dévalorisant l'image d'une morale civique. Lorsque Hamid est arrêté, ce n'est pas pour manquement à la loi mais pour venger le commissaire véreux qu'il a insulté lors de son départ. La sanction, au lieu d'être édifiante et exemplaire, renforce son image de « dur » auprès des plus jeunes, d'autant que le commissariat vient d'être fermé par les autorités.

À la dévalorisation des institutions, Ayouch ajoute celle de la perception de la personne du roi. Le film débute dans les années 90 au moment de la fin du règne d'Hassan II mais rien ne transparait de ce qui a été perçu comme le temps de l'ouverture du Maroc vers la démocratisation et la modernisation. La preuve en est que la mort du souverain est accueillie à Sidi Moumen dans l'indifférence générale, tout comme l'accession au trône de Mohammed VI. En cela, Ayouch souligne le décalage entre le vécu des marginaux et les images diffusées sur les écrans de télévision apportant les scènes de lamentation du peuple. Cet écart entre la version officielle et la réalité vécue dans les zones oubliées met en relief les campagnes de propagande et de désinformation et, plus encore, la fracture sociale et la résignation d'une population qui se sait abandonnée quoiqu'il arrive. En cela, Sidi Moumen représente une prison à ciel ouvert<sup>20</sup> où l'espoir n'a pas sa place.

### **LE POIDS DE LA PAROLE**

Si la communication à l'intérieur de Sidi Moumen passe le plus souvent par l'expression gestuelle de la violence et dans une langue triviale, le registre employé par les islamistes est au contraire mesuré, empreint de douceur et de sollicitude. Après le meurtre de Ba'Moussa, Yachine et Nabil sont totalement désemparés (séq. 36). Nabil repart chez lui laissant Yachine seul qui achève Ba'Moussa<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ayouch a traité cet aspect de manière plus approfondie dans son film précédent *Ali Zaoua prince de la ville* qui mettait en lumière les bandes d'enfants abandonnés dans les rues de Casablanca.

<sup>20</sup> Terme utilisé par le réalisateur dans le *best of* du DVD et qu'il montre par les vues aériennes du bidonville.

<sup>21</sup> Dans le roman, c'est Nabil qui tue le garagiste.

L'arrivée de Hamid et des « frères » apparaît providentielle (55 :28) même si le montage laisse penser que Nabil a fait appel à lui. Leur discours est rassurant : « Il ne s'est rien passé » : ce déni-refuge permet aux jeunes de se déculpabiliser et les remet entièrement sous la coupe des frères qui savent tout mais ne diront rien. S'installe une relation de dépendance, non seulement dans la reconnaissance, mais aussi dans la crainte, puisque jusqu'à ce jour, toute violence entraîne la violence. En inversant le schéma relationnel connu, les islamistes déstabilisent Yachine et Nabil, peu habitués à être considérés comme des identités à part entière. La personnalisation et le semblant de dialogue qui s'installe les valorisent. Ainsi lorsqu'ils se joignent à la prière, plus par contrainte morale que par envie, sont-ils déroutés par l'accueil qu'ils reçoivent et par la manière dont on s'adresse à eux. À rebours de la violence habituelle, ils se sentent considérés, traités avec douceur. L'espace de la communauté semble serein, fraternel et silencieux, *a contrario* des bruits envahissants au milieu desquels ils ont toujours vécu. Lorsqu'Abou Zoubeir retient Yachine pour lui parler, c'est sans doute la première fois que quelqu'un s'intéresse à lui et l'écoute. Tous sont impressionnés par l'autorité tranquille d'Abou Zoubeir lorsqu'il vient leur demander de venir à la mosquée alors qu'ils sont installés chez Nabil. Le lendemain, ils obéissent, soit par crainte (Yachine, Nabil), soit par besoin d'un référent masculin (Fouad), le seul qui résiste à cette pression psychologique est Khalid, justement parce qu'il travaille avec son père. Ce sera le premier pas de leur préparation mentale.

La mainmise des islamistes sur le groupe passe par diverses étapes. L'argument principal, dans un premier temps, est de leur apporter une aide pour qu'ils puissent mieux se défendre. L'habileté consiste à sous-entendre, d'une part, qu'ils ne sont pas coupables de ce crime car ils sont faibles et plus victimes que fautifs, et d'autre part, qu'ils méritent qu'on leur vienne en aide en leur apprenant à se battre pour se protéger. Cette faiblesse n'est pas de leur fait, insiste Abou Zoubeir, mais incombe à la malchance de n'être pas nés dans une famille pieuse. L'entrée parmi les frères apparaît donc comme une revanche sur le mauvais destin et le signe d'un rachat possible par une grâce divine. Associé à la prière qui va les apaiser, donc les purifier, ce double appel à leur revanche et à leur virilité ne peut qu'être entendu. Abou Zoubeir s'installe dans le rôle de la figure paternelle, protectrice et initiatrice, à la manière d'un gourou qui peu à peu va resserrer son emprise.

La deuxième étape que démontre Ayouch est la force du discours structuré qui distille peu à peu ce qui aurait paru irrecevable auparavant aux yeux des jeunes : être élus pour accomplir un exploit et qui plus est, être assurés du bonheur éternel. La mention qu'ils font du beau discours admiratif de la parole de l'iman prouve combien ils se sentent privilégiés d'en être les destinataires. Au-delà de l'éblouissement, ce langage apparaît comme un facteur gratifiant puisqu'il provient, non de la *darija* mais de l'arabe classique, et leur donne ainsi l'illusion d'avoir quitté une condition défavorisée pour accéder à une élite. Se dessine aussi l'une des caractéristiques d'une certaine schizophrénie sociale propre au Maghreb : la séparation de l'arabe en deux langages, l'une noble pratiquée par le religieux et l'officiel (politique, administratif) et l'autre, populaire, qualifiée de « dialectale », parlée et relativement peu écrite<sup>22</sup>. Dans une civilisation où l'oralité revêt une grande importance, nous sommes bien ici dans cette dichotomie de la parole, dont il est peu apprécié de faire état<sup>23</sup>.

De manière démonstrative Ayouch note les étapes du discours alors que dans le roman de Binebine, l'ironie est présente et la condamnation implicite :

Abou Zoubeir savait les mots justes, les mots gloutons qui s'implantent dans la mémoire et, en s'y déployant, phagocytent les déchets qui y sont entassés. Il était né et avait grandi à Douar Lahjar<sup>24</sup>, un baraquement encore plus délabré que le nôtre, si tant est que l'on puisse comparer nos décrépitudes. Sa rencontre avec Dieu eut lieu dans la prison de Kénitra<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> A cela s'ajoute la présence des langues berbères qui reçoivent une reconnaissance très timide.

<sup>23</sup> L'opposition *darija*/arabe est la malaise linguistique du Maroc et, sous d'autres aspects, de tout le nord de l'Afrique et du Moyen-Orient. Peu à peu cependant la *darija* s'impose dans le quotidien marocain comme l'expression nationale populaire, mais les lois, les discours utilisent toujours l'arabe classique comme il est mentionné dans la nouvelle constitution de 2011 (art.5).

<sup>24</sup> Bidonville à côté d'El Jadida (Doukkala)

<sup>25</sup> Mahi Binebine, *Les étoiles de Sidi Moumen*, op.cit., p. 85. L'ironie est soulignée par l'usage de la prosopopée prouvant que le paradis promis n'a pas été au rendez-vous.

Orchestrer les affects permet au film de représenter la stratégie des salafistes qui s'appliquent à détacher progressivement les jeunes de leurs familles sans les culpabiliser<sup>26</sup> puisque les Frères prendront soin d'elles. Ce faisant, ils sont préparés à couper les liens les reliant au réel et à écarter ce qui aurait pu les retenir de se vouer au martyr. Yachine nourrit un amour d'enfance pour Ghislaine, mentionné dans plusieurs séquences, aussi l'annonce de son mariage lui ôte-t-elle le seul espoir qui pouvait le retenir à la vie.

Au discours sont jointes des images de propagande sur les camps d'entraînement en Afghanistan, exaltant le caractère viril et héroïque des combattants tout en exacerbant la fierté d'être musulman. D'autres documentaires didactiques renvoient au conflit en Palestine ou aux combats en Irak impliquant le devoir de lutter contre injustices et méfaits. Antisémitisme et diabolisation de l'Occident sont les deux piliers qui préparent l'attentat au cœur du quartier européen ou juif au centre-ville dans un élan fraternel consubstantiel à la Umma<sup>27</sup>.

Il y a bien transgression dans le film d'Youch lorsqu'il place le camp d'entraînement improvisé à quelques kilomètres de Casablanca, au pied du Moyen Atlas, comme un démenti aux affirmations du gouvernement marocain qui s'efforce non seulement de combattre l'intégrisme mais aussi de nier qu'il puisse exister des lieux semblables sur le territoire national. En révélant que de tels dispositifs existent, le cinéaste rompt le silence en un temps où les élections ont porté le parti de la Justice et du Développement à la tête du gouvernement<sup>28</sup>.

### REPRESENTATION DE L'IRREPRESENTABLE

Pour poétique qu'il apparaisse, le titre *Les Chevaux de Dieu* appartient en réalité à la tradition du *jihâd* guerrier<sup>29</sup> et se trouve dans un hadith. L'expression, très fréquente chez les musulmans des premiers siècles, puis dans les incitations ultérieures au *jihâd*, est employée également par Al-Qaida. Au lendemain du 11 septembre 2001, le Koweïtien Suleiman Abu El Ghayt (l'ancien porte-parole officiel d'Oussama Ben Laden) l'utilise dans un communiqué diffusé par la chaîne Al Jazeera :

Ceci est mon dernier appel que j'adresse à la nation du milliard, à la nation de l'Islam, à la nation du *jihâd*, la nation de Mahomet et des descendants d'Abou Bakr, Oma et Khalid Ibn Al Walid. Je dis "Volez, chevaux de Dieu, volez, chevaux de dieu, volez, chevaux de Dieu" (il le répète 3 fois). La guerre est aujourd'hui déclarée et c'est une bataille décisive qui est aujourd'hui enclenchée entre la foi et la mécréance. Alors, choisissez le camp que vous voulez rejoindre. Il existe deux camps uniquement. Il n'y en a pas un troisième. Soit nous sommes dans le camp des gens de foi soit nous sommes dans le camp des mécréants<sup>30</sup>...

Par cette mention évocatrice, l'engagement d'Youch est donc plus perceptible que celui de Binebine qui attribue pour titre à son roman le nom de l'équipe de football, se plaçant ainsi du côté du rêve de Yachine. Par suite, les espaces désignés prennent un sens différent dans le récit : Youch s'inscrit dans le mystique et le métaphorique des islamistes radicaux alors que le romancier s'oriente vers un jeu collectif emblématique des quartiers pauvres.

De même, on observe que le texte de Binebine marque la solitude du kamikaze avant l'attentat et restitue en quelques mots le déroulement de l'action :

La sueur coulait de mon front tandis que je récitais des prières, la main tremblante agrippée au fil comme à une bouée de sauvetage. [...] Oui, ce fut une boucherie, un enfer. Ce fut la fin du monde. Un autre carnage se produisit dix minutes plus tard quand le deuxième groupe entra à l'hôtel<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> La notion de solidarité familiale est très forte au Maghreb.

<sup>27</sup> Ces procédés sont également présents dans le roman *Des houris et des hommes* de El Mostafa Bouignane (2010) qui met en scène la montée en force des salafistes dans les quartiers défavorisés de Fès.

<sup>28</sup> Depuis 2011, le PJD (islamiste) est le premier parti marocain, il compte onze ministres et son président, Abdel-Illah Benkiran, est le chef du gouvernement.

<sup>29</sup> À distinguer les deux sens du *jihâd* guerre sainte (petit *jihâd*) et victoire sur soi (grand *jihâd*). Le cheval est l'animal noble par définition dans le monde arabo-musulman, d'une part parce qu'il renvoie à la marque de l'aristocratie bédouine et, d'autre part, en rappel du voyage nocturne de Mohammed de La Mecque à Jérusalem (*Isra*) et son ascension vers le Paradis (*mira'j*) avec pour monture le cheval fantastique, Buraq.

<sup>30</sup> Voir le dossier de presse du film <http://www.leschevauxdedieu-lefilm.com>. Consulté le 19/01/2014.

<sup>31</sup> M. Binebine, *Les étoiles de Sidi Moumen*, op.cit. p.149.

*A contrario*, le film retrace longuement le départ des quatre amis de Sidi Moumen, leur trajet dans le taxi qui les dépose au centre de Casablanca où ils se rendent pour la première fois. Au fur et à mesure de leur avancée dans la ville, la lumière diminue jusqu'à la nuit au moment où ils arrivent devant la Casa de España, un club où se réunissent les Espagnols restés au Maroc après l'indépendance et une bourgeoisie marocaine hispanophone. Le choix du lieu n'est pas anodin car il fait appel à deux présences impures en terre musulmane que dénoncent les islamistes : celle des infidèles qui représentent les réminiscences de la colonisation, et un lieu de débauche (alcool, mixité, danse, chants, nourriture (*harām*<sup>32</sup>). Significativement, l'attentat a lieu un vendredi, le jour du Seigneur, s'inscrivant ainsi sous le double signe du *jihād*, donc de la bénédiction divine, et d'une sorte de lutte patriotique pour la Umma<sup>33</sup>. Dans une symbolique similaire, la séquence consacrée aux préparatifs est extrêmement solennelle : rasage de frais pour ne pas éveiller les soupçons et ablutions intégrales afin de purifier un corps qui ne pourra pas recevoir les soins accordés au cadavre<sup>34</sup>.

Les variations de l'éclairage sont signifiantes. Si la première partie bénéficie d'une lumière claire et de couleurs vives, plus on avance dans le film, plus l'intensité lumineuse baisse, et l'unique scène tournée sous la pluie est consacrée à la propagande des salafistes dans le bidonville. Les séquences préparatoires à l'attentat sont filmées en semi-obscrité et les couleurs ont quasiment disparues, figurant une marche vers la mort, alors que les vêtements portés par les kamikazes les inscrivent dans le quotidien contemporain des jeunes de leur âge. Ce volontaire décalage souligne leur fragilité et rend plus pathétique leur disparition annoncée.

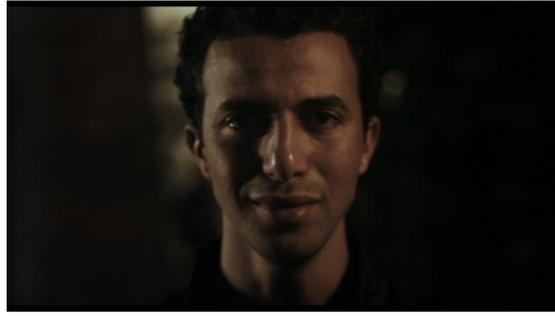
L'angoisse de Yachine se traduit dans le roman par la sueur et dans le film, elle se transforme en violent rejet d'un geste d'affection de Nabil, en reniement de tous les sentiments qu'il a pu éprouver dans sa vie : une forme de déshumanisation. La dramatisation passe aussi par le contraste entre la rue sombre et l'intérieur du restaurant où la semi-obscrité est ponctuée d'îlots d'une douce lumière de chandelles, animé de chants et de danses andalous qui envahissent la bande-son. Les *tacneos* de la danseuse redoublent le martèlement lancinant du piano (un *si grave*) comme un métronome conduisant au fatal dénouement. La caméra cadre les jambes de la danseuse, son visage et celui du guitariste, elle panoramique sur les clients attablés par deux, scandant des mains le rythme de la musique, mais filme les garçons en plan large, manifestation visible de leur extranéité à l'ambiance festive. Le moment de l'explosion use du ralenti et la bande son s'affaiblit. Un champ/contre-champ laisse voir Yachine et Hamid venant à la rencontre de Nabil tandis que la musique s'estompe jusqu'à disparaître presque complètement. Le silence semble total quand Yachine ordonne, d'un mouvement des lèvres l'explosion, mais s'élèvent en sourdine les notes du piano. Nabil, cadré en gros plan (zoom avant), laisse voir à la fois sa détresse et son affection pour Yachine : c'est pour lui qu'il vient mourir là. L'image se fixe sur son visage, dernier regard de Yachine, tandis qu'une lumière éblouissante envahit l'écran et que le piano résonne un peu plus fort, se double des cordes, et qu'on perçoit à peine une voix d'enfant appelant « Hamid ! » avant l'explosion au son métallique. Un noir total succède au blanc phosphorescent et la musique se fait plus présente (piano ponctuant le destin et cordes plaintives), se mêlant aux cris des enfants. Ensuite, un panoramique découvre un terrain vague dominant lumières et fumées au loin vers la ville, témoignage de la violence de l'attentat.

---

<sup>32</sup> C'est-à-dire illicite, impure.

<sup>33</sup> La Umma est la communauté constituée par les musulmans du monde entier. Elle est donc supranationale.

<sup>34</sup> Le rituel de la toilette mortuaire est très codifié. Il est cependant précisé que le martyr mort sur le champ de bataille à l'occasion d'un combat doit être enterré sans être lavé au préalable et dans les vêtements dans lesquels il a été tué.



Le cinéaste s'éloigne ainsi de la restitution réaliste de la détonation en utilisant la saturation lumineuse plutôt que la sonore, en déplaçant la narration de l'omniscient à l'intradiégétique. La voix de Yachine-enfant appelant son frère résonne dans la tête de Nabil tandis que l'éclair renvoie à la vision de Yachine et à l'évocation du vide après la mort.

En confiant l'illustration musicale à Malvina Meinier<sup>35</sup>, jeune compositeur de musique expérimentale et alternative, Nabil Ayouch s'est volontairement éloigné de ce qui aurait pu être attendu, à savoir une musique à résonance marocaine. Il s'en explique dans l'entretien précédemment cité:

Je voulais tout sauf une musique ethnique, folklorique, ou de couleur "locale". Je voulais une musique qui soit presque inaudible, non identifiable, non reconnaissable, parce qu'il y a tellement de sons de toutes sortes, de musiques échappées de transistors qui sortent de partout dans le film que je voulais que cette musique soit extrapolée, différente, qu'elle donne d'une certaine manière du recul pour apporter une autre forme d'émotion, quelque chose qui soit aussi différent des sensations provoquées par les images, pour offrir un niveau de lecture supplémentaire, donner à réfléchir sur tout cela<sup>36</sup>.

La composition de cette jeune artiste a évité de stigmatiser les attentats dans une région particulière et lui donne une dimension plus vaste en raison de son caractère alternatif. En effet, le piano et les cordes se répondent et la musique détache le propos du cinéaste de la sphère marocaine, le rendant plus tragique car plus intemporel.

Pour conclure, le film de Nabil Ayouch se situe dans un entre-deux à la fois documentaire en décrivant de l'intérieur l'espace d'un bidonville, et engagé, lorsqu'il analyse les chemins empruntés par les salafistes pour embrigader la jeunesse. En dénonçant les conditions de vie d'une population mise à l'écart des avancées de la capitale économique du Maroc ainsi que la corruption de certains policiers, il s'inscrit dans la lignée des intellectuels marocains qui tirent le signal d'alarme d'une société aveuglée par les faux-semblants. Ces territoires de l'inter-dit, multiples Sidi Moumen qui entourent les métropoles, sont ceux dont on ne parle pas mais que chacun connaît. Dire et montrer les mécanismes de la propagande intégriste revient à transgresser le consensus politique qui fait silence sur les causes

<sup>35</sup> Malvina Meinier a reçu pour la composition de la bande musicale, le Prix de la musique originale en février 2013 au Festival National du Film à Tanger.

<sup>36</sup> Entretien réalisé par Aurore Engelen, le 8 octobre 2012 pour Cineuropa. Accessible sur <http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=fr&did=227337>. Consulté le 5/01/2014.

en se contentant de lutter contre les effets. Au moment du « Printemps arabe », *Les Chevaux de Dieu*, sonnent comme un avertissement des dangers qui guettent, non seulement le Maroc, mais tous les espaces maghrébins<sup>37</sup>.

## RESUMES

Le film de Nabil Ayouch, *Les Chevaux de Dieu* (2012) inspiré par le roman *Les étoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine, analyse et décrypte les moyens employés par les salafistes pour embrigader la jeunesse et préparer des kamikazes destinés à perpétrer les attentats de Casablanca. Le territoire du bidonville, territoire inter-dit, est ici examiné en ce qu'il comporte d'éléments aptes à favoriser l'écoute de la parole des islamistes en raison de sa dimension de prison à ciel ouvert. L'originalité du traitement de ce thème par le cinéaste marocain repose sur l'usage de la lumière et de la musique, ce qui fait l'objet de la dernière partie de cet article.

**Mots-clés** : cinéma, Maroc, territoire, misère, violence, salafisme.

The film directed by Nabil Ayouch *Les Chevaux de Dieu* (2012) as based upon the novel *Les Étoiles de Sidi Moumen* written by Mahi Binebine, analyzes the means used by salafis to indoctrinate young people and train kamikazes to commit the attacks in Casablanca. The territory where lies shanty town – some kind of an open-air prison - is thus studied here through its elements which enable listening to the islamists' speech. The way the director uses music and cinematography to deal with the subject in a very original tone will be emphasized in the last part of this article.

**Keywords**: cinema, Morocco, territory, misery, violence, Salafism.

La película de Nabil Ayouch, *Les Chevaux de Dieu* (2012) inspirada por la novela *Les Étoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine, analiza y descifra los medios empleados por los salafistas para reclutar la juventud y preparar a los terroristas suicidas destinados a cometer los atentados de Casablanca. El territorio de la barriada, territorio entredicho/prohibido, es aquí examinado según los elementos aptos a favorecer la escucha de la palabra islámica por su dimensión de cárcel abierta. Lo original del tratamiento de este tema por el realizador marroquí se ve en la utilización de la luz y de la música evocados en la última parte de este artículo.

**Palabras claves**: cine, Marruecos, territorio, miseria, salafismo.

---

<sup>37</sup> Lire à ce propos Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah*, Paris, Gallimard, 2014 et Rachid Boudjedra, *Printemps*, Paris, Grasset, 2014.