Tchao Pantin

Immigration, bas-fonds et trahison

Julien Gaertner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3567>

DOI : [10.4000/hommesmigrations.3567](https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3567)

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2016

Pagination : 81-87

ISBN : 978-2-919040-34-6

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Julien Gaertner, « *Tchao Pantin* », *Hommes & migrations* [En ligne], 1313 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 16 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3567>

TCHAO PANTIN

IMMIGRATION, BAS-FONDS ET TRAHISON

par JULIEN GAERTNER, docteur en Histoire contemporaine, chargé de mission à l'université Côte d'Azur (Nice), unité de recherche Migrations et Société (CNRS/IRD).

Tchao Pantin, de Claude Berri, qui a rencontré le succès dès sa sortie en décembre 1983, est un miroir tendu à la France du début des années 1980. En pleine cristallisation des tensions sociales et raciales autour de l'immigration, la virée meurtrière de Lambert, alias Coluche dans les bas-fonds de Paris renvoie l'image d'une société française qui se clive. Face au pompiste chasseur, les immigrés deviennent menaces et prennent le visage de l'« Arabe ».

L'année cinématographique 1982 marque un changement de représentation du personnage de l'« Arabe » dans les films français. Sa désignation – qui imprègne la société autant que les dialogues de cinéma et qui se démarque parmi les différentes appellations apposées aux populations immigrées venues d'Afrique du Nord (« Maghrébins », « Algériens », « Beurs », « Nord-Africains », « musulmans », etc.) – est à entendre ici non pas comme le signifiant d'une entité objective stable, mais comme la marque d'une construction sociale qui évolue dans l'espace et dans le temps. Dans la *doxa*, ces « Arabes » constituent en effet la population immigrée la plus visible d'après-guerre, renvoyant implicitement au souvenir d'une époque coloniale révolue.

Le principal témoignage de cette transformation est celui de la visibilité de ce personnage lors de la cérémonie des Césars du mois de février 1983, laquelle consacre les films sortis l'année précédente. *La Balance* (Bob Swaim, 1982), qui narre le quotidien de policiers confrontés à des délinquants dont

l'origine fait peu de doutes, y est sacré meilleur film – on y envoie par exemple un dealer « manger du couscous à Fresnes » –, tandis que Nathalie Baye et Philippe Léotard, qui y tiennent les rôles principaux, sont les lauréats des prix des meilleurs interprètes. L'actrice Souad Amidou, nominée pour le prix du meilleur jeune espoir féminin grâce à son rôle de prostituée dans *Le Grand Frère* (Francis Girod, 1982), n'est pas récompensée, mais sa présence marque néanmoins une tendance nouvelle du cinéma national, celle de l'intégration progressive à ses intrigues de personnages alors qualifiés de « Beurs ». Des personnages qu'un mouvement consacre quelques années plus tard, notamment grâce aux metteurs en scène Mahmoud Zemmouri et Mehdi Charef. Troisième mention intéressante durant cette cérémonie, celle faite au film *L'Étoile du Nord* (Pierre Granier-Deferre, 1982), primé pour le César de la meilleure adaptation et du meilleur second rôle féminin pour Fanny Cottençon, un long métrage qui fait référence à un Orient rêvé tout au long de son intrigue, comme le symbole d'un

imaginaire colonial encore bien présent. Ces trois exemples, qui oscillent entre réussite commerciale du cinéma policier, reconnaissance progressive des personnages « beurs » et réminiscence d'un Orient fantasmé, affirment une visibilité croissante autant

Le producteur et réalisateur
du film fait ce pari en raison
du rôle à contre-emploi tenu
par l'humoriste Coluche,
anticipant un effet
de surprise autour du clown
devenu triste.

qu'ils permettent d'observer les prémices d'une crispation durable à travers la construction de stéréotypes que les cinéastes vont utiliser à long-ueur de pellicule.

En ce début des années 1980, la transformation la plus marquante, en terme de

nombre de productions de longs-métrages autant qu'au regard de leur succès populaire en salles, est celle du basculement du genre des fictions dans lesquelles évoluent les personnages arabes. Peu représentés dans le cinéma policier, ils y trouvent désormais une place de choix dans une tendance qui s'affirme, paradoxalement, au moment où la gauche arrive au pouvoir. Le polar prend le pas sur les fictions engagées (*Dupont Lajoie*, Yves Boisset, 1975 ; *Élise ou la vraie vie*, Michel Drach, 1970), aussi bien que sur les comédies grand public (*Les Aventures de Rabbi Jacob*, Gérard Oury, 1973 ; *Pétrole ! Pétrole !*, Christian Gion, 1981), genres qui prévalaient jusqu'alors pour la mise en scène des « Arabes¹ ». Pour Charles Tesson, cette vague de polars français est née d'« une absence chronique de sujets dans les fictions traditionnelles, comme si le polar avait hérité naturellement du deuil de la fiction de gauche² », et ce après l'accession de François Mitterrand au pouvoir.

L'année 1983 consacre le tournant pris en 1982. Le regard s'y crispe davantage avec l'immense succès public du film *Le Marginal* (Jacques Deray, 1983), dans lequel Jean-Paul Belmondo, dès les premières minutes, rétablit l'ordre dans les bars de Marseille fréquentés par les immigrés. Cette tendance se vérifie surtout à la sortie de *Tchao Pantin*, film produit

et réalisé par Claude Berri, dont c'est le quinzième long métrage. Une œuvre qui s'inscrit dans la tendance amorcée par le polar au succès inattendu *La Balance*, lequel réalise 4,5 millions d'entrées en salles et reçoit cinq des plus importants Césars lors de la cérémonie du mois de février 1983. Un film dans lequel l'immigration maghrébine est le symbole de tous les dangers.

Ainsi, alors que le paysage politique hexagonal est bousculé par la percée électorale du Front national – Jean-Pierre Stirbois est élu à la mairie de Dreux le 11 septembre 1983 et les rodéos des Minguettes de 1981, associés aux jeunes Français d'origine maghrébine, ont marqué l'opinion –, les sondages révèlent l'importance nouvelle des questions ethniques³, et le cinéma français semble se mettre au diapason de ce nouvel « esprit du temps⁴ ». « Immigration » y devient synonyme de marginalité, de société interlope et de délinquance sur fond de trafic de drogue. Une atmosphère de bas-fonds, dont *Tchao Pantin* figure comme l'expression la plus achevée. Le succès à la fois public et critique du film, le fameux « rôle à contre-emploi » confié à l'humoriste Coluche autant que son omniprésence dans les médias contribuent à en faire un objet d'étude privilégié, marqueur d'un moment charnière où le racisme anti-arabe affleure sur grand écran, qui plus est sous les traits d'un défenseur des idéaux de gauche.

Un film d'auteur populaire représentatif d'un regard qui se durcit

Tchao Pantin arrive en salles un mois après *Le Marginal*, film qui frôle les 5 millions d'entrées. Dans la comédie policière de Jacques Deray, « le devant de la scène est abondamment occupé par le flic opposé au trafiquant. Un commissaire aux mœurs de voyou, qui tabasse volontiers des immigrés. Jean-Paul Belmondo

1. Julien Gaertner, « L'image de l'«Arabe» dans le cinéma français de 1970 à nos jours », thèse de doctorat en histoire contemporaine, universités Nice-Sophia Antipolis et Mohammed-V Agdal de Rabat, 2010. 2. Charles Tesson, *Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mai 1985. 3. Yvan Gastaut, *L'Immigration et l'Opinion en France sous la V^e République*, Paris, Seuil, 2000.

4. L'expression est empruntée à Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin/Institut national de l'audiovisuel, 2008.

semble tout fier d'incarner l'énergumène. Il n'y a vraiment pas de quoi⁵. » Dans *Le Monde*, on insiste sur l'acteur vedette et l'idéologie qu'il distille : « *Belmondo est son propre cascadeur (...) il écrase à grand bruit la gueule d'un malfrat. Il entraîne les rêves vers les interdits, les putes, les traves, les pédés cuir, les squatts, les camés, les flambeurs, vers ces endroits crapuleux qui fleurent le fait divers (...) il titille le racisme élémentaire et c'est franchement désagréable*⁶. » Pour faire face à cette concurrence sur le terrain de la justice menée hors des cadres légaux à l'écran, *Tchao Pantin* place l'a priori inoffensif Coluche en face du viril Jean-Paul Belmondo. Mais Claude Berri a trouvé la parade à la superbe de « Bebel », et son film est précédé d'une importante campagne de communication, que certains critiques ne se privent pas de souligner. Dans la revue *Positif*, on remarque « *une opération de lancement superbement menée : fin décembre 1983, il n'était question, un peu partout, que de ce film*⁷ ». Les bobines sont prêtes depuis le mois de juin 1983, mais *Tchao Pantin* voit sa sortie retardée. Claude Berri cherche une date de sortie plus proche de la cérémonie des Césars. Le producteur et réalisateur du film fait ce pari en raison du rôle à contre-emploi tenu par l'humoriste Coluche, anticipant un effet de surprise autour du clown devenu triste. Son choix est payant. Le 1^{er} février 1984, *Tchao Pantin* domine le palmarès : César du meilleur acteur pour Coluche, Césars du meilleur acteur dans un second rôle et du meilleur jeune espoir masculin pour Richard Anconina, César de la meilleure photographie pour le chef-opérateur Bruno Nuytten et enfin César du meilleur son pour Gérard Lamps et Jean Labussière. Nommé dans toutes les autres catégories, le film n'obtient néanmoins pas la récompense du meilleur long-métrage attribuée conjointement à Maurice Pialat pour *À nos amours* et à l'Italien Ettore Scola pour ce qui est paradoxalement un des films les moins réussis de sa carrière, *Le Bal*. Agnès Soral, pour son interprétation d'une jeune loubarde, et Charlélie Couture, pour sa musique, passent

eux aussi à côté de la récompense suprême, tout comme Claude Berri pour le scénario et le célèbre Alexandre Trauner pour les décors, pourtant grand spécialiste du réalisme social (on lui doit les décors d'*Hôtel du Nord* de Marcel Carné en 1938).

Adoubé par la profession, efficace dans les salles avec 3 826 700 entrées⁸, *Tchao Pantin* bénéficie de l'aura médiatique de Coluche, qui en assure la promotion quelques jours avant sa sortie du 21 décembre 1983. Sur le petit écran et dans les journaux, il n'est question que du fameux « rôle à contre-emploi » dans lequel il estime être à son aise. L'entretien avec la journaliste spécialiste du cinéma d'Antenne 2, France Roche, ne déroge pas à la règle. Il y est uniquement question du « clown devenu triste », jamais du scénario du film ni de son possible contenu politique⁹. Ce qui fait l'actualité, c'est en effet la performance d'acteur du comique préféré des Français, et non ce qu'il interprète. Cette performance, Coluche la relativisera par la suite. Il traverse alors une sévère dépression à la suite du suicide de son ami Patrick Dewaere avec la carabine qu'il lui a lui-même offerte. Mais Michel Colucci est aussi, à ce moment de sa carrière, un adepte des drogues dures, addiction qui marque ses traits et rendent nécessaires les nombreux plans du dos voûté de son personnage, masquant ainsi son visage. Le rôle de l'ombrageux et alcoolique pompiste Lambert, lui, est tristement taillé sur mesure.

À ce jeu des ambiances malsaines, c'est *Tchao Pantin* qui se démarque le plus nettement, tourné uniquement de nuit et fréquemment sous une pluie glaciale.

Des polars et des « Arabes »

De sa sortie avant Noël 1983 aux récompenses de février 1984, *Tchao Pantin* domine l'actualité cinématographique nationale. Avec son esthétique digne du cinéma d'auteur et son casting prestigieux

5. *Le Canard enchaîné*, 2 novembre 1983. 6. *Le Monde*, 2 novembre 1983. 7. *Positif*, n° 276, février 1984. 8. Source : CBo Box Office. Le 4 janvier, le film de Gilles Béhat, *Rue barbare*, prend la tête du classement du nombre d'entrées en salles à *Tchao Pantin*, sorti deux semaines auparavant, avec un scénario tout aussi noir. 9. Archives de l'Institut national de l'audiovisuel, Antenne 2, 18 décembre 1983.

qui lui permet de rivaliser avec le cinéma populaire, ce long-métrage est le fruit d'une production et d'une distribution soignées, d'autant qu'il répond parfaitement à l'ambiance qui domine alors le cinéma français. En effet, ce film rediffusé régulièrement sur petit écran, cette fiction référence du cinéma hexagonal, s'inscrit dans le droit chemin d'une série d'œuvres portant un regard bien particulier sur les personnages arabes, lesquels y sont les représentants privilégiés du trafic de drogue, de la délinquance et d'un monde interlope dans lequel les Français ne sauraient s'aventurer sous peine d'y perdre la vie.

Que ce soit dans *La Balance*, *Le Choc* (Robin Davis, 1982), *L'Arbalète* (Sergio Gobbi, 1984), *Rue Barbare* (Gilles Béhat, 1984), *L'Addition* (Denis Amar, 1984), *La Femme de mon pote* (Bertrand Blier, 1983), *La Vengeance du serpent à plumes* (Gérard Oury, 1984), *Tir à vue* (Marc Angelo, 1984), *Les Ripoux* (Claude Zidi) ou plus tard *Police* (Maurice Pialat, 1985), les scénarios se répètent et « l'Arabe » se tient toujours aux marges des intrigues. La politique d'auto-défense face à la menace qu'il représente devient la règle absolue de ces fictions qui distillent l'idée que les immigrés sont avant tout un mal social persistant, dont le pays doit se désintoxiquer et se débarrasser. Car dans ces polars, « *tout est possible. Admissible. Les têtes d'Arabes que l'on éclate sur le pavé. Les coups de pied dans le ventre du voyou qui ne veut pas parler*¹⁰ ». Ces humiliations, le spectateur les retrouve dans le film de Claude Berri, touche auteur-iste en supplément. Car peu semblent s'émouvoir de la charge politique de *Tchao Pantin*. En témoigne la critique de l'auteur de *Dupont Lajoie*, le pourtant très engagé Yves Boisset, dans la tribune élogieuse du film de Claude Berri intitulée « *Salut chef-d'œuvre !* », qu'il publie dans les colonnes du *Figaro* : « *À l'aube d'une année 1984 où plusieurs films français importants vont tenter de renouer avec les ténèbres fascinantes du film noir, il n'est pas indifférent que ce soit Claude Berri qui ouvre le feu*¹¹. » Le film noir est certes à la mode, mais les blousons en cuir des loubards ont remplacé les élégants manteaux et chapeaux

des films de Jean-Pierre Melville. En effet, dans chacun des cas, les films mettent en scène des quartiers miséreux, une ambiance poisseuse, un univers marginal qui est le territoire exclusif des « Arabes ». À ce jeu des ambiances malsaines, c'est *Tchao Pantin* qui se démarque le plus nettement, tourné uniquement de nuit et fréquemment sous une pluie glaciale.

C'est avec l'ensemble de ces ingrédients que Claude Berri réussit donc ce pari risqué : réaliser un film d'auteur mais aussi populaire et qui s'inscrit parfaitement dans ce que Marc Bloch désigne comme une « *atmosphère mentale*¹² ». La campagne de promotion de *Tchao Pantin* jouera pleinement sur cet aspect interlope, et surtout sur sa qualité d'enquête documentée. On lit partout, comme un argument de communication répété à l'envi, que Claude Berri et son directeur de la photographie Bruno Nytten, « *trois mois avant le début du tournage, traînent ensemble dans les lieux du film, rues, bistrots et squatts, s'imprègnent des ambiances, des couleurs, des odeurs. De ces repérages en profondeur entre Belleville et République, il reste dans le film comme la texture d'une sorte de banlieue intérieure, de no man's land cinématographique*¹³ ».

Immigration, bas-fonds et ultraviolence

Tchao Pantin, c'est l'histoire d'une amitié nocturne nouée entre Lambert et Youssef Bensoussan. Le premier, ancien flic devenu pompiste taciturne, solitaire et alcoolique. Le second, jeune dealer à la dérive, sans famille ni attaches. Deux êtres paumés qui seront rattrapés par les trafiquants du quartier parisien de Belleville. La mort du jeune Bensoussan, assassiné sous les yeux de Lambert par les hommes de Rachid – tenancier d'un « bar d'immigrés » qui couvre ses activités clandestines et surtout trafic de drogue –, entraîne Lambert dans une spirale de vengeance et de justice solitaire et ultraviolente. Ce qui retient avant tout l'attention des observateurs,

10. *Libération*, 13 novembre 1982. 11. *Le Figaro*, 21 décembre 1983. 12. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997. 13. *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1983.

c'est l'esthétique de cette œuvre dans laquelle les « Arabes » sont renvoyés aux marges de la société. Jacques Rancière le souligne : « *Les bas-fonds et les marges, les victimes et les parias de la société, le racisme, les immigrés, la petite délinquance, la drogue* » sont les nouveaux thèmes du cinéma français. Le philosophe qui s'est souvent intéressé aux rapports entre histoire et cinéma y voit « *une certaine redéfinition du paysage populaire et de l'image populiste : la Goutte d'Or, les banlieues, les squatts, les Beurs à moto, les dealers et les revendeurs de montres volées*¹⁴ ». Tchao Pantin se situe dans cet air du temps, un film dont l'atmosphère sordide se révèle être la principale qualité. Pour les *Cahiers du cinéma*, « *la photo de Bruno Nuytten donne à cette sarabande de pantins, extrémistes dans leur autodestruction et leur asociabilité, une atmosphère de cauchemar aquatique, et rend oppressants et presque monochromes des paysages urbains souvent nocturnes et baignés par la pluie*¹⁵ ».

C'est, en effet, exclusivement la nuit que se déroule l'action autour de Lambert et de Youssef Bensoussan. C'est aussi la nuit qu'évoluent la galerie de personnages maghrébins, tels Rachid, incarné par Mahmoud Zemmouri, et les hommes à la mine patibulaire qu'il accueille dans son bar dont la vie est rythmée par les parties de cartes au son de mélodies orientales. Pour *Le Figaro*, il s'agit là de « *nuits blanches de cocaïne ou bariolées d'alcool, sous la lumière oblique des stations-service et celle déliquescence des flippers, de ces êtres dérivant dans des quartiers et des cités eux-mêmes à la dérive*¹⁶ ». Dans *Les Nouvelles littéraires*, on y voit un « *cinéma-blues sur fond de déglingue, de déprime, d'aubes cotonneuses, de pavés mouillés*¹⁷ ». Car c'est dans ces « *rues obscures et ces bars bizarres que le jeune loup mi-juif, mi-arabe*¹⁸ » se retrouve aux prises avec la mort que Rachid et son associé Mahmoud lui réservent. Cette banlieue intérieure est, en effet, le domaine exclusif des personnages arabes et le rôle de justicier solitaire endossé par Lambert, qui tire à bout portant sur ces immigrés, prend parfois des connotations racistes que les critiques soulèvent. Parsemé de scènes de violence et de règlements de

comptes, le film ne fait pas l'unanimité, suscitant quelques réactions de défiance. On souligne notamment la facilité du cinéaste à représenter les Maghrébins en délinquants. Dans la revue *Cinématographe*, on signale que « *Coluche, les lèvres scellées et le teint blême du Gabin justicier de La Horse, arpente les bars orientaux et monte sur les hauteurs de Belleville pour déloger les assassins de leur tanière. Le charme typé d'Anconina ne soulage pas Tchao Pantin de ses ambiguïtés* ».

Positif dénonce de façon plus vive le sort fait à ces personnages immigrés : « *D'un œil froid Tchao Pantin, qu'est-ce que c'est ? C'est un énième petit film français exploitant le filon du polar glauque qui ambitionne – et pourquoi l'en blâmer – de retrouver les recettes de ces succès inattendus que furent La Balance ou Tir groupé, films à budget moyen, qui se tinrent bien face aux plus grosses pièces genre Le Marginal ou La Crime. C'est un film bien ficelé... un film correctement interprété... C'est la énième description sympathisante (et presque carrément apologétique) du flingage des méchants. Lesquels sont tous arabes. Il y a un personnage mi-bon, mi-méchant qui nous précise qu'il est mi-juif mi-arabe.* » Le critique tente alors une comparaison avec le livre dont est tirée cette fiction : « *C'est une adaptation très fidèle d'un livre excellent (...). Toutefois le livre semble moins déplaisant que le film, les méchants ne sont pas tous arabes mais généralement métèques*¹⁹. »

Si le scénario de Claude Berri se concentre sur les « Arabes » au détriment des métèques du livre dont il s'inspire, son insistance à l'égard de ces immigrés semble au final justifier non seulement l'autodéfense face à la menace étrangère, et en l'occurrence maghrébine, mais aussi leur élimination. Dans le troisième acte, le pompiste Lambert, dont on a appris les raisons de la déchéance, se transforme en justicier solitaire agissant hors de tout cadre légal

Cette banlieue intérieure est, en effet, le domaine exclusif des personnages arabes et le rôle de justicier solitaire endossé par Lambert, qui tire à bout portant sur ces immigrés, prend parfois des connotations racistes que les critiques soulèvent.

14. *Cahiers du cinéma*, n° 355, janvier 1984. 15. *Ibid.* 16. *Le Figaro*, 19 décembre 1983. 17. *Libération*, op. cit.
18. *Ibid.* 19. *Positif*, n° 276, février 1984.

face aux Maghrébins vendeurs de drogue. Mieux, il sera couvert par les forces de police qu'incarne Philippe Léotard, inspecteur qui le renseigne sur les dealers afin que Lambert les en débarrasse. Parmi les exemples des multiples « arabicides²⁰ » qui égrènent le film, citons le moment où, non content de laisser agoniser un grossiste libanais qui fournissait Rachid après lui avoir tiré une balle dans le ventre, Coluche crache sur l'homme à terre qui se vide de son sang, avant de lui tourner le dos et de quitter les lieux sans un regard ni même un regret, mais avec le sentiment du devoir accompli. Avant cela, Lambert avait monté à quatre reprises les rues de Belleville sous une pluie battante pour y assassiner tour à tour Rachid et ses associés, et ce malgré leur fourberie et leur usage du couteau qui n'effraie pas le justicier autoproclamé. *Tchao Pantin* devient ainsi l'exemple le plus frappant de ce courant cinématographique dans lequel se lit le rejet d'un immigré qui ne fait plus rire, mais qui doit désormais être éliminé. Car ce que raconte *Tchao Pantin*, c'est aussi le fait qu'au début des années 1980, on ne moque plus l'immigré en transit en France, on craint désormais son installation. C'est ce dont semble témoigner ce glissement de genre de la comédie vers le polar à travers l'humoriste et acteur Coluche, mais pas seulement. Car, dans les bas-fonds de la société, l'immigration qui n'est plus tolérée doit vivre aux marges. Le Maghrébin n'est plus seulement hors-la-loi en raison des trafics auxquels il s'adonne, il est aussi renvoyé hors-la-France, expulsé du corps social comme un virus menaçant. L'esthétique soignée du film de Claude Berri relevée par les critiques est là pour le signifier.

Un film discriminant et trahissant les idéaux de gauche

Mahmoud Zemmouri, qui interprète le rôle de Rachid – le tenancier du bar clandestin et trafiquant de drogue à l'origine de la mort de Bensoussan –, se

remémore la préparation du film²¹ : « C'est Claude Berri qui est venu un jour me voir et qui a insisté pour que je fasse Rachid dans le film *Tchao Pantin* aux côtés de Coluche. J'ai d'abord refusé. C'était en 1983, je me rappelle qu'il y avait à cette époque-là une espèce de froidur dans la politique française où Le Pen avait quand même atteint 20 %. Et je lui ai dit : "Je ne peux quand même pas travailler dans un film où tous les Arabes sont négatifs." Parce qu'au départ, c'était ça, et alors que Le Pen fait 20 %, c'est pas possible, je ne peux pas travailler dans un film pareil. Claude Berri m'a dit : "Qu'est-ce que tu trouves raciste dans le film ?" J'ai répondu : "Écoute, si tous tes personnages, qu'ils soient juifs, arabes ou chrétiens, sont tous négatifs, tous noirs dans le film, là, ok, j'accepte de tourner. Mais s'il n'y a que les Arabes qui sont négatifs dans ce film, moi j'arrête, je ne tourne pas, je refuse." Je suis allé avec lui, on a travaillé ensemble le scénario, en disant : "Ça, ça et ça, c'est raciste, moi je peux pas travailler ça." Il m'a écouté et il a chamboulé complètement le scénario. Coluche est devenu noir dans le film, Anconina pareil, moi pareil et puis on a dit : "Bon ok, là on marche." »

À l'étude de *Tchao Pantin*, l'influence de celui qui réalise *Prends 10 000 balles et casse-toi* (1982) – film qui prend à contrepied les polars qui dominent alors le marché – apparaît néanmoins minime. Avec trente années de recul, le film de Claude Berri, au-delà de l'effet de mode propre au genre du film noir qui investit les écrans français, marque l'ancrage d'un regard qui non seulement met « l'Arabe » à distance, mais le considère comme un élément dangereux pour le corps social. Si le malheureux Youssef Bensoussan est un voyou sympathique, son métissage « *mi-juif, mi-arabe* », comme il le dit lui-même, pose néanmoins question. Ainsi, aucun élément ne vient apporter une touche d'espoir pour les immigrés dans le scénario. Cet environnement de bas-fonds est définitivement manichéen et les « Arabes » porteurs de tous les vices possibles, parmi lesquels le jeu, la prostitution, le trafic de drogue et les assassinats. Autant de stéréotypes que *Tchao Pantin* renforce et ancre dans l'imaginaire. Le paradoxe

²⁰. Nous reprenons ici l'expression de Fausto Giudice, *Arabicides*, Paris, La Découverte, 1991. ²¹. Témoignage recueilli par l'auteur dans le cadre du tournage du film documentaire *Nouvelle vague. Quand le cinéma prend des couleurs*, de Julien Gaertner et Édouard Mills-Affif (France Télévisions/JEM Productions, 2012). Cet extrait du témoignage n'a pas été monté dans le film.

de *Tchao pantin* et de la vague de polars du début des années 1980 est que, bien que le personnage de l'immigré maghrébin soit un second rôle et qu'il reste aux marges des intrigues, il en est pourtant le moteur, car sans lui, pas de film ni d'intrigue. L'image de l'immigré maghrébin délinquant se normalise dans un cinéma français qui produit et reproduit cette même image. La conclusion en est simple : les Maghrébins y sont responsables de tous les maux, vols, viols, faits divers, drogue et quartiers infréquentables.

Enfin, ce qui questionne aussi dans l'œuvre de Claude Berri, c'est le rôle de l'inspecteur Harry au cœur de Belleville, qu'endosse le personnage principal Lambert, une fois entré dans le cycle de la vengeance. Si le principe de la vengeance est une formule éprouvée au cinéma et popularisée par les westerns de Sergio Leone ou les séries B de Charles Bronson, cela n'est pas sans interroger le spectateur contemporain. Le paradoxe est en effet que, là où ces acteurs américains avaient marqué leur sympathie pour le conservatisme et le Parti républicain, le personnage de Tchao Pantin est incarné par un humoriste ayant toujours défendu des idées de gauche, voire soutenu le Parti socialiste et son candidat à l'élection présidentielle. Fondateur de l'association Restos du cœur, partisan des causes humanistes et très engagé dans la fondation de SOS Racisme, Coluche joue ici le justicier tueur d'« Arabes » sans que cela semble émouvoir journalistes, critiques et observateurs, qui ne relèveront pas cet apparent paradoxe entre engagement politique et rôle tenu à l'écran. Faut-il voir dans ce paradoxe le révélateur d'une société qui, déjà, glisse dans le rejet de « l'Arabe », et ce au-delà même des idéologies et des engagements politiques ?

Conclusion

À travers le film *Tchao Pantin* se dévoilent à la fois un moment d'histoire de la société française avec un tournant pris dans le regard porté sur les immigrés

maghrébins et leurs descendants, et un glissement idéologique ici symbolisé par l'humoriste et acteur Coluche. Récemment revenu dans l'actualité, le thème de la trahison des idéaux de gauche par ceux qui sont censés être ses garants trouve, en cette année 1983, un écho particulier. *Tchao Pantin* ne sort en effet que quelques mois après la polémique sur les « grèves chiites » dans les usines automobiles de la région parisienne. Le ministre de l'Intérieur Gaston Defferre, qui sera soutenu par son Premier ministre Pierre Mauroy, transforme les travailleurs immigrés maghrébins en musulmans, posant la première pierre d'une nouvelle assignation identitaire qui, depuis, n'a eu de cesse de croître au point d'effacer celle de « l'Arabe ». Le film de Claude Berri, autant que le personnage incarné par Coluche, se fait le reflet d'une société qui pose un regard sans cesse plus stigmatisant : assignation spatiale qui les renvoie « hors-la-France » en raison de leurs agissements hors-la-loi, menace de contamination et de subversion auprès d'une jeunesse fragile ici incarnée par le métis Bensoussan ou la punk Agnès Soral, tous les dangers sont imputables aux « Arabes ». Ainsi, la symbolique portée par cette mise en scène des bas-fonds semble être la métaphore d'une volonté de renvoyer cet étranger indésirable aux frontières de notre monde à cette période charnière. Car le signal sous-jacent qui s'y lit est bien celui de la fin du mythe du retour des travailleurs immigrés, à une période où la progression électorale de l'extrême droite est significative d'une sensibilité nouvelle dans l'opinion. Le cinéma français se crispe, participant à cet imaginaire commun qui caractérise l'immigré maghrébin comme un danger pour la nation. Que ce discours soit endossé par un personnage public tel que Coluche, défenseur des politiques sociales et soutien du Parti socialiste, nous renseigne sur un glissement idéologique moins contemporain qu'il n'y paraît. Un glissement qui, comme le souligne Edgar Morin, « commence alors que les archétypes se dégradent en stéréotypes, lorsque la transfiguration du réel se change en travestissement du réel²² ». ■

22. Edgar Morin, « Le problème des effets dangereux du cinéma », in *Revue internationale de filmologie*, n° 15, juillet-décembre 1953.