

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le personnage arabe dans le cinéma français

Par

Fouad Sassi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en études cinématographiques

Avril 2008

Copyright Fouad Sassi, 2008



**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé
Le personnage arabe dans le cinéma français**

**Présenté par
Fouad Sassi**

a été évalué par un jury composés des personnes suivantes :

Edouard Mills-Affif

.....
Président-rapporteur

Germain Lacasse

.....
Directeur de recherche

Silvestra Marinello

.....
Membre du jury

RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire est d'étudier la représentation du personnage franco-maghrébin dans le cinéma français. Pour cela, mon analyse portera sur les films de réalisateurs français - qui ne sont pas d'origines maghrébines - pour montrer que leur regard est différent de celui des quelques réalisateurs franco-maghrébin ou maghrébins que compte le cinéma français. Cette approche vise à apporter une perspective différente sur la représentation de l'Arabe, en s'appuyant sur l'histoire coloniale, économique et politique française. Ce mémoire se propose donc de dégager des constantes dans la représentation de 'l'Autre', l'étranger, l'arabe donc.

Le premier chapitre partira du cinéma colonial français pour arriver aux bouleversements économiques des années 70 en France qui feront passer l'Arabe au cinéma, du statut de colonisé à celui d'immigré. Le second chapitre s'intéressera au discours critique qui entoure les films étudiés dans notre corpus et nous verrons de quelle façon le climat politique, et le discours entourant les immigrés maghrébins et leurs enfants, se traduit sur les écrans français. La troisième partie montrera que des réalisateurs, avec un regard spécifique, peuvent dépasser les stéréotypes et offrir d'autres représentations du personnage franco-maghrébin.

MOTS-CLÉS

Colonialisme ; représentation ; stéréotype ; étranger ; immigré ; Franco-maghrébin ; banlieue ; Saïd, Edward ; Bourdieu, Pierre.

ABSTRACT

The main objective of this Master's thesis is to study the representation of the Franco-Maghrebi figure in French cinema. My study will focus on feature films made by French cinéastes, which are not of Maghrebi descent. This way, I want to show that their take on the subject is different from that of Franco-Maghrebi or Maghrebi filmmakers currently involved in the French film industry. This particular approach aims at offering a different perspective on the representation of the Arab by relying on the colonial, economic and political history of France. Thus, the present Master's thesis intends to locate and identify recurrent features in the representation of the Other, the Arab.

The first chapter will first put emphasis on French colonial cinema. It will then move on to the economic upheavals that occurred in 1970s France. These, I will argue, contributed to the 'colonized' to immigrant shift of the Arab figure in French cinema. Chapter 2 will deal with the critical discourse that has accompanied the films included in my corpus. I will show in which ways the political context and the critical discourse accompanying Maghrebi immigrants and their children found an expression on French screens. In the third and final chapter, I will argue that, thanks to their specific sensibility, some filmmakers succeed in going beyond stereotypes and offering alternative representations of the Franco-Maghrebi character.

KEYWORDS

Colonialism, representation, stereotype, foreigner, immigrant; Franco-Maghrebi; banlieue; Saïd, Edward; Bourdieu, Pierre.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : Le personnage arabe dans le cinéma français	1
CHAPITRE 1 : DU COLONISÉ À L'IMMIGRÉ	11
1.1 L'héritage du cinéma colonial	11
1.2 L'immigré ou 'l'ennemi intérieur' ?	21
CHAPITRE 2 : 'BEURS', 'REUBEUS' ET AUTRES	
'SAUVAGEONS'.....	34
2.1 Du 'bougoul' au 'beur'	35
2.2 Arabes 'français' ou Français 'arabe' ? la France 'black, blanc, beur'	
.....	47
CHAPITRE 3 : ARABE ET GAY : UNE AUTRE VISION, UN MÊME	
COMBAT ?	61
3.1 Sortir de Paris, pour sortir des clichés ?	61
3.2 Une identité toujours en question	74
CONCLUSION : et maintenant...	81
BIBLIOGRAPHIE	87

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mon directeur Germain Lacasse pour son intérêt et sa compréhension, à mon ami Florian Grandena pour son soutien indéfectible et ses conseils avisés, ainsi qu'à AL.

Une dédicace spéciale pour Jibril et pour ma famille

« (...) Déjà se forme l'image d'un univers où plus personne n'aura *droit de cité*. Dans tout citoyen d'aujourd'hui gît un métèque futur. » ¹

¹ Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, p. 72.

Introduction : Le personnage arabe dans le cinéma français

Sujet

Ce mémoire porte sur le personnage arabe dans le cinéma français, pour une période couvrant essentiellement le milieu des années soixante-dix jusqu'aux années deux mille. Nous avons choisi de nous pencher spécifiquement sur les films réalisés par des réalisateurs français et non pas 'beur'. Cette dernière dénomination fait référence tout aussi bien à la 'seconde génération', comme on appelle les enfants d'immigrants, qu'aux réalisateurs venant des anciennes colonies du Maghreb. Comme l'a montré Abdlekader Benali dans *Le cinéma colonial au Maghreb*,¹ l'Arabe fait partie de l'imaginaire - on pourrait presque dire l'inconscient collectif - français. Du fait, bien entendu, de l'histoire qui lie la France à l'Algérie, mais aussi à la Tunisie et au Maroc. Son histoire coloniale a amené la France à donner de multiples représentations, aussi bien des pays cités plus haut, que de ses habitants. Dans cette relation de 'dominant' à 'dominé', ces représentations sont donc encore plus révélatrices de l'idée que l'on se fait de soi et de l'autre, l'étranger, l'Arabe. C'est pourquoi, on comprendra aisément que nous nous soyons attachés au regard porté par des réalisateurs français et non pas 'beur'.

L'objectif global de ce mémoire est de montrer en quoi la représentation de l'Arabe dans les films français – que l'on parle de films commerciaux ou d'auteurs et dans des genres aussi différents que le polar, la comédie ou le drame - nous informe sur la représentation que le cinéma français donne de son histoire coloniale, de la société française et d'une catégorie de citoyens qui la composent. Nous voulons identifier certaines figures récurrentes et tenter de définir et d'analyser leur portée historique, politique et esthétique.

¹ Benali, Abdlekader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998, p. 50.

Pour cela nous étudierons un certain nombre de films, en opérant des recoupements et des comparaisons entre différents réalisateurs, à différentes époques. Nous montrerons justement que ces récurrences, même si elles partagent des points communs, ne disent pas la même chose selon l'époque. Bien après que l'aventure coloniale de la France au Maghreb se soit achevée, le personnage 'franco-maghrébin' s'est installé dans le cinéma français et bien qu'il ait eu de multiples avatars, il semble que le cinéma français lui ait réservé une place toute particulière.

La représentation du Maghrébin, et en allant plus loin, des enfants de maghrébins - d'où ce terme 'franco-maghrébin', qui souligne une double appartenance qui est d'importance, on le verra - nous conduit vers différents questionnements. Bien sûr, l'utilisation du terme 'Arabe' renvoie à des stéréotypes et c'est aussi ce qui nous intéresse car il fait appel à une dialectique de l'image, du regard et de l'Histoire. Un terme qui fait ainsi écho à un imaginaire significatif. Aujourd'hui même si on les appelle les 'beurs', ils restent toujours, en fin de compte, des Arabes, pour une France qui a du mal à regarder son histoire coloniale en face. À cet égard, il est assez intéressant de noter que beaucoup de ces fils et filles d'immigrants ne s'identifient qu'occasionnellement avec le pays d'origine et la culture de leurs parents. Ce qui n'empêche pas la perception globale de la population française, qui les regroupe sous ce terme générique 'd'Arabe'.

L'Arabe et le cinéma français : un 'vieux' couple

De nombreuses recherches, et travaux, ont été consacrées au cinéma 'beur', c'est-à-dire aux films réalisés par ces enfants d'immigrés nés en France, ou ayant vécu la majorité de leur vie en France, ainsi qu'aux films réalisés en France par des cinéastes des anciennes colonies françaises que sont l'Algérie, le Maroc et la Tunisie.

Les caractéristiques principales de ces films étant qu'ils mettent en scène, et centrent leur propos sur des personnages 'beurs'. Nombre de ces études ont montré, en comparant les films de ces cinéastes 'beurs', ou maghrébins, avec les films de cinéastes français mettant en scène des personnages 'beurs', la différence d'approche et de traitement. Une des plus complètes étant celle de la britannique Carrie Tarr - *Reframing difference, beur and banlieue filmmaking in France*¹ - qui tout en ayant principalement pour intérêt le cinéma 'beur' et les films ayant pour cadre la banlieue, développe d'intéressantes analyses du personnage 'beur' selon que le réalisateur soit 'beur', maghrébin ou français. Il faut cependant souligner que, dès son introduction, elle rappelle la réticence d'un certain cinéma grand public à interroger le passé colonial de la France, ainsi que la volonté de maintenir la fiction de la supériorité culturelle et de la cohésion d'une nation française, principalement blanche. Enfin, elle précise que c'est, selon elle, ce traitement du personnage 'beur' dans le cinéma français grand public qui a contribué à la stigmatisation de la première génération d'immigrants venant du Maghreb et de leurs descendants.²

Nous pensons d'ailleurs que ce n'est pas un hasard si les études les plus développées sur le cinéma 'beur' et le 'banlieue-film' – terme apparu dans les années 1990 et forgé par la critique française, à propos des films ayant pour cadre la banlieue française – ne sont pas originaires de France. La France a toujours eu un problème avec l'idée de communautés ethniques et de 'genre sexuel' – dans le sens anglo-saxon que lui donne les 'gender studies'. Ce n'est que récemment que l'on a commencé à parler ouvertement, par exemple, du regard particulier que pouvaient avoir sur la société française des réalisateurs gays (comme on le montrera dans le troisième chapitre) mais cela n'est pas seulement vrai dans le domaine artistique.

¹ Tarr, Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 49.

² Tarr, Carrie, *op. cit.*, p. 9.

The central myths of national identity were thus in place before the rise of large-scale immigration into France during the nineteenth century. Entranced by the spell of those myths, historians in France continued to pay little if any attention to the contribution of immigrants to the national experience even when, by the middle of the twentieth century, sustained migratory inflows had for several generations been an integral part of French society.¹

À cet égard, la critique française a montré particulièrement de la résistance à analyser les films à travers un prisme autre que celui hérité de la nouvelle vague. Pour le pays 'inventeur' de la cinéphilie, il ne fallait pas mêler au discours sur le cinéma des notions comme celle de stéréotype, relations de pouvoir hiérarchique, eurocentrisme, etc. Comme le rappelle Antoine de Baecque, « la cinéphilie a « inventé » un cinéma qu'elle a aimé, jusqu'à la folie parfois, qu'elle a défendu, y compris jusqu'à l'aveuglement. »² Il s'agira donc, en quelque sorte, de recouvrer la vue, tant il est vrai que comme le soulignait Otto Pächt : « il n'y a pas de voir sans savoir et que l'œil n'est jamais innocent. »³

Pourquoi, alors que c'est une des minorités les plus nombreuses et les plus visibles, les Français d'origines maghrébines sont sous-représentés dans le cinéma français et quand ils le sont, c'est le plus souvent sous la forme de stéréotypes récurrents ? Voilà une question que l'on se garde bien d'aborder. Il suffit pourtant de traverser la Manche pour que le questionnement sur la représentation des Arabes dans le cinéma français soit plus approfondi. Ainsi c'est encore Carrie Tarr qui, dans *French cinema in the 1990s, continuity and difference*⁴, note que les films des réalisateurs français, comme Mathieu

¹ Hargreaves, Alec G., *Immigration, 'race' and ethnicity in contemporary France*, London, Routledge, 1995, p. 5

² Baecque, Antoine de, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 24-25.

³ Pächt, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, p. 84-85.

⁴ Tarr, Carrie, « Ethnicity and identity in the cinéma de banlieue » in Powrie, Phil (ed.), *French cinema in the 1990s, continuity and difference*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 183.

Kassovitz ou Jean-François Richet, ayant pour cadre la banlieue, mettent en scène la confrontation avec la police et la violence des jeunes, là où des réalisateurs beurs portent l'accent sur les questions d'identité et d'intégration à la société française. Susan Hayward relève quant à elle, dans *French national cinema*,¹ que les Français sont plus préoccupés par les contraintes économiques que par la représentation de leur histoire.

Pourtant, si l'on s'est intéressé au cinéma 'beur' et au 'banlieue-film', il reste que la question soulevée par Carrie Tarr n'a jamais vraiment été traitée en tant que telle. L'idée que, volontairement ou non, on a mis en scène pendant des décennies, le personnage arabe comme une espèce de repoussoir, - comme une version « inférieure et refoulée », selon les mots de Saïd dans *L'orientalisme* - de l'identité française. Dans ce livre portant sur la construction de l'Orient faite par l'Occident, Edward Saïd interrogeait le fait que

Les domaines scientifiques, tout autant que les œuvres de l'artiste, même le plus original, subissent des contraintes et des pressions de la part de la société, des traditions culturelles, des circonstances extérieures et des influences stabilisatrices : écoles, bibliothèques, gouvernements.²

C'est cependant son livre *Culture et impérialisme* qui ouvre une voie plus pertinente pour cette recherche. Il s'agira de replacer, comme le fait Saïd pour la littérature anglaise, le cinéma français et ses réalisateurs dans leur époque, et sortir ces derniers de 'l'art pour l'art', position dialectique qui se retrouve utilisée dès que l'on parle du passé colonial français.

Je ne crois pas que les auteurs soient mécaniquement déterminés par l'idéologie, l'appartenance de classe ou l'évolution économique. Mais ils sont ancrés en profondeur dans l'histoire de leur société, ils façonnent cette histoire et sont modelés par elle, ainsi que par leur vécu social, à divers degrés.³

¹ Hayward, Susan, *French national cinema*, London, Routledge, 1993, p. 285

² Saïd, Edward W., *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 1980, p. 232.

³ Saïd, Edward W., *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 25.

Nous proposons donc de nous écarter de la stricte vision cinéphilique, généralement pratiquée par la critique française, pour offrir une perspective plus large de la représentation de l'Arabe dans le cinéma français. Il est cependant difficile de parler de la représentation du personnage arabe dans les films des réalisateurs français car elle a été analysée uniquement en comparaison avec les films des réalisateurs beurs. C'est pourquoi, sans reprendre l'image convenue de l'œuvre d'art reflet de son temps et de son époque, force est de reconnaître qu'il est certaines choses dont on ne peut faire abstraction quand on veut comprendre celui qui filme, ou qui écrit, et ce qu'il met en scène. De quelle position sociale nous parle-t-il, dans quel contexte historique s'inscrit-il mais - de façon peut-être plus marquante encore - c'est aussi dans ce qui n'est pas montré, et pas dit, que l'on peut entrevoir des pistes, des réponses. Car ces films s'inscrivent dans un discours, dans une représentation de 'l'étranger' qui a sa cohérence. C'est ainsi que selon Said, on ne peut lire l'œuvre de Camus sans « resituer *L'Étranger*, dans le noeud géographique où prend naissance sa trajectoire narrative » et donc « voir en ce roman une forme épurée de l'expérience historique. »¹

Suivant donc en cela Edward W. Said, j'avance l'hypothèse que comme Albert Camus « est un romancier dont les oeuvres ont laissé échapper les réalités impériales qui s'offraient si clairement à son attention »,² certains cinéastes français laissent échapper, à travers la façon de mettre en scène le personnage arabe dans leur film, par une esthétique et un discours, les réalités sociales et idéologiques de leur époque.

¹ Said, Edward W., *op. cit.*, 2000, p. 267.

² Said, Edward W., *op. cit.*, 2000, p. 251.

Il n'est pas question ici de contester le travail qu'opère sur la réalité tout réalisateur, à partir du moment où il décide de porter à l'écran une fiction puisque c'est sur ces films-là, et non sur des documentaires, que je compte m'arrêter. Il s'agira plutôt de ne pas oublier qu'il n'y a pas d'essence pure de l'œuvre d'art, débarrassée des contingences historiques et sociales.

C'est ce dernier point que développe Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*. Cela peut nous fournir une autre piste d'analyse, nous amener à questionner l'influence, esthétique et idéologique, du champ artistique dans lequel opèrent ces réalisateurs. L'absence de personnage franco-maghrébin, ou sa présence mais le plus souvent caricaturale, relèverait donc de choix esthétiques mais aussi politiques. Si la fiction française présente le plus souvent une vision commune de la société française, particulièrement concernant les franco-maghrébins qui la composent, cela ne nous dit-il rien sur ces réalisateurs et sur la société qui produit ces œuvres ? La question n'est donc plus de savoir si c'est le regard qui fait l'œuvre d'art ou l'œuvre d'art qui fait qu'on la regarde, car si le regard est en adéquation avec le champ qui s'est constitué tout autour de l'œuvre, alors tout semble aller de soi et revêt le camouflage du 'naturel' pour celui qui regarde. Car il en va pour le cinéma comme pour les autres arts, là aussi le marquage social et l'espace hiérarchisé, dont parle Bourdieu pour la littérature, prévalent.¹

Comme le souligne Nicole Brenez, dans *de la figure en général et du corps en particulier*², le personnage de cinéma est souvent un personnage chargé de donner forme à une idée, une fonction, il est significatif de quelque chose.

¹ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 277-278.

² Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, De Boeck Université, Paris/Bruxelles, 1998, p. 182.

C'est pourquoi, il me semble intéressant, à partir de différents films, à différentes époques - des années 1970, où la situation économique se transforme en France, jusqu'aux années 2000 et l'apparition d'un autre personnage franco-maghrébin - d'essayer de montrer 'l'itinéraire' de ce personnage dans le cinéma français. Pourquoi franco-maghrébin et pas simplement maghrébin ? Comme je l'ai dit plus haut, cette 'double appartenance', être né sur le sol français, être français, de parents maghrébins qui ont immigré dans ce pays, est une caractéristique remarquable de cette idée 'd'étranger'. Comment se retrouve-t-on 'étranger' dans son pays de naissance, et 'étranger' au pays d'origine de ces parents, une vingtaine d'année après la fin de l'idée coloniale française ? « Comment la désignation du Maghrébin peut-elle s'effectuer parallèlement à son effacement ? Ou encore, comment le montrer sur le plan de la vision tout en annulant sa consistance en tant qu'être visible, donc existant ? »¹

Ainsi, c'est la manière dont cet 'étranger' - ce Français qui n'en est pas un - est mis en scène dans la fiction française qui m'intéresse. Une mise en scène préparée tout au long du XIXème siècle par la peinture, la photographie, jusqu'au roman nous expliquant, sous forme de compliment ambigu, pourquoi le peuple arabe n'a pas de grands artistes :

Je méprise ceux qui ne savent reconnaître la beauté que transcrite déjà et toute interprétée. Le peuple arabe a ceci d'admirable que, son art, il le vit, il le chante et le dissipe au jour le jour ; il ne le fixe point et ne l'embaume en aucune œuvre. C'est la cause et l'effet de l'absence de grands artistes.²

Le cinéma s'inscrivant alors dans une continuité où le Maghreb, puis les Maghrébins et enfin le personnage 'franco-maghrébin', sont présents d'emblée pour fournir des personnages stéréotypés, ayant déjà leur place dans l'imaginaire collectif.

¹ Benali, Abdelkader, *op. cit.*, p. 183.

² Gide, André, *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1939, p. 240.

Du cinéma colonial jusqu'à nos jours, on verra donc apparaître sur l'écran : l'arabe fourbe à la sexualité ambiguë, l'immigré travailleur en butte au racisme de la société française, le petit revendeur de drogue, le proxénète, le chef de gang, le jeune délinquant de banlieue, le 'beur' ou 'reubeu' du trio 'black, blanc, beur' de la France des années 90. Toutes ces caractéristiques du personnage Arabe ne sont pas exclusives les unes des autres et, hormis leur récurrence, un même personnage peut en 'cumuler' plusieurs.

De toutes manières, le cinéma n'est ni un institut de sondages ni la tribune d'une idéologie politique. Et pourtant, s'il ne saurait livrer les résultats d'une enquête sociale ni proposer un programme de gouvernement, bref si on ne peut lui demander ni un diagnostic ni une thérapie car ce n'est pas non plus un examen médical, un film peut offrir autre chose, c'est-à-dire sans doute beaucoup plus, si l'auteur est un authentique artiste. N'oublions pas en effet que tous les théoriciens de l'art font de l'esthétique un véritable instrument de connaissance, celle des sens, complémentaire – et donc quelque part indissociable – de celle de l'esprit.¹

Si, effectivement, le cinéma n'est pas une tribune politique, il n'est pas non plus dégagé des contingences de son temps et « l'authentique artiste » dont nous parle René Prédal est aussi cet artiste intégré dans la culture idéologique de son époque. L'utilisation des éléments qui composent une fiction ne sont pas là par hasard, la place qu'ils occupent à l'intérieur de cette fiction peut avoir un sens, que nous allons essayer de montrer.

Positionnement général

J'ai donc choisi d'analyser des films comme *Police* (Maurice Pialat 1985), *Un, deux, trois, soleil* (Bertrand Blier, 1993) ou *N'oublie pas que tu vas mourir* (Xavier Beauvois, 1996) non pas seulement en discutant du statut artistique du réalisateur mais en les replaçant dans le contexte de leur époque et en analysant la fiction de la représentation, derrière la fiction. Nous nous appliquerons à montrer que les films ne peuvent se prévaloir d'une autonomie qui serait propre aux œuvres d'art et, dans le même temps, se vouloir le

¹ Prédal, René, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2003, p. 127.

reflet d'une réalité, quand bien même serait-elle reconstruite par la fiction. Nous ne nous sommes pas cantonnés à un type de réalisateur, ni à un type de films. Notre analyse va du film d'auteur, cité plus haut, à des œuvres considérées plus commerciales comme *Dupont Lajoie* (Yves Boisset 1975), *Tchao pantin* (Claude Berri, 1983) ou *Rai* (Thomas Gilou 1995). On montrera que la distinction film 'd'auteur' ou 'commercial', en ce qui concerne notre propos, n'en est plus vraiment une.

Dans le premier chapitre de ce texte, nous reviendrons sur la façon dont s'est constituée la figure de l'Arabe dans la société française dès le début du 20^{ème} siècle avec l'expansion des colonies. Nous verrons qu'aussi bien la littérature que la peinture ont participé à l'élaboration de cette image. À travers l'analyse d'un classique du cinéma colonial, nous montrerons la constitution des stéréotypes que nous retrouverons, sous diverses formes, tout au long de notre analyse. Enfin, l'analyse d'un film à 'succès' du milieu des années 1970, période où la France repense sa politique d'immigration - face aux contrecoups de la crise économique mondiale - nous permettra de faire le lien entre la réalité et la représentation de cette réalité par le cinéma. Le second chapitre, tout en continuant à situer les films dans le contexte politique, économique et social de l'époque, tentera de montrer - à travers l'analyse de films appartenant à des réalisateurs de générations différentes et de genres très variés - comment l'Arabe, et sa communauté, est récupéré pour incarner un rôle bien précis dans le cinéma français, ainsi que la naissance d'un nouveau genre : le 'banlieue-film'. Enfin, le troisième chapitre montrera, à travers l'analyse de deux films en particulier, comment des réalisateurs portant un regard original sur la société française, peuvent sortir le personnage arabe de la place que l'on a été tenté de lui assigner, tout en se demandant si une 'mauvaise représentation' n'est pas préférable à 'pas de représentation' du tout ?

Une boutade permet de comprendre la place qui, tacitement ou délibérément, était assignée d'office aux Arabes dans la production coloniale maghrébine. Quelque part en Afrique du Nord, un Européen se rend dans un commissariat pour déclarer un accident dont il a été le témoin. A l'agent qui lui demande combien de victimes sont à déplorer, l'Européen répond en toute innocence : *un homme et deux Arabes*.¹

Chapitre 1: Du colonisé à l'immigré

Le but de ce chapitre est de situer la relation entre la France et le Maghreb, à travers un aperçu historique, tout en mettant en perspective l'influence qu'à eu la 'mission civilisatrice' que la France s'était fixée, sur son cinéma. Dans ce dessein, nous nous appuierons sur un film emblématique du cinéma colonial des années 30, *Pépé le Moko*, et sur sa réception critique. Avec la fin de l'empire Français, et l'indépendance des pays de Maghreb, nous soulignerons la substitution de l'arabe colonisé par l'ouvrier maghrébin à la fin des années 60 et au début des années 70, à travers le film d'Yves Boisset : *Dupont Lajoie*. Pour cela, un rappel de la politique d'immigration de l'État français, ainsi que du contexte social et économique de l'époque, nous a paru nécessaire. Comme pour *Pépé le Moko*, nous reviendrons sur l'accueil que le public, et particulièrement la critique, réserva à *Dupont Lajoie*. Nous montrerons dans les chapitres suivants l'influence que ce discours critique - apparu dans *Les Cahiers du Cinéma* à la fin des années 60 et définissant ce que doit être un film politique et la façon d'aborder les thèmes sociaux dans les films - aura dans les décennies suivantes.

1.1 L'héritage du cinéma colonial

Quand Georges Méliès réalisa, en 1897, une vue s'intitulant *Le musulman rigolo* cela faisait pourtant déjà plusieurs années que la politique coloniale de la IIIème république au Maghreb se caractérisait par la brutalité et la violence. Le 'musulman' ne faisait plus rire

¹ Boulanger, Pierre, *Le cinéma colonial*, Paris, Éditions Seghers, 1975, p. 6-7.

personne et le moment était arrivé où il allait devoir remettre son 'costume' de barbare, que lui avait déjà confectionné l'Europe au temps des croisades, mais retailé pour le 20^{ème} siècle. Le chancre *De la démocratie en Amérique* avait déjà ouvert les yeux de ses concitoyens :

L'expérience a déjà montré mille fois que, quels que soient le fanatisme et l'esprit national des Arabes, l'ambition personnel et la cupidité avaient souvent encore plus de puissance dans leur cœur et leur faisait prendre accidentellement les résolutions les plus opposées à leurs tendances habituelles. Le même phénomène s'est toujours vu chez les hommes à moitié civilisés. Le cœur du sauvage est comme une mer perpétuellement agitée, mais où le vent ne souffle pas toujours du même côté. ¹

Quelques années après la parution des deux volumes qui suivirent son séjour en Amérique du Nord, et après un séjour en Algérie, Alexis de Tocqueville se faisait, dans son *Travail sur l'Algérie*, le défenseur d'une colonisation impitoyable de l'Algérie. La défaite de la France, dans cette mission civilisatrice qui lui incombait, « serait aux yeux du monde l'annonce certaine de sa décadence. » ²

Comme le souligne Olivier le Cour Grandmaison, lire les textes de l'historien français, c'est découvrir « le Tocqueville, apôtre de la « *domination totale* » en Algérie et du « *ravage du pays* » ». ³ Il note aussi que ce type de discours est généralement ignoré des spécialistes français, qui préfèrent s'attarder sur ses prises de positions humanistes vis-à-vis des Indiens et des Noirs d'Amérique. Tzvetan Todorov consacre cependant plusieurs pages, dans son livre *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, ⁴ à relever les contradictions de Tocqueville.

¹ Tocqueville, Alexis de, *Sur l'Algérie*, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.

² *Ibid.*, p. 97.

³ Le Cour Grandmaison Olivier, « Tocqueville, apôtre de la colonisation », *Manière de voir, « Pages d'histoire occultées »*, n°82, août-septembre 2005, p. 40.

⁴ Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, p. 231.

Pourtant, le discours sur la civilisation arabe était loin d'être unanime même si, une vingtaine d'années auparavant, Stendhal arrivait à la même conclusion que Tocqueville, selon laquelle

Le siècle héroïque des Arabes, celui où ces âmes généreuses brillèrent pures de toute affectation de bel esprit ou de sentiment raffiné, fut celui qui précéda Mohammed et qui correspond au Vème siècle de notre ère, à la fondation de Venise et au règne de Clovis.¹

Pour Chateaubriand, comme le rappelle Edward Said, l'Arabe oriental était « l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage ».² Cependant, l'historien et psychologue social Gustave Le Bon était, lui, plutôt partisan de l'union des deux civilisations au Maghreb, juste retour des choses selon lui :

Par leur influence morale, ils ont policé les peuples barbares qui avaient détruit l'empire romain ; par leur influence intellectuelle, ils ont ouvert à l'Europe le monde des connaissances scientifiques, littéraires et philosophiques qu'elle ignorait, et ont été nos civilisateurs et nos maîtres pendant six cent ans.³

Telles étaient les conclusions de son chapitre sur l'influence des Arabes en Occident.

Mais en ce début de 20^{ème} siècle, ce qui marque l'opinion publique française, c'est la résistance farouche qu'offrent les nationalistes marocains, particulièrement ceux dirigée par Abd el-Krim pendant la guerre du Rif, durant les années 1920. Loin d'apparaître comme la lutte de patriotes pour l'indépendance de leur pays, elle dote le vocabulaire français d'une nouvelle injure, « salopard », employée à l'origine par les troupes coloniales françaises, comme les auteurs du *Paris Arabe* nous le rappelle.⁴

¹ Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980, p. 198.

² Said, Edward W., *op. cit.*, 1980, p. 198.

³ Le Bon, Gustave, *La civilisation des Arabes*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 461.

⁴ Blanchard, Pascal, Eric Deroo, Driss El Yazami, Pierre Fournié et Gilles Manceron, *Le Paris Arabe*, Paris, La Découverte, 2003, p. 42.

Cette injure est d'ailleurs encore en vigueur de nos jours mais l'origine s'en est perdue, comme d'ailleurs beaucoup de mots dérivés de la langue arabe, ou 'inspirés', comme ici, par les Arabes. Cet Arabe qui, comme le rappelle très justement Mohamed Kacimi dans *Arabe, vous avez dit Arabe ?*¹, n'a pas toujours été désigné comme tel. Selon les lieux et le temps où il apparaissait, il pouvait être Maure en Espagne, Sarrazin dans le midi, Barbaresque en Méditerranée. Toujours le même et toujours un autre, il était grand temps que le cinéma le fixe sur la pellicule - et dans les esprits - dans un rôle que le public Français était préparé, depuis des décennies, à lui attribuer - l'Arabe étant, selon Alain Ruscio, « incontestablement, la bête noire de la pensée coloniale. »²

Les empires coloniaux ne se sont donc pas seulement bâti en conquérant des pays et des territoires mais aussi en 'colonisant' l'imaginaire des peuples. Le cinéma a donc participé à cette tentative de maîtrise, et de modelage, du territoire Maghrébin par la France, en s'inscrivant dans un paysage déjà balisé par la peinture (Delacroix), le roman (Flaubert) ou encore la photographie : « En ce sens, le Maghreb en tant qu'ensemble de lieux d'un récit, constitue un réservoir de motifs dramatiques et de valeurs imaginaires qui sont constamment réinvestis dans l'activité narrative des films. »³

C'est donc pendant le 20^{ème} siècle que vont se mettre en place des thèmes, des figures (presque au sens littéral), qui imposeront leur permanence dans le cinéma de fiction français. C'est pourquoi notre propos dans ce chapitre sera l'étude - à travers une mise en contexte du climat politique de l'époque - de deux films que nous jugeons représentatifs mais aussi particulièrement intéressants, en regard de leur esthétique et de la réception critique qui les entoura, dans leur approche du personnage Arabe.

¹ Kacimi, Mohamed, « Comment peut-on être Arabe ? » in Dagron, Chantal, Kacimi, Mohamed, *Arabe, vous avez dit Arabe ?*, Paris, Balland, 1990, p. 15.

² Ruscio, Alain, *Le credo de l'homme blanc*, Bruxelles, Editions Complexe, 2002, p. 64.

³ Benali, Abdelkader, *op. cit.*, p. 18.

En 1931, un an après le centenaire de la conquête de l'Algérie par La France, se tenait l'exposition coloniale à Paris, apogée du colonialisme français. L'exposition reconstituait l'habitat et les traditions folkloriques, tout en 's'intéressant' aux aspects commerciaux et culturels, aussi bien de l'Afrique du Nord et de l'Ouest que de l'Indochine et autres colonies. L'idée étant d'inspirer aux visiteurs l'idée de la grandeur et de l'importance de cet empire colonial, à travers l'expansion du génie national et l'accomplissement de sa mission civilisatrice.

Six ans plus tard sortait sur les écrans français *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier. Film emblématique, s'il en est, de cette 'schizophrénie' dans laquelle semblait s'être installée la France – ce conflit entre le fantasme et la réalité – dans son rapport avec ses colonies au Maghreb, particulièrement l'Algérie. *Pépé le Moko* apparaît ainsi comme une passerelle entre 'l'esprit' colonial français passé et présent car on y retrouve, en germe ou tel quel, ce qui quelques décennies plus tard représentera une sorte de norme quand à la représentation du personnage arabe. Pépé est un cambrioleur traqué par la police française. Réfugié, et tout à la fois 'prisonnier' dans la Casbah d'Alger (à l'origine, les parties hautes et fortifiées d'une ville arabe, qui protègent donc mais enferment aussi), seul endroit où il est relativement à l'abri de la police, il y mène une existence de caïd au milieu des indigènes. L'amour pour une Parisienne de passage, mais plus encore la nostalgie de son Paris natal, le mèneront à la mort.

Le terme de 'caïd' était aussi dérivé de l'arabe. Il désignait à l'origine, en Afrique du Nord, un notable cumulant des fonctions administratives, judiciaires, financières et de chef de tribu. Ce terme est passé dans le langage courant en France mais avec l'idée d'un homme qui s'impose avec dureté, voire brutalité, et de manière plutôt illégale.

L'acteur français (d'origine roumaine) Lucas Gridoux incarne Slimane, un inspecteur Algérien et figure ambiguë d'ennemi, face au truand Pépé. Ce type maghrébin, assez intelligent pour mystifier son adversaire mais apparaissant comme essentiellement sadique, traître et à la sexualité équivoque, peut se voir comme le prototype du personnage Maghrébin évoluant sur les écrans des cinémas français, avec des variantes et 'améliorations' au cours des décennies, comme on le montrera. La figure féminine, ou les attributs féminins, sont au centre du film de Duvivier, sous les traits, maquillés, de Slimane mais aussi sous ceux de Pierrot, jeune homme qui semble particulièrement émotif et fragile, en regard de sa confrérie de truand.

Les femmes entourent Pépé, le caïd français régnant sur la Casbah, alors que les hommes arabes apparaissent en toile de fond, voire pas du tout. Pourtant Pépé, comme tout 'colon' qui se respecte, ne peut s'empêcher, finalement, de mépriser ces indigènes qui l'entourent et le servent, particulièrement les femmes : « De sorte que, si tout colonialiste n'est pas un médiocre, tout colonisateur doit accepter en quelque mesure la médiocrité de la vie coloniale, doit composer avec la médiocrité de la majorité des hommes de la colonisation. »¹ Les personnages féminins de la Casbah semblent proposer une vision de la femme comme 'animal' de compagnie, surtout en regard de la sophistication de la femme française incarnée par Gaby (Mireille Balin), qui causera la mort de Pépé.

Dans Pépé le Moko, les éclairages chatoyants qui font ressortir ses yeux clairs, ainsi que son foulard et les satins, fourrures blanches et bijoux de Mireille Balin ont une fonction érotique mais contribuent aussi à démarquer les deux stars des gens de couleur de la Casbah; l'opposition est renforcée par la rivalité de Gaby (Mireille Balin) – Inès (Line Noro « noircie » pour l'occasion).²

¹ Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1995, p. 72.

² Vincendeau Ginette & Claude Gauteur, Jean Gabin, *Anatomie d'un mythe*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2006, p. 209.

Mais *Pépé le Moko*, peut aussi se lire comme la déchéance d'un ouvrier, ancien ébéniste, qui tourne mal et se voit obligé de quitter son pays. Où peut-il aller se cacher sinon parmi les indigènes du Maghreb, ces citoyens de seconde zone dans leur propre pays ? La critique de l'époque, ne fut pas très enthousiaste, contrairement au public, comme le souligne Marcel Achard : « Tous les soirs, les étonnantes passes d'armes des protagonistes de "Pépé Le Moko" sont applaudies. Plus de dix fois, au cours de la représentation, le public hache le texte de ses bravos... »¹. Elle ne porte d'ailleurs pas vraiment attention au cadre colonial, ce qui donne une idée de son acceptation.

The pervasiveness of the colonial genre made its ideology, to some extent, invisible to contemporaries. Right-wing film historians such as Maurice Bardèche and Robert Brasillach criticised *Pépé le Moko's* celebration of crime, not its colonialism. More surprisingly, communist historian Georges Sadoul, who in 1931 signed a petition urging 'Do not visit the Colonial Exhibition!', did not object to *Pépé le Moko* on those grounds either. ²

Pourtant, ce cinéma racontait aussi autre chose à son public. Comme Pierre Boulanger le souligne, jusqu'aux indépendances – en 1956 pour le Maroc et la Tunisie, en 1962 pour l'Algérie - l'illustration à l'écran de la réalité sociale des pays du Maghreb a donc été le fait exclusif des cinéastes occidentaux, le plus souvent français.

Ce cinéma-là véhicula quelques mythes dont le plus méprisable fut celui de l'agression. Il fit l'apologie de la conquête, du meurtre, engendra l'ignorance, la bêtise et la haine. Il ignora les populations autochtones ou les dépeignit, à quelques exceptions près, sous les traits les plus malveillants. ³

Même si les « chleuhs » d'hier (terme provenant de l'Arabe et utilisé par les militaires français affrontant les populations berbères de l'atlas marocain) ne sont pas forcément ceux d'aujourd'hui. L'occupant allemand remplaçant, momentanément, dans l'esprit des français 'l'éternel barbare' maghrébin.

¹ <http://cinema.duvivier.bifi.fr> consulté le 11 septembre 2007.

² Vincendeau Ginette, *Pépé le Moko*, London, British Film institute, 1998, p. 55.

³ Boulanger, Pierre, *op. cit.*, p. 16.

Une fois de plus, l'origine arabe du terme se perdra et « chleuh » restera associé de manière péjorative, bien après la seconde guerre mondiale, aux Allemands.¹ Revenir, même brièvement, sur cette période du cinéma colonial c'est donc montrer que l'on peut voir les films sur un plan artistique mais aussi les analyser dans le contexte économique et politique de l'époque car comme le pointe Martine Astier Loutfi, « The weight of the political control is obvious in the fact that during the 1950s, when anticolonial movements dominated national life, French films totally avoided the subject. »²

C'est dans cette période d'après-guerre, de reconstruction, où le besoin en main d'œuvre est particulièrement important, où l'on fait appel à ces même maghrébins qui se sont battus pour la France pendant la seconde guerre mondiale, que va se former, se constituer, l'image de l'Autre. Une image de l'Autre imprégné du colonialisme français, descendant en droite ligne des thèses universalistes françaises, de la mission civilisatrice que la France s'était attribuée. Une 'mission civilisatrice' qui se sera aussi faite dans le sang, avec des conséquences durables sur la société française, comme l'explique Yves Benot.³ L'indépendance des pays du Maghreb qui était pour beaucoup synonyme de défaite - tant « Le maintien de la domination coloniale semblait naturel à l'opinion française pour qui la Tunisie et le Maroc (au même titre que l'Algérie) n'étaient que le prolongement de la métropole au-delà de la Méditerranée. »⁴ - était pourtant bien réelle, tout comme l'arrivée d'une immigration de plus en plus nombreuse.

¹ Blanchard, Pascal, Eric Deroo, Driss El Yazami, Pierre Fournié et Gilles Manceron, *op. cit.*, p. 42.

² Astier Loutfi, Martine, « Imperial Frame Film industry and colonial representation » in Sherzer, Dina (ed.), *Cinema, colonialism, postcolonialism, Perspectives from the French and Francophone worlds*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 25.

³ Benot, Yves, *Massacres coloniaux, 1944-1950 : La IVe république et la mise au pas des colonies françaises*, p. 34.

⁴ Grimal, Henri, *La décolonisation, de 1919 à nos jours*, Bruxelles, Editions complexes, 1985, p. 272.

Celle-ci bien qu'organisée par les pouvoirs publics, car nécessaire à l'économie française, va rallumer un ressentiment anti-arabe, qui ne s'était d'ailleurs jamais vraiment éteint, et la fin de l'immigration de travail - décidée en juillet 1974 - loin de calmer ce sentiment va, au contraire, lui donner une autre dimension. Dans la France de la crise pétrolière et de la fin des 'trente glorieuses' - l'expression fut créée par l'économiste Jean Fourastié pour désigner cette période de forte croissance économique entre 1945 et 1973 - une peur diffuse commence à s'installer. La reconstruction est passée, elle est effective, mais que fait-on de cette population qui y a participé : sont-ils français, veulent-ils le devenir, le peuvent-ils, est-ce que l'on veut qu'ils le deviennent ?

Le cinéma colonial avait esquivé la question de l'injustice fondamentale de ce système, en le travestissant dans un exotisme souvent de pacotille. Le cinéma des années 70 reflétera l'état d'esprit d'une société qui sent confusément que des changements s'opèrent au sein même de sa population, sans pouvoir mesurer à quel point ils modifieront le visage de la France - et le regard que la société française porte sur elle-même, pour les décennies à venir. Sur fond de crise politique et sociale - le chômage et la précarisation du salariat s'installent - il faut trouver un, ou des responsables. Si la réalité est complexe, et semble donc confuse, le cinéma va se charger de la 'clarifier'. Pour rendre donc cette réalité plus simple à lire, il faut typer, voire stéréotyper, la figure du Maghrébin. Là encore, ce travail avait été effectué pendant le XIXe siècle et le cinéma colonial l'illustre parfaitement.

Trois composantes fondamentales constituent la thématique du rapport au Maghreb tout au long du XIXe siècle (...) La première concerne l'instauration d'une structure de dualité qui oppose le Maghreb (Orient) à la France (Occident). C'est ce que Jacques Berque a appelé les « fausses réciprocitys ». La deuxième porte sur la considération des Maghrébins avant tout d'un point de vue racial, ce qui signifie que leur *différence* n'est pas formulée sous l'angle culturel, social ou politique, mais sous celui du typage physique et morphologique. Enfin, la troisième érige la religion comme seul critère, seule sphère déterminant l'identité

maghrébine. Ces trois constantes, à la base de la constitution d'un cadre imaginaire de l'infériorité de l'autre, sont utilisées et remodelées par les films dans leur organisation de l'espace colonial proprement dit.¹

En passant de l'indigène et du colonisé, à l'ouvrier, le Maghrébin va réactualiser l'ancienne peur de la bourgeoisie du XIXe siècle, face à l'arrivée d'un nouveau prolétariat dans les villes, et qui voyait dans la classe ouvrière, des criminels en puissance. Faire le lien entre le crime et l'origine ethnique allait alors de soi, ainsi que le rappelle Louis Chevalier : « Non seulement la condition ouvrière et le genre de vie sont décrits par analogie avec la condition sauvage, mais les divers aspects de la révolte ouvrière et les conflits de classe sont exposés en terme de race ».² La proximité physique dans les quartiers populaires des criminels et des prolétaires faisant le reste, tandis que la guerre d'Algérie, et ses répercussions en métropole, diffusait cette peur à l'ensemble de la classe sociale :

... Mais que fait la police ? Voir un de ces types-là s'asseoir à vos côtés, dans un endroit convenable où vous avez donné rendez-vous à quelque belle fille que vous raccompagnerez dans votre voiture garée tout près de là, voir un Arabe accompagné d'une Française ! – elle est française et boniche assurément, ça se devine à son allure. On est en guerre avec ces gens-là... Que fait la police ? Non, pas les faire souffrir, nous sommes humain. Il y a des camps, des résidences où les assigner. NET-TO-YER Paris. Celui-ci a peut-être une arme dans sa poche. Ils en ont tous...³

Si à l'époque du cinéma colonial, le compagnon des protagonistes, et finalement le vrai 'héros' des films, semblait être le soleil du Maghreb – comme en littérature où Meursault, le personnage principal de *L'étranger* d'Albert Camus, en est l'exemple définitif – le cinéma français des années 1970, va accorder au personnage maghrébin une toute autre place.

¹ Benali, Abdelkader, *op. cit.*, p. 31-32.

² Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1978, p. 595.

³ Etcherelli, Claire, *Élise, ou la vraie vie*, Paris, Gallimard, 1982, p. 176.

1.2 L'immigré ou « l'ennemi intérieur » ?

« Je m'habituai aux hallucinations simples : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine... »¹

Le 19 septembre 1973, un an avant la France, le gouvernement algérien décidait de suspendre l'émigration algérienne vers la France. Quelques jours plus tôt, dans une interview publié dans *Le Monde*, le président algérien Houari Boumediène avait prévenu :

Nous avons observé la plus grande modération quand des Algériens ont été assassinés, pour ne pas attiser la haine. Mais il est des situations qu'il est difficile d'accepter. C'est un problème de dignité. Je le dis franchement : si le gouvernement français ne veut pas de nos travailleurs, qu'il le dise. Nous les reprendrons. Cela nous posera sans doute quelques problèmes, mais nous avons surmonté des situations beaucoup plus difficiles. Si, en revanche, la France a besoin de nos travailleurs, son gouvernement a alors le devoir de les protéger.²

Trois ans plus tôt, Michel Drach adaptait à l'écran le roman de Claire Etcherelli, *Élise ou la vraie vie*, mettant en scène les amours d'une française et d'un militant algérien en pleine guerre d'Algérie, sur fond d'exploitation sociale et de montée du racisme. L'année suivante René Vautier - après avoir été poursuivi pour atteinte à la sûreté intérieure de l'Etat pour une phrase de son film *Une nation, l'Algérie* (1954) - «L'Algérie sera de toute façon indépendante » - réalise *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1971). Alors que, dix ans après les accords d'Evian, la terminologie officielle est encore en vigueur qui maintient que de 1954 à 1958, l'armée française menait sur le territoire algérien des 'opérations de maintien de l'ordre', et de 1958 à 1962 elle poursuivait une 'entreprise de pacification', le film, partant de faits réels, de lettres adressées par les appelés à leurs proches, met publiquement en question la torture, le viol et le pillage pratiqués par les

¹ Rimbaud, Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, Flammarion, 1989, p. 127.

² Giudice, Fausto, *Arabicides, une chronique française 1970-1991*, Paris, Éditions La Découverte, 1992, p. 102-103.

troupes françaises. La guerre d'Algérie est aussi le sujet principal du film d'Yves Boisset *R.A.S.* qui sort en France au cours de l'été 1973. Boisset met en scène le désarroi et la révolte de jeunes conscrits - expédiés comme renfort en Algérie dans une armée française qui n'arrive pas à contenir le soulèvement de la population - face aux méthodes utilisés par les militaires français. Comme René Vautier, Yves Boisset put apprécier la liberté d'expression de l'époque sur ce sujet : le film fut censuré à cause du sujet traité, la guerre d'Algérie, et fut interdit aux moins de 16 ans lors de sa sortie en salle.

Le bougnoul de Daniel Moosmann passa relativement inaperçu du grand public, même s'il fut salué par les critiques de l'époque comme plus nuancé que le film d'Yves Boisset, *Dupont Lajoie*, sorti deux mois avant (en février 1975), sur lequel nous reviendrons. Inspiré du roman *Ligne 12* de l'écrivain Raymond Jean, qui disait l'avoir écrit après avoir assisté à ce type de scène, *Le bougnoul* abordait le racisme non pas sous l'angle du fait divers, comme Boisset, mais sous celui de la vie quotidienne, à travers le comportement d'un chauffeur de bus parisien, et ses conséquences. Le cas du film d'Yves Boisset est plus intéressant pour nous, au regard de son succès public et de la postérité critique qu'il a connu. Il pose ainsi la question de la façon dont une oeuvre est reçue, comprise et analysée dans le contexte français. Comme le souligne Susan Hayward :

Yet, France has produced a substantial body of films of both social and aesthetic value and high audience appeal which has been largely overlooked and inadequately represented by existing works. Whereas the emphasis on auteurs or movements is often justified in terms of the excellence of the works concerned, what is lacking is their proper historical contextualisation within wider cultural considerations.¹

¹ Hayward, Susan, *op. cit.*, p. 7.

Dans le cas de *Dupont Lajoie*, le discours critique l'a souvent classé dans la catégorie des films 'plaidoyers', pour reprendre l'expression forgée par Jean-Michel Frodon. Il faut entendre cette expression dans un sens péjoratif car pour Frodon, comme beaucoup de critiques de sa génération, mais pas seulement, la nouvelle vague, et le discours critique qui l'accompagna, reste la référence incontournable. Ainsi de sa distinction, qu'il reprend de Jean-Luc Godard, sur les « films politiques » et les films « filmés politiquement » :

Les premiers se veulent une représentation de la société, qui peut aller de la description au pamphlet. Les seconds tentent d'inventer de nouvelles manières de faire du cinéma, cohérente avec la volonté de rupture idéologique de leurs auteurs. Cette rupture concerne aussi bien les méthodes de production et de diffusion des films que leurs systèmes de narration et de représentation; elle tend à introduire soit une parole collective, soit, au contraire, radicalement individualiste.¹

Pour Jean-Michel Frodon, actuel directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma*, et responsable de la rubrique cinéma du journal *Le Monde* quand il rédige *L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, ce sont les seconds qui sont dignes d'intérêt. La même idée sous-tend le discours de Claude-Marie Trémois, qui dirigea pendant 17 ans la rubrique cinéma du magazine culturel de référence *Télérama*, quand elle rappelle que

Depuis le début des années 70, sans même prendre le temps d'un nouveau classicisme, le cinéma français lorgne à nouveau vers l'académisme. (...) Que s'est-il donc passé ? Bien sûr, Truffaut, Rohmer, Rivette, Resnais, Rozier, Varda, Demy continuent d'œuvrer dans le même esprit. Mais la « qualité France » a refait surface avec Claude Sautet, Yves Boisset, Robert Enrico...²

Là encore, la nouvelle vague est la référence, à l'aune duquel se mesure tout le cinéma qui le suit. Que reproche-t-on exactement à ces cinéastes, et plus particulièrement à Boisset ?

¹ Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 245.

² Trémois, Claude-Marie, *Les enfants de la liberté, le jeune cinéma français des années 90*, Paris, Seuil, 1997, p. 15.

Dupont-Lajoie est sans doute l'archétype du cinéma plaidoyer tel que le conçoit Yves Boisset. Avec sa caractérisation tellement simpliste et méprisante des personnages qu'elle ne risque jamais de troubler les spectateurs, sa succession de scènes « exemplaires » qui ne laissent place à aucune réflexion ni à aucun doute, un goût prononcé pour les séquences à effet, le film est une caricature du divorce entre les intentions et la mise en scène. ¹

Voilà la « qualité France », dont parlait Claude-Marie Trémois, dûment circonscrite. Sorti en février 1975, *Dupont Lajoie* se passe sur le terrain qui va nous occuper, celui de la métropole. Boisset ne s'intéresse pas ici aux conflits moraux de jeunes appelés face à l'absurdité de la guerre, coloniale ou non, mais plus prosaïquement à une 'chronique du racisme ordinaire', dans un camping du sud de la France, qui dégénère en meurtre. Le climat social de l'époque, particulièrement tendu pour les Maghrébins, lui fournit la trame de son film.

Le nombre des agressions violentes, parfois avec issue mortelle, contre des Arabes, du seul fait de leur qualité visible d'Arabes, peut-être évalué à environ 350 pour les années 1971-1974. La principale caractéristique commune à ces actes de violence, c'est qu'ils connaissent rarement des épilogues judiciaires autres que des non-lieux ou des relaxes et acquittements. ²

Comme chaque année, Georges Lajoie, un cafetier parisien, part avec sa femme et son fils dans un camping de la côte d'Azur. Il y retrouve ses amis, parmi eux les Colin, qui ont une fille adolescente dont les charmes ne laissent pas le cafetier insensible. Lajoie se retrouve seul avec elle, lors de la fête du village, et ce qui commence comme un jeu, se termine en viol et en meurtre. Il se débarrasse alors du corps dans un chantier voisin, où travaillent et vivent des ouvriers maghrébins, qui se trouveront être des suspects évidents quand il s'agira de trouver un coupable.

¹ Frodon, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 256.

² Giudice, Fausto, *op. cit.*, p. 125.

Mettant en scène des acteurs connus et appréciés, aussi bien à la ville qu'à la scène, pour la sympathie que le public éprouve à leur égard, Yves Boisset distribue Jean Carmet (Georges Lajoie) en tueur et Victor Lanoux en ancien d'Algérie. Pierre Tornade (Colin) est le père de la victime qui se laisse entraîner dans la 'ratonnade', Jean-Pierre Marielle (Leo Tartaffione), est un animateur prêt à tout pour une apparition à la télévision et Jean Bouise (Boulard), en commissaire honnête mais réaliste, complète ce tableau d'une certaine France des années 70. Quand on revoit le film aujourd'hui, il apparaît beaucoup moins monolithique que l'analyse de Jean-Michel Frodon le laisserait supposer. Effectivement, on serait bien en peine de comparer son travail à celui d'un Godard, mais est-ce bien nécessaire ?

Dupont Lajoie s'inscrit dans le cadre d'un cinéma commercial, conçu pour toucher un large public mais ce qui le différencie est son sujet. Il importe donc de le juger à partir de critères esthétiques, bien entendu, mais aussi idéologiques par rapport au but que le cinéaste semble s'être fixé. La vision du film laisse peu de doute quand à l'intention de l'auteur. Ces personnages principaux, des Français, sont ouvertement racistes mais, chacun à leur façon, ils illustrent les propos de Todorov sur ce qui différencie, et lie, nationalisme et racisme :

La notion d'étranger, cependant, ne dit rien des caractéristiques physiques de l'individu incriminé : sont étrangers, simplement tous ceux qui ne sont pas *citoyens*. Le raciste, en revanche, voit l'*homme*, non le citoyen (...). On peut changer de nation, non de race (la première notion est morale, la seconde physique). Le nationalisme se meut sur un seul plan, même s'il change de secteur : il attache des jugements moraux aux différences de statut politique et d'appartenance culturelle. Le raciste, lui, met en relation deux plans, en assimilant le moral au physique. Ces différences conceptuelles sont importantes même si, sur le plan affectif et évaluatif, nationalisme et racisme vont souvent de pair.¹

¹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 279.

Boisset est ainsi beaucoup moins simpliste et méprisant que ce qu'écrit Frodon. Le mépris ne se situerait-il pas plutôt du côté du discours critique qui s'est constitué autour de ces « fictions de gauche » ?

The *fictions de gauche* refer to the 1970s trend of French mainstream films that provided criticism of dysfunctional institutions. Most of these cinema works took scandalous *fait divers* as their starting point : political machinations, the role of the media and the police, for example, were often central to *fictions de gauche*. There were also characterised by a renewed interest in the working class and marginalised groups as well as the disappearance of class solidarity, giving way to a new individualism. ¹

Dupont Lajoie correspond parfaitement à cette définition - le concept de « fictions de gauche » était apparu dans *Les Cahiers du Cinéma* à la fin des années 60 – ce qui explique le mépris des tenants de « la politique des auteurs ». L'idée de mêler 'divertissement' et 'conscientisation' du public équivalant, en fait, à de la manipulation :

Toubiana condemns the attempt of the *fictions* to subordinate the political to fictional needs and entertainment. Not only do *fictions de gauche* relegate the political to the periphery of the narrative, they also manipulate viewers. In effect, the *fictions* make the audience believe that what is shown on screen is something that they did not know and of which they need to be informed. ²

Effectivement, si *Dupont Lajoie*, à travers ces personnages, donne à voir les différentes facettes du rapport que les français entretiennent avec les Maghrébins, récemment émancipés de la tutelle coloniale, il le fait en se concentrant sur le scénario au détriment d'une esthétique très peu élaborée - que l'on ne qualifiait pas encore de télévisuelle - qui deviendra d'ailleurs coutumière des soirées à 'thèmes' (« Les dossiers de l'écran ») de la télévision française des années 1980.

¹Grandena, Florian, *Political fictions in contemporary French cinema*, PhD thesis, Nottingham Trent University, 2005, p. 25.

²Grandena, Florian, *op. cit.*, p. 27.

Le film débute par un flash-forward : on suit Mohamed Zinet qui se rend au café de Georges Lajoie puis on découvre Lajoie dans son café avec sa clientèle d'habitués. Il évoque les Arabes pour la première fois quand il s'inquiète « des voleurs, des Arabes et tout ce qui traîne... », auprès d'un policier, à propos de sa caravane qui passe la nuit dehors, la veille du départ pour le Camping Caravaning Beau Soleil, dans le Sud de la France. Georges Lajoie est un obsessionnel, oscillant entre ses pulsions sexuelles et sa haine des Arabes. Ce que montre Boisset, c'est que cette haine n'a pas besoin de raison 'objective' pour s'alimenter. C'est un état d'esprit ambiant, qui s'exprime à travers ce type d'échanges, entre Lajoie et un de ses clients :

-Lajoie : « Y viennent bouffer chez nous pis par dessus le marché y se foutent de notre gueule... est-ce qu'on va travailler chez eux nous, hein ? »

-Un habitué : « T'as raison, d'abord si y étaient capables, y seraient pas balayeur... »

L'interprétation de Jean Carmet apporte des nuances, des zones d'ombres, à son personnage. Lajoie est un homme frustré, qui trouve dans l'époque une cible pour sa rancœur. Ses amis, qu'il retrouve comme chaque année au camping, nous montrent différentes facettes du rapport à l'étranger, à l'Arabe. Colin, le représentant en lingerie, parle de 'bicot' quand il s'agit des Arabes mais il l'utilise sans animosité, comme un terme générique pour désigner cet 'Autre', qui pour lui est encore 'exotique'. Après l'assassinat de sa fille, sa participation à la 'ratonnade' n'obéit pas au désir de 'casser' de l'Arabe qui anime ses acolytes, c'est pourquoi il se dénoncera à la police, sans conséquence d'ailleurs. Albert Schumacher (Michel Peyrelon) l'huissier de justice, est une figure de petit-bourgeois qui, sous une allure très policée, semble avoir un ressentiment à l'égard des Arabes comparable à celui de Lajoie.

Cependant, si on peut avancer que celui de Lajoie ressort d'une 'mécanique' de frustration personnelle, Schumacher semble dirigé par une idée de supériorité intrinsèque, faisant référence, par exemple, aux « lois de la nature » qui expliqueraient que l'on travaille plus au nord qu'au sud, « un allemand, y fait en deux heures, ce que trente bicots sont pas foutu de foutre... en six mois » dixit Colin. Tout ceci après que Lajoie a fait remarquer que « les Italiens, pour le bâtiment, c'est ce qui y a de meilleurs... si y s'étaient plus courageux. » C'est Sergio Vigorelli (Pino Caruso), le chef de chantier Italien installé près du groupe au camping, qui est à l'origine de cette multitude de stéréotypes, qui marque les retrouvailles des trois couples. C'est Madame Colin (Pascale Robert) qui fait judicieusement remarquer que ce nouvel arrivant du camping est Italien mais installé depuis longtemps en France. D'emblée, on établit le distinguo entre les étrangers qui sont fréquentables ou non et ce sont les stéréotypes qui permettent à ce groupe d'amis de maintenir sa cohésion.

The paradoxical violence of stereotypes uttered in public is that they are often presented as a chance to make us prove our loyalty to the speaker but also as an opportunity to be accepted as part of a group. Here is an open invitation to belong, to be welcomed by a supposedly unanimous community. Here is a chance to declare your allegiance, as if that moment of decision itself constituted some powerful moment of ecstatic communion. In the presence of a stereotype, you are asked implicitly or explicitly to approve, to agree, to nod, and to feel understood and properly positioned as a legitimate member of a group whose identity is well defined and legitimately celebrated.¹

Le chef de chantier Italien en fera d'ailleurs l'expérience, quand il sera rejeté du groupe, avec violence, en s'opposant au discours sur les Arabes. C'est d'ailleurs par lui que l'on fait la connaissance des Arabes, ce qui permet à Yves Boisset de montrer que ce sont les étrangers qui construisent les lieux de villégiatures des Français.

¹ Rosello, Mireille, *Declining the stereotype*, London, University Press of New England, 1998, p. 11.

Loulou (Robert Castel) le gérant du camping, est une figure particulièrement intéressante car le propos d'Yves Boisset n'est pas de donner la parole à ses personnages arabes : ils n'ont même pas de nom. Tout à sa volonté de dénoncer le climat de l'époque, il utilise ses personnages arabes comme de simples 'équations' dans sa démonstration. Ses Arabes apparaissent en toile de fond : comme des ouvriers ne parlant pas français puis en tant qu'immigré solitaire, que la vision de la femme 'blanche' excite et enfin en tant que suspect.

The cinema translates such correlations of social power into registers of foreground and background, on screen and off screen, speech and silence. To speak of the "image" of a social group, we have to ask precise question about images. (...) How often do they appear compared with the Euro-American characters and for how long ? Are they active, desiring characters or decorative props ? (...) How do character positionings communicate social distance or differences in status ? (...) How do body language, posture and facial expression communicate social hierarchies, arrogance, servility, resentment, pride ? ¹

Loulou, le rapatrié de l'Algérie française, est donc là pour faire le lien entre les Français et les ouvriers arabes. Dans une scène surprenante, on assiste à l'interrogatoire de ces derniers par l'inspecteur Boulard, qui pose les questions, et Loulou répond alors que l'on a confirmation que les ouvriers comprennent et parlent le français. Mais pour sa démonstration, Boisset a besoin de Loulou, qui est français mais parle Arabe, qui nous explique l'Algérie française, qui expose la situation de ces hommes, pour finalement parler à leur place. En fait, il apparaît comme une figure du 'bon' colon, s'adressant à eux sur le même ton paternaliste que l'inspecteur.

Ce qui peut surprendre car la souffrance du rapatriement d'Algérie est encore présente dans le contexte de l'époque et les 'pieds-noirs' ne voyaient pas forcément d'un bon œil ces immigrés algériens qui, après s'être battus pour l'indépendance de leur pays et

¹ Shohat, Ella, Stam, Robert, *Unthinking eurocentrism, multiculturalism and the media*, London, Routledge, 1994, p. 208.

en avoir chassé les français - obligés de tout quitter du jour au lendemain - venaient travailler en France. Eux-mêmes avaient vécu très durement ce qu'ils considéraient comme un déracinement. De plus, ils avaient été très mal accueillis en France, en 1962, et les communes du Sud de la France, où ils arrivaient par bateaux, craignaient que ces anciens colons n'aient du mal à 's'intégrer' - triste ironie de l'histoire.

Mais comment fédérer les douleurs et les malheurs des anciens d'Algérie – anciens soldats du contingent, engagés, appelés et rappelés, pieds-noirs, juifs, Français musulmans, en tout quatre millions de personnes, soit une bonne partie du « peuple travailleur » - avec ceux des Arabes qu'ils retrouvent en France, après les avoir combattus, méprisés, ignorés ou tout simplement fait suer, et, dans le meilleurs des cas, aimés d'un amour impossible ? ¹

Néanmoins, ce que montre aussi Yves Boisset, c'est une France de kermesse, de village, qui coexiste avec cette France qui a peur de l'ancien colonisé, du nouvel immigrant, de l'Arabe. Car cet Arabe, travaillant sur les chantiers de France, participe aussi à ces kermesses, à ces bals. Même si, comme le fait judicieusement remarquer l'un des policiers qui les appréhendent après la bagarre du bal : « Décidément si vous êtes pas surveillés, ça finit mal ! ». L'Arabe est donc toléré en France : il est là pour travailler pour les Français, mais il n'est pas là pour s'installer. On ne lui demande pas de s'intégrer, en tout cas pas encore.

La présence immigrée est toujours une présence marquée d'incomplétude, présence fautive et coupable en elle-même. Présence déplacée dans tous les sens du terme : *déplacée* physiquement, géographiquement, c'est-à-dire spatialement, car la migration est d'abord un déplacement dans l'espace ; *déplacée* au sens moral aussi, au sens où on parle, par exemple, de mot ou de discours déplacés. ²

¹ Giudice, Fausto, *op. cit.*, p. 120-121

² Sayad, Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Editions du Seuil, 1999, p. 401.

Le crime commis, le corps retrouvé près des baraquements des ouvriers algériens, tout est en place, malgré l'apparente bonne volonté de l'inspecteur, pour un lynchage ou plutôt « une chasse à l'Arabe, en français ça s'appelle une ratonnade », comme il le précise. Pour rendre le contexte encore plus explicite, Boisset introduit un nouveau personnage : l'ancien militaire d'Algérie, l'autre face de la colonisation. Là où Loulou est l'ancien colon parlant Arabe, sympathisant avec eux, l'acteur Victor Lanoux compose un personnage vindicatif, qui « les a crapahuté pendant quatre mois (...) dans les djebels » et qui « sait ce que c'est que ces mecs là, ils tuent rien que pour le plaisir ».

La position de l'état Français, tel qu'elle est présentée par Yves Boisset à travers l'intervention de ces différents représentants dans le film - maire, police, envoyé ministériel - est d'éviter les troubles car le ressentiment anti-arabe pourrait porter atteinte à l'ordre public. Ainsi, deux ans avant la sortie de *Dupont Lajoie*, en 1973,

l'IFOP (Institut français d'opinion publique) lance un sondage d'opinion sur l'image des étrangers et des immigrés. Un genre qui connaîtra un grand succès dans les années suivantes, jusqu'à devenir un outil quotidien de pouvoir. Si la première question est : « Quand on prononce devant vous le mot 'étranger', à quoi cela vous fait-il penser ? », les questions suivantes révèlent progressivement la finalité du « test » : justifier par une opinion majoritaire le programme gouvernemental de « réglementation de l'immigration » (...) Ainsi, la question 8 propose vingt-quatre adjectifs, dont les sondés sont priés de dire s'ils s'appliquent aux « travailleurs nord-africains, portugais et africains noirs », rangés en trois colonnes. Voici les adjectifs proposés : « exploités, travailleurs, courageux, disciplinés, vicieux, violents, fanatiques, adaptables, agressifs, racistes, sales, culottés, exigeants, pauvres, sans complexes, nécessaires, isolés, malheureux, honnêtes, gais, actifs, sympathiques, politisés, menteurs »...¹

La justesse dans la reconstitution d'un certain état d'esprit envers les étrangers, particulièrement les Arabes, n'empêche pas le film d'avoir un discours ambigu - comme on l'a déjà montré avec le personnage de Loulou - dont la fin est particulièrement révélatrice.

¹ Giudice, Fausto, *op. cit.*, p. 127.

Le flash forward d'ouverture trouve sa conclusion dans la séquence finale : Georges Lajoie est dans son café, de retour en vacances encore plus aigri après que Loulou lui ait fait comprendre qu'il n'était plus le bienvenu au camping, après la « ratonnade » ayant abouti à la mort d'un des ouvriers arabes. Il se remémore devant ses habitués, le bon moment qu'a constitué la 'chasse à l'Arabe' : « On leur a montré... c'était nous les patrons... c'est vrai quoi... en France, on est chez nous. » L'un des survivants de la « ratonnade » est donc cet Arabe que l'on voyait se diriger vers le café de Lajoie. Il entre au moment où Lajoie se vante de ses 'exploits' et après avoir sorti une carabine de sous son imperméable, et prononcé sous le regard incrédule de Lajoie, ces quelques mots : « Tu te rappelles mon frère... mon frère.... » fait feu. La dernière image est un flou sur le visage de l'Arabe, le regard vide. « Rassuré, le spectateur peut rentrer chez lui, le méchant a été puni. Quitte à satisfaire, sous les dehors d'un pamphlet « progressiste », les plus douteux penchants sécuritaires. »¹

Effectivement, l'on peut s'interroger sur la réaction du public de l'époque face à la vengeance finale de l'Algérien, rescapé de la ratonnade (Mohamed Zinet, qui faisait déjà partie de la distribution du film *Le bougnoul*). Mais cette ambiguïté n'est-elle pas inhérente à un discours cinématographique qui se propose de dénoncer les errements d'une société, sans prendre conscience qu'il n'est pas indemne de toute ambivalence ?

Ceci ne veut pas dire que le cinéaste peut agir d'une manière indépendante. Puisque, d'une part, il est lui-même en tant qu'individu le produit de rapports sociaux, et puisque, d'autre part, d'une façon tout à fait logique, ce n'est qu'en prenant conscience du caractère socialisé de l'origine idéologique des films qu'il peut la maîtriser. Ce n'est donc pas en se retirant dans une quelconque tour d'ivoire ou dans sa subjectivité qu'il peut espérer maîtriser l'idéologie et faire oeuvre personnelle, mais c'est au contraire en s'inscrivant lui-même, ainsi que sa propre pratique, d'une manière consciente dans les rapports sociaux.²

¹ Frodon, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 245.

² Lebel, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 144.

Mais plus que le racisme de la métropole, le cinéma reste tourné vers les anciennes colonies, comme le montre la dénonciation du comportement de l'armée française en Algérie par Laurent Heynemann qui adapte, en 1977, le roman de René Alleg, *La question*. Dénonçant la torture, ce livre a été censuré en France dès sa sortie en 1958. Il sera finalement réédité en 1961. Le film de Pierre Schoendoerffer réalisé la même année, *Le crabe-tambour*, semble lui plus imprégné d'une nostalgie militaro-coloniale, sur fond d'honneur et d'amitié. Mais les années 1980 vont voir apparaître un 'autre' Arabe : 'le fils de', ces enfants d'immigrants qui constitueront la nouvelle image de l'Arabe dans le cinéma français. Les bidonvilles où l'on entassait leurs parents ont disparu au milieu des années 70 et l'immigration a évolué :

C'est une nouvelle génération qui s'annonce. Celle-ci, avec ses enfants, s'installe en grande majorité dans la ville. D'une présence fragmentée, courte ou exceptionnelle, on passe à une « intégration » dans la cité au milieu des années 70 qui bouleverse tous les schémas en place depuis les lendemains de la Première Guerre mondiale. ¹

Questionner l'immigration, c'est ainsi questionner la politique de l'État Français face à cette immigration car c'est celle-ci qui construira le paysage politique et social dans lequel évolueront les « beurs ».

(...) l'octroi automatique de la nationalité française aux enfants nés en France de parents nés en Algérie déclencha à la fin des années 1970 une polémique qui influença les changements de politique dans les années 1980 et 1990. Nombre de ces immigrés de seconde génération – pour ne pas parler de l'État algérien – ne souhaitaient pas qu'on leur imposât la nationalité française. Pour autant, étant donné qu'ils vivaient en France, l'État n'était pas disposé à les libérer de leur nationalité et exigeait d'eux d'importantes obligations comme le service militaire. Cette bizarrerie institutionnelle post-coloniale s'acheva par la signature en 1984 d'un accord franco-algérien permettant aux binationaux de n'accomplir leur service militaire que dans un seul pays. Pourtant, cette particularité alimenta le débat sur la nationalité et l'intégration qui culmina à la fin des années 1980, puis au début comme à la fin des années 1990, quand les règles d'accès à la nationalité furent discutées et/ou modifiées. ²

¹ Blanchard, Pascal, Deroo, Eric, El Yazami, Driss, Fournié, Pierre et Manceron, Gilles, *op. cit.*, p. 183.

² Bleich, Erik « Des colonies à la métropole. Le poids de l'histoire sur l'intégration des immigrés en Grande-Bretagne et en France » in Weil, Patrick et Dufoix, Stéphane (dir.), *L'esclavage, la colonisation et après...*, Paris, PUF, 2005, p. 454.

Le mot « beur » désigne les jeunes d'origine maghrébine vivant en France (ils seraient environ deux millions). Ils peuvent être français (plus de 60%) ou étrangers mais, pour l'immense majorité d'entre eux, ils sont nés en France. L'invisibilité périphérique des immigrés travaillant dur et dormant dans les cités dortoirs disparaît avec eux.¹

Chapitre 2: 'beur', 'reubeu' et autres 'sauvageon'

Dans ce chapitre, je développerai l'idée que les lieux communs que l'on retrouve à propos des Arabes dans les films des réalisateurs français ne sont pas liés au statut du film ou du cinéaste : film 'd'auteur' ou/et 'commercial'. Nous montrerons comment tout un discours critique - principalement représenté par *Les Cahiers du cinéma* - se focalise sur le cinéaste et son 'oeuvre', au détriment d'un questionnement sur le discours qui sous-tend les films.

Avec l'arrivée, en 1981, de la gauche au pouvoir en France, les étrangers, et leurs enfants, pensent que les choses vont changer, aussi bien pour ce qui est de leur situation économique, qu'en ce qui concerne le regard posé sur eux. Il y aura effectivement des changements mais aussi beaucoup de désillusion. Face à des tensions économiques de plus en plus fortes et avec la montée du parti d'extrême droite, le Front National, la tentation sera grande de chercher des boucs émissaires, que l'on trouvera d'ailleurs rapidement.

À travers l'analyse de plusieurs films, plus particulièrement *Tchao pantin*, *Police et N'oublie pas que tu vas mourir*, nous montrerons la prégnance des stéréotypes venant de l'histoire coloniale française, se transformant au contact de la réalité de la France des années 1980 et 1990, et la naissance d'un nouveau genre dans le cinéma français : le 'banlieue-film'.

¹ Stora, Brigitte et Messaoudi, Samia « Les années citoyennes » in Assouline, David et Lallaoui, Mehdi, (dir.) *Un siècle d'immigration en France, 1945 à nos jours, du chantier à la citoyenneté*, Bezons, Au nom de la mémoire, 1997, p. 111.

2.1 Du 'bougnoul' au 'beur'

Les années quatre-vingt s'ouvrent dans le même contexte de violence et de crimes racistes que les années 1970 mais l'arrivée de la gauche au pouvoir, le 10 mai 1981, va modifier un certain nombre de paramètres. La loi du 9 octobre 1981 libéralise le droit d'association. Jusque-là, les associations d'étrangers étaient soumises à un régime spécifique : un décret-loi de 1939 en subordonnait la création et la dissolution à une autorisation du Ministère de l'Intérieur . Désormais les étrangers ont, comme les Français, le droit de constituer des associations sur simple déclaration à la préfecture du département concerné. Le temps de 'l'invisibilité' semble donc bien révolu. En novembre 1981, dans un pavillon de Montreuil, naît Radio Beur. Première radio communautaire, elle se fait l'écho des luttes et des aspirations de l'immigration.

Un mois plus tôt sortait sur les écrans le film de Claude Berri, *Le maître d'école*. Il mettait en scène Coluche, humoriste très populaire en France et acteur à succès de comédies tous publics, dans le rôle d'un instituteur suppléant, qui se voit offrir un poste en banlieue. Ce n'est cependant pas encore la banlieue, sous tension et prête à exploser, des films des années 90. On est dans le département des Yvelines, dans la ville de Plaisir, qui tient plus du 'village' que de la cité, telle quelle sera complaisamment décrite dans les films de la décennie suivante. *Le maître d'école* ressort donc de ces comédies populaires, dont Coluche deviendra coutumier, sur fond de crise du système scolaire français, même si la situation ne semblait pas encore 'désespérée'. La classe dont s'occupe Gérard Barbier (Coluche) n'est pas très 'métissée' et si quelques allusions sont faites à la situation des enfants d'étrangers, que ce soit sur le mode humoristique comme dans ce dialogue entre Gérard Barbier et un de ses élèves : « Hein? Vous vivez à 12 dans une pièce. Bon alors t'as

copié, t'as raison. » ou plus direct comme ce parent d'élève : « Pourquoi ne renvoie-t-on pas chez eux les élèves qui ne sont pas français ? », cela tourne toujours autour de la personnalité de 'l'instituteur' Coluche et reste dans le registre de la comédie familiale. Coluche continuera sur cette lancée pour les films suivants, produits notamment par Claude Berri avec toujours autant de succès, avant que ce dernier ne fasse appel à lui pour *Tchao Pantin*, en 1983, deux ans après *Le maître d'école*. À la même époque, le 20 octobre 1981, *Dupont-Lajoie* faisait aussi son apparition sur les écrans mais c'était ceux de la télévision française. Comme le rappellent Edouard-Mills Affif et Anne Riegel dans leur documentaire *La saga des immigrés* (2007) - sur la façon dont la télévision française représenta la question des immigrants des années 1960 à 1990 - le film d'Yves Boisset fut interdit de diffusion télé sous le septennat de Valéry Giscard D'Estaing.

1983 est une année particulièrement marquante pour la 'seconde génération' - les 'beurs', comme on appelle les descendants d'immigrés - qui voient le parti d'extrême droite de Jean-Marie Le Pen faire une percée aux élections municipales.

En 1983, aux portes de Paris, dans les usines Talbot et Peugeot d'Aulnay et de Poissy, les effectifs sont constitués de plus de 70% d'immigrés, en majorité Marocains. En décembre, à la suite de l'annonce d'un plan de licenciement de trois mille ouvriers, des grèves éclatent sur les deux sites et les syndicats obtiennent la réduction du nombre de licenciement à deux mille. Les OS maghrébins décident néanmoins de durcir le mouvement. L'incompréhension s'installe entre grévistes et syndicats, dont certains développent l'idée d'un « *diktat d'une ethnie sur toutes les autres* ». Lors de l'évacuation de l'usine par les forces de l'ordre, les grévistes sortent au milieu d'ouvriers français qui crient : « *Les bougnoules à la Seine, au four !* » À quelques mois des municipales parisiennes et du score spectaculaire du Front national, le conflit que les médias couvrent de façon quotidienne marque un tournant.¹

¹ Blanchard, Pascal, Deroo, Eric, El Yazami, Driss, Fournié, Pierre et Manceron, Gilles, *op. cit.*, p. 212.

Le Front National, qui tenait jusqu'alors plutôt du groupuscule, va se transformer au long des décennies suivantes, en une force politique que les autres partis 'classiques' seront obligés de prendre en compte.

1983 semble donc l'année d'une 'prise de conscience' pour cette 'seconde génération'. Après les émeutes qui ont enflammé le quartier des Minguettes à Vénissieux, dans la banlieue lyonnaise en 1981, c'est à la suite d'un nouveau drame dans ce quartier en 1983 – un jeune Maghrébin blessé par un policier – que germe l'idée d'une 'marche' inspiré par celle de Gandhi et Martin Luther King. Toumi Djaïda, le jeune maghrébin blessé, et le père Christian Delorme, le 'curé des Minguettes', sont à l'origine du projet. C'est le départ de Marseille, le 15 octobre, de la 'Marche pour l'égalité et contre le racisme' – qui sera rebaptisé par les médias 'Marche des Beurs' : ils sont trente-deux. Ils seront mille à Lyon et, après 1300 km, près de 100.000 de la Bastille à Montparnasse derrière le slogan 'Vivre ensemble, avec nos différences, dans une société solidaire'. Les partis de gauche ont appelé leurs militants à rejoindre les marcheurs. Quelque soixante-dix associations, partis politiques et organisations syndicales ont apporté leur soutien. Des comités de soutien, qui ont récolté des dons pour financer hébergement et repas, se sont créés dans toute la France.

Pendant la marche, dont un des slogans est 'Rengainez, on arrive', les marcheurs apprennent coup sur coup la mort d'un Algérien, jeté d'un train après avoir été torturé par des candidats légionnaires- dont Roger Hanin tirera un film *Train d'enfer*, deux ans plus tard - le meurtre d'un Maghrébin de 17 ans, tué par balles aux Minguettes, et d'autres incidents, toujours aux Minguettes. Leurs revendications : le droit de vote pour les immigrés et la carte de séjour de dix ans.

Le président François Mitterrand qui a écouté, pendant trois quarts d'heure, huit d'entre les marcheurs à leur arrivée à Paris, leur octroie la carte de séjour de dix ans et leur confirme qu'il se soucie du droit de vote pour les étrangers. Les marcheurs ne parviendront pas à mettre en place le mouvement national qu'ils souhaitent, mais ils auront fait prendre conscience à la France de la réalité des discriminations envers une génération en majorité française. Si l'arrivée de la gauche au pouvoir semble un espoir de changement d'attitude envers les enfants d'immigrés, qui ne sera jamais véritablement concrétisé, dans la sphère culturelle les transformations se poursuivent.

Après les années 1970, qui avaient vu la fin du monopole qu'exerçait l'Office de Radio-Télévision Français (ORTF), ce qui avait eu un impact important sur le cinéma français - la télévision diffusant de plus en plus de films et fournissant l'argent pour en produire de nouveaux - les réformes, sous l'impulsion du ministre de la culture du gouvernement socialiste Jack Lang, se poursuivent à tous les niveaux (des ciné-club aux fonds de soutien à la production) pour soutenir l'industrie du film. En termes absolus, l'investissement dans la production de films s'accroît donc considérablement durant les années 1980 et 1990, la télévision devenant un acteur incontournable pour le financement de ces films, comme le montre *The French cinema book*, l'ouvrage dirigé par Michael Temple et Michael Witt.¹

Un des acteurs importants dans la production française est le réalisateur Claude Berri. Depuis le début de sa carrière cinématographique, dans les années 1950, il a été acteur, scénariste, producteur et réalisateur.

¹ Temple Michael & Witt Michael, « A new world » in Temple Michael & Witt Michael (ed.), *The French cinema book*, London, British Film Institute, 2004, p. 188.

Passant, dans tous ces domaines, du cinéma d'auteur au cinéma commercial, il cumule les postes de scénariste (avec Alain Page), producteur (avec Pierre Grunstein) et réalisateur, pour *Tchao Pantin* en 1983, adaptation du roman d'Alain Page. Ce qui frappe tout d'abord dans ce film est le soin apporté à la lumière et au décor. La composition de l'équipe technique - Bruno Nuytten, un des grands directeurs de la photographie français (il obtiendra d'ailleurs le César de la meilleure photographie pour son travail sur *Tchao Pantin*) et le chef décorateur Alexandre Trauner, qui a travaillé avec des réalisateurs comme Marcel Carné, Billy Wilder ou John Huston, entre autres - étaye cette constatation. Leur talent est utilisé pour rendre l'univers glauque et dépressif de la vie du pompiste Lambert, dans le quartier populaire parisien de la Chapelle. Claude Berri fait se rencontrer deux univers, qu'à priori tout sépare: celui d'un pompiste alcoolique, Lambert, et celui de Bensoussan, jeune délinquant et petit trafiquant de drogue. Un lien presque filial va se créer entre celui qui ne semble plus rien attendre de la vie et ce jeune sans famille. Les origines de Youssef Bensoussan (Richard Anconina) sont données dans les quinze premières du film mais elles ne semblent pas très claires pour le pompiste Lambert (Coluche), comme on peut le constater à travers ce dialogue:

- Bensoussan : « Arabe, c'est pas une religion »
- Lambert: « Ah bon, je croyais ».
- L : « T'es pas Arabe, toi ? »
- B : « Pas tout à fait »
- L : « Moi que tu sois Arabe ou marocain, je m'en fous »

Lambert semble plutôt dérangé par le statut de dealer de drogue du jeune homme, on comprendra pourquoi plus tard. On apprendra finalement que Bensoussan est juif par son père et Arabe par sa mère. C'est ce dernier point qui sera mis en avant, puisque Bensoussan côtoie des Arabes, qui le fournissent en drogue, ce qui se révélera être le 'cœur' du récit, on le verra.

Volontairement sordide et sombre, *Tchao Pantin* frappe par un réalisme qui est tout sauf 'poétique'. On navigue de station-service morne en bistrot lugubre, d'appartement minables en rue sombre et quand lumière il y a, c'est celle de petits matins blêmes. Les personnages sont à l'unisson de cette atmosphère plombée : ils ne semblent pas véritablement enclins à communiquer et quand ils le font ne semblent pas réellement se comprendre. Dans ce contexte, l'amitié naissante entre le jeune dealer et le pompiste à la dérive apparaît comme la réunion de deux solitudes, le croisement de deux trajectoires improbables. Pourtant, rien n'apparaît forcé dans ce tableau, dans la construction de cette relation. Pas de misérabilisme mais une intensité qui s'installe, se développe, entre ces deux hommes. Cependant, si l'atmosphère installée par la photographie et le décor continuera à faire son œuvre tout au long du film, le discours qui sous-tend la fiction - comme dans le cas du film de Maurice Pialat, *Police*, réalisé deux ans plus tard - ne tardera pas à soulever des interrogations :

What does get introduced into this landscape as a new signifier of Frenchness is the drug underworld almost associated with an Arab 'community' which represents a displacement of the problem. Diaspora joins up with retro-discourses and retro-cops.¹

On est là, une fois de plus, dans l'équivoque : comme on l'a vu, le pompiste Lambert semble, au premier abord, ne pas vraiment accorder d'importance aux origines du jeune Bensoussan tout comme la jeune 'punk' Lola (Agnès Soral) qui, avant de finir dans les bras de Lambert, aura succombé aux charmes de Bensoussan.

¹ Hayward, Susan, *op. cit.*, p. 291.

Cependant, quand le sentimentalisme - avec le meurtre de ce dernier - et les explications - avec le passé d'ancien policier du pompiste dont le fils a succombé à une overdose - feront leurs apparitions, le 'problème' posé par les Arabes prendra une toute autre dimension.

Cette 'mafia' Arabe serait donc responsable de la mort de Bensoussan, en qui Lambert avait trouvé un fils de substitution, mais aussi de celle de son fils puisqu'elle est l'organisatrice du trafic de drogue. La rédemption est donc possible pour Lambert, mais pour cela il ne suffira pas, comme il le fait, de tuer quelques pourvoyeurs comme Rachid, le patron de Bensoussan. Il faut, comme nous le fait comprendre L'inspecteur Bauer (Philippe Léotard) à travers Lambert, éliminer la tête pensante : un Libanais. L'inspecteur, enquêtant sur la mort de Bensoussan, ne pouvant entreprendre une telle entreprise, fournit donc à Lambert les informations lui permettant d'accomplir une justice expéditive mais nécessaire. C'est donc une œuvre de salubrité publique qu'accomplit Lambert, sous les applaudissements du public et de la profession : *Tchao Pantin* obtiendra cinq Césars, dont celui du meilleur acteur pour Coluche, dont la prestation à contre-emploi parut oblitérer le discours sécuritaire du film.

The fourth aspect of these *polars* 1980s-style that demarcates them from earlier forms of the genre is that, under the guise of giving 'true' transparency on society (aka the Arab drug underworld, the violence of young *loubards*, etc), they are in fact reinforcing sacred cows normally associate with rightist discourses and the *bien pensants* class. Two key terms sum up this so-called realism : insecurity and the right to legitimate defence.¹

Susan Hayward l'avait relevé tout à fait légitimement : *Police*, que Maurice Pialat réalisa deux ans après la sortie de *Tchao Pantin*, participe d'un même propos.

¹ Hayward, Susan, *op. cit.*, p. 291.

Le film de Pialat est, beaucoup plus que ce dernier, la démonstration d'un discours aussi bien public que critique qui se focalise sur la personnalité des acteurs mais aussi sur celle des réalisateurs, surtout quand ils font étalage d'un tempérament aussi 'explosif' que Maurice Pialat : « ... l'œuvre de l'artiste qui fait ce qu'il veut en vient à ne montrer que l'image de l'artiste en général. »¹

Après le succès de *A nos amours*, tourné deux ans plus tôt et pour lequel Sandrine Bonnaire obtient le César du meilleur film et celui du meilleur espoir féminin, Maurice Pialat tourne avec des moyens, et un confort de production, sans précédent pour lui. Les retrouvailles avec Depardieu, cinq ans après *Loulou*, faisant équipe avec la jeune Sophie Marceau et Richard Anconina, auréolé de ses deux César du meilleur second rôle masculin et meilleur espoir pour *Tchao Pantin*, explique sans doute cela (Sandrine Bonnaire apparaît dans un rôle secondaire). Comme pour *Tchao Pantin*, ces moyens sont mis à contribution pour déployer un réalisme plus esthétique que documentaire. Maurice Pialat filme deux mondes qui s'opposent : la police et les voyous mais il semble plus intéressé par les rapports entre les êtres humains que par une étude sociologique de ces milieux. Tout le film tourne autour de Mangin (Gérard Depardieu), 'flic' atypique, aux méthodes peu orthodoxes. Ce qui, au premier abord, apparaît comme une plongée dans la psyché policière face au monde interlope des truands se transforme rapidement en une histoire d'amour improbable, quand l'inspecteur Mangin croise le chemin de Noria (Sophie Marceau), jeune française en ménage avec un membre de la communauté arabe, cet 'autre monde' opposé à la police. Dès les premiers plans du film, on est plongé dans l'univers d'un clan, d'une communauté.

¹ Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.18.

Lambert (Richard Anconina) est l'avocat de cette clique arabe. Il est à l'aise aussi bien avec les truands qu'avec les policiers – il est très ami avec Mangin – et fait d'ailleurs le lien entre les deux groupes. Un restaurateur, René (Frank Karoui), qui est tunisien dans le film, contrairement à ce que son nom pourrait laisser penser – Un inspecteur : « -Tout le monde t'appelle René -Oui, c'est un prénom que j'aime bien » - s'avérera être le caïd du clan. De façon surprenante, les principaux protagonistes de cette bande, comme le restaurateur, se font appeler par des noms français, comme Claude, pour Tarek, ou Simon (Jonathan Leina) pour Slimane, Cela donne le sentiment - sans que l'on sache vraiment si ceci est voulu - d'une tentative malhabile d'intégration, qui ne peut qu'échouer, les prénoms étant en complète opposition avec les physiques de 'bougnoul' des comédiens.

Le film de Maurice Pialat est un donc mélange de réalisme, reconstitué avec une volonté esthétique, allié à une approche documentée – interrogatoire des suspects, travail quotidien et fastidieux des policiers - et de cinéma 'nouvelle vague' - caméra à l'épaule dans la nuit parisienne, plans serrés sur Mangin et Noria, au cours de (trop ?) longs dialogues en voiture. Le jeu des acteurs est à l'unisson de cette dissonance dans la mise en scène : pas de réalisme psychologique, les relations entre les personnages ne sont pas explicitées –Lambert/Mangin, Mangin/Noria – quand bien même elles paraissent improbables. Il ne semble pas y avoir de 'ligne claire' dans le scénario : on passe du trafic de drogue à la relation amoureuse sans un apparent souci de cohérence ni de crédibilité. Comme dans *Tchao Pantin*, l'assise réaliste du propos repose sur cette 'mafia' arabe, maghrébine, qui s'étendrait de Paris à Marseille. Elle semble en passe de devenir un fait acquis dans le 'polar' français, comme la mafia italienne dans le film de gangster Hollywoodien.

« -Noria : Oui et alors, un musulman... qu'est-ce que tu connais des musulmans ? à part les maltraiter...

-Mangin : Je sais comment ils traitent les femmes...

-Noria : C'est pas pire que nous ! »

Noria est la Française que l'amour, ou l'intérêt, a introduit dans ce milieu. Elle parle donc en connaissance de cause, confrontée au code d'honneur des Arabes, quand son homme est en prison. Étant présentée comme une femme libre, réfractaire à l'autorité et à toute forme de morale, Noria semble dans son élément : « Ils en ont rien à foutre de la vérité des gens. Les Arabes, ils ont leur façon de voir, ils ont leur vérité et on croit toujours qu'ils mentent... moi, j'aime ça »

Au départ, les intentions de Pialat vont dans le même sens : il ne se préoccupe guère de raconter une histoire située parmi les Maghrébins des banlieues misérables, obligés de se livrer au trafic de drogues ou à la prostitution pour survivre. L'aspect moral et social de ce commerce, à son tour, l'attire peu. Son propos ne consiste pas à montrer l'engrenage fatal qui, du bricolage délictueux, conduit à l'exécution des plus mauvais coups.¹

Pour Freddy Buache, qui dirigea la Cinémathèque suisse pendant plus de 40 ans, le propos de Pialat est une évidence alors qu'il relève l'inintérêt du cinéaste pour l'arrière-plan social de sa fiction. Le discours critique français est, ici encore, instructif car si Yves Boisset n'a pas vraiment acquis le titre d'auteur que la critique française est, contrairement à ce que l'on pourrait croire, si prompt à décerner, ce n'est pas le cas de Maurice Pialat. Le fait de disposer de moyens conséquents et d'utiliser des acteurs 'populaires' auprès du grand public ne lui enlève rien, bien au contraire, son film n'en apparaissant que plus 'risqué'.

Le malentendu sur *Police*, et les griefs que le film lui vaudra, tiennent à l'apparent réalisme contemporain d'un film qui est en fait une pure construction géométrique, construction qui reflète d'ailleurs la situation du cinéaste lui-même au sein du cinéma français à ce moment.²

¹ Buache, Freddy, *Vingt-cinq ans de cinéma français, parcours croisés 1979-2003*, Lausanne, L'âge d'homme, 2005, p. 15.

² Frodon, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 743.

On le voit le discours sur la société française que pourrait contenir le film est évacué, au profit d'une analyse du film dans l'oeuvre de Pialat et de ce qu'elle nous dit de la position du cinéaste dans le cinéma français des années 1980.

On est ici dans une perspective complètement différente de celles des années 1970, où les films, avec leur qualité et leur défaut, se targuaient de questionner la société, de remettre en cause les institutions. Dans les années 1980, on paraît plus intéressé par la performance des acteurs, par la difficulté qu'un auteur comme Pialat éprouve - face aux nouvelles vedettes que sont Marceau et Anconina par exemple - pour imposer son univers. Le fait que les groupes, que les communautés mis en scène, soient ceux ayant le moins de pouvoir, et donc le plus facilement stigmatisés, permet pourtant de prendre conscience que l'on évite les questions sur le malaise qui affecte la société française, face à ces immigrants, et que l'on déplace la peur, résultant des difficultés économiques, sur des cibles facilement identifiables pour les médias.

Le sentiment dominant est que, de manière générale, les réalisateurs ont porté leurs efforts et leurs soins à l'élaboration formelle, visuelle et technique et à l'approfondissement de thèmes et d'obsessions personnels ou à la mise en scène d'un passé nostalgiquement romancé, en dédaignant de s'impliquer vraiment dans le débat contemporain sur les questions d'identité, d'idéologie et de représentation.¹

La frontière est donc de plus en plus floue entre le film 'd'art' et le film 'commercial', comme on le voit avec *Police*, surtout quand le succès populaire est au rendez-vous. En France, tradition oblige, ce travail de distinction est effectué par la critique. Néanmoins, ce que Martine Beugnet relevait pour les réalisateurs est, selon moi, valable aussi pour la critique.

¹ Beugnet, Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 26-27.

L'ambiguïté qui caractérise ces films ne joue pas en leur défaveur, bien au contraire, elle est plutôt vue comme la marque de l'auteur face à l'univocité du film commercial.

Within some traditional aesthetic positions, ambiguity is what philosophers call a "good-making property". Therefore, Hollywood films would be judged bad because they are denotatively unequivocal, while art films become good because they ask to be puzzled over. (...) The syuzhet of classical narration tends to move toward absolute certainty, but the art film, like early modernist fiction, holds a relativistic notion of truth. This effect is achieved by means of a specific strategy. ¹

Cette ambiguïté n'est pourtant qu'apparente car ces réalisateurs prennent en compte la 'position' du spectateur. Ce dernier arrive avec des schémas en tête, modelé par les discours et l'idéologie ambiante, on peut alors lui présenter une version simplifiée, caricaturée - comme dans *Tchao Pantin*, comme dans *Police* - de ce qu'est la communauté arabe, ou les musulmans, de sa manière de fonctionner au sein, ou en marge, de la société française. C'est d'ailleurs cette marginalité, supposée ou réelle, qui va être mise en avant, aussi bien dans les films commerciaux que dans le cinéma d'auteur, dans la décennie suivante.

Il faut sans doute faire remonter à cette période [les années 1970 et la crise pétrolière entre l'Algérie et la France] l'ethnisation de la question sociale qui caractérisera les années quatre-vingt. Pour l'inconscient collectif français, et dans la terminologie fluctuante utilisée par les médias, les groupes politiques et la population, les termes « algérien », « arabe », « immigré », « nord-africain », « maghrébin » sont équivalents et on passe, on glisse de l'un à l'autre dans la plus grande confusion. ²

¹ Bordwell David, *Narration in the fiction film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 212.

² Giudice, Fausto, *op. cit.*, p. 110.

2.2 Arabes 'français' ou Français 'arabe' ? la France 'black, blanc, beur'

« Nous sommes français, romains, un peu germains, un peu juifs, un peu italiens, un peu espagnols, de plus en plus portugais, je me demande si déjà nous ne sommes pas un peu arabes. »¹ déclare à la Sorbonne François Mitterrand en 1987.

Le cinéma, lui, était déjà devenu 'beur'. Cette dénomination, apparu selon Carrie Tarr dans la revue *Cinématographe* de juillet 1985, couvrait des films indépendants réalisés par, et à propos, des 'beurs' - comme Mehdi Charef par exemple (*Le thé au harem d'Archimède*, 1985). On comprendra aisément que le propos de ces réalisateurs ne rejoignait pas le discours dominant de l'époque, amplifié par les médias, qui associait 'banlieue' et 'problème' et qui, par induction, rendaient les jeunes issus de parents immigrés vivant dans ces banlieues, responsables de ces problèmes : violence, drogue, chômage. Ces réalisateurs beurs étaient plus enclins à mettre en avant les problèmes que constituaient la formation d'une identité propre, pour des jeunes évoluant au sein de ce que l'on appelait communément une 'double culture' : arabe à la maison, française à l'extérieur de la cellule familiale. Car si ces jeunes étaient relativement bien intégrés du point de vue culturel, le chômage qui s'installe, et le racisme, les assujettit à un rôle que le cinéma se complait à relayer : « ... l'homme vit peut-être d'abord dans sa peau, mais il ne commence à *exister* que par le regard d'autrui. »²

Le film de Bertrand Blier, *Un, deux, trois, soleil* réalisé en 1993, donne une idée de la confusion qui s'installe dans les esprits. Fidèle à son style, mélange de provocation et de cynisme, Blier se veut le contempteur des 'bien-pensants' et du bourgeois. À l'instar de nombre de ses films, *Un, deux, trois, soleil* n'offre pas de scénario linéaire.

¹ Blanchard, Pascal, Deroo, Eric, El Yazami, Driss, Fournié, Pierre et Manceron, Gilles, *op. cit.*, p. 211.

² Todorov, Tzvetan, *La vie commune, Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, p. 71.

Blier mêle passé, présent et futur sous le soleil du sud de la France, dans un lieu qui s'avère tenir plus du bidonville que de la cité de banlieue. Il nous conte la vie ordinaire et sombre de Victorine (Anouk Grinberg) - coincée entre une mère folle, Daniela (Myriam Boyer), et un père alcoolique, Constantin La Spada (Marcello Mastroianni) - dont le premier amour, Petit Paul (Olivier Martinez), sera assassiné par le propriétaire d'un appartement qu'il cambriole.

Puisqu'il n'y a pas de réalité stable, Blier peut tout s'autoriser : l'absurdité des situations permet de nous présenter une banlieue française entre le village africain et le no man's land – une idée que renforce la bande sonore. Les 'reubeus' - arabe en verlan, l'argot des banlieues 'dédaignant' le 'beur', récupéré par les médias - n'ont pas l'air si 'méchant', même s'ils sont un 'peu' violeurs car le viol en réunion passe déjà pour faire 'partie' de la vie de banlieue. Cependant chez Blier, cela se fait avec consentement et humour. L'amour, lui, est bien Français et il a les traits de Petit Paul qui tombe amoureux au son de la musique classique, les rythmes arabes du chanteur Khaled étant là pour scander le 'viol'. Ce qui prime dans *Un, deux, trois, soleil* ce n'est pourtant pas l'Orient mais l'Afrique noire, une Afrique exotique, vivante, mystérieuse comme le sera l'Orient dans *Les côtelettes*, réalisé dix ans plus tard. Bertrand Blier se veut un anti-conformiste notoire, il s'accorde donc le droit de taper dans tous les sens, de dire tout et son contraire, d'avoir le mépris facile pour les petits-bourgeois, les 'beaufs', forcément de droite.

Mais ce qui reste de ce romantisme frelaté – la fleur Victorine qui pousse sur ce fumier qu'est la banlieue – et d'une profession de foi peu crédible - La France, terre de racistes, qui sera sauvée par les immigrés – c'est, sous le couvert de la fiction, des amalgames que l'on se permettra de trouver affligeants et un sentiment de mépris du peuple en général, marqué par ce regard dirigé du 'haut' vers le 'bas'.

Les critiques ne classèrent pas *Un, deux, trois, soleil* sous le vocable de banlieue-film car cette appellation fut plutôt utilisée à partir du milieu des années 1990. De fait, l'année 1995 fut une année marquante pour ce qui allait devenir un nouveau 'genre' dans le cinéma français. On ne s'attardera pas sur *La Haine*, qui a fait l'objet de multiples analyses, mais il est intéressant de s'y arrêter quelques instants car comme pour Xavier Beauvois, on le verra plus tard, le regard et la façon de mettre en scène un personnage arabe n'est pas une question de génération – Berri, Pialat et Blier sont nés respectivement en 1934, 1925 (décédé en 2003) et 1939 – Kassovitz et Beauvois sont nés en 1967.

Mathieu Kassovitz, prenant appui sur un fait-divers tragique – la mort d'un jeune zaïrois de 17 ans abattu d'une balle dans la tête, pendant sa garde à vue dans un commissariat en 1993 – nous propose une vision de la société qui, quelques années plus tard, deviendra un cliché journalistique, avec la victoire de la France à la coupe du monde de soccer en 1998 : la France 'black, blanc, beur'. L'équipe de France de soccer étant censée être le reflet d'une France unit pour gagner, grâce à l'apport de ces joueurs, issus de toutes les origines qui composent la France moderne. Cette belle fiction, servant dans les médias à écrire des éloges vibrants à la 'France qui gagne', n'est plus de mise quand il s'agit de représenter les étrangers aux cinéma et particulièrement les Arabes.

Mainstream French cinema has been notoriously reluctant to perform a critique of France's role as an exploitative colonial or neo-colonial power but instead has narrated the nation in ways which shore up a monolithic sense of white France's cohesiveness and cultural superiority. Its treatment of decolonisation and immigration has tended to contribute to the stigmatisation and othering of first-generation immigrants from the Maghreb and their descendants. ¹

¹ Tarr, Carrie, *op. cit.*, 2005, p. 9.

On découvre les trois protagonistes de *la Haine*, le 'black' Hubert (Hubert Koundé), le 'blanc' Vinz (Vincent Cassel) et le 'beur' Saïd (Saïd Taghmaoui), après une nuit d'émeute dans leur quartier. Vinz se retrouve en possession de l'arme d'un policier et il promet de se venger si le jeune Abdel, un 'beur' hospitalisé dans le coma à la suite de violence policière, ne survit pas. On suit donc nos 'héros' dans une journée 'ordinaire' en banlieue : sans travail, ils errent d'une place à l'autre, d'une rencontre à l'autre, d'une combine à l'autre. Lors d'un voyage à Paris, Hubert et Saïd sont arrêtés sans raison et humiliés par les policiers, lors d'un interrogatoire. Ayant manqué le dernier train, ils passent la nuit à Paris, où ils apprennent aux nouvelles télévisées, la mort d'Abdel...

En se focalisant sur le fait-divers et en privilégiant une approche 'esthétique' de la banlieue, Mathieu Kassovitz évacue le politique et

transfère soigneusement toutes les questions de la sphère politique vers celle du langage cinématographique, établissant pour les films à venir une gamme de standards, de figures et de situations-type (comme la visite à la grande ville), aux contours assez précis pour être aisément reproductibles. Intronisée par Kassovitz dans le grand corps du cinéma, inscrite au registre prestigieux de ses genres, la banlieue devenait enfin regardable, mais elle cessait par la même occasion de nous adresser des questions d'ordre politiques. C'est le très vieux problème des films de genre : ils ne font signe vers rien, si ce n'est vers d'autres films du même genre.¹

Cependant le regard qu'il nous propose n'est pas qu'esthétique. Alors que les deux autres protagonistes sont montrés dans leur foyer, donc inscrits dans une structure familiale, ce ne sera jamais le cas pour Saïd. Quand on aperçoit un membre de sa famille, c'est son frère aîné, sur le toit d'un immeuble de la cité, lors d'un barbecue 'façon banlieue', où il nous est présenté comme le caïd de la cité, tenant tête à la police avec morgue et arrogance.

¹ Burdeau, Emmanuel « 68/98, retours et détours » in *Vive le cinéma français !, II. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 238.

Plus significatif encore, alors que Hubert et Vinz sont ‘porteurs’ d’un discours – celui de Vinz est un discours de révolte politique même s’il n’est pas vraiment articulé et celui d’Hubert, par opposition, prône la modération et la réflexion - Saïd n’articule qu’un discours centré sur lui-même et son ‘petit’ trafic de drogue. Il apparaît comme un témoin, juste capable d’ouvrir et de fermer les yeux : les plans d’ouverture et de clôture du film.

Le terme ‘banlieue-film’ était donc maintenant disponible pour cataloguer le film de Jean-François Richet, *État des lieux*, sorti le mois suivant *La Haine*, et celui de Thomas Gilou, *Rai*, sorti deux semaines après le film de Richet. Si *État des lieux* traite effectivement de la banlieue à la manière de Kassovitz, autant pour le noir et blanc mais sans les moyens financiers, que pour les longues discussions et les altercations avec la police, le discours ici est véritablement politique et ouvertement marxiste: les protagonistes travaillent et le propos est centré sur l’exploitation de la classe ouvrière. Le film de Thomas Gilou arrive donc après ces deux films. *Rai* ne possède ni l’esthétique soignée de *La Haine*, ni le côté indépendant et engagé d’*État des lieux*. Presque dix ans après le succès de son premier long-métrage *Black mic-mac*, une comédie centrée sur la communauté africaine de Paris, Gilou s’intéresse à la communauté arabe en banlieue. Le film est centré sur Djamel (Mustapha Benstiti), employé dans une piscine municipale, partagé entre son frère Nordine (Samy Nacéri), qui se drogue, et son amour pour Sahlia (Tabatha Cash) la sœur de son ami Mezz (Micky El Mazroui).

Malheureusement, malgré le regard qui se veut bienveillant, Thomas Gilou déploie tous les clichés sur la banlieue - drogue, violence, mariage arrangé, problème d’intégration – pour finir par suggérer que les problèmes induits par cette double culture – française/maghrébine – ne se résoudront pour ces jeunes que quand ils quitteront la banlieue.

Les possibles causes économiques et sociales de ces situations sont donc évacuées. C'est d'ailleurs le point essentiel à relever, quand on regroupe ces trois films : celui ayant un discours politique affirmé comme tel - voire même révolutionnaire - *État des lieux*, et aussi le seul ne mettant pas vraiment en scène de personnage arabe, même s'il prend en compte l'existence des minorités ethniques dans les banlieues. Le regard de Mathieu Kassovitz et de Thomas Gilou est toujours ce regard qui 'domine' la situation et qui, sous une fausse neutralité ou une apparente bienveillance, perpétue les mêmes stéréotypes.

The distinction between natives and colonizers has all but disappeared in contemporary France. Now French citizens of North African origin see their identity imagined and projected onto imaginary and real screens as a list of stereotypical features (a look, an accent, a predictable behavior, certain sets of beliefs).¹

De manière assez paradoxale, plus les années passaient et plus ces enfants d'immigrés, nés en France et que l'on aurait donc dû considérer comme français, se voyaient pointer du doigt. La question de l'identité nationale française devenant - sous l'influence grandissante des idées du Front National, le parti d'extrême droite - une question récurrente, qui ne quittera plus le débat politique français. Cela se manifesta très concrètement dans l'acquisition de la citoyenneté : jusqu'en 1993, l'accès à la nationalité était fondé sur l'appréciation du lien avec la France. Plus ce lien semblait étroit (la durée du séjour en France ou la nationalité du conjoint par exemple) plus la possibilité pour l'étranger d'acquérir la citoyenneté se simplifiait. Ainsi, les jeunes nés en France devenaient automatiquement français à leur majorité, au grand dam du Front National. La loi du 22 juillet 1993 remet en cause ce principe en exigeant une demande explicite de la nationalité.

¹ Rosello, Mireille, *op. cit.*, p. 41.

Un an plus tôt, la signature du traité sur l'Union Européenne, plus communément appelé traité de Maastricht (la ville des Pays-Bas où il fut signé), avait déjà instauré plusieurs degrés dans l'idée de citoyenneté européenne, comme l'explique Michèle Tribalat :

Le traité de Maastricht a par ailleurs ouvert une brèche dans le principe jusque-là intangible de l'appartenance nationale comme fondement de la citoyenneté : sous certaines conditions de séjour en France, les citoyens de pays membres de l'Union européenne peuvent participer aux élections européennes et municipales. Il y a donc en France deux catégories d'étrangers et la citoyenneté compte maintenant trois échelons : le citoyen français qui participe à toutes les élections, l'étranger de l'Union européenne résidant en France, citoyen de la commune et de l'Europe, et le non-citoyen.¹

Dans ce moment où l'immigré est présent dans tous les discours, qu'ils soient d'ordre économique, social, juridique ou politique, ces dispositions sont tout sauf anodines. Elles touchent directement la notion de la construction de l'identité, face au pouvoir que détient l'État pour définir les individus qui composent la nation. L'immigré devenant alors ce personnage déterminé, constitué tel que l'État le pense et le définit. Et si l'on suit Edward Saïd qui, dans *Culture et Impérialisme*, suggère que sont aussi les narrations qui font les nations, on comprend alors l'importance que tel récit, et pas tel autre, advienne.

Tu t'interroges toujours et on t'interroge. Es-tu français et comment ? N'est-tu pas français et pourquoi ? C'est la suspicion totale. La suspicion a changé de registre. Avec les parents, la suspicion, c'était le travail : est-ce qu'ils n'ont pas pris le travail des Français ? Est-ce qu'ils paient les impôts ? Est-ce qu'ils ne volent pas la France, les Allocations familiales, la Sécurité sociale, etc. ? Nous, c'est la même chose, est-ce qu'il sont français, ils aiment la France, ou non ?²

En janvier 1996, sort sur les écrans français le second film de Xavier Beauvois *N'oublie pas que tu vas mourir*. Le sujet du film est ancré dans son époque : étudiant en histoire de l'art, Benoît (Xavier Beauvois) doit partir pour le service militaire.

¹ Tribalat, Michèle, *De l'immigration à l'assimilation, enquête sur les populations d'origine étrangère en France*, La Découverte, Paris, 1996, p. 147.

² Sayad, Abdelmalek, *op. cit.*, p. 375.

Refusant absolument d'y participer, afin de préserver un parcours d'étudiant déjà planifié, il fait une tentative de suicide, qui donnera lieu à des examens médicaux. On lui apprend alors qu'il est séropositif. Benoît, sous le choc, commence à 'dériver' : il découvre la drogue, par l'intermédiaire d'Omar (Roschdy Zem). Voulant couper les ponts, il part vers l'Italie, où il semble retrouver goût à la vie, grâce à l'art et à Claudia (Chiara Mastroianni).. Mais redevenu conscient de sa maladie, il abandonne Claudia et part pour Sarajevo en guerre...

Faisant montre de toutes les qualités de réalisateur déjà à l'oeuvre dans son premier long-métrage *Nord*, sorti quatre ans plus tôt, Beauvois filme, de façon très directe et crue, l'errance de son personnage. Le réalisme des séquences – prise de drogue, maison close à Amsterdam – allié à la beauté des scènes en Italie, le place dans la filiation de ce cinéma d'auteur dont on parlait plus haut, en évoquant Pialat - tout comme le fait d'être le principal acteur de son film. Emmanuel Burdeau – dans *D'un film. l'autre*, le supplément qui accompagne le film sur dvd - ne s'y trompe pas :

Dans *N'oublie pas que tu vas mourir* il est au contraire un étudiant qui prononce une défense émue en son nom propre du romantisme comme esthétique de la mort. (...) Bien sûr, il s'agit de dresser haut une ambition et cela déjà est remarquable dans le contexte d'un cinéma français sans ambition ni auteur.

Effectivement, si Benoît vit les problèmes de son temps – sida, drogue, guerre – il est d'abord et avant tout un héros romantique. Xavier Beauvois place explicitement son personnage dans une posture romantique : Benoît s'abstrait de plus en plus du monde extérieur, se replie sur lui-même jusqu'à la mort, donnée comme un sacrifice, à Sarajevo, ville-symbole de la faillite d'un idéal de paix pour l'Europe. Le lien avec Pialat n'est pourtant pas que circonstanciel : ce qui intéresse Beauvois n'est pas le monde qui l'entoure. Le romantisme ici n'est pas qu'une posture : c'est une philosophie.

La réalité est contingente, ce qui importe c'est la vie intérieure, c'est là seulement que l'esprit jouit d'une totale liberté. D'où la référence à Delacroix, à *La mort de Sardanapale*. Ce dernier, selon l'analyse qu'en donne Benoît lors d'un cours sur ce tableau,

ne se tue pas, il contemple les corps dans un plaisir déjà mêlé de nostalgie, la beauté des corps et des choses qu'il dérobe à son ennemi. Il en jouit donc doublement et dans une perfection totale parce qu'ultime, orgie ultime du regard. Il n'y a que la certitude de la mort qui puisse permettre cette acuité de la vue, de tous les sens, cette jouissance sublime dans l'action et l'inaction .

Le film aurait pu s'appeler *Le dernier jour d'un condamné*, comme cette œuvre fondatrice du drame romantique. Le roman de Hugo est le manifeste de ce qui intéresse le romantisme en tant que mouvement : l'inclination pour les passions violentes et extrêmes de l'âme humaine ainsi que la volonté de renouveler la littérature de l'époque en représentant la complexité de l'histoire. Mais *Le dernier jour d'un condamné* - qui nous raconte en fait les derniers jours, en cellule, d'un homme condamné à la guillotine - est surtout un exemple de littérature engagée, c'est-à-dire d'une littérature impliquée dans les débats politiques et sociaux de son temps – ici, l'abolition de la peine de mort. Victor Hugo utilise donc la fiction, à travers les derniers moments de son personnage, pour soutenir son discours abolitionniste. Xavier Beauvois laisse de côté l'implication sociale du romantisme, telle que la pensait Hugo, pour se focaliser sur les tourments intérieurs.

Ainsi, le regard sur le monde de son personnage, Benoît, semble celui d'un observateur, spectateur de sa vie et de celles des autres. Ce qui intéresse donc le réalisateur, ce sont les problèmes existentiels de Benoît. Ainsi les références au sida et à la guerre paraissent anecdotiques, subterfuges pour développer une aura romantique autour du personnage. Dans ce cadre, Omar apparaît comme un des corps entourant Sardanapale sur son bûcher : il n'existe que pour être utilisé, il n'y a rien à en attendre.

L'Arabe est donc de nouveau ce personnage lié au vice, au stupre. Il est là pour faire découvrir à Benoît « les paradis artificiels » par la drogue, et les maisons closes où « la chair est triste ». Bien entendu Benoît, étudiant en art, à qui un avenir brillant semblait promis, ne plonge dans cette débauche que parce qu'il est un personnage 'baudelairien'. Il est dans cette « certitude de la mort » qui exacerbe les sens. Il ne se complait pas dans ces dérèglements, au contraire de Omar dont c'est le seul horizon : « Et, pour lui, commence une dérive que sous-tend la présence d'Omar, un garçon bafoué par notre siècle dont il n'espère absolument rien et qui, pour lui, doit être conduit au désastre. »¹

Omar va donc l'initier à la drogue. À son contact, Benoît côtoie des dealers, tous Arabes, de Paris à Amsterdam. Il a cependant du mal à cacher son mépris pour ses nouveaux 'amis'. L'argent gagné facilement grâce au trafic de drogue le rend amer : « Quand je pense qu'il faut trois ou quatre mois à mon père pour gagner ça, ça me dégoûte ». Il suppose qu'Ali, le fournisseur de drogue de Omar, est un peu « con ». Face à ces remarques, Omar se sent insulté et explique à Benoît la manière dont Ali est arrivé en France, tout en concluant : « Quand même, faut avoir des couilles pour quitter son pays avec 100 balles en poches et un mec comme ça , ça se respecte ».

De manière plus forte encore, selon moi, les références à Baudelaire, à Delacroix, la façon de situer son personnage en connaisseur, et en dépositaire, de l'art occidental face à Omar, renvoie à l'orientalisme.

(...) l'orientaliste avance comme argument contre l'Oriental une différence encore plus implicite et puissante : le premier *écrit*, tandis que le second est *décrit*. A ce dernier, on attribue un rôle passif ; au premier, le pouvoir d'observer, d'étudier, etc. ; (...) Il y a une source d'informations (l'Oriental) et une source de connaissances (l'orientaliste), bref un écrivain et son sujet, inerte sans cela.²

¹ Buache, Freddy, *op. cit.*, p. 393-394.

² Said, Edward W., *op. cit.*, 1980, p. 339.

À Benoît le savoir et l'émotion, face à un tableau de Delacroix, le panthéon à Rome, ou la *Madonna del parto* de Piero della Francesca. Pour Omar la 'science' de la drogue - comment la trouver, comment l'utiliser - et l'émotion face à un 'caillou' de cocaïne. À Benoît, l'amour sous le soleil italien, à la Villa Médici de Rome, avec Claudia. Pour Omar, le sexe avec des prostitués qu'on insulte et le 'charme' des maisons closes d'Amsterdam.

S'il est donc tout à fait légitime d'analyser les films de Xavier Beauvois à travers le prisme de la cinéphilie, il est aussi possible d'essayer de voir au-delà du postulat du film d'auteur et montrer que sa façon de mettre en scène le personnage Arabe - sans rien enlever à la qualité du travail de ce réalisateur - nous éclaire sur l'image qui lui est accolée, sur les facilités qu'utilisent les réalisateurs français quand au traitement qu'ils réservent aux 'beurs'. C'est d'ailleurs à travers ce cinéma, plus que dans les films classés sous le vocable de 'banlieue-film', que l'on peut constater la prégnance de cette image.

À peine plus d'un an après la sortie du film de Beauvois, en mars 1996, l'église Saint-Ambroise, dans le XI^e arrondissement de Paris, est occupée par 300 Africains sans-papiers, qui seront évacués quatre jours plus tard. Ils récidivent un mois plus tard en occupant, le 28 juin, l'église Saint-Bernard, dans le XVIII^e arrondissement. Cette fois le ministère de l'intérieur envoie 1500 CRS, gendarmes et policiers et fait évacuer l'église par la force le 23 août. En novembre de la même année, la loi Debré durcit encore le séjour des étrangers en France. Une clause en particulier retiendra l'attention: elle stipulait que toute personne ayant connaissance de la situation irrégulière d'un individu, au regard de l'immigration, était dans l'obligation de le signaler à sa mairie. En février 1997, Jacqueline Deltombe est condamnée pour avoir hébergé un sans-papiers zaïrois.

Elle risquait 6 mois de prison et 200 000 francs d'amende, mais elle échappe à cette peine. Cet enchaînement d'événements - qui était la suite, en quelque sorte logique, de la deuxième loi Pasqua adoptée en août 1993, qui limitait les conditions de régularisation des étrangers et en poussera de nombreux à basculer dans l'illégalité - amènera les réalisateurs de cinéma, mais pas seulement, à se mobiliser. Xavier Beauvois sera présent (comme Mathieu Kassovitz), sur la liste des 66 cinéastes qui signeront la pétition lancée contre les lois Debré sur l'immigration. Un film de trois minutes fut même réalisé collectivement - par une quinzaine de réalisateurs - s'intitulant *Nous, sans-papiers de France*. Ce terme de 'sans-papiers' était devenu générique pour parler aussi bien de toutes ces personnes qui avaient immigré - vivaient et travaillent en France depuis de longues années, mais dans l'illégalité - que de celles qui étaient arrivés plus récemment, bien que dans la même situation au regard de la loi.

Le 11 février 1997, ces 66 réalisateurs de cinéma lancent donc un 'appel à désobéir'. Le 22 février, 150 000 personnes manifestent à Paris. On le voit, les cinéastes français ne sont pas enfermés dans une 'tour d'ivoire', donnant ainsi raison à Orson Welles: « Ce n'est pas la politique qui est l'ennemie de l'art. C'est la neutralité, parce qu'elle enlève le sens du tragique. D'ailleurs la neutralité est elle aussi une position politique. »¹

Néanmoins, on constate que reconstruire la 'réalité' - pour celui qui se targue de parler de son époque - selon une vision éculée de l'Orient et de l'Occident, selon une perception stéréotypée de l'Arabe, semble plus directement accessible pour certains que d'essayer de rendre compte de la complexité d'une société en mutation.

¹ Orson Welles cité par Hennebelle, Guy, *Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975*, Paris, Editions du Cerf, 1975, p. 415.

Il est à relever que parmi les films analysés dans ce chapitre, plusieurs ont été des succès commerciaux – *Tchao Pantin*, *Police*, *La Haine* - tandis que pour des films comme *Un, deux, trois, soleil* ou *N'oublie pas que tu vas mourir*, il s'agit plus d'un 'succès' critique en terme d'attention porté au film. Ainsi, si la manière de mettre en scène le personnage Arabe n'est pas propre à un type de cinéma - plus 'commercial' ou plus 'artistique' - on ne s'étonnera donc pas de l'effet dévastateur de ce regard - porté toujours du 'haut' vers le 'bas' - sur ces destinataires.

Plus que comme des pauvres ou des exclus, les habitants des quartiers se vivent comme des « colonisés » au sens que Frantz Fanon, Albert Memmi ou Vidiadhar Surajprasad Naipaul ont donné à ce terme : définis par le regard et les catégories extérieurs et dominants, ils finissent par intérioriser ce regard et ces catégories et par se trouver « déréalisés » par la façon dont ils sont traités. Il en résulte un déficit profond d'image, déficit obsédant et présent dans toutes les conversations, une incapacité d'accéder au réel qui donne le sentiment de ne pouvoir vivre sa vie ou de la regarder s'enfuir sans pouvoir la saisir, une impression de trahison du langage et un rapport « truqué » à son propre corps.¹

Jean-Pierre Chevènement en 1998, alors ministre socialiste de l'Intérieur, ajoute au lexique en vigueur concernant les jeunes de banlieue - lors d'un débat à l'Assemblée nationale française - le terme de 'sauvageon'. Face au tollé que provoque cette déclaration, il précise que c'est dans le sens arboricole qu'il entendait ce terme : un arbre ou d'un arbuste qui a poussé spontanément dans la nature, et qui peut être prélevé et greffé. On peut penser qu'il avait aussi en tête, comme beaucoup d'autres, cet autre sens: celui d'un enfant issu d'un peuple sauvage et qui n'a pas subi les influences de la culture – Chevènement faisait alors allusion aux adolescents manquant de repères et qu'il conviendrait d'orienter sur le chemin de la citoyenneté.

¹ Lapeyronnie, Didier, « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers » in Blanchard, Pascal, Bancel, Nicolas et Lemaire, Sandrine (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, p. 210.

On peut avoir une idée de quel type d'adolescents il s'agissait, en lisant René Naba : « Pour un jeune immigré au seuil de sa vie professionnelle, pour un « sauvageon » au seuil de sa vie le choix était bien simple alors : la galère à perte de vue ou la transgression. »¹

Toujours est-il que l'Arabe, qu'il soit 'beur', 'reubeu' ou encore 'sauvageon', est bien présent, pour le meilleur et pour le pire, dans la société et le cinéma français ; même si nous avons vu que c'est aussi par une représentation tronquée, biaisée, voire caricaturale. Néanmoins, on peut arguer que cette figure, toute stéréotypée et imparfaite qu'elle soit, est quand même un personnage du cinéma français. Certaines analyses, comme celle de Jill Forbes par exemple, voient même dans la description de la famille arabe par Maurice Pialat, dans *Police*, une marque 'd'admiration' :

However, he is also fascinated by the immigrant family, no doubt because it is often more tightly-knit than the non-immigrant family and therefore, in some sense, more expressive of the qualities he wishes to attribute to this structure.²

De telle manière que c'est l'existence et l'établissement de ce personnage au sein de la fiction française qui va permettre à d'autres réalisateurs de pouvoir se l'approprier et le réinventer...

¹ Naba, René, *Du bounoule au sauvageon, voyage dans l'imaginaire français*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 83.

² Forbes, Jill, *The cinema in France, after the new wave*, London, The MacMillan Press, 1992, p. 230.

Chapitre 3 : Arabe et Gay... une autre vision, un même 'combat' ?

Ce chapitre va nous permettre de constater qu'un autre personnage arabe peut exister dans le cinéma français. Sous le regard de réalisateurs gay, il va passer de l'objet de désir dont on peut 'disposer' selon l'intérêt de la fiction, à celui de révélateur du malaise français face aux arabes, pour finir par représenter une liberté qui le maintient en marge de la société.

À travers le regard 'brutal' de François Ozon, nous allons constater que si le personnage arabe fait fantasmer, ce n'est pas forcément pour les bonnes raisons. Là où le film de Xavier Beauvois, *N'oublie pas que tu vas mourir*, se voulait un voyage initiatique - prenant prétexte du sida - mais tournant vite à l'égoïsme, je vais montrer que *Drôle de Félix* partant d'un postulat en apparence plus modeste, un road-movie au ton léger, nous offre pourtant une vision beaucoup plus juste de la France, et de son rapport à l'étranger, en cette fin de 20e siècle. Finalement, nous verrons comment Sébastien Lifshitz réinvente, avec les marginaux de la société, le triangle amoureux.

Nous montrerons cependant que malgré cette nouvelle approche, les clichés ont la vie dure et que certains réalisateurs - prenant prétexte de la situation politique et sociale qui se durcit pour les enfants d'immigrés - donnent à penser que l'identité française est en danger et qu'il faudrait donc la défendre comme il se doit.

3.1 Sortir de Paris, pour sortir des clichés ?

Standing on the beach
With a gun in my hand
Staring at the sea
Staring at the sand
Staring down the barrel
At the arab on the ground
I can see his open mouth
But I hear no sound

I'm alive
 I'm dead
 I'm the stranger
 Killing an arab ¹

Les paroles de ce morceau, librement inspiré de l'œuvre d'Albert Camus, *L'étranger*, me sont revenues en mémoire à la vision du film de François Ozon, *Les amants criminels*, sorti sur les écrans en août 1999. Au premier abord pourtant, les deux œuvres ne semblent pas avoir grand chose en commun : réalité absurde et froide chez l'un, univers de conte moderne et violent chez l'autre. Un lien unit pourtant les deux œuvres : le meurtre d'un Arabe. Bien entendu le geste de Meursault dans *L'étranger* n'a pas grand-chose à voir avec celui de Luc dans *Les amants criminels*. Si pour le premier, nous n'aurons jamais véritablement de justification - sauf la possible chaleur étouffante du soleil algérien sur une plage - il n'en va pas de même pour le second.

Si Luc (Jérémy Renier) assassine Saïd (Salim Kechiouche), il le fait dans le contexte du 'film noir'. Il y est poussé par son amie et amante, Alice (Natacha Régnier), qui lui a fait comprendre que Saïd n'attendait qu'une occasion favorable pour la violer. Le crime effectué, les deux adolescents s'enfuient avec le corps pour l'enterrer dans une forêt, où ils vont faire la rencontre d'un 'ogre'. L'histoire change alors de direction, pour passer du fait-divers sordide au conte fantasmagorique. Edward Saïd relevait, à propos du protagoniste de *L'étranger* : « C'est vrai, Meursault tue un Arabe, mais cet Arabe n'est pas nommé et paraît sans histoire, et bien sûr sans père ni mère. »² Ce n'est pas le cas chez Ozon : nous avons le temps de faire connaissance avec ces personnages arabes, puisque Saïd (Salim Kechiouche) a un ami, Karim (Yasmine Belmadi). 'Connaissance' est, néanmoins, un terme un peu exagéré.

¹ The Cure, « Killing an arab » in *Boys don't cry*, Londres, Elektra, 1980.

² Saïd, Edward W., *op. cit.*, 2000, p. 256.

Effectivement, on connaît leur prénom mais cela s'arrête là. En fait, ils existent ici uniquement comme objet de désir - occurrence assez rare dans le cinéma français - même si c'est un désir ambigu, morbide, jamais véritablement reconnu comme tel. Désir tout d'abord d'Alice, adolescente fascinée par 'l'Arabe': elle a envie de Saïd mais ne peut, ni ne veut, le reconnaître. On peut aussi y voir comme une variation sur la 'femme blanche': la fille aux cheveux blonds et aux yeux bleus, attirée par l'interdit que semble encore représenter les 'Saïd' et les 'Karim'. Ces Arabes qui exsudent le sexe et attirent les jeunes 'innocentes', malgré elles. Désir ensuite de Luc, dont la sexualité n'est pas encore affirmée. Luc qui n'arrive pas à être excité par Alice mais est fasciné par Saïd. Luc qui ne peut détourner son regard de Saïd. Ce corps objet de fantasme, qui s'impose à lui, objet qu'il faut soit posséder, soit faire disparaître, pour ne plus qu'il vous obsède. Ce corps qui semble dégager une puissance d'attraction qui vous échappe. Désir enfin du réalisateur, François Ozon, dont la caméra érotise les corps masculins. Elle s'attarde, tourne autour, caresse le corps de Saïd, reproduisant la fascination ambiguë de Luc.

Ainsi, si l'on revient à *L'étranger*, ce qui lie ces deux œuvres c'est l'utilisation de l'Arabe comme figure pour faire avancer le récit. Meursault tue un Arabe, sur une plage, sous le soleil. Cette victime n'a aucune importance dans l'économie du récit, ce qui importe c'est ce que ressent Meursault, et qui n'a rien à voir avec ce meurtre. Luc tue Saïd, poussé par le désir refoulé d'Alice : Saïd n'est, à priori, coupable de rien, si ce n'est de plaire à Alice. Ozon utilise alors les clichés sur les Arabes - la cité et leur cave, Saïd et sa bande de violeurs, un (supposé) insatiable appétit sexuel - non pas pour les détourner ou les exagérer, mais pour faire avancer son récit. Ce sont donc des codes qu'il utilise, codes déjà intégrés par le spectateur, qui permettent ainsi de faire l'économie de séquence d'exposition ou d'une psychologie des personnages.

La victime a juste besoin d'être Arabe. On peut donc tuer cet Arabe car il existe 'simplement' pour permettre de développer une histoire d'homosexualité refoulée, là où l'Arabe nous est montré comme un symbole de puissance sexuelle mais aussi comme un objet de convoitise, qui fait l'objet de toute les attentions : celles d'Alice, de Luc et du réalisateur, François Ozon, qui ne se lasse pas de filmer la nuque, les lèvres et le corps de Saïd. C'est la nouvelle incarnation de l'Arabe dans la France de la 'fracture sociale' : l'objet de désir. Ceci prendra la forme, à partir de 2001, à destination du public gay, de films pornographiques mettant en scènes des 'racailles de cités'. Le site parisien *Citébeur* « le site des beurs et des arabes gay » qui propose de venir « kiffer les mecs de téci » et de faire « un tour dans ma cave ». ¹ Ce qui n'est pas anodin, comme Nick Rees-Robert le remarque :

At its most the *Citébeur* video production might be seen as a political attempt to re-signify the *racaille* insult to symbolize a degree of lower-class sexual pride accross ethnic lines, incorporating young *beur*, black, mixed-race, and white men. ²

La banlieue peut donc aussi faire fantasmer. Bien qu'en cette fin du siècle, elle semble bien installée au centre de toutes les polémiques.

L'expression 'fracture sociale', utilisée par Jacques Chirac lors de sa campagne présidentielle de 1995, était censée stigmatiser l'écart grandissant entre des populations économiquement et socialement intégrées et les autres, exclus du système - ces populations exclues se trouvant principalement dans les banlieues, elles étaient donc l'épicentre de cette 'fracture sociale'. Dans le même temps où le gouvernement Chirac mettait en place différents plans pour relancer l'économie et l'intégration urbaine des banlieues, en établissant par exemple des zones de développement prioritaires – on parla même de « Plan

¹ www.citebeur.com, consulté le 4/03/08

² Rees-Roberts, Nick, « Kiffe la racaille : arab masculinity and queer fantasy in France », *Contemporary French civilization*, Vol. XXXII, n°1, Winter/Spring 2008, p. 184.

Marshall » des banlieues – on y installait de plus en plus une présence policière massive. Lionel Jospin, qui avait remplacé Alain Juppé - après la dissolution de l'Assemblée nationale en 1997 par le président Jacques Chirac - continuait dans le même esprit que son prédécesseur de droite.

In 1999, Socialist Prime Minister Lionel Jospin took these surveillance measures one step further, mobilizing 13,000 additional riot police (CRS) and 17,000 military gendarmes to patrol these same "sensitive urban zones," and thus effectively completing the militarization of the French suburbs.¹

Il était donc apparemment temps pour certains cinéastes de placer leurs personnages dans d'autres lieux que Paris et sa banlieue. François Ozon avait déjà placé l'action de sa fiction en province, dans le département du Puy de Dôme, à Clermont Ferrand plus précisément. Les réalisateurs Olivier Ducastel et Jacques Martineau vont faire traverser la France à 'leur' Félix. Le couple que forment les deux réalisateurs est de notoriété publique et ce film-ci - comme leur précédent et comme les suivants qui abordent de manière directe ou indirecte l'homosexualité – met au premier plan un personnage homosexuel.

Pour cause de compressions économiques, Félix se retrouve au chômage. Découvrant des lettres provenant d'un père qu'il n'a jamais connu, il va profiter de cette période d'inactivité pour partir à sa recherche. Il va traverser la France, en partant de Dieppe jusqu'à Marseille. En auto-stop, et au hasard des rencontres, il va se construire une 'famille' idéale. Félix (Sami Bouajila) n'a pas le profil typique d'un Français, ni du personnage arabe dans le cinéma Français. Il est, de fait, assez atypique.

¹ Silverstein, Paul A., « "Why are we waiting to start the fire" : French gangsta rap and the critique of state capitalism » in Durand, Alain-Philippe (ed.), *Black, Blanc, Beur, rap music and hip-hop culture in the francophone world*, Maryland, The Scarecrow Press, 2002, p. 52.

Son prénom tout d'abord : Un personnage avec le physique de Sami Bouajila (acteur français, d'origine tunisienne) se prénomme généralement, dans le cinéma français, Mohamed ou Abdel. On a pourtant un protagoniste qui, dès l'évocation de son prénom – si on se rapporte au latin *Félix, félicis* : heureux, qui a du bonheur – et dès les premiers plans du film, affirme sa joie de vivre. Ce ne serait qu'anecdotique s'il n'était de surcroît gay et séropositif. Ainsi ce personnage arabe est bien une nouveauté sur les écrans français.

On a parlé dans le chapitre précédent des revendications de la communauté maghrébine, et des enfants d'immigrés en particulier, mais il est à relever que ces luttes se sont déroulées en parallèle avec celle de la communauté gay qui se mobilisa, dans les années 1980 et 1990, face à la propagation du VIH et pour des revendications citoyennes - comme le mariage gay et l'adoption. Si ces luttes se sont déroulées plus ou moins dans le même temps - avec des intensités variables selon les époques - elles se sont rarement recoupées, pas plus dans la réalité que dans la fiction. Que ce soit dans les films de réalisateurs français ou dans celui des réalisateurs 'beurs', le personnage arabe est généralement hétérosexuel ou supposé tel. Cependant on peut remarquer que, si le personnage arabe évoque pour le grand public un amalgame de stéréotypes, il en est souvent de même pour les homosexuels qui sont englobés sous la même 'étiquette' gay, sans trop de discernement : « Some stereotypes and some laws tell the story not only of what a certain imagined national "we" believes but also of what we used to believe. »¹

¹ Rosello, Mireille, *op. cit.*, p. 27

Drôle de Félix sort en 2000 et le sida est ici présenté en tant que maladie comme une autre : on vit avec, en couple – le conjoint de Félix est Daniel (Pierre-Loup Rajot) - et on se soigne ; ce n'est pas la séropositivité dramatique telle que vue chez Xavier Beauvois. Pour Olivier Ducastel et Jacques Martineau, la perspective n'est manifestement pas la même. C'est pourquoi ce qui, contre toute attente, 'différencie' Félix n'est ni son origine, ni son physique - à tout le moins dans les quinze premières minutes du film – mais sa sexualité. *Drôle de Félix* se révélera finalement une quête identitaire, dans une France qui entre dans le 21ème siècle. Cette quête nous amène à la suite de Félix, dans un voyage rythmé par des rencontres, symbolisant une manière de famille française 'rêvée'.

Le point de départ du voyage de Félix est Dieppe, situé en Haute-Normandie, à environ 200km à l'ouest de Paris. Il va le mener à Marseille, en passant par Rouen, Chartres, Brioude et Martigues. Ce qui frappe d'emblée, dans les quinze premières minutes du film, est que l'on suit un personnage qui semble plus déterminé par son orientation sexuelle que par son origine ethnique. Ce qui peut sembler à priori paradoxal car si, dès la première minute du film, le physique de Sami Bouajila laisse peu de place au doute sur son origine, il ne permet absolument pas de déterminer, bien entendu, s'il vit avec un homme ou une femme. Les préférences sexuelles de Félix sont pourtant claires, ainsi que sa séropositivité, après quelques minutes de film. Cependant, dans sa quête du père, qu'on imagine Arabe, puisque l'on a appris que sa mère était française, il emporte un cerf volant au couleur du drapeau gay, qui le suivra jusqu'à la fin de son voyage, comme en contrepoint de cette identité ethnique qu'il porte sur le visage.

Rencontrant, au cours de son périple, des Français de tout âge et de toute classe sociale, Félix semble le compagnon rêvé : ouvert et à l'écoute des autres. Un modèle d'assimilation, ou d'intégration, selon le terme utilisé en France. Au cours de son périple, il va donc rencontrer la famille rêvée. Le film le signale nommément *Mon petit frère, Ma grand-mère, Mon cousin, Ma sœur, Mon père*.

Révélaient les valeurs de l'amitié à Jules, son 'petit frère', 'trinquant' à la maladie - la prise de pilules qui rythment son voyage - avec sa 'grand-mère', savourant la liberté des amours passagères avec son 'cousin', découvrant la paternité avec sa 'sœur' et offrant finalement un cerf-volant arc-en-ciel à son 'père'. On assiste donc, à priori, à la traversée d'une France 'enchantée' où ni l'homosexualité de Félix, ni sa séropositivité ne posent problème. Mais 'l'enchantement' se heurte assez rapidement au problème ethnique. Son premier arrêt à Rouen s'avèrera traumatisant car il surprend deux individus tentant de jeter un homme par-dessus un pont. Il est poursuivi, finalement rattrapé, et son origine maghrébine, la même que celle de l'homme ensanglanté sur le pont, lui est violemment rappelée. La phrase assénée par son agresseur: « *personne te croira avec ta gueule* » - confirmée par le recul de Félix au moment de témoigner devant la police - reviendra le hanter à plusieurs reprises. La prise de position politique des réalisateurs se fait plus explicite à mesure que Félix approche du sud de la France.

Orange, ville ayant eu un maire issu du Front National (le parti d'extrême droite) de 1995 à 2005 révèle, contre toute attente, la conscience politique de Félix. Ce dernier refuse absolument de traverser cette ville, alors qu'il est accompagné par sa 'sœur' Isabelle. Il s'ensuit un débat sur le bien fondé de ce refus, reproduisant le questionnement des artistes français de l'époque.

Arrivant finalement à Martigues, il y rencontrera son 'père', qui le dissuadera d'aller déranger son 'vrai' père et, dans une sorte de passage de témoin, il lui offrira ce cerf-volant, au couleur du drapeau gay.

La spécificité du regard des réalisateurs gays est encore plus remarquable, du fait du sujet abordé, dans le film de Sébastien Lifshitz *Wild Side* réalisé en 2004. Dans son film, le personnage franco-maghrébin est, au premier abord, ce 'beur' dont le cinéma français est devenu coutumier: un petit délinquant, drôle et débrouillard. Cependant, en l'inscrivant dans un ménage à trois, entre un réfugié russe et une transsexuelle, Sébastien Lifshitz lui permet d'accéder à une autre dimension cinématographique.

La France, son territoire, est un élément aussi important dans *Wild Side* que dans *Drôle de Félix*, bien que de façon différente. Sébastien Lifshitz prend Paris comme point de départ, lieu de vie de ses personnages et s'éloigne aussi à 200km de Paris, mais plus au nord, vers Béthune, lieu d'enfance du personnage principal. Ville désertée, sinistrée économiquement et socialement, « morte » comme le fait remarquer Djamel à Mikhail, elle est pourtant le lieu d'une sorte de voyage immobile, qui prend place dans la mémoire des protagonistes. On découvre un trio de personnages inattendus, Stéphanie (Stéphanie Michelini), une transsexuelle, Mikhail (Edouard Mikitine), un émigré russe et Djamel (Yasmine Belmadi, aperçu dans *Les amants criminels*), un jeune Maghrébin, qui vivent ensemble à Paris. Stéphanie amène sa mère mourante dans leur maison d'enfance, accompagnée de Mikhail puis rejoint par Djamel. Travaillant à partir de flash-back, Sébastien Lifshitz ramène à la surface le passé des protagonistes, face à un présent vécu dans la clandestinité et la souffrance.

Dans *Wild Side*, c'est donc la figure de la mère qui importe. Celle, mourante, de Stéphanie et celle, absente, de Mikhail et Djamel. Ce n'est plus une mais trois personnes qui sont en quête de leur passé, de leur identité. Mais ici, on est délibérément du côté de la gravité. On ne rencontre personne, on ne s'ouvre pas aux autres car le salut réside dans l'union de ces trois êtres qui semblent tirer leur énergie les uns des autres. La rencontre avec la société se faisant à travers la prostitution pour Stéphanie et Djamel, Mikhail étant plongeur dans un restaurant.

Film 'charnel', plongée dans la pénombre, mais zébrée d'éclair lumineux, immersion dans la mémoire et l'identité, *Wild Side* est un *Jules et Jim* réinventé où les personnages ne peuvent se raccrocher à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Trois personnages non pas faussement complémentaires mais vraiment différents, qui se 'reconnaissent', hors de toute logique, de toute 'norme' sociale. Seuls ils ne seraient plus rien, juste une transsexuelle, un réfugié russe et un jeune beur qui se prostitue.

*L'identité sociale ne se forme pas dans un vide. Elle se forme d'abord par la participation à des groupes primaires, et ce sont donc les relations dans ces groupes qui influent sur le système des valeurs des jeunes et leur image d'eux-mêmes. Les groupes n'ont pas le même statut dans la société et l'appartenance à un groupe minoritaire ou à un groupe faible dont le statut socio-économique a des conséquences pour les individus qui y appartiennent.*¹

Le passé de Djamel défile à travers les photos jaunies d'un album de famille, ce qui laisse plus de place, plus d'espace pour imaginer ce personnage, et ainsi lui donne plus de profondeur. Ici, comme dans *Drôle de Félix*, la question du corps masculin est omniprésente. Dans ce dernier, malgré la séropositivité de Félix, on nous offrait son corps vigoureux, dansant, sexuellement attirant, même pour une femme agée comme sa 'grand-mère'.

¹ Malewska-Peyre, Hanna (dir.), *Crise d'identité et déviance des jeunes immigrés*, Paris, Documentation française, 1982, p. 29.

Pour *Wild Side*, dans une séquence inversée, c'est Djamel qui observe le corps malade de la mère de Stéphanie. Dans *Wild Side* encore, au contraire de *Drôle de Félix*, ce qui entoure les personnages est souvent hors-champ ou dans la pénombre. Sébastien Lifshitz travaillant au plus près des corps et des visages, semblant fasciné par ses acteurs. Pour lui l'homosexualité semble se vivre encore dans l'ombre, là où Ducastel et Martineau l'exposent au grand jour. De la même façon que Félix – qui vit et affirme son homosexualité sans retenue alors qu'il ne parle jamais de ses origines ethniques - Djamel vit sa sexualité sans problème, sauf que tout, chez ce dernier, renvoie à son milieu social. Une manière de bouger, de s'exprimer directement issue de la banlieue, à tout le moins de l'image que le cinéma français en donne. Néanmoins le regard de Lifshitz n'apparaît pas, comme chez Ozon, celui du gay fasciné par le beur de cité, poussé par une sorte de désir pour l'interdit. En mettant sur le même plan, c'est-à-dire sur le trottoir, Stéphanie et Djamel, le réalisateur trace un lien explicite entre la difficulté de ces deux personnages à vivre dans cette société. Hétéro ou homo, femme ou homme, Arabe ou Français : quelle identité choisir, s'il faut vraiment en choisir une ?

What is distinctive about the Beurs is the particular set of parameters within which these tensions arise, and the intensity which they sometimes acquire. While such conflicts may be experienced most commonly in everyday personal relations, they are rooted in the juxtaposition of radically different cultural systems consequent upon large-scale international populations' movements. For the Beurs, the negotiation of personal identity is inseparable from the more or less overt confrontation of this wider socio-historical cleavage. ¹

Au premier abord, le personnage de Djamel apparaît donc un peu plus complexe que Félix. Tout à la fois petite 'frappe' de banlieue, beur se prostituant auprès d'hommes ou de femmes et, dans le même temps, cet être amoureux, joyeux mais habité d'une mélancolie insondable.

¹ Hargreaves, Alec G., *Voices from the North African immigrant community in France*, New-York, Berg, 1991, p. 2-3.

Face à lui, Félix dans son pays 'enchanté' où une vieille dame peut accoster un Arabe dormant sur un banc et l'inviter chez elle. Félix qui revendique, face à cette même femme, son identité homosexuelle alors que le fait que son origine ethnique pourrait lui coûter la vie intervient tardivement dans son discours. La seule revendication qui est faite par Djamel, face à Mikhail lui demandant de mener une vie normale, est celle d'être un homme libre. Être un homme libre, pour un maghrébin, c'est aussi pouvoir avoir une sexualité en dehors des codes de la cité, ou de la culture dominante, en dehors des normes imposées par une société blanche et hétérosexuelle. C'est finalement ce qui réunit Djamel et Félix : deux personnages 'libres' qui suivent leur chemin et mènent leur vie à leur manière. Félix et Djamel sont ces « frontaliers » de l'espace 'franco-maghrébin', dont parle Jean-Robert Henry, dans une définition qui pourrait aussi s'appliquer aux homosexuels :

Par frontaliers nous entendons ici les individus ou les groupes qui habitent la frontière symbolique entre des sociétés placées en situation d'antagonisme ou d'exhibition de leurs différences. Quels qu'en soient le fondement et la réalité, la tension symbolique entre des sociétés qui se posent à la fois comme proches et différentes appelle en retour certaines transactions, et place des individus en position tout à la fois de subir et de tenter de dépasser les antagonismes de leurs sociétés.¹

C'est ce que réussit Félix, subir son origine ethnique puis la dépasser mais à quel prix? Félix semble nous dire que faire partie de deux groupes de population stigmatisés pour leurs différences, comme peuvent l'être les gays et les arabes, cela peut-être 'trop' pour un seul homme et qu'il faut choisir, en quelque sorte, son camp. On peut aussi y voir le constat que, hors la société et la famille, le lieu où l'on pourrait enfin être soi-même serait le couple ou le trio pour Djamel.

¹ Henry, Jean-Robert, « Les « frontaliers » de l'espace Franco-Maghrébin » in *Etre marginal au Maghreb*, Colonna, Fanny et Daoud, Zakya (textes réunis par), Paris, CNRS Editions, 1993, p. 301.

Finalement, une des interprétations possibles du film est qu'il est plus facile pour Félix de s'affirmer en tant que gay qu'arabe. C'est aussi, peut-être, constater que la situation pour les homosexuels, en France, semble avoir évolué plus favorablement que pour les arabes. Car on peut voir *Drôle de Félix* en constatant que ce qui concerne l'homosexualité est valorisé alors que ce qui peut-être relié à l'origine ethnique de Félix pose problème ou est passé sous silence. C'est pourquoi, il n'est pas anodin que ces questions d'identité soient abordées, à travers le personnage arabe, par des réalisateurs gays car ces deux films sont plus complémentaires qu'opposés, par les pistes qu'ils explorent et les perspectives qu'ils ouvrent. Comme le fait remarquer Edward W. Saïd :

Le pouvoir de représenter, décrire, caractériser et dépeindre n'est pas aisément accessible à tout membre de toute société. De plus, le « quoi » et le « comment » de la représentation des « choses » sont circonscrits et réglementés au niveau social, même s'il reste une marge de liberté individuelle considérable.¹

L'expérience de la recherche identitaire, et de la discrimination, est palpable à travers le regard de Olivier Ducastel et Jacques Martineau sur Félix et de Sébastien Lifshitz sur Djamel. Même si ce dernier, contrairement à Félix, ne semble pas près de trouver sa place dans la société. Trop typé dans ses manières et dans son physique pour la France, trop libre dans ses moeurs pour sa famille, il semble condamné à la marge, à l'ombre même si, ultimement, c'est aussi un dépassement du regard érotique que nous propose Sébastien Lifshitz :

However, Lifshitz's model of attraction and fascination for the Arab world does more than merely acknowledge erotic interest ; he allows us to envisage some kinds of queer desire as crude fetishism, and more as possible forms of alliance across ethnic and racial lines.²

¹ Saïd, Edward W., *op. cit.*, 2000, p. 136.

² Rees-Roberts, Nick, *op. cit.*, p. 199.

Mon propos ici n'est pas de démontrer que la panacée au cliché sur l'arabe dans le cinéma français est de mettre un réalisateur gay derrière la caméra, il suffit de regarder *Les amants criminels* pour s'en convaincre, mais d'essayer de montrer qu'ils dépassent souvent, même chez Ozon, le simple regard colonialiste dont semble coutumier un réalisateur comme Bertrand Blier. Là où ce dernier reproduit, et valide, des identités 'figées', héritières d'un système idéologique aux relents colonialistes, ces réalisateurs questionnent les catégories sur lesquelles on voudrait fonder l'identité, comme l'ethnicité par exemple, pour proposer de les dépasser et peut-être accéder à cette « universalité » dont parle Jacques Derrida :

Aucune identité culturelle ne se présente comme le corps opaque d'un idiome intraduisible mais toujours, au contraire, comme l'irremplaçable inscription de l'universel dans le singulier, le témoignage unique de l'essence humaine et du propre de l'homme. Chaque fois, c'est le discours de la responsabilité : j'ai, le « je » unique, à la responsabilité de témoigner pour l'universalité.¹

3.2 Une identité toujours en question

Le film de Bertrand Blier, *Les côtelettes* réalisé en 2003 est une adaptation de sa pièce de théâtre du même nom, créée six ans plus tôt. Léonce (Philippe Noiret) et le Vieux (Michel Bouquet), deux voisins, se disputent les faveurs de leur femme de ménage, Nacifa (Farida Rahouadj). Ce qui les conduit à dissenter des femmes, du sexe et de la mort. C'est donc une femme arabe qui est le prétexte de cette litanie de clichés orientalistes et colonialistes : les deux hommes discutent du destin de Nacifa comme le maître de son esclave : Léonce se proposant de lui redonner sa 'liberté'. Mais Nacifa, c'est aussi la 'princesse' orientale, tentatrice et insatiable, prétexte aux fantasmes les plus débridés pour nos deux 'vieux'.

¹ Derrida, Jacques, *L'autre cap*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 72.

Ces derniers savent reconnaître la perle qui se cache sous l'apparente banalité de la femme de ménage, ce qui n'est pas le cas de son mari. On assiste donc à l'entrée en scène du personnage Arabe, tel qu'en lui-même le cinéma français le fige. Le mari vient négocié, armé, la vente de sa femme à nos deux compères car il semble être de notoriété publique, depuis *Police* de Pialat, que tout mari arabe dissimule un proxénète, qui abuse de sa femme et la maltraite. Heureusement il sera abattu, comme par inadvertance, ce qui permettra au Vieux de nous gratifier d'une distinction éclairante : « Pour moi la femme est maghrébine et l'homme est un Arabe ». Là encore, cet image de l'arabe criminel ne renvoie pas qu'à des préjugés que l'on aimerait 'populaire'. Comme le rappelait opportunément Frantz Fanon dès les années 1960, si préjugés il y a, ils se sont batis sur des analyses pseudo-scientifiques :

Parmi les caractéristiques du peuple algérien telles que le colonialisme les avait établies nous retiendrons sa criminalité effarante. Avant 1954, les magistrats, les policiers, les avocats, les journalistes, les médecins légistes convenaient de façon unanime que la criminalité de l'Algérien faisait problème. L'Algérien, affirmait-on, est un criminel-né. Une théorie fut élaborée, des preuves scientifiques apportées. Cette théorie fut l'objet pendant plus de 20 ans d'un enseignement universitaire. ¹

Ainsi, une fois de plus, la mise en scène de Bertrand Blier, brouillant les frontières temporelles et accumulant les moments surréalistes, semble donc s'autoriser - avec la caution des deux 'figures' du cinéma français que sont Philippe Noiret et Michel Bouquet - tous les excès dans l'outrance et la vulgarité.

Quand le personnage arabe ne revêt pas sa défroque du temps des colonies, la 'modernité' le met en scène dans le cadre de polar urbain où la banlieue française est présenté comme un 'no man's land'.

¹ Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La découverte & Syros, 2002, p. 285.

Florent Emilio Siri, presque dix ans après *La Haine*, nous présente sa vision du 'black, blanc, beur'. Dans *Nid de guêpes* (sorti en 2002) cependant, il n'est plus question de trio, de bavure policière ni de révolte sociale: on est face à un mélange hétéroclite d'origine et de personnalité dont le point commun est l'appât du gain. Nous sommes dans le film de genre : des policiers et des truands unis contre un ennemi commun.

Des agents des forces spéciales européennes ont pour mission de transférer jusqu'à une prison française Abedin Nexhep, chef de la mafia albanaise, accusé d'être à la tête d'un vaste réseau de prostitution. Durant le transfert, les hommes de main de Nexhep obligent les agents à battre en retraite. Ces derniers se réfugient, en compagnie de leur prisonnier, dans un entrepôt d'une zone industrielle où ils se retrouvent face à une bande de jeunes venue cambrioler du matériel informatique. Les tueurs de Nexhep encerclent l'entrepôt...

On retrouve le héros de *Drôle de Félix*, Sami Bouajila, sous les traits de Saïd, un jeune beur impliqué dans ce vol. Les autres personnages arabes de la bande – composée de Santino, le 'blanc' (Benoit Magimel) et Martial 'le black' (Martial Odone) – sont Nadia (Anisia Uzeyman) et Nasser (Samy Nacéri). Nous avons donc des 'blancs', des 'blacks' et des 'beurs', ce qui est sans doute censé être représentatif de la banlieue, dont nous les voyons partir pour effectuer leur forfait. Pas de 'discours' derrière cette mise en scène car, comme je l'ai signalé plus haut, nous sommes dans le film de genre : ils sont donc armés en conséquence et semblent particulièrement bien organisés. Nous sommes en 2002 et dans l'imaginaire cinématographique français, la banlieue est devenue un 'réservoir' du banditisme. C'est pourquoi quand Nicolas Boukhrief réalise son polar, *Le convoyeur*, qui sort sur les écrans français en avril 2004 - comme *Wild side* - la banlieue y apparaîtra de façon fugitive mais éloquente.

La compagnie Vigilante, une société de transport de fonds, a été victime de trois violents braquages dans l'année, qui n'ont laissé aucun survivant. C'est dans ce contexte qu'Alexandre Demarre (Albert Dupontel) se présente un matin chez Vigilante pour entamer sa première journée de travail. Reposant sur le mystère et les motivations qui entourent le personnage incarné par Albert Dupontel, *Le convoyeur* suit le quotidien de l'entreprise de transport de fonds, à travers les portraits de ses employés, plus ou moins névrosés. Une mention spéciale à Bernard (François Berléand) qui lors d'un braquage du fourgon dans une banlieue, alors que ses collègues s'enfuient, fait front contre ses assaillants franco-maghrébins, en s'écriant « Charles Martel ! ». L'allusion au Duc d'Austrasie, célèbre pour avoir stoppé les armées musulmanes du gouverneur d'Espagne Abd el Rahman en 732 à Poitiers, était transparente pour le public français, dont Charles Martel est une des figures 'mythologiques', tout comme dans l'Occident chrétien. Finalement, il s'agit toujours de combattre pour préserver une identité qui semble toujours remise en question.

Au final que nous enseigne le cinéma français dans notre rapport à l'image cinématographique de l'Arabe au cours de cette dernière décennie ? Eh bien, avant tout, qu'au-delà d'évolutions sensibles, subsiste une large opinion qui consomme régulièrement l'archétype bâti autour du Sarrasin. Le cinéma retranscrit les images qu'il puise dans la société et les réinjecte. (...) Le cinéma français se refuse à rompre définitivement les chaînes de la représentation du personnage de l'Arabe. Archétype utile, porteur d'une symbolique séculaire, il se laisse consommer plus facilement par le spectateur. ¹

Le combat, cependant, continue aussi du côté de la communauté maghrébine : vingt ans après la 'marche des beurs', c'est au tour des femmes de s'affirmer.

¹ Gartner, Julien, *Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français, 1995-2005, retour sur une décennie*, Confluences Méditerranée, n°55, automne 2005, p. 198-199.

Du 1er février au 8 mars 2003, Fadela Amara - alors présidente de l'association 'Ni putes ni soumises' (elle est secrétaire d'État chargée de la politique de la Ville depuis juin 2007) - et son équipe organisent la 'Marche des femmes des quartiers pour l'égalité et contre les ghettos'. Des femmes arabes qui sont d'ailleurs très peu représentées dans le cinéma français, soit comme des 'silhouettes' chez Bertrand Blier, soit comme des filles en bute à un milieu familial qui les oppresse, comme dans le film de Coline Serreau, *Chaos* ou dans celui de Philippe Faucon, *Samia* (adapté du roman de Soraya Nini, *Ils disent que je suis une beurette*) – tous deux sortis sur les écrans français en 2001. Pourtant, le sentiment qui prévaut semble celui exprimé par Christian Delorme - le 'curé des Minguettes' et un des initiateurs de la marche de 1983 - dans une interview au journal *Le Monde* du 4 décembre 2001, cité dans le livre de Zaïr Kédadouche, *La France et les beurs* :

Ainsi, les familles maghrébines ont toujours vécu dans un statut d'infériorité : elles sont passées du statut colonial d'indigènes à celui d'immigrés. Les pères n'avaient des droits qu'en tant que travailleurs ; leurs enfants ont hérité de ce sentiment d'infériorité. Leur vraie chance d'intégration passait par le travail, or ils ont été les premiers à faire les frais de vingt ans de déstructuration du marché de l'emploi. Si bien qu'ils ont développé une culture autonome et se sentent membres d'une autre nation, celle des cités.¹

Pourtant, l'Arabe n'est plus seulement un beur, il s'est aussi transformé en 'bourgeois'. Ce néologisme, apparu à la fin des années 1990, est formé du mot 'beur' et 'bourgeois' gagne ses lettres de noblesse quand Catherine Wihtol de Wenden, en compagnie de Rémy Leveau, lui consacre un ouvrage en 2001 – Les médias parlent alors de ces 'beurs' qui ont réussi leur vie professionnelle : ce qui peut donner le sentiment de l'inattendu, puisque l'on prend la peine d'en faire des articles.

Farid Boudjellal en avait pourtant déjà fait, dès 1997, un personnage de bande dessinée mais son 'bourgeois' milliardaire, Mouloud Benbelek, était un personnage qui

¹ Kédadouche, Zaïr, *La France et les beurs*, La table ronde, Paris, 2002, p. 46.

Farid Boudjellal en avait pourtant déjà fait, dès 1997, un personnage de bande dessinée mais son 'bourgeois' milliardaire, Mouloud Benbelek, était un personnage qui profitait de sa réussite pour se 'venger' de toutes les humiliations subies à l'époque où il n'était qu'un 'simple' beur.

C'est que la question de 'l'autre', ce français arabe ou cet arabe français, ne s'est toujours pas éclaircie. En France, au contraire d'autres pays, les recensements ne peuvent contenir des informations sur l'origine ethnique et la religion des personnes interrogées, ce qui ne permet pas de mesurer l'évolution des situations des enfants d'immigrés sur la durée et autorisent, aussi bien dans les médias que chez les responsables politiques, à avancer les chiffres les plus fantaisistes mélangeant immigration et religion, assimilation et intégration. Cette 'confusion' vient aussi du fait que la société française est, malgré tout, consciente qu'elle est constituée d'un mélange dont ce 'franco-arabe' est un élément essentiel, à tel point que David A. McMurray peut parler de « franco-arab cultural hybridity » et relever « the extraordinary plenitude of all things Arab in French popular culture, whether it be the fields of music, television, movies, radio, or sports. »¹

La France n'est donc pas les Etats-Unis où Jack G. Shaheen peut s'autoriser à dire, dans le documentaire portant le même titre que son livre, *Reel bad Arabs, how Hollywood vilifies a people* est réalisé par Sut Jhally en 2006 – après avoir visionné plus de 1000 films, des premiers temps du cinéma à Hollywood jusqu'aux plus grands succès actuels : « Arabs are the most maligned group in the history of Hollywood. They are portrayed basically as subhumans. »

¹ McMurray, David A., « La France Arabe » in *Post-colonial cultures in France*, Hargreaves, Alec G. and McKinney, Mark (ed.), London, Routledge, 1997, p. 33.

On a essayé de montrer que dans l'Hexagone la situation est beaucoup plus complexe que cela, tant les liens entre la France et le Maghreb sont anciens. C'est pourquoi l'image de l'Arabe dans les films de réalisateurs français n'est pas aussi aisément définissable que dans les films hollywoodiens. Ces derniers n'étant pas vraiment connus pour leur finesse dans le traitement de tout ce qui est 'autre' - c'est à dire non identifiable immédiatement comme américain - on peut, finalement, se demander quel est le rapport entre le traitement du personnage Arabe dans le cinéma Hollywoodien et dans le cinéma français ? Le lien réside sans doute dans cette étrange impression, en écoutant Jack G. Shaheen, que la boucle se referme :

We inherited the Arab image from Europeans in the early days, maybe 150 years, 200 years ago. The British and the French who traveled to the Middle east and those who didn't travel to the Middle East, conjured up these images of the Arab as the oriental other. The travel writers, the artists who fabricated these images, and who were very successful as a matter of fact. And these images were transmitted and inherited by us. We took them, we embellished them, and here they are.

En ce début de XXIème siècle, l'Europe, et particulièrement la France, semble pourtant donner raison à cette analyse de Duncan Petrie qui, une dizaine d'années plus tard, résonne comme une prophétie : « The legacy of post-colonialism is this virtual transformation of cultural identity in the heartland of nineteenth-century imperialism. White Europe must come to terms with this legacy if it is not to disintegrate in sectarian, racial and religious strife. »¹

¹ Petrie, Duncan, « Change and cinematic representation in Modern Europe » in Petrie, Duncan (ed.), *Screening Europe*, London, British Film Institute, 1992, p. 7-8.

Conclusion : et maintenant...

Le 23 février 2005, l'Assemblée nationale adopta la loi n° 2005-158 « portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés » dont l'article 1 dit que

La Nation exprime sa reconnaissance aux femmes et aux hommes qui ont participé à l'oeuvre accomplie par la France dans les anciens départements français d'Algérie, au Maroc, en Tunisie et en Indochine ainsi que dans les territoires placés antérieurement sous la souveraineté française.¹

et l'article 4 précise:

Les programmes de recherche universitaire accordent à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite. Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord...²

Le journal *Libération* du 17 octobre 2005 titre alors sur « la fronde des historiens », face à cet article de loi, mais aussi sur les protestations du milieu enseignant – secondaire et universitaire. Le président algérien Abdelaziz Bouteflika déclare, dans un discours prononcé le 25 août à Sétif, que « les Français n'ont d'autre choix que de reconnaître qu'ils ont torturé, tué, exterminé »³ durant la colonisation de l'Algérie.

Pourtant, trois ans plus tôt, en mars 2002, l'Institut du monde arabe à Paris – dont la mission est de faire connaître et rayonner la culture arabe, tout en se voulant un pont culturel entre la France et le monde arabe - proposait un cycle de longs métrages s'intitulant : "Roschdy, Samy, Zinédine et les autres... des seconds rôles au premier plan". L'institution proposait au public Français de se pencher sur un phénomène nouveau dans le cinéma français : l'accès à des premiers rôles non typés pour des acteurs d'origine maghrébine jusque-là cantonnés dans des personnages stéréotypés de second ordre.

¹ <http://admi.net/jo/20050224/DEFX0300218L.html> consulté le 4/03/08

² *ibid*

³ http://www.elwatan.com/spip.php?page=article&id_article=31343, consulté le 4/03/08

Deux ans plus tard, *Le Monde 2*, supplément magazine du journal *Le Monde*, faisait sa couverture sur « nos stars beurs », Sami Bouajila, Roschdy Zem, Jamel Debbouze et Samy Naceri, les protagonistes de *Indigènes* – selon Jamel Debbouze : « c'est l'histoire des tirailleurs qui se sont battus pour la mère patrie mais qui, le jour de la victoire, n'ont pas eu le droit de défiler sur les Champs-Élysées parce qu'ils étaient arabes ou noirs »¹ - réalisé par Rachid Bouchareb. Une production à gros budget, et en tournage quand paraît le magazine. Toujours en couverture : « ...la question qui dérange: Le cinéma français a-t-il quelque chose contre les Arabes ? ». Dans le magazine, un portrait des quatre comédiens du film et un résumé, à travers cinq films, de la « visibilité longue et difficile à conquérir » pour ces acteurs. On rappelle aussi que le cinéma français 'attend' toujours son actrice 'beur' dont la notoriété pourra se comparer à celle des acteurs qui font la couverture du magazine. Finalement, en décembre 2005, le président Jacques Chirac déclare que « Ce n'est pas à la loi d'écrire l'Histoire. L'écriture de l'histoire c'est l'affaire des historiens ». ² Le 16 février 2006 paraît, dans le Journal Officiel, le décret abrogeant l'article 4 de la loi du 23 février 2005.

En juin 2006, le magazine de cinéma *Première* à l'approche de la sortie d'*Indigènes* - elle se fera en septembre 2006 - pose cette question en couverture : « Les beurs ont-ils une place au cinéma ? ». Dans cet article, les acteurs et réalisateurs interrogés - tous beurs ou maghrébins - se plaignent, en 2006 donc, des préjugés, des stéréotypes qui empêchent d'obtenir certains rôles, et de produire certains films, qui ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait du rôle que peuvent jouer ces comédiens ou du type de film que peuvent réaliser ces metteurs en scène.

¹ Hakem, Tewfik, « Les tirailleurs de l'écran », *Le Monde 2*, n°18606, novembre 2004, p. 29.

²http://www.elysee.fr/elysee/francais/interventions/discours_et_declarations/2005/decembre/declaration_du_president_de_la_republique_a_propos_de_la_loi_du_23_fevrier_2005.35202.html, consulté le 3/03/08

C'est ce que nous avons essayé de montrer dans ce mémoire : la permanence des schémas et des codes de pensée et non pas la volonté d'examiner une œuvre comme témoignage, voire document d'époque, comme Suzanne Liandrat-Guiges et Jean-Louis Leutrat le déconseillent. Même s'ils reconnaissent que

Le cinéma nous dit quelque chose sur la société, sur les relations de classe ou de sexe. Une œuvre cinématographique n'est pas produite n'importe quand, n'importe où et par n'importe qui. L'importance de cette configuration inaugurale est évidente.¹

Ce qui nous a donc intéressé ici, c'est l'analyse de la construction d'un système de pensée et de représentation. Un système dont les racines résident dans l'histoire coloniale et culturelle française. Essayer de 'démonter' ce système, c'est s'attaquer aux présupposés sur la notion d'indépendance, aussi bien des réalisateurs que des structures qui leur permettent de réaliser leur oeuvre. Car le marquage social et l'espace hiérarchisé dont parle Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* - à propos du champ littéraire - sont aussi valables pour le cinéma. La parole construite autour du cinéma, selon les lieux où elle se dit, s'écrit, n'a pas le même sens suivant sa position dans l'espace social. Nous sommes maintenant accoutumés à un flot d'images cinématographiques qui partagent toutes un trait commun : la création d'un effet de réel d'une puissance singulière, par des images, et des personnages, qui finissent par nous 'façonner'.

Au cinéma, ces mêmes personnages coïncident dans l'image avec ce qu'ils *sont*. Nul intervalle entre eux-mêmes et eux et, partant, entre eux et moi. Je suis ce spectacle qui me hante. Qui est devenu ma propre vie imaginaire. Et cette vie indépendante qui littéralement m' « occupe » et se déroule en moi *me* créée à chaque instant.²

Cette évolution n'est en rien spontanée et si l'on mêle histoire culturelle, histoire sociale et histoire économique, on peut arriver à retracer les éléments déterminant de cette évolution.

¹ Liandrat-Guiges Suzanne et Leutrat, Jean-Louis *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 157-158.

² Munier, Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard, 1989, p. 51.

Se poser des questions sur ce qui est représenté, et la façon dont cela est représenté, n'est donc pas dénier le droit à la représentation mais dévoiler ce qu'elle implique et ses effets sur la perception, comme sur la réalité, du monde qui nous entoure. La force du cinéma réside dans la croyance du spectateur, dans cet effet de « fictionnalisation » dont parlait Roger Odin :

Superficiellement, le processus se présente comme un « emballer » qui nous fait frémir, vibrer, palpiter au rythme des événements racontés par le film. Il nous émeut et nous captive, il nous fait aimer ou haïr les personnages représentés, il nous fait rire ou pleurer .¹

Face à cette croyance, le réalisateur utilise les éléments du monde social où il évolue, qui sont aussi ceux que le spectateur a intégrés et qu'il utilise pour 'croire' à l'illusion de la fiction. Mais le réalisateur, comme nous avons essayé de le montrer, avance souvent 'masqué', aidé en cela par un discours critique plus occupé à des stratégies et des luttes pour se revendiquer de tel réalisateur, de tel type de cinéma, d'une politique des auteurs ou des acteurs.

Ce mémoire a donc tenté de se dégager d'une analyse 'cinéphilique' des films en les replaçant dans leur époque et dans leur contexte politique et social, non pas dans l'idée qu'un film est censé être le 'miroir' de son temps mais avec celle qu'il ne peut être exempté du questionnement sur la société, et les personnages, qu'il met en scène. Nous n'avons d'ailleurs pas recherché une hypothétique représentation authentique du personnage arabe et James Clifford souligne d'ailleurs bien les dangers de ce type de démarche :

La critique devrait-elle s'appliquer à contrecarrer des ensembles d'images produites culturellement comme celles de l'orientalisme, par des représentations plus

¹ Odin, Roger, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », *Iris*, n°8, 2^{ème} trimestre, 1988, p. 122.

« authentiques » et plus « humaines » ? Si la critique doit se battre contre les procédés mêmes de la représentation, par où lui faudra-t-il commencer ? Comment, par exemple, une critique d'opposition de l'orientalisme peut-elle éviter de tomber dans « l'occidentalisme » ? ¹

Ce mémoire s'est donc voulu une analyse de la représentation du personnage arabe même si elle est restée essentiellement centrée sur les hommes. Il serait donc intéressant d'étudier la représentation du personnage arabe féminin même si le corpus apparaît plus réduit, ce qui est aussi une indication en soi. Nous relevions, dans notre troisième chapitre, l'absence d'actrice d'origine maghrébine ayant une notoriété qui puisse se comparer à celle des acteurs masculins, mais on peut aussi noter que les couples mixtes, arabe-français, dans le cinéma français sont inexistantes, quelques soient les genres abordés, à l'exception de *Drôle de Félix*, dont nous avons parlé aussi dans le troisième chapitre.

C'est pourquoi une représentation, même imparfaite, est-elle préférable à l'absence de représentations, cette représentation 'parfaite' n'existant d'ailleurs pas. Elles sont toutes tributaires d'un contexte culturel, d'un climat politique : il n'y a donc pas de 'vérité' à trouver sur la représentation d'un arabe 'authentique' du cinéma français. Il s'agit finalement de voir que l'identité humaine n'est pas quelque chose de figé dans le marbre, qu'elle peut aussi être une construction intellectuelle. Comme le souligne Mondher Kilani, « il ne suffit pas d'apprendre l'autre, il faut aussi poser les conditions du regard porté sur lui. » ²

L'Arabe, l'étranger, est donc un 'mal' nécessaire pour une France qui paraît avoir besoin de cette confrontation avec 'l'Autre', afin de ne pas retomber dans les ornières d'une illusoire, et confortable, universalité française.

¹ Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe Siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996. p. 257.

² Kilani, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot, 1994, p. 299.

Comme le résume Julia Kristeva

Et pourtant, nulle part on n'est *mieux* étranger qu'en France. Puisque vous restez irrémédiablement différent et inacceptable, vous êtes objet de fascination : on vous remarque, on parle de vous, on vous hait ou on vous admire, ou les deux à la fois. Mais vous n'êtes pas une présence banale et négligeable, un M. ou une Mme Tout-le-monde. Vous êtes un problème, un désir : positif ou négatif, jamais neutre.¹

Il sera donc intéressant de suivre, dans les années qui viennent, l'évolution de la représentation du personnage 'franco-maghrébin' dans le cinéma français, en regard d'une situation sociale et d'un discours politique qui ne semble pas réellement évoluer.

¹ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 59.

Bibliographie

- Astier Loutfi, Martine, « Imperial Frame Film industry and colonial representation » in Sherzer, Dina (ed.), *Cinema, colonialism, postcolonialism, Perspectives from the French and Francophone worlds*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 45-67.
- Baecque, Antoine de, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- Benali, Abdelkader, *Le cinéma colonial au maghreb*, Paris, Cerf, 1998.
- Benot, Yves, *Massacres coloniaux, 1944-1950 : La IVe république et la mise au pas des colonies françaises*, Paris, Editions la découverte, 1994.
- Beugnet, Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma contemporain*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- Blanchard, Pascal, Eric Deroo, Driss El Yazami, Pierre Fournié et Gilles Manceron, *Le Paris Arabe*, Paris, La Découverte, 2003.
- Bleich, Erik « Des colonies à la métropole. Le poids de l'histoire sur l'intégration des immigrés en Grande-Bretagne et en France » in Weil, Patrick et Dufoix, Stéphane (dir.), *L'esclavage, la colonisation et après...*, Paris, PUF, 2005, p. 437-466.
- Bordwell David, *Narration in the fiction film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.
- Boulanger, Pierre, *Le cinéma colonial*, Paris, Éditions Seghers, 1975.
- Boudjellal, Farid, *Le beurgeois*, Toulon, Soleil, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- Buache, Freddy, *Vingt-cinq ans de cinéma français, parcours croisés 1979-2003*, Lausanne, l'age d'homme, , 2005.
- Burdeau, Emmanuel « 68/98, retours et détours » in *Vive le cinéma français !, II. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 235-247.
- Camus, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 2004.
- Chevalier, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2002.

- Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952.
- Clifford, James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe Siècle*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- Derrida, Jacques, *L'autre cap*, Paris, Editions de Minuit, 1991.
- Etcherelli, Claire, *Élise, ou la vraie vie*, Paris, Gallimard, 1982.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La découverte & Syros, 2002.
- Forbes, Jill, *The cinema in France, after the new wave*, London, The MacMillan Press, 1992.
- Frodon, Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- Gartner, Julien, *Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français, 1995-2005, retour sur une décennie*, Confluences Méditerranée, n°55, automne 2005, p. 189-201.
- Gide, André, *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1939.
- Giudice, Fausto, *Arabicides, une chronique française 1970-1991*, Paris, Éditions La Découverte, 1992.
- Grandena, Florian, *Political fictions in contemporary French cinema*, PhD thesis. Nottingham Trent University, 2005.
- Grassin, Sophie et De Bruyn, Olivier, « Indigènes à Cannes », *Première*, n°352, juin 2006, p. 123-130.
- Grimal, Henri, *La décolonisation, de 1919 à nos jours*, Bruxelles, Editions complexes, 1985.
- Hakem, Tewfik, « Les tirailleurs de l'écran », *Le Monde 2*, n°18606, novembre 2004, p. 29-37.
- Hargreaves, Alec G., *Immigration, 'race' an ethnicity in contemporary France*, London, Routledge, 1995.
- Hargreaves, Alec G., *Voices from the North African immigrant community in France*, New-York, Berg, 1991.
- Hayward, Susan, *French national cinema*, London, Routledge, 1993.
- Hennebelle, Guy, *Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975*, Paris, Editions du Cerf, 1975.

Henry, Jean-Robert, « Les « frontaliers » de l'espace Franco-Maghrébin » in *Etre marginal au Maghreb*, Colonna, Fanny et Daoud, Zakya (textes réunis par), Paris, CNRS Editions, 1993, p. 301-311.

Hugo, Victor, *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Édition Larousse, 2006.

Jean, Raymond, *Ligne 12*, Paris, Seuil, 1983.

Kacimi, Mohamed, « Comment peut-on être Arabe ? » in Dagron, Chantal, Kacimi, Mohamed, *Arabe, vous avez dit Arabe ?*, Paris, Balland, 1990, p. 11-20.

Kédadouche, Zaïr, *La France et les beurs*, Paris, La Table Ronde, 2002.

Kilani, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot, 1994.

Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

Lapeyronnie, Didier, « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers » in Blanchard, Pascal, Bancel, Nicolas et Lemaire, Sandrine (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, p. 209-218.

Le Bon, Gustave, *La civilisation des Arabes*, Paris, Le Sycomore, 1980.

Le Cour Grandmaison Olivier, « Tocqueville, apôtre de la colonisation », *Manière de voir* « Pages d'histoire occultées », n°82, août-septembre 2005, p. 39-41.

Lebel, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, 1971.

Liandrat-Guiges Suzanne et Leutrat, Jean-Louis *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2001.

Malewska-Peyre, Hanna (dir.), *Crise d'identité et déviance des jeunes immigrés*, Paris, Documentation française, 1982.

McMurray, David A., « La France Arabe » in *Post-colonial cultures in France*, Hargreaves, Alec G. and McKinney, Mark (ed.), London, Routledge, 1997, p. 26-39.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1995.

Munier, Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard, 1989.

Naba, René, *Du bougnoule au sauvageon, voyage dans l'imaginaire français*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.

Odin, Roger, « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique », *Iris*, n°8, 2^{ème} trimestre, 1988, p. 121-139.

Pächt, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.

Petrie, Duncan, « Change and cinematic representation in Modern Europe » in Petrie, Duncan (ed.), *Screening Europe*, London, British Film Institute, 1992, p. 1-8.

Prédal, René, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2003.

Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Rees-Roberts, Nick, « Kiffe la racaille : arab masculinity and queer fantasy in France », *Contemporary French civilization*, Vol. XXXII, n°1, Winter/Spring 2008, p. 183-207.

Rimbaud, Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, Flammarion, 1989.

Rosello, Mireille, *Declining the stereotype*, London, University Press of New England, 1998.

Ruscio, Alain, *Le credo de l'homme blanc*, Bruxelles, Editions Complexe, 2002.

Said, Edward W., *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000.

Said, Edward W., *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.

Sayad, Abdelmalek, *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

Shaheen G. Jack, *Reel bad Arabs, how Hollywood vilifies a people*, New-York, Olive Branch Press, 2001.

Shohat, Ella and Stam, Robert, *Unthinking eurocentrism, multiculturalism and the media*, London, Routledge, 1994.

Silverstein, Paul A., « "Why are we waiting to start the fire" : French gangsta rap and the critique of state capitalism » in Durand, Alain-Philippe (ed.), *Black, Blanc, Beur, rap music and hip-hop culture in the francophone world*, Maryland, The Scarecrow Press, 2002, p. 52.

Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, 1980.

Stora, Brigitte et Messaoudi, Samia « Les années citoyennes » in Assouline, David et Lallaoui, Mehdi, (dir.) *Un siècle d'immigration en France, 1945 à nos jours, du chantier à la citoyenneté*, Au nom de la mémoire, Bezons, 1997, p. 111-135.

Tarr, Carrie, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

Tarr, Carrie, « Ethnicity and identity in the cinéma de *banlieue* » in Powrie, Phil (ed.), *French cinema in the 1990s, continuity and difference*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 172-184.

Temple Michael & Witt Michael, « A new world » in Temple Michael & Witt Michael (ed.), *The French cinema book*, London, British Film Institute, 2004, p. 183-193.

Tocqueville, Alexis de, *Sur l'Algérie*, Paris, Flammarion, 2003.

Todorov, Tzvetan, *La vie commune, Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

Tremois, Claude-Marie, *Les enfants de la liberté, le jeune cinéma français des années 90*, Paris, Seuil, 1997.

Tribalat, Michèle, *De l'immigration à l'assimilation, enquête sur les populations d'origine étrangère en France*, Paris, La Découverte, 1996.

Vincendeau Ginette & Claude Gauteur, Jean Gabin, *Anatomie d'un mythe*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2006.

Vincendeau Ginette, *Pépé le Moko*, London, British Film institute, 1998.

Wihtol de Wenden, Catherine et Leveau, Rémy, *La beurgoisie : les trois âges de la vie associative issue de l'immigration*, Paris, CNRS Éditions, 2001.