L'islam dans le cinéma français

Julien Gaertner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/4305>

DOI : 10.4000/cdlm.4305

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2008

Pagination : 107-122

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Julien Gaertner, « L'islam dans le cinéma français », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 76 | 2008, mis en ligne le 05 mars 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/4305> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.4305>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

L'islam dans le cinéma français

Julien Gaertner

- 1 Le cinématographe, bien après la chanson de geste¹, est devenu un média qui aujourd'hui encore nous renvoie à certaines références historiques sur le rapport qu'entretient la société française avec l'islam. Ainsi c'est au cri de « Charles Martel ! » que l'acteur François Berléand, dans le rôle d'un convoyeur de fond, riposte à un groupe armé qui braque son précieux chargement en banlieue parisienne. L'un des assaillants, un keffieh sur la tête, laisse planer peu de doute quant à l'origine des malfaiteurs². Ce cri de guerre, dans de telles circonstances, constitue une évocation claire de la résistance chrétienne face à l'islam. Dans cette scène, les convoyeurs doivent en effet repousser des bandits qui s'attaquent à eux, bandits identifiés par la réalisation à de jeunes français d'origine maghrébine, ceux que le cinéma appelle encore souvent des « Arabes ».
- 2 Dans son dernier ouvrage, l'économiste et historien libanais Georges Corm propose à ses lecteurs de revoir ce qu'est l'islam. Il y écrit que :

L'islam n'est pas un lieu, ni une nationalité ; or, il est de plus en plus employé comme s'il était une religion nationale ou ethnique située dans un lieu particulier [...] Il n'est pas davantage une culture [...] L'islam n'est donc qu'une religion³.
- 3 Mais dans l'imaginaire français, cette religion a eu de nombreux dérivés sémantiques qui en ont corrompu le sens. On pense aux termes d'« islamiste » ou d'« islamique » que les médias continuent d'utiliser lorsque l'actualité l'exige⁴. Depuis la bataille de Poitiers dont des générations d'écoliers ont retenu le caractère décisif pour l'Occident chrétien, à la révolution iranienne, en passant bien entendu par l'immigration maghrébine, une série d'images et de stéréotypes s'est construite autour de cette religion.
- 4 La fiction cinématographique, en tant qu'expression de l'imaginaire national, aurait donc logiquement dû se faire l'écho de cette imagerie mais si nous nous penchons sur le cinéma français et son rapport à l'islam, cette religion apparaît comme une représentation marginale à l'intérieur d'une filmographie large dans laquelle nous considérons l'image de l'« Arabe » dans le cinéma français. En effet, les cinéastes se sont peu attardés sur l'islam, ses rites et ses pratiques. Cela peut s'expliquer, de prime

abord, par le fait qu'il est toujours difficile de prendre pour sujet une religion et particulièrement une religion dont la plupart des courants prônent l'aniconisme. En revanche, ces mêmes cinéastes se sont plus intéressés aux lieux de l'islam. Un minaret ou le chant du muezzin sont des représentations à fort coefficient cinématographique dans la mesure où elles permettent au spectateur d'avoir des repères précis sur le lieu de l'action. Elles renvoient souvent à une forte dose d'exotisme et d'étrangeté, valeurs elles aussi importantes dans le système de production.

- 5 Dans le paysage cinématographique français, les représentations de l'islam s'incarneront donc rarement dans un personnage, mais lorsque c'est le cas, celui-ci est souvent chargé de lourdes responsabilités. Nous l'étudierons notamment dans deux long-métrages, *L'Union sacrée* et *Angélique et le Sultan*, après avoir analysé dans un premier temps les représentations de l'islam, en donnant un bref aperçu de celles-ci de la période médiévale jusqu'au cinéma colonial. Dans une troisième partie, nous verrons quels sont les usages les plus fréquents de l'islam dans le cinéma français, usages qui balancent entre survivances de l'exotisme et signes d'apaisement.
- 6 Enfin, il nous semble judicieux de souligner qu'étudier l'image de l'islam dans le cinéma français c'est aussi saisir l'actualité des rapports entre la société française et une religion qui, comme l'écrit Georges Corm, « joue le rôle de repoussoir fantasmagorique des peurs européennes⁵ ». L'islam désormais associé de façon incontournable à un Orient « musulman » s'opposant à un Occident « judéo-chrétien », c'est-à-dire à une situation géopolitique binaire, est devenu un objet médiatique que Thomas Deltombe nomme à juste titre un « islam imaginaire⁶ ».

Des premières représentations de l'islam à la fin du cinéma « colonial »

- 7 De nombreuses recherches sur les images de l'islam ou du « Sarrasin » durant la période médiévale établissent un lien étroit avec celles présentes dans la société contemporaine⁷. Ainsi Philippe Sénac se demande si la représentation médiévale d'un Autre « agressif, déformé, éminemment factice⁸ » n'est finalement pas encore d'actualité. La scène du film *Le convoyeur* citée en introduction en serait un exemple particulièrement évident. Nous attarder sur ces représentations médiévales apparaît donc comme une nécessité tant elles portent les signes qui seront attribués d'époque en époque au musulman et par extension à l'islam, religion qui pose problème à une chrétienté dont la marche est encore longue pour se dessiner en une entité précise et définie. L'islam est en effet le socle de l'image du « Sarrasin » et du « Maure » qui prennent essentiellement forme sous les traits d'un « Mahométan ». Cependant, il aura fallu attendre de nombreuses années après sa révélation pour qu'apparaisse une image des représentants de l'islam. Ainsi, pour « l'immense majorité des populations d'Occident, l'islam ne fit l'objet d'une première représentation qu'à l'issue d'un siècle de décalage, en l'année 92 du calendrier hégirien, lorsque des troupes arabo berbères envahirent la péninsule ibérique »⁹.
- 8 Appréhendée sur le tard, la figure du prophète va susciter des commentaires qui laissent justement peu de place à une tentative de découverte. Transformé en faux prophète, en imposteur puis en Antéchrist, il est celui que l'on doit fuir, qui apporte malheur et destruction. A ces traits obscurs, viendront s'afficher en surimpression une série de valeurs morales qui laisseront elles aussi des traces sensibles dans les mentalités, si bien qu'à la fin du Moyen-âge, la représentation du « Sarrasin » s'inscrit dans « un paysage mental d'où surgissent encore quelques lambeaux : malédiction, sorcellerie. Ces mots forment les restes d'un imaginaire très ancien ... Ils relèvent d'une

vision de l'Autre, d'une image »¹⁰. L'intensité du contexte religieux qui prédomine alors, cumulé aux croyances païennes, forment un obstacle de taille à la prise en considération de l'islam. Sa vulgarisation et sa méconnaissance la transforment en religion du glaive, autre facteur déterminant dans la construction d'une image du monde musulman définitivement tourné vers le *jihad* et l'obscurantisme, un univers à tendance intégriste et d'une unité effrayante. Une image qui ressemble étrangement à celle avec laquelle nous avons encore à faire aujourd'hui.

- 9 A une période où la superstition et les croyances sont animées de magie et de sorcellerie, où les peurs se cristallisent sur l'inconnu, le marginal, le « Sarrasin » sera le bouc-émissaire idéal. Le clergé a ainsi diffusé auprès des populations l'idée d'une chrétienté assiégée par les musulmans, véritables incarnations de Satan. Les « cruautés des infidèles sont constamment décrites dans les sermons »¹¹, et cette construction d'une opposition radicale dans la conscience collective renforce l'établissement de la foi chrétienne dans les populations. A la fin du Moyen Age, cette opposition entre un islam diabolisé et une chrétienté même divisée par la réforme est toujours prégnante. Les écrits d'Erasmus ou de Luther, sous la menace ottomane, révèlent que cette « angoisse atteint un niveau de panique : si la cité chrétienne est attaquée par Satan, Dieu seul peut la défendre »¹². Ainsi, à travers cette menace, du bas au haut moyen-âge, dès premières invasions à la Renaissance, le Sarrasin « va permettre à la chrétienté occidentale de se définir et de se percevoir comme telle »¹³.
- 10 Ce que nous apprennent ces premières représentations de l'islam, c'est surtout la naissance d'un modèle dans les imaginaires de l'occident chrétien et, d'ores et déjà, une vision géopolitique d'un monde dans lequel l'Autre ne trouve pas sa place. Gilbert Grandguillaume s'interrogera afin de savoir s'il ne faut pas « voir dans cette idéologie du moyen-âge, parfois reprise jusqu'à nos jours, les racines du rejet de l'islam, voire du racisme anti-arabe¹⁴ », une question que l'intellectuel palestinien Edward Saïd fera aussi sienne. Dans son ouvrage majeur, *L'Orientalisme*, il dénonce « la construction des représentations plus récentes qui s'est fortement articulée sur les anciennes, leur schématisation a été extraordinairement soignée, leur mise en place dans la géographie imaginaire de l'Occident a eu une efficacité spectaculaire »¹⁵.
- 11 L'image de l'islam construite lors de la période médiévale a donc été largement tributaire d'un contexte politique et religieux. Ces tensions vont se modifier à travers l'idéologie coloniale dans laquelle la religion chrétienne n'est que rarement confrontée à l'islam. Cette mise en scène a un objectif politique particulier qui s'inscrit dans le mythe d'un territoire vierge donc colonisable, offrant au christianisme « une coloration idéologique fondatrice »¹⁶. En effet, le film colonial procède à un dépouillement théologique de l'espace maghrébin qui devient ainsi terre d'évangélisation. Puisqu'aucune religion n'y est officiellement implantée, le christianisme peut légitimement s'établir et c'est dans ce sens que le film *L'Appel du silence* de Léon Poirier sort en 1936, film dont le personnage principal est le prêtre missionnaire Charles de Foucauld.
- 12 Le rapport de la société française à l'islam, dans l'idéologie cinématographique coloniale, apparaîtra donc logiquement dans peu de films si l'on excepte *L'Appel du silence* et *L'Atlantide*¹⁷ dont les héros ont tout de missionnaires chrétiens prêts à lutter face à une Antinée diabolique. Quelques exceptions sont cependant à souligner. Nous pensons ici à *L'Esclave Blanche*¹⁸ de Marc Sorkin, dans lequel la populaire actrice Viviane Romance, tombée amoureuse d'un beau et brillant réformateur turc, se marie et part

pour Constantinople où elle devient l'objet de son mari. Privée de liberté, elle subit ce que le film généralise avec pour ambition de symboliser la situation de la femme dans le monde arabe. Le second film de la période coloniale dont le lien symbolique à l'islam peut être souligné est *Sarati le Terrible*¹⁹. Harry Baur y interprète un colon bourru et violent dont le comportement sera adouci par l'arrivée d'une jolie métropolitaine. Son bouc-émissaire favori est l'homme à tout-faire, Ahmed, joué par celui que le générique nomme « l'acteur-poète Ksentini ». Cet homme chétif, perpétuellement courbé, voûté en signe de soumission à son colérique employeur apparaît de prime abord comme un être inoffensif. Si nous nous attardons sur les signes que le scénario attribue à Ahmed et sur les brimades infligées par Sarati, nous découvrons que celui-ci porte malgré tout certains attributs qui le transforment en diable. Ce « bouffeur de haschich » comme le nomme Harry Baur, est en effet coiffé de telle sorte que ses cheveux ébouriffés forment deux cornes distinctes qui le transforment d'emblée en diabolotin, allure renforcée par ses doigts crochus que l'on imagine volontiers moites et ses attitudes étranges.

- 13 Si la période médiévale, avec une chrétienté en construction, a transformé l'islam en ennemi juré et a réifié les musulmans en Satan, la période coloniale a pour sa part évité le sujet de l'islam dans une optique politique. Il serait par conséquent difficile de penser que la cinématographie coloniale ait pu contribuer à la propagation d'une certaine islamophobie. Mais quelques années après la décolonisation, ce sujet réapparaît de façon plus évidente dans le paysage cinématographique français. Ainsi, à la fin des années 1960 puis à la fin des années 1980, sortent respectivement *Angélique et le Sultan*²⁰ et *L'Union sacrée*²¹. Le regard porté par ces deux productions sur l'islam nous semble justiciable d'une analyse approfondie.

Angélique et le Sultan et *L'Union sacrée* ou la stigmatisation outrancière de l'« extrémisme islamique »

- 14 Après les décolonisations et la fin du cinéma dit « colonial », le cinéma français évite de s'approcher du monde musulman. Il s'y aventure parfois lorsqu'il s'agit d'évoquer la seconde guerre mondiale comme dans *Un taxi pour Tobrouk*²² ou pour essayer d'attiser les dernières flammes d'un exotisme bientôt révolu dans *Shéhérazade*²³ de Pierre Gaspard-Huit. L'islam disparaît donc des écrans français, et ce pour un long moment. Cependant, un surgissement étonnant a lieu à la fin des années 1960 lorsqu'est distribué en salles le dernier volet des aventures d'*Angélique*, la célèbre *Marquise des Anges*.
- 15 Spécialiste des films d'aventure et de l'exotisme populaire et bon marché, le réalisateur Bernard Borderie nous offre avec *Angélique et le Sultan*, épisode final de la saga cinématographique à succès dont il est le metteur en scène exclusif, une fable coloniale qui anticipe à sa façon la théorie du choc des civilisations. Bernard Borderie est un réalisateur qui a déjà une solide expérience derrière lui. Passé par l'école des Beaux Arts de Paris, il engage sa carrière cinématographique dans le sillage de son père, Raymond Borderie, alors producteur de cinéma et fondateur de la Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC) en 1937. Avant de commettre *Angélique et le Sultan*, il s'est déjà exercé à la série, celle du *Chevalier de Pardaillan*, et a œuvré sur *Bethsabée* de Léonide Moguy (1947), déjà dans les colonies, avant de passer à *Fortune Carrée* (1955) puis au *Sergent X* (1959), scénarii eux aussi tournés dans le désert maghrébin. Peu considéré par la critique, le travail de Bernard Borderie touche pourtant une large audience, ce qui lui a légitimement taillé la carrure d'un réalisateur populaire, spécialisé dans l'aventure et le style cape et d'épée avec entre autres une

version des *Trois Mousquetaires* en 1961. Si l'histoire de *Fortune Carrée* aurait mérité de retenir quelques instants notre attention avant d'aborder les exploits de Joffrey de Peyrac à Alger, nous ne citerons qu'un passage de ce film, une scène où les musulmans font leur prière avec un fusil en bandoulière :

Ces gens là n'aiment que la guerre, et par conséquent les armes.

- 16 Ce type d'affirmation radicale se retrouve dans *Angélique et le Sultan* dans lequel le personnage de l'Imam est le réceptacle de tous les fantasmes. Le film entretient d'ailleurs une certaine confusion entre le rôle de l'Imam et celui du Sultan. Le premier, dont le nom est tiré du mot arabe *Amam* (qui signifie devant, en face de), désigne celui qui dirige la prière tandis que le second est un souverain musulman dont le nom est né sous l'empire ottoman.
- 17 Le narrateur nous explique ainsi que c'est sur ces territoires où les hommes vivent « comme ils vivaient déjà il y a mille ans, au début de l'ère islamique », que « vit et commande l'Imam, chef suprême du pays, chef religieux et guerrier disposant à sa guise des armes et des vies humaines ; le mystérieux Imam, au plus profond de son palais. » Peur de l'islam et vision de cette religion comme une idéologie profondément guerrière, jugements sur la civilisation et le progrès, méconnaissance de l'Autre et exotisme de pacotille, tous les ingrédients sont présents pour un film sensationnel. Notons ici le souci de présenter l'Imam comme un homme de guerre disposant d'armes et de martyrs. Cette représentation n'est donc pas née avec la médiatisation de la révolution iranienne²⁴ que les journaux télévisés avaient assimilée à un défilé d'hommes barbus en armes²⁵, ouvrant ainsi la voie à une imagerie codifiée.
- 18 Le scénario dont il est ici question prend surtout le parti de fonder son intrigue sur une profonde dualité entre Occident et Orient, ainsi que sur un affrontement entre islam et chrétienté. Le film enfonce ses positions avec une mise en lumière de ce qui sépare les musulmans et les chrétiens, mais surtout de ce qui fait que l'islam restera une religion obscure et arriérée, rétive à toute évolution des mœurs. Cette image dégradante est construite autour de nombreux dialogues qui évoquent ce sujet, ainsi que dans les images et représentations que Bernard Borderie choisit d'en donner. Sexualité perverse, comportements moyenâgeux, l'islam agite toujours les fantasmes d'une société qui reçoit ici un message peu enclin à apaiser les tensions ou à rechercher la compréhension. Cela se vérifie même dans la bouche de l'Ambassadeur de Turquie, ami de Peyrac qui ne peut hélas l'aider mais le met en garde dans sa quête d'Angélique :

C'est une question de religion. Le Roi est le descendant du prophète, entre les mains d'Osman Ferradji votre femme deviendrait celle du Roi. C'est-à-dire sacrée, intouchable. Et vous ne pourriez plus compter sur personne dans ce pays
- 19 Le film continue de dérouler ce thème dans la scène suivante, où, en compagnie d'Angélique, Osman Ferradji explique pourquoi son mari ne pourra jamais la rejoindre :

Il y a entre votre mari et ses meilleurs alliés barbaresques un droit infranchissable, celui de la religion.
- 20 Celui-ci parviendra malgré tout à gagner Alger à bord d'une galère où il se laisse faire prisonnier non sans l'avoir cherché. « Chrétien ? » lui demande le capitaine, qui voit une étoffe de l'Ordre de Malte que Peyrac avait mis en évidence. Celui-ci n'attend plus de réponse : « Mieux aurait valu pour toi mourir de soif ! »
- 21 Revenons aussi sur le moment où Angélique découvre le royaume de *Miquenez* et doit assister à la mise à mort d'un esclave rebelle, Colin Paturel, personnage qui rappelle fortement Spartacus :

- « Abjure ta religion, fais toi musulman et je te fais grâce ! lui demande le Sultan
- C'est impossible seigneur, ma foi est dans mon cœur, on ne peut l'en arracher.
- Alors tu vas mourir.
- Oui Seigneur. »

- 22 L'islam que met en scène ce film est une religion fondamentalement violente où la torture n'a pas son pareil pour régler les différends. Angélique, qui doit se soumettre au Sultan, commence par une leçon sur l'amour tel qu'il est conçu en Occident : « En France les esprits éclairés pensent que pour aimer vraiment il faut être deux ». Celui-ci, évidemment, n'en a cure et tente de violer la belle. Mais Angélique le repousse et le gifle : « Elle a osé offenser le commandeur des croyants ! » hurle le souverain qui la condamne à mourir par le fouet. Si son protecteur, Osman Ferradji, prend soin d'enduire celui-ci d'une poudre calmante, Angélique n'en subit pas moins une terrible série de coups. Cette séance de torture, sous le regard du Sultan qui ne semble guère éprouver de pitié peut se terminer sous une seule condition. Le Sultan promet à Angélique « ...d'arrêter ce supplice si elle se soumet ...et...embrasse la religion d'Allah ». Celle-ci refuse et se voit cette fois ci marquée au fer rouge.
- 23 L'image d'un islam violent, sadique et barbare, qui commande les actes d'un Sultan peu enclin aux remords est donc celle que ce film présente au public français. Un islam extrémiste, profondément antichrétien et définitivement haïssable pour le spectateur qui souhaite se prêter au jeu de cette aventure coloniale. Une religion qui guide des hommes aux barbichettes aussi aiguisées que leurs dagues. Ainsi, nous assistons à plusieurs appels du muezzin étonnants. Si tous les hommes prient, ils le font de manière assez peu orthodoxe puisqu'ils s'agenouillent tournés vers le minaret. Leur dévotion est telle que Colin Paturel et Angélique profiteront d'ailleurs de ce moment pour s'enfuir, tout le royaume étant pris dans ses louanges à Allah...
- 24 La fin des années 1980 est une période charnière pour la représentation de l'islam en France. Les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie font grand bruit dans la presse et les télévisions passent en boucle des images de barbus iraniens. La *fatwa* de l'Ayatollah Khomeiny fait donc la une de journaux qui se demandent de quel côté sont les musulmans de France. Sont-ils pour la défense des valeurs de la République et donc la liberté d'expression, ou pour cette sentence de mort qu'est la fatwa ? Un des personnages du film se charge de répondre à cette question :
 ...et oui c'est leur nouveau schéma de guerre contre l'occident. Infiltration du milieu maghrébin, drogue, violence, attentats, et ils sont complètement hystériques.
- 25 C'est dans ce contexte lourd, et autour de ce questionnement - les musulmans de France sont-ils des extrémistes iraniens ? - que le cinéma français va apporter sa pierre à l'édifice avec un film d'Alexandre Arcady, *L'Union sacrée*, que le titre place d'emblée dans un registre religieux. Ce long-métrage français reste probablement le plus marquant dans la représentation de l'islam qui y est faite. Avec pour héros un policier juif associé à un musulman, cette fiction se situe, nous l'avons dit, dans un contexte social particulier. Sorti en 1988, le film fait écho, de façon spectaculaire, au discours politique et médiatique ambiant. Pierre Joxe sur le plateau de la chaîne TF1, tient le discours suivant suite à une question sur l'immigration : « il y a un lien entre l'insécurité et la drogue, [...] entre l'insécurité et tous les problèmes de crise... »²⁶, des considérations dont Alexandre Arcady semble s'être largement inspiré.
- 26 L'affaire dite du « tchador », dans un collège de Creil, enfonce le clou, tout comme la chanteuse Véronique Sanson et son morceau *Allah*²⁷. Sur le tchador, c'est un autre

personnage clé du film, celui de l'attaché culturel Rajani, interprété par Saïd Amadis qui va répondre : « porter le tchador est un devoir islamique » précise-t-il à la femme du policier Simon Atlan lorsqu'il ordonne violemment à des couturières de réarranger leur coiffe. Rajani n'aura d'ailleurs que le mot « islamiste » à la bouche puisqu'à propos du personnage de Richard Berry il dira : « Hamida, c'est un nom à consonance islamique ».

27 *L'Union sacrée*, c'est aussi le système du pompier-pyromane. Sous prétexte de dénoncer l'intégrisme, et surtout ce que la société française appelle à tort et à travers « l'islamisme », le film dresse un terrible portrait des musulmans. Charge virulente contre l'islam, cette fiction affirme les thèses du complot et de l'infiltration. On y voit des islamistes lourdement armés en plein Paris, ce qui stupéfait le policier Atlan : « Laisse-moi rentrer là-dedans avec deux grenades ! » Ces hommes venus de l'étranger forment des immigrés maghrébins, ce qui conforte l'idée d'un complot prenant corps au sein de l'immigration. Tout y devient caricatural comme le personnage de Richard Berry, considéré comme un bon arabe car harki, personnage que le policier juif Simon Atlan ne porte pourtant pas dans son cœur au début du film, et ce pour des motifs uniquement religieux. Richard Berry interprète un « Arabe » pratiquant un islam éclairé capable de se fondre dans le moule laïc français. En effet, son personnage est celui du musulman intellectuel modéré puisqu'il est filmé avec des livres sous le bras - livres autres que le Coran - qu'il traîne sa science des tapis persans dans les expositions et que ses lunettes rondes lui donnent l'air hautain du sachant. La morale est simple : puisqu'il est cultivé, il ne peut être un « islamiste ».

28 Au final, il convient aussi de se demander en quoi consiste cette « Union sacrée » qui ressemble plus à un mariage forcé entre un juif et un musulman. Le réalisateur, nous l'avons vu, y brasse les thèmes en vogue dans la société française et avec deux décennies de recul, le film porte un caractère sulfureux qui n'avait peut-être pas été assez souligné à sa sortie. Les articles parlaient plus souvent des renforts policiers aux entrées des salles diffusant ce film que de son contenu et d'une fin dont la morale n'a rien à envier aux films de Charles Bronson. En effet, Hamida - après avoir laissé croire à Atlan que Rajani rentrerait tranquillement en Iran - a en fait piégé la voiture de l'« islamiste » qui explose aux pieds de la tour Eiffel.

Les représentations de l'islam dans le cinéma français contemporain : entre stéréotypes et apaisement

29 Après *L'Union sacrée*, le cinéma français n'a jamais reproduit de telles représentations de l'islam, même aux pires heures des attentats dans le métro parisien. Du début des années 1990 à aujourd'hui, seuls quelques films ont ressuscité l'islam à la sauce de l'exotisme de pacotille. On pense aux *Mille et une nuits* de Philippe de Broca en 1990, et au plus récent *Iznogoud*²⁸ de Patrick Braoudé dans lesquels le personnage du Sultan à la libido débordante est à nouveau au cœur du scénario. *OSS 117, Le Caire nid d'espions*²⁹ puis *And now ladies and gentlemen*³⁰ de Claude Lelouch ont pour leur part utilisé les symboles de l'islam pour mieux définir un lieu. Le spectateur a besoin de repères afin de pouvoir situer. Minaret et muezzin deviennent des références, des passages obligés. Ils attirent surtout les réalisateurs en quête d'image facile. Dans *Mon Colonel*³¹, récent film qui s'inscrit dans une récente vague de long-métrages consacrés à la guerre d'Algérie, le héros arrive dans sa caserne et passe un panneau explicite sur lequel est inscrit : « Saint-Arnaud, Ville française ». Au même moment survient le chant du muezzin, qui rappelle évidemment au spectateur qu'il n'est ici pas vraiment en France. A travers

cette scène, nous le comprenons, l'appel à la prière est utilisé comme un repère géographique et culturel. Mais cette balise de la mise en scène vaut aussi par son côté spectaculaire. En effet, le potentiel cinématographique de l'appel du muezzin, outre son utilité afin de fixer un lieu, est assez intéressant pour le réalisateur. Il devient une sorte de symbole de la différence culturelle. Dans le film de Claude Lelouch précité, chacune des scènes tournées en extérieur est le bon moment pour lancer ce chant, tout comme dans *Un aller simple*³². Dans *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran*³³, l'arrivée du vieil homme et de son jeune ami à Istanbul est là aussi saluée par une prière tonitruante. Cette scène devenue un passage obligé pour toutes les productions délocalisées dans un pays musulman se retrouve donc aussi bien dans un film sérieux que dans une pantalonnade loufoque puisque dans *C'est pas moi c'est lui*³⁴, comédie mettant en scène le duo Aldo Maccione et Pierre Richard, pas moins de cinq appels à la prière peuvent être recensés. Le film *OSS 117* fera un pied de nez à ces représentations stéréotypées lorsque le héros, un espion au comportement paternaliste et colonial, va faire taire le chanteur de la mosquée voisine qui le réveille en pleine nuit.

- 30 Le minaret, au même titre que le chameau ou le groupe de musique traditionnel, reste un autre point de repère essentiel à la mise en scène d'un film dans un pays musulman. *Iznogoud*, adaptation hasardeuse de la bande-dessinée éponyme se déroule dans une ville en carton-pâte et aux couleurs criardes d'où surgissent un nombre incroyable de minarets. Pour ce film, qui, nous l'avons dit, remet à jour un orient de pacotille ce décor est particulièrement révélateur de ce qui stigmatise l'étrangeté, c'est-à-dire avant tout sa religion. Le rôle du metteur en scène est ici primordial. Nous savons que le cinématographe doit donner des repères à ses spectateurs et raconter un scénario de la façon la plus spectaculaire possible. Muezzin et minaret participent à cette mise en images qui soulignent l'étrangeté et la différence culturelle.
- 31 Parmi les films français contemporains, d'autres ont choisi de continuer à stigmatiser des pratiques jugées propres à l'islam. Dans *Nos amis les flics*³⁵, Daniel Auteuil, qui interprète un chef de bande violent, pose une question évidente :
- Dis-moi Kerouf mon ami. Tu es musulman toi ?
 - Ben oui !
 - Tu pratiques ?
 - Ben non !
 - C'est dommage tu devrais c'est une religion tout à fait remarquable. Par exemple les voleurs. Qu'est ce qu'on leur fait aux voleurs ? On leur coupe la main !
- 32 Le plan suivant nous montre l'inquiétant Moussa Maaskri sortant un couteau de sa poche pour en faire un usage devenu évident.
- 33 Mais à côté de ces stéréotypes à la peau dure, coexiste une nouvelle image de l'islam dans le cinéma français, image à travers laquelle s'engage une réflexion sur la place de l'islam dans la société. Dans *Indigènes*³⁶, c'est pour sauver la France que les soldats récitant la sourate d'ouverture sont filmés. Dans *Le grand voyage*³⁷, un fils accompagne son père dans un pèlerinage à La Mecque qui revêt un aspect initiatique pour le jeune homme en quête de repères. Enfin, dans plusieurs comédies comme *Camping à la ferme*³⁸ ou *Il était une fois dans l'Oued*³⁹, de jeunes français se convertissent à l'islam et offrent ainsi des premiers signes de mixité culturelle.
- 34 *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran*, qui connut un certain succès en salles et obtint plusieurs récompenses nationales nous donne l'image d'un islam rédempteur avec un retour aux origines pour le personnage principal et là aussi un rite initiatique pour le

jeune Momo. Ibrahim fera découvrir au jeune garçon les mystères de la religion et des pratiques soufies. Dans le *Grand Voyage*, cette quête se termine par une impressionnante mise en scène de La Mecque où le père du jeune homme meurt en *hadj*, en pèlerin.

Conclusion

- 35 Ce que le cinéma français présente dans son rapport à l'islam ce n'est donc évidemment pas un islam « réel » ou « réaliste », si tant est que celui-ci existe, mais plutôt un islam qui reflète les imaginaires qui traversent la société française, une image qui résulte des rapports de force et des enjeux géopolitiques ou plus simplement parfois, des convictions de certains cinéastes.
- 36 Si le personnage « Arabe » porte rarement les attributs du musulman, il convient d'observer que peu de films français abordent cette problématique. *L'Union sacrée* exprime les peurs d'une période troublée, mais les images actuelles de l'islam au cinéma, hormis l'importance des signes liés à son étrangeté et à la différence culturelle, ne portent guère à polémique. Ainsi, il nous semble difficile de mesurer sur grand écran ce qu'auraient pu être d'éventuelles craintes post-11-septembre ou encore des peurs liées aux attentats du métro parisien au milieu des années 1990. Cette absence de représentation de l'islam répond à l'absence d'un questionnement religieux plus général dans le paysage cinématographique français. Hormis *Mauvaise Foi*⁴⁰, qui utilise le ton de la comédie pour parler des rapports judéo-arabes (Roschdy Zem, l'acteur-réalisateur est particulièrement impliqué sur ce thème), et du *Grand voyage* qui propose un périple vers La Mecque, le cinéma français n'a guère abordé le thème de la religion. Cette observation rejoint un constat plus général sur le cinéma français, le septième art national étant resté un cinéma très peu politisé si l'on excepte quelques films militants. Exemples frappants, la rareté des long-métrages tournés sur Mai 68, ou plus récemment, suite à la forte mobilisation de cinéastes au milieu des années 1990 pour s'opposer aux lois Debré, aucun film (hormis *Sauve moi*⁴¹ qui resta assez confidentiel) n'a été fait sur la situation des sans-papiers.
- 37 Ces observations, si nous les rapprochons d'un questionnement géopolitique qui serait celui du rapport de la société française au monde musulman, peuvent donc laisser apparaître une relation apaisée, et ce malgré la survivance de quelques stéréotypes. Pas d'expression d'une islamophobie forcenée ou d'une mise à l'écart du monde musulman. *Indigènes* laisse même percevoir des soldats priant avant d'attaquer l'ennemi pour libérer la France. Une image qui nous permet de croire que l'idée d'un islam au sein de la société française sera peu à peu acceptée.

NOTES

1. Voir à ce sujet Norman Daniel, *Héros et Sarrasin : une interprétation de la chanson de geste*, Cerf, 2001. A la manière du cinématographe, la chanson de geste constituait une parole non-officielle dans laquelle le « Sarrasin », le « Maure » ou le « Mahométan », tenait une place de choix.

2. Film français de Nicolas Boukhrief, 2003.

3. Georges Corm, *La question religieuse au XXIème siècle*, La Découverte, 2006, p. 185-186.
4. Thomas Deltombe, *L'Islam imaginaire. La construction médiatique de l'islamophobie en France, 1975-2005*, Editions La Découverte, 2005.
5. Georges Corm, op. cit.
6. Thomas Deltombe, op. cit.
7. Nous faisons ici référence aux travaux d'historiens comme Alain Ruscio, « Des Sarrasins aux Beurs, une vieille méfiance », *Le Monde Diplomatique*, février 2004, n° 599 ; Franco Cardini, *Europe et Islam. Histoire d'un malentendu*, Paris, Editions du Seuil, 2000 ; Denis Hue, *La chrétienté au miroir Sarrasin*, dans Collectif, *Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, La chrétienté au péril sarrasin*, Université de Provence, 2000 ; Noman Daniel, *Islam et Occident*, Paris, Editions du Cerf, 1993 ; Henri Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, Alcan, Bruxelles, NSE, 1936 ; Maxime Rodinson, *La fascination de l'Islam*, Paris, La Découverte, 1980 ; Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Jeanne Laffitte, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence et Marseille, 1982 ; Emmanuel Filhol, *L'image de l'Autre au Moyen Age*, *Cahiers d'histoire*, numéro 2000-3 ; Montgomery Watt, *L'influence de l'Islam sur l'Europe médiévale*, *Revue d'études islamiques*, Paris, 1974.
8. Philippe Sénac, *L'Occident médiéval face à l'Islam. L'image de l'Autre*, Paris, Flammarion, 1983.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978, p. 352.
12. Ibid.
13. Denis Hue, « La chrétienté au miroir Sarrasin », dans *Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix-en-Provence, La chrétienté au péril sarrasin*, Université de Provence, 2000, p. 85-99.
14. Gilbert Grandguillaume, op. cit.
15. Edward Saïd, *L'Orientalisme*, Editions du Seuil, Paris, 1997.
16. Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Cerf, 1998.
17. Film français de Jacques Feyder 1921.
18. Film français de Marc Sorkin, 1939.
19. Film français d'André Hugon, 1937.
20. Film français de Bernard Borderie, 1968.
21. Film français d'Alexandre Arcady, 1989.
22. Film français de Denys de la Patellière sorti en 1960 avec Lino Ventura, Charles Kruger, Maurice Biraud.
23. Film franco-hispano-italien de Pierre Gaspard-Huit sorti en 1960 avec Anna Karina, Antonio Vilar, Gil Vidal, Marilié Tolo, Maria Calvi.
24. Gilles KEPEL, *Jihad. Expansion et déclin de l'islamisme*, Paris, Editions Gallimard, 2000.
25. Thomas Deltombe, « L'Islam au miroir de la télévision », *Le Monde Diplomatique*, mars 2004.
26. Thomas Deltombe, art. cit
27. La chanson, qui a valu à son interprète des menaces reprises elles aussi en boucle dans les médias, raconte l'histoire d'une femme manipulée : « Et le camion explose, elle

a donné sa vie pour ta cause... O Allah, à quoi te sert d'avoir un nom ; pourquoi le feu la misère, si j'étais toi j' serais pas fière... ».

28. Film français de Patrick Braoudé, 2005.
29. Film français de Michel Hazanavicius, 2005.
30. Film français de Claude Lelouch, 2002.
31. Film français de Laurent Herbiet, 2006.
32. Film français de Laurent Heynemann, 2001.
33. Film français de François Dupyron, 2003.
34. Film français de Pierre Richard, 1980.
35. Film français de Bob Swaim, 2004.
36. Film français de Rachid Bouchareb, 2006.
37. Film français d'Ismail Ferroukhi, 2004.
38. Film français de Jean-Pierre Sinapi, 2005.
39. Film français de Djamel Bensalah, 2005.
40. Film français de Roschdy Zem, 2006.
41. Film français de Christian Vincent, 2000.

RÉSUMÉS

Le cinématographe, bien après la chanson de geste, est devenu un média qui aujourd'hui encore nous renvoie à certaines références historiques nous éclairant sur le rapport qu'entretient la société française avec l'islam. En effet, il s'agira de saisir ici l'actualité des rapports entre la société française et une religion qui, comme l'écrit Georges Corm, « joue le rôle de repoussoir fantasmatique des peurs européennes. » L'islam désormais associé de façon incontournable à un Orient « musulman » s'opposant à un Occident « judéo-chrétien », c'est-à-dire à une situation géopolitique binaire, est devenu un objet médiatique que Thomas Deltombe nomme à juste titre un « islam imaginaire ».

Cinema, well after the gesture song, became a media that relates us back to certain historic references lighting up on the link that maintains the French society with the Islam. Indeed, this article is the occasion to apprehend the current links of the French society with a religion that still, as mentioned by Georges Corm "is used as the receptacle of European fears". The Islam is nowadays constantly associates to a "Muslim" East opposing itself to a "Judaico-christian" West, a binary geopolitical situation that became a media object that Thomas Deltombe names as an "imaginary Islam".

INDEX

Mots-clés : musulmans, cinéma, représentations, islam, imaginaire

AUTEUR

JULIEN GAERTNER

Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine

Julien Gaertner est doctorant en histoire contemporaine et chargé des projets internationaux sur le monde arabe et les Balkans à l'université Nice-Sophia Antipolis. En marge de sa thèse sur « *L'image de l'Arabe dans le cinéma français de 1970 à nos jours* » il a travaillé au Ministère des Affaires Etrangères à l'occasion de la saison « Djazaïr 2003, une année de l'Algérie en France » puis en tant que responsable du centre culturel français de Nazareth. Outre sa thèse, il s'intéresse plus largement à la représentation des minorités dans le cinéma, aux références à l'histoire de l'esclavagisme et à l'histoire coloniale dans le rap français ainsi qu'à l'évolution des supports de diffusion des œuvres cinématographiques et leur possible impact auprès du public. Parmi ses articles, citons : « Aspects et représentations du personnage Arabe dans le cinéma français : 1995-2005, retour sur une décennie », *Revue Confluences Méditerranée*, n°55 (2005) ; « Le préjugé se vend bien. Arabes et Asiatiques dans le discours cinématographique français », *Revue Migration et Société*, n°109, janvier 2007.

Julien.GAERTNER@unice.fr