

La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation

Cinema Representations of Ethnicity in France : Stigmatization, Recognition and Normalization

Alec G. Hargreaves



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4890>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.4890](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4890)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 127-139

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Alec G. Hargreaves, « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4890> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4890>

Tous droits réservés

ALEC G. HARGREAVES
Florida State University
Ahargrea@mailier.fsu.edu

LA REPRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ETHNICITÉ EN FRANCE : STIGMATISATION, RECONNAISSANCE ET BANALISATION

Résumé. — Le cinéma « beur » et le cinéma dit de la banlieue marquent l'éclosion des ethnicités post-coloniales dans le cinéma français. Cependant, la plupart de ces films restent relativement marginaux par rapport aux grands circuits de distribution ; en outre, les étiquettes qu'on leur appose sont de nature à renforcer cette relégation des minorités, issues de l'immigration post-coloniale, dans une zone secondaire de la production cinématographique française. Pourtant, depuis quelques années, des producteurs et acteurs issus de l'immigration investissent le cinéma grand public. Leur présence grandissante fait preuve d'une diversité croissante, non seulement eu égard aux acteurs visibles à l'écran, mais aussi aux rôles que ceux-ci interprètent, ce qui va dans le sens de ce que les Anglo-saxons appellent *integrated casting*.

Mots clés. — Cinéma « beur », cinéma de la banlieue, immigration, minorités post-coloniales, diversité ethnique, casting trans-ethnique.

Le cinéma « beur »¹, né dans les années 80, et le cinéma dit de la banlieue – dont *La Haine* (1995) est l'exemple type – marquent l'éclosion des ethnicités post-coloniales dans le cinéma français. La plupart de ces films restent relativement marginaux par rapport aux grands circuits de distribution, et les étiquettes qu'on leur appose sont de nature à renforcer cette relégation des minorités, issues de l'immigration, dans une zone secondaire de la production cinématographique française (Jousse, Tarr; 1995 ; Bosséno, 1997 ; Hargreaves, 1999). Pourtant, depuis quelques années, des producteurs et acteurs issus de l'immigration investissent le cinéma grand public, avec des rôles significatifs dans de grandes réussites commerciales telles que le cycle *Taxi* (trois numéros jusqu'à présent : 1998, 2000, 2003), *La Vérité si je mens* (1997), *La Vérité si je mens 2* (2001) et *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001).

Parfois, cette incorporation s'accompagne d'un effacement des origines ethniques des artistes. C'est le cas de Samy Naceri dans les films du cycle *Taxi*, ou de Jamel Debbouze dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Faut-il y voir les preuves d'un réflexe exclusionnaire de la part des médias français, ou est-ce plutôt des rôles stigmatisés qui trouveraient ainsi une reconnaissance de leurs talents professionnels, indépendamment de leurs origines ? Pour explorer cette question, nous procéderons en trois temps : la présentation succincte du contexte social dans lequel cette évolution cinématographique suit son cours ; l'illustration de la présence grandissante des minorités post-coloniales dans le cinéma contemporain et, enfin, une analyse de la signification de l'ethnicité dans le corpus de films choisis.

Stigmatisation, reconnaissance, banalisation

Qui sait et qui se soucie du fait que deux des grandes vedettes du cinéma français d'après-guerre, Yves Montand et Simone Signoret, sont respectivement nés en Italie et en Allemagne ? Et qui, avant la sortie d'*Ararat* (2002), aurait trouvé une signification quelconque au fait que Charles Aznavour fût le fils de réfugiés arméniens ? Car il n'est pas coutumier de renvoyer à leurs origines étrangères des vedettes du cinéma ou de la chanson française qui sont d'ascendance européenne ou plus généralement « blanches ». En effet, les Français d'origine européenne sont cités, aujourd'hui, comme des modèles d'intégration, facilement incorporés dans la nation, par contraste avec les minorités originaires des anciennes colonies françaises, notamment celles qui sont issues du Maghreb et de l'Afrique sub-saharienne, qui ont largement remplacé les Européens dans les flux migratoires d'après-guerre. Tout en

¹ Adopté initialement comme une auto-désignation par des jeunes issus de l'immigration maghrébine, le mot « beur » est aujourd'hui très souvent récusé par ceux-ci. Pour rappeler son sens ambigu, nous l'avons entouré de guillemets.

acquérant la nationalité française, comme les Européens qui les ont devancées, ces minorités ont tendance à être vues comme inassimilables et se trouvent sous le coup d'une très forte stigmatisation² avivée par les cicatrices de guerres coloniales, encore mal digérées, et une profonde méfiance de la population majoritaire envers l'Islam. Lorsque des cinéastes issus de ces flux migratoires commencent à tourner des films, leurs préoccupations autobiographiques impliquent souvent la quête d'une certaine « reconnaissance » (Taylor, 1992), c'est-à-dire l'acceptation, sinon la valorisation de leurs origines, aux yeux du spectateur. Mais très vite, ils comprennent les dangers d'étiquettes, telles que « cinéma beur », qui risquent de favoriser l'impression que, contrairement aux populations immigrées d'origine européenne, les minorités post-coloniales ne veulent ou ne peuvent pas participer pleinement à la culture nationale. D'où la soif d'une certaine banalisation de leur présence, pour être reconnus comme des acteurs ou des réalisateurs de talent, plutôt que des porte-parole communautaires. Comme nous le montrerons, une évolution dans ce sens semble être en cours.

Une présence grandissante

À juste titre, André Videau (2001 : 67) remarque que « contrairement à ce qui s'est écrit ici ou là, on assiste, dans le cinéma français, à une véritable montée en puissance des acteurs originaires des pays d'immigration ». Dans les films récents, il recense une quarantaine d'acteurs de ce genre dont certains – parmi lesquels il cite les noms de Roschdy Zem, Sami Bouajila, Samy Naceri et Saïd Taghmaoui – ont « accédé au vedettariat » (*ibid.*). Comme ces noms l'attestent, les acteurs d'origine maghrébine arrivent en tête, suivis des *blacks* (d'origine africaine ou antillaise), les professionnels originaires des pays d'Asie n'ayant pas encore fait de percée comparable. Très schématiquement, on peut distinguer trois grandes catégories de films où, au cours des dix dernières années, la présence des minorités post-coloniales a été clairement affichée. En premier lieu, il s'agit de ce que j'appellerai le cinéma de la fracture sociale (en adaptant une expression rendue célèbre par Jacques Chirac) : celui-ci se caractérise par la représentation d'un milieu urbain, marqué par des conditions de vie défavorisées et une forte présence des populations issues de l'immigration. Sa variante la plus connue est le cinéma de la banlieue auquel sont associés des problèmes de délinquance, de drogue, de chômage, etc., et de violentes confrontations entre les habitants de la banlieue et l'ordre dominant de la société dont ils sont exclus, les services policiers étant les représentants les plus ciblés. Si la diversité ethnique apparaît dans ce corpus, elle est toujours mise en parallèle et souvent reléguée à l'arrière-plan, par rapport à un système d'inégalités et de dysfonctionnements sociaux, séparant les couches sociales défavorisées et les classes plus aisées. Peu après son élection, Jacques Chirac a

² Rappelons que Erving Goffman (1963) avait utilisé ce terme pour désigner le processus par lequel le regard hostile des blancs apposait aux Américains noirs une « identité abîmée » (*spoiled identity*).

salué *La Haine* pour sa mise en perspective des problèmes précités au point qu'il a conseillé, aux services de police, de voir ce film pour mieux appréhender les quartiers dits difficiles. On peut ensuite distinguer une seconde catégorie de films, celle qui privilégie l'ethnicité et qui met en scène des expériences perçues comme particulières aux membres de tel ou tel groupe ethnique, soit dans leurs rapports internes, soit dans leurs relations avec d'autres groupes ethniques. À titre d'exemples, on peut citer *Samia* (2001) qui représente les rapports conflictuels entre une jeune musulmane et ses parents immigrés, *La Faute à Voltaire* (2001) où le spectateur est invité à découvrir les aventures d'un clandestin tunisien cherchant à éviter son expulsion de France, et enfin *Origine contrôlée* (2001), où un Français dit de souche, considéré à tort par la police comme un clandestin algérien travesti, cherche, lui aussi, à éviter l'expulsion en s'alliant à de vrais Maghrébins. À de rares exceptions comme *La Haine*, les films classés dans ces deux premières catégories n'ont pas connu de grandes réussites commerciales.

Les films connaissant ce succès constituent notre troisième catégorie. Tout en mobilisant les talents des minorités, ils n'accordent que peu ou pas de place à la fracture sociale pas plus qu'aux clivages ethniques. Pour preuve, les trois numéros du cycle *Taxi* sont des films de divertissement qui ne privilégient que des scènes de poursuites en voiture à grande vitesse. D'ailleurs, le protagoniste, Daniel, donne toutes les apparences d'un Français de souche. L'acteur qui l'incarne, Samy Naceri, est né à Paris d'un père algérien et d'une mère française. La couleur de sa peau, relativement peu foncée, lui permet de jouer le rôle de Daniel de façon tout à fait crédible. Son assimilation passe ici par l'évacuation de la dimension algérienne de ses origines ethniques. Un autre cycle qui a connu un succès commercial semblable, celui de *La Vérité si je mens*, a été produit par Vertigo Productions dont les deux fondateurs, Aïssa Djabri et Farid Lahoussa sont, eux aussi, nés en France de parents algériens. Si ce cycle joue très fortement sur l'ethnicité des personnages, ceux-ci n'ont pas les mêmes origines qu'Aïssa Djabri et Farid Lahoussa. En effet, les milieux qu'ils mettent en scène avec l'aide d'un troisième partenaire, Manuel Munz, sont ceux de la population séfarade, dans le quartier du Sentier, à Paris. Comme les immigrés musulmans, dont Aïssa Djabri et Farid Lahoussa sont des descendants, les juifs séfarades ont leurs origines en Afrique du Nord. Mais les Séfarades n'ont pas quitté leur pays d'origine pour les mêmes raisons que les colonisés musulmans : d'un point de vue social, ils sont généralement moins défavorisés et beaucoup moins stigmatisés. Aux yeux des émigrés musulmans qui fuyaient la misère de leur pays d'origine, les Séfarades sont associés au peuple colonisateur et l'expatriation massive de ceux-ci du Maghreb est due, en grande partie, au changement politique amené par l'indépendance ainsi qu'aux retombées du conflit au Proche-Orient. Dans *La Vérité si je mens*, la célébration de l'ethnicité séfarade est donc loin de réhabiliter les minorités stigmatisées que sont les musulmans issus du Maghreb, même si le film contribue à la mode de la musique arabe, schématiquement rangée sous l'étiquette « raï ». Dans *Le Fabuleux Destin*

d'*Amélie Poulain*, meilleur succès du *box-office* français de 2001, les origines ethniques du comédien Jamel Debbouze subissent un effacement semblable à celui que nous avons relevé chez Samy Naceri dans *Taxi*. Né de parents immigrés marocains, Jamel Debbouze s'est fait connaître comme DJ et humoriste, trempé dans la culture pluri-ethnique des banlieues. Dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, il joue le rôle de Lucien, vendeur « français de souche », dans une épicerie de Montmartre où, du reste, l'absence de mixité ethnique a provoqué l'indignation de certains critiques. Par exemple, Serge Kaganski (2001) a condamné, dans le film, l'image d'« une France rétrograde, ethniquement nettoyée, nauséabonde », digne des idées de pureté raciale rêvées par les partisans de Jean-Marie Le Pen. Jamel Debbouze revient l'année suivante dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2002) où, cette fois, il joue un Égyptien qui se ligue avec les Gaulois contre les Romains. Pour reprendre le discours des pouvoirs publics, on pourrait être tenté d'y voir son intégration à la population de souche française (en effet, quoi de plus Franco-français que des Gaulois ?) au lieu de l'apparente assimilation, pure et dure, relevée dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Mais comme cette alliance se forge en dehors de l'Hexagone, le parallèle avec la France contemporaine est loin d'être total.

Tous ces succès du *box-office* ont en commun le fait d'être d'abord des films de divertissement, par contraste avec les deux autres catégories, qui cherchent surtout à éclaircir des tensions sociales et/ou ethniques. Certes, les distinctions entre ces trois catégories ne sont pas totalement étanches. Si *Wesh Wesh* (2002) peut, sans aucun doute, être classé dans le cinéma de la fracture sociale, par contraste avec *Inch'Allah dimanche* (2001), axé essentiellement sur des questions d'ethnicité touchant à la situation des femmes, *La Squale* (2000) se situe, en quelque sorte, entre les deux. D'une part, ce film se déroule dans les milieux défavorisés que sont les banlieues, ce qui l'apparente au cinéma de la fracture sociale. D'autre part, il se focalise sur la situation des femmes, notamment d'origine immigrée, dans leurs rapports avec de jeunes hommes de même origine, cherchant à compenser leur dévalorisation sociale en abusant du sexe opposé. Ce faisant, *La Squale* se distingue des films les plus classiques du cinéma de la banlieue, tels que *La Haine, Raï* (1995), *Ma 6-T va crack-er* (1997), qui proposent un regard essentiellement masculin de ce milieu en soulignant les rapports conflictuels entre les habitants de ces quartiers et la population extérieure à la banlieue. Enfin, si la troisième catégorie comporte peu de films axés directement sur des questions d'ethnicité, ces dernières figurent dans certaines réussites commerciales récentes. Outre le cycle de *La Vérité si je mens*, où l'ethnicité séfarade est fondamentale à l'action, on peut citer des films comme *Change-moi ma vie* (2001) et *Chouchou* (2003), où l'ethnicité du protagoniste maghrébin se mêle à des problèmes de précarité sociale et de sexualité.

Vers le *casting* trans-ethnique

En confrontant la présence des acteurs issus de l'immigration dans les films récents, André Videau constate certains déséquilibres. Par exemple, il s'étonne de la « faible représentation des acteurs d'origine africaine ou antillaise (huit *Blacks* contre trente-trois Beurs, selon notre pointage, qui n'a cependant aucune prétention à l'exhaustivité) » et se demande s'il « [faut] incriminer une pénurie de rôles ou de comédiens, ou [si] ce chiffre [n'est] que reflet de leur modeste présence dans la société française ? » (Videau, 2001 : 69). Vu la précocité des flux migratoires maghrébins et le plus fort poids démographique de ceux-ci dans la population nationale comparé à celui des minorités d'origine antillaise et africaine, la deuxième hypothèse contient sans doute une part de vérité. Mais celle-ci soulève, à son tour, une question importante. Dans quelle mesure incombe-t-il à la production cinématographique de refléter la composition ethnique de la population nationale et de véhiculer certaines images ou messages sur les relations inter-ethniques ? Tout en étant persuadé que le cinéma français – comme toute autre industrie ou institution, en France, comme ailleurs – a le devoir d'ouvrir ses portes à tous les groupes ethniques et de les fermer aux partisans de discours exclusionnaires et/ou racistes, je pense qu'on aurait tort d'envisager ces questions en termes de quotas ou d'autres mesures simplificatrices³. Parmi *multes* raisons pour justifier ces propos, quatre me paraissent particulièrement importantes.

Tout d'abord, en analysant l'ensemble de la production cinématographique, il serait ontologiquement absurde de s'attendre à ce que le cinéma reflète, de manière exhaustive, tous les composants de telle ou telle société. Les contraintes du temps et de l'espace sont telles que l'art – y compris le septième art – se fonde toujours sur des choix. En sélectionnant un thème, le scénariste ou le réalisateur laissent forcément de côté d'autres choix qui auraient pu se faire. En second lieu, c'est précisément par le travail imaginaire qui sous-tend ce choix et la vision qu'il nous donne à voir de tel ou tel aspect de la vie que l'artiste cinématographique nous intéresse. Pour autant, une tranche de vie, sociologiquement moyenne ou factuellement exacte, ne constitue pas un film capable de retenir l'intérêt du spectateur. Troisièmement, les contours de l'ethnicité étant en constante évolution, tant au niveau des groupes que sur le plan individuel, il serait naïf et même dangereux de supposer que l'on puisse évaluer un corpus cinématographique ou un film individuel en y appliquant une grille statistique, fondée sur des catégories ethniques fermées. Au contraire, l'ouverture à la diversité ethnique, que l'on a le droit d'attendre de l'industrie

³ Un *lobbying* féroce pour des quotas de ce genre a été mené par la romancière Calixthe Beyala auprès des chaînes de télévision françaises et du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA). Malgré le rejet des demandes de ce type et une forte stigmatisation des minorités post-coloniales dans les images dominantes véhiculées par la télévision française (Hargreaves, 2002), on peut constater, dans des émissions récentes telles que *Loft Story*, une visibilité croissante des jeunes issus de l'immigration maghrébine, qui va dans le sens de leur « banalisation » au petit écran (Begag, 2001).

cinématographique, va de pair avec l'obligation de respecter le droit des professionnels issus de l'immigration de donner libre cours à leurs talents et à leur imagination, au lieu de rester cantonnés dans des ghettos ethniques. À côté de cette marge de manœuvre, essentielle dans la production cinématographique, un quatrième facteur complique le jeu, cette fois au niveau de la réception. La diversité des publics implique forcément des horizons d'attente et des interprétations qui peuvent varier, très sensiblement, selon l'ethnicité, le niveau socio-professionnel, le sexe ou d'autres caractéristiques du spectateur. Dans ces conditions, il paraît difficile, sinon impossible, de cerner objectivement le contenu sémantique d'un film pour l'évaluer selon une grille de lecture structurée sur ces critères ethniques également objectifs.

À la lumière de ces réflexions et en revenant au corpus français de ces dernières années, nous pouvons constater que, globalement, la visibilité des minorités post-coloniales s'accompagne d'une diversité dans les rôles qu'elles jouent. Dans les années 80, lorsque le cinéma « beur » a fait son apparition, pratiquement tous les films réalisés par des cinéastes issus de l'immigration maghrébine ont été des films ethniques et/ou axés autour de la fracture sociale. Des préoccupations similaires président au cinéma de la banlieue dans les années 90. Autant dire que les acteurs d'origine immigrée sont invités à y incarner des rôles correspondant à leurs propres origines ethniques. Mais, petit à petit, les réalisateurs « beurs » ont élargi leur vision, pour traiter des thèmes et des personnages qui ne se limitent nullement à leur propre ethnicité. C'est notamment le cas de Mehdi Charef qui, après avoir fait ses débuts avec *Le Thé au harem d'Archimède* (1985), film marquant le début du cinéma « beur » et présageant bien des aspects du cinéma de la banlieue, se focalisera sur des femmes, ex-taulardes de souche française, dans *Au pays des Juliets* (1992), ou encore sur une autre Française débrouillarde interprétée par Muriel Robin dans *Marie-Line* (2000).

Aujourd'hui, des mouvements trans-ethniques sont monnaie courante chez les acteurs issus de l'immigration. Roschdy Zem, qui a une quarantaine de films à son actif, est né de parents marocains dans la banlieue nord de Paris. Si, assez souvent, il endosse le rôle d'un Mehdi, d'un Hamid ou d'un Ahmed concordant avec ses origines maghrébines, il peut tout aussi bien se transformer en Joseph, Georges, Thierry et dernièrement en frère Jean, prêtre catholique, dans *Chouchou*. La carrière cinématographique de Jamel Debozze est moins touffue, mais une fluidité similaire peut être observée entre Youssef de *Le Ciel, les oiseaux...et ta mère* (1999), Lucien du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* et Numérobis d'*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*. Smaïn, qui a précédé Jamel Debozze dans un itinéraire professionnel similaire, a fait ses débuts à titre d'humoriste jouant pleinement sur ses origines maghrébines et la précarité sociale des milieux immigrés avant de passer au cinéma : après avoir joué Rachid dans *L'œil au beur(re) noir* (1987) et Salim pour *Les Deux Papas et la maman* (1996), il sera Vincent dans *Bingo* (1997) et Fred dans *Recto/Verso* (1999). Pour sa part, Samy Naceri, le « Daniel » du cycle *Taxi*, joue autant de rôles de

Maghrébins, tels que le protagoniste « beur » dans *Féroce* (2002) qui, se cachant sous le nom d'Alain, vise à assassiner le chef d'un parti de l'extrême droite, ou le chef de *guerrilla* islamiste, Issam, dans *Là-bas... mon pays* (2000).

Une plasticité comparable marque les carrières des acteurs séfarades. Avant de devenir une des vedettes de *La Vérité si je mens 2*, Gad Elmaleh avait incarné le protagoniste arabe dans *Salut cousin !* (1996), comme il le fera à nouveau dans *Chouchou*. Aure Atika, qui joue la petite amie juive de son co-religionnaire Dov, le personnage incarné par Elmaleh dans *La Vérité si je mens 2*, avait déjà tenu le rôle de la petite amie arabe de Jallel, le protagoniste tunisien dans *La Faute à Voltaire*, et de Sabine, Française de souche, dans *Vive la République !* (1997). Si un cas isolé de ce genre de casting trans-ethnique s'était produit sur un fond de rareté dans la présence des minorités post-coloniales à l'écran, on pourrait comprendre que des spectateurs musulmans s'indignent du « vol », par un comédien séfarade, d'un rôle qu'ils auraient pu espérer voir joué par un acteur arabe. Dans la même logique, si les rôles de Maghrébins étaient rarissimes, des spectateurs minoritaires pourraient regretter que Samy Naceri joue un « blanc » au lieu d'un personnage basané dans le cycle *Taxi*. Mais lorsqu'on constate la diversité des rôles joués par Samy Naceri et, d'une manière plus générale, la visibilité croissante des acteurs issus de l'immigration, il paraît éthiquement douteux et artistiquement étouffant de condamner les comédiens à tourner en rond dans des catégories ethniques censées correspondre à leurs origines personnelles.

Dans ce débat, il est important de distinguer entre la situation globale de l'industrie cinématographique et le contenu d'un film individuel. Si les minorités post-coloniales étaient systématiquement ignorées par les producteurs français, on pourrait légitimement leur en faire grief, et ce d'autant plus que les thèmes ou lieux de leurs films se prêteraient à un *casting* pluri-ethnique. Mais, même dans ces conditions extrêmes (qui n'existent pas aujourd'hui), on pourrait difficilement imposer à tel ou tel film, ou acteur individuel, ce que le romancier africain-américain James Baldwin avait appelé « le fardeau de la représentation », c'est-à-dire l'obligation de représenter – et de manière « positive » – des groupes ethniques sous ou mal représentés jusque-là (cf. Gates, 1998). Cela sonnerait le glas de la créativité artistique et de la liberté individuelle. À titre d'exemple, nous pourrions choisir Isabelle Adjani qui, après avoir fait ses débuts dans les années 70, est devenue une des grandes vedettes du cinéma français au cours des années 80. Par sa beauté et la blancheur de sa peau, elle a été perçue comme une icône de la pureté à l'encontre de forces maléfiqes ou destructrices. En incarnant le rôle de Lucy Harker dans *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979), elle a symbolisé la civilisation « blanche » face aux forces du mal qui ravageaient les régions orientales de l'Europe, sous l'emprise de Dracula. Mais lorsqu'en 1986, le public prend connaissance de ses origines hybrides et partiellement basanées – elle est née, dans la banlieue parisienne, d'un père algérien et d'une mère allemande – la carrière d'Isabelle Adjani chancelle, sous des allégations lancées par le Front National, selon lesquelles elle

serait atteinte du Sida. Malgré ces tentatives de stigmatisation, elle retrouvera son statut d'antan, surtout dans des rôles de femmes « blanches » dont *La Reine Margot* (1994) marque l'apogée (Rosen, 1990 ; Austin, 2002). Sauf deux fois, Isabelle Adjani n'a jamais joué de rôle lié à son ascendance maghrébine, et on ne l'évoque pratiquement jamais dans des discussions portant sur le cinéma « beur ». Comment faut-il interpréter cette prédilection pour des rôles de « blanches » ? Est-ce le signe d'une actrice qui cherche à gommer ses origines pour mieux s'assimiler aux normes d'une certaine francité ? *A contrario*, il ne faut pas oublier qu'Isabelle Adjani a fait ses débuts dans le cinéma français aux alentours des années 70, c'est-à-dire avant l'émergence du cinéma « beur » et plus globalement, bien avant l'offre de rôles reflétant les nouvelles ethnicités issues des flux migratoires post-coloniaux. Depuis 1986, du fait de son engagement en faveur des classes populaires algériennes, tant à l'intérieur de l'Algérie que dans la diaspora, on ne peut guère l'accuser de s'être fait récupérer ou assimiler par la culture dominante. Et, vu la qualité médiocre des deux films, *Ishtar* (1987)⁴ et *La Repentie* (2002)⁵, où elle joue des personnages apparentés à ses origines ethniques personnelles, on voit mal, par quelle logique, artistique ou éthique, on pourrait exiger d'Isabelle Adjani qu'elle privilégie, dans sa carrière professionnelle, des rôles qui ne semblent nullement correspondre à ses talents d'actrice. Tout en encourageant l'ouverture du cinéma à la diversité ethnique, il est important d'éviter les dangers de l'essentialisme. Exiger que les acteurs et réalisateurs reproduisent, dans leur travail, les ethnicités dont ils sont les héritiers, reviendrait à les condamner à une stagnation artistique. L'imposition de quotas ethniques serait aussi en contradiction permanente avec la complexité et la fluidité des ethnicités tant sur le plan collectif qu'au niveau individuel. Collectivement, faudrait-il parler en termes de Maghrébins, d'Arabes, de « Beurs », d'Algériens ou de Musulmans, cinq catégories parmi bien d'autres qui se recoupent sans pour autant être identiques ? Dans ce cas, dans quelle catégorie ethnique faudrait-il insérer Isabelle Adjani ? Faudrait-il privilégier son ascendance algérienne ou plutôt les origines allemandes de sa mère ? Ou pourquoi ne pas reconnaître sa profonde francité ?

Le cinéma français de ces dernières années a fait preuve de nombreuses impulsions créatrices, allant au-delà de ces querelles stériles. Dès l'émergence du cinéma « beur », comme plus tard dans le cinéma de la banlieue, la fluidité des identités est apparue comme un thème significatif, devenu central par la suite dans des films plus récents. Ainsi que le constate Mireille Rosello (1998), le renversement des stéréotypes racistes – une des formes les plus néfastes de l'essentialisme ethnique – est une préoccupation majeure chez les cinéastes issus de l'immigration. On se souviendra d'ailleurs, dans *Le Thé au harem*

⁴ Le film est une comédie hollywoodienne où Isabelle Adjani joue le rôle d'un chef de *guerrilla* maghrébine.

⁵ Jean-Michel Frodon a décelé avec justesse, dans ce film, une autre formule hollywoodienne, celle d'un « véhicule » de vedette, camouflé cette fois, sous l'histoire d'une fille d'immigrés marocains élevée en banlieue.

d'*Archimède*, de la scène où Pat et Madjid jouent sur le racisme d'un « beauf », dans le métro, pour lui voler son portefeuille en sachant qu'il soupçonnera l'Arabe (Madjid), plutôt que celui qui l'a réellement dépouillé (Pat). Du reste, l'un des moments les plus hilarants de *Douce France* (1995) se produit lorsque la gardienne bien gauloise d'un immeuble présume, sur la base d'un regard jeté par le judas de sa porte, que les deux jeunes Arabes sur le palier sont des terroristes travaillant pour le *Hezbollah*. Dans des films récents tels que *Vive la République !*, *Origine contrôlée* et *Chouchou*, la fausseté des apparences identitaires devient centrale. *Vive la République !* est particulièrement intéressant par sa façon de démanteler toutes les catégories, apparemment données, qui sont de coutume apposées aux personnages principaux, une bande de chômeurs cherchant à surmonter l'exclusion sociale, comme aux comédiens qui les interprètent. Marginalisés par les classes dominantes, ils manipulent, avec brio, les catégories identitaires dans lesquelles ils sont censés être enfermés. Cela se voit clairement dans une scène où chacun d'entre eux résume son apport à la lutte commune. Ahmed, un « Beur » interprété par Roschdy Zem (qui est, en effet, d'origine maghrébine), refuse de représenter les « Beurs », préférant se présenter comme un *Black*. Yannick, joué par Gad Elmaleh (d'origine séfarade), se présente comme un chômeur, persécuté en raison de son homosexualité, alors qu'en réalité, c'est un homme d'affaires, hétérosexuel, originaire de l'Europe de l'Est, qui cache son statut aisé afin de mieux poursuivre l'ex-communiste blonde, Solange. Pour sa part, Émile (interprété par Atmen Kelif) déclare : « Je suis là en tant que Juif, je pourrais être là en tant qu'homme ou chômeur, mais il y en a déjà plein ». Autant dire que l'essentiel de ces personnages est loin de résider dans un essentialisme ethnique. Dans *Origine contrôlée*, Atmen Kelif prend le rôle d'un « Beur », Youssef, dont le sort se lie à celui d'une prostituée algérienne, Sonia, jouée par Ronit Elkabetz, d'origine israélienne – qui s'avère être un homme – et à celui du protagoniste gaulois, Patrick Morel. Au hasard d'une soirée costumée, la police prend ce dernier pour un clandestin algérien travesti, si bien qu'il se voit bientôt menacé d'expulsion du territoire national, comme Youssef et Sonia. L'injustice manifeste de l'étiquette ethnique apposée à Patrick Morel (devenu, malgré lui, Ali Berrada) et du triste sort auquel elle le condamne, provoque, non seulement, de nombreuses scènes burlesques, mais aussi, une compréhension chez le spectateur français de souche : l'expulsion d'un « Beur » comme Youssef, né en France comme Patrick, relève d'un essentialisme identitaire qui est aussi mal fondé que celui dont Patrick est victime par erreur. Un message similaire est implicite dans *Chouchou*, puisque le protagoniste éponyme, un clandestin algérien joué par le séfarade marocain, Gad Elmaleh, ne cesse de s'inventer de fausses identités (réfugié chilien, travesti...) pour mieux s'échapper du carcan identitaire (étranger sans papiers) où les autorités françaises cherchent à l'enfermer afin de l'expulser.

Conclusion

Dans une séquence de *Taxi 2*, Daniel endosse une chemise de foot, au nom et au numéro 10 de Zidane. Il ne serait peut-être pas erroné de voir, dans ce geste, un petit clin d'œil signalant que, tout comme le héros de la Coupe du monde a été intégré à la nation française, grâce à ses exploits sportifs, sans pour autant renier ses origines algériennes, le casting de Samy Naceri, dans le rôle de Daniel, valorise ses talents de comédien, sans pour autant dénigrer son ascendance algérienne. Les rôles de ce genre sont des exemples frappants de ce que les Anglo-saxons appellent *integrated casting* ou *colour-blind casting*, c'est-à-dire l'ouverture de la distribution aux membres de tous les groupes ethniques, à condition qu'ils aient les talents requis, sans insister sur une concordance entre leur ethnicité personnelle et celle des rôles qui sont à pourvoir. Certes, si les comédiens de couleur ne trouvaient que des rôles de « blancs » et/ou se trouvaient obligés de cacher constamment leurs origines pour y accéder, il serait légitime de ressentir des réserves à ce sujet, car ces transferts à sens unique reviendraient à une sorte d'assimilation. Ce n'est pas le cas du corpus analysé ici qui manifeste une diversité croissante. Tout comme Roschdy Zem, Smaïn et Jamel Debouzze, Samy Naceri endosse tantôt des rôles de « blancs », tantôt des rôles de gens de couleur. Mais il reste encore du chemin à parcourir. En dehors d'Isabelle Adjani, les actrices issues de l'immigration sont nettement moins en vue que leurs collègues masculins, et rares sont les comédiens issus des minorités post-coloniales qui jouent des rôles associés aux classes aisées (comme la vedette de télévision incarnée par Smaïn dans *Recto/Verso* ou certains rôles d'Isabelle Adjani), par contraste avec le niveau social plus modeste d'un Daniel (*Taxi*) ou d'un Lucien (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*). Une évolution positive est néanmoins en cours et d'une manière plus générale, des films comme *Origine contrôlée* et *Vive la République !* minent profondément les barrières ethniques qui, dans le passé, ont trop souvent stigmatisé les populations minoritaires.

Références

Bibliographie

- Austin G., 2002, « Telling the Truth Can Be a Dangerous Business : Stardom, Race and Isabelle Adjani », *Colloque « World Cinemas »*, Université de Leeds, Royaume-Uni, juin.
- Begag A., 2001, « Aziz, ou l'intégration par le bas », *Le Monde*, 19 mai.
- Bosséno C., 1997, « Le cinéma « beur » : une composante du cinéma français », *Le Français d'aujourd'hui*, 119, sept., pp. 83-87.
- Frodon J.-M., 2002, « Le retour rituel d'Isabelle Adjani, star en quête d'identité », *Le Monde*, 17 avr.

- Gates H. L., 1998, *Thirteen Ways of Looking at a Black Man*, New York, Random House.
- Goffman E., 1963, *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.
- Hargreaves A. G., 1999, « No Escape ? From «cinéma beur» to the «cinéma de la banlieue» », pp. 115-128, in : E. Ruhe, dir., *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- 2002, « France », pp. 203-219, in J. ter Wal, dir., *Racism and Cultural Diversity in the Mass Media : An Overview of Research and Examples of Good Practice in the EU Member States, 1995-2000*, Vienne, European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia.
- Jousse T., 1995, « Le banlieue-film existe-t-il ? », *Les Cahiers du cinéma*, 492, juin, pp. 37-39.
- Kaganski S., 2001, « "Amélie" pas jolie », *Libération*, 31 mai.
- Rosello M., 1998, *Declining the Stereotype : Ethnicity and Representation in French Culture*, Hanover/Londres, Dartmouth College/University Press of New England.
- Rosen M., 1990, « Isabelle Adjani : The Actress as Political Activist », *Cineaste*, vol. 17, 4, pp. 22-24.
- Tarr C., 1995, « Beurz N the Hood : The articulation of Beur and French Identities in "Le Thé au harem d'Archimède" and "Hexagone" », *Modern and Contemporary France*, vol. 3, 4, pp. 415-425.
- Taylor C., 1992, *Multiculturalism and « The Politics of Recognition »*, Princeton, Princeton University Press.
- Videau A., 2001, « Écrans métis : satisfaction mitigée », *Hommes et migrations*, 1231, mai-juin, pp. 67-69.

Filmographie

- Ararat* (Atom Egoyan, 2002).
- Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002).
- Au pays des Juliets* (Mehdi Charef, 1992).
- Bingo* (Maurice Illouz, 1997).
- Change-moi ma vie* (Liria Bégéja 2001).
- Chouchou* (Merzak Allouache, 2003).
- Le Ciel, les oiseaux...et ta mère* (Djamel Bensalah, 1999).
- Les Deux Papas et la maman* (Jean-Marc Longval, 1996).
- Douce France* (Malik Chibane, 1995).
- Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001).
- La Faute à Voltaire* (Abdel Kechiche, 2001).
- Féroce* (Gilles de Maistre, 2002).
- La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995).

La représentation cinématographique de l'ethnicité en France

- Inch'Allah dimanche* (Yamina Benguigui, 2001).
Ishtar (Elaine May, 1987).
Là-bas... mon pays (Alexandre Arcady, 2000).
Ma 6-T va crack-er (Jean-François Richet, 1997).
Marie-Line (Mehdi Charef, 2000).
Nosferatu – fantôme de la nuit (Werner Herzog, 1979).
L'œil au beur(re) noir (Serbe Meynard, 1987).
Origine contrôlée (Ahmed Bouchaala, Zakia Tahri, 2001).
Raï (Thomas Gilou, 1995).
Recto/Verso (Jean-Marc Loongval, 1999).
La Repentie (Laetitia Masson, 2002).
La Reine Margot (Patrice Chéreau, 1994).
Salut cousin ! (Merzak Alouache, 1996).
Samia (Philippe Faucon, 2001).
La Squal (Fabrice Genestal, 2000).
Taxi (Gérard Pirès, 1998).
Taxi 2 (Gérard Krawczyk, 2000).
Taxi 3 (Gérard Krawczyk, 2003).
Le Thé au harem d'Archimède (Mehdi Charef, 1985).
La Vérité si je mens (Thomas Gilou, 1997).
La Vérité si je mens 2 (Thomas Gilou, 2001).
Vive la République ! (Eric Rochant, 1997).
Wesh Wesh (Rabah Ameer-Zaïmeche, 2002).