



L'exotique, la soumise et la terroriste : la représentation de la femme arabe à Hollywood

Damla Altinkaynak

► To cite this version:

Damla Altinkaynak. L'exotique, la soumise et la terroriste : la représentation de la femme arabe à Hollywood. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03405334

HAL Id: dumas-03405334

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03405334>

Submitted on 27 Oct 2021

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

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

L'exotique, la soumise et la terroriste : la représentation de la femme arabe à Hollywood.

Nom : ALTINKAYNAK

Prénom : Damla

UFR LANGUES ETRANGÈRES

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits - Mention

Spécialité ou Parcours : Études Anglophones

Sous la direction de Cyril BESSON

Année universitaire 2020-202



UNIVERSITÉ
**Grenoble
Alpes**

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Altinkaynak PRENOM : Damia

DATE : 08/09/2021

Mise à jour Juin 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont rendu possible la rédaction de ce mémoire.

D'abord, je voudrais remercier mon directeur de mémoire Mr. Besson qui a accepté de prendre sous son aile mon sujet de recherche, m'a encadré, orienté et conseillé, ce qui a alimenté ma réflexion dès le mois d'octobre jusqu'au mois d'août. Je désire aussi remercier Mme. Mianowski pour son aide et sa disponibilité tout au long de ce semestre. Je voudrais aussi montrer ma gratitude à tous les professeurs de mon département à l'Université Grenoble Alpes que j'ai eu la chance de rencontrer. Ceux-ci m'ont inspiré et tant appris dès mon premier jour en première année de licence d'anglais jusqu'à mon dernier en master d'Études Anglophones.

Finalement, il est également important pour moi d'exprimer ma reconnaissance envers mes proches. D'abord, mes parents, Özcan et Özlem, pour leur soutien inébranlable et leur présence constante, qui m'ont toujours poussé plus loin.

Je remercie aussi mon frère, Deniz, et ma soeur, Dalya, qui ont toujours été là pour moi et dont le soutien est inestimable. Je tiens aussi à remercier Zeynep et Abbas pour leurs encouragements continuels.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE	19
CADRE THÉORIQUE	19
CHAPITRE 1 — LES STÉRÉOTYPES	20
Définition du stéréotype	20
La fonction des stéréotypes	23
La formation des stéréotypes	24
CHAPITRE 2 — ORIENTALISME	27
L’Orientalisme d’Edward Saïd	27
Critiques de l’Orientalisme	31
Reconceptualisation de l’Orientalisme par Salim Kerboua	31
CHAPITRE 3 — CADRE DE L’ANALYSE SÉMIOLOGIQUE	34
La représentation comme pouvoir	34
La plaisir de posséder l’autre par le regard : la scopophilie	37
L’analyse des symboles	38
Jack Shaheen et “Reel Bad Arabs”	40
DEUXIÈME PARTIE	43
L’EXOTIQUE FEMME ARABE: LE CAS DE JASMINE DANS ALADDIN	43
CHAPITRE 4 — INTRODUCTION À ALADDIN	44
L’impact des princesses Disney	44
Les “phases” des films Disney	45
Les origines de Jasmine	46
Jasmine dans Aladdin	48
La géo-politique autour du film	49
CHAPITRE 5 — LE PERSONNAGE DE JASMINE	53
Jasmine au grand écran	54
Les autres femmes arabes dans Aladdin	55
L’orientalisme au sein d’Aladdin	56
La violence de l’Orient imaginé	58
Critiques du personnage de Jasmine	60
TROISIÈME PARTIE	64
LA SERVITUDE SOUS LE VOILE, LA MASSE NOIRE DANS PROTOCOL ET DEATH BEFORE DISHONOR	64
CHAPITRE 6 — PRÉSENTATION DU FILM PUIS DES MOMENTS CLÉS DE CELUI-CI.	65
Présentation de Protocol	65
Présentation de Death Before Dishonor	66
La femme voilée au cinéma	67

CHAPITRE 7 — DÉVELOPPEMENT SUR LES SYMBOLISMES.	68
La femme voilée dans Protocol	69
La femme voilée dans Death Before Dishonor	70
Dichotomie des personnages féminins	72
“Bundle of Black” dans Protocol	72
Le danger sous le voile	76
QUATRIÈME PARTIE	79
LA FEMME ARABE DEVENUE UNE DANGEREUSE TERRORISTE: LE CAS DE DAHLIA DANS BLACK SUNDAY	79
CHAPITRE 8 — APPARITION DU STÉRÉOTYPE DE LA TERRORISTE	80
Black Sunday, réalité, livre et film	80
La femme arabe devenue terroriste	82
CHAPITRE 9 — DAHLIA, LE “DANGER ARABE” MASQUÉ PAR LE CORPS FÉMININ	84
Dahlia et son mystère dans Black Sunday	84
Le personnage de Lander	86
Dahlia, danger caché par le corps féminin	87
La dimension politique de Black Sunday	93
La représentation féminine comme négative	94
La peur orientale	95
CONCLUSION	97
FILMOGRAPHIE	102
BIBLIOGRAPHIE	104
TABLE DES ILLUSTRATIONS	111
MOTS CLÉS	113

INTRODUCTION

Le grand écran hollywoodien est populaire internationalement. À travers le monde, Hollywood domine l'industrie du cinéma¹ : ses entreprises telles que Universal, Paramount, Fox, Columbia, Warner Brothers et Walt Disney sont connues comme étant les “géants” de notre époque et l'étaient déjà lorsque le “studio system”² était toujours en place entre 1920 et 1950. Les films produits par ces colosses sont des films qui peuvent devenir à long terme reconnus mondialement, enregistrer des ventes colossales et un grand nombre d'entrées dans les salles de cinéma de nombreux pays. Alors, l'intrigue, les personnages, les bandes sons originales du système hollywoodien traversent les frontières et s'ancrent dans l'imaginaire collectif de tout un chacun³. Le cinéma permet le voyage et l'expérience de suspension de sa propre réalité pendant quelques heures lorsqu'on est assis dans une salle dédiée à cet instant de projection ou bien depuis l'avènement de la vidéo, chez soi.

Lors de la popularisation du cinéma aux États-Unis au début du vingtième siècle, les histoires à raconter découlaient de récits dont les idées préconçues provenaient non seulement du pays, mais aussi d'Europe⁴. Ainsi, des images traditionnelles se sont retrouvées dans un art moderne, promouvant un certain conservatisme de l'organisation sociétale et se sont perpétuées de génération en génération, mais aussi à travers des livres et plus tard, à travers le cinéma comme le décrit Jack Shaheen⁵ : “Filmmakers did not create the stereotype but inherited and embellished Europe's pre-existing Arab caricatures. [...] They presented images of desolate deserts, corrupt palaces and slimy souks inhabited by the cultural “other”, the lazy, bearded heathen Arab Muslim. [...] During the early 1900s, image makers such as the Frenchman Georges Méliès served up dancing harem maidens and ugly Arabs. In Méliès

¹ : Jonathan Derek Silver, “Hollywood's dominance of the movie industry : how did it arise and how has it been maintained ?” (Thèse de doctorat de philosophie, Université du Queensland, novembre 2007), 4-5 <https://core.ac.uk/download/pdf/10885386.pdf>.

² : Ce système très répandu à Hollywood était un moyen de production et de distribution entre 1920 et 1950 consistant en la production de films dans ses propres locaux en plus du contrôle de la distribution par intégration verticale comprenant la possession de réseaux de distribution. Cela permettait aux studios de détenir leur propres circuits internes. Pour le droit à la concurrence et afin de séparer la production de la distribution, le fameux procès “antitrust” de Hollywood ou nommé United States v. Paramount Pictures a eu lieu en 1948. La cour suprême des États-Unis mit fin à ce système à l'issue de ce procès. Voir Finler, Joel W. *The Hollywood Story*, 1988.

³ : Spike Lee, Gary Crowdus, and Dan Georgakas. “Thinking About the Power of Images: An Interview with Spike Lee.” *Cinéaste* 26, no. 2 (2001), 4-9. <http://www.jstor.org/stable/41689334>.

⁴ : Dominic Strinati, *An Introduction To Studying Popular Culture* (Hoboken: Routledge, Taylor and Francis, 2014), 1-49.

⁵ : Jack G Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 3^e éd. (Olive Branch Press, 2001), 13-14.

mythic Arabia, Arabs ride camels, brandish scimitars, kill one another and drool over the Western heroine.”⁶

Ces projections ne sont pas détachées des idées parfois centenaires des hommes qui les créent, comme expliqué, aussi, ces histoires ne sont pas non plus sans impact dans le monde réel — au contraire. Ouidyane Elouardaoui, professeur de culture américaine à l’université Chouaib Doukkali se trouvant à Casablanca, explique par exemple que l’image déformée des Arabes à Hollywood impacte négativement les immigrés arabes sur le sol américain, car la foule a tendance à reprendre des clichés issus des films qui sont eux même affectés par les actualités.⁷ Cette théorie se démontre par la réaction violente envers les Arabes suite à des attentats terroristes, notamment celui du onze septembre 2001⁸. Statistiquement, un pic de menaces, d’agressions, de dégradations de mosquées, de violence envers des enfants et des adultes a été remarqué par le département de la justice américaine dans le pays suite au onze septembre 2001.⁹ Les tragiques événements comme les attentats terroristes sont eux-mêmes suivis de films qui montrent sous un mauvais jour la population arabe et amplifient des tensions déjà existantes entre le Moyen-Orient et les États-Unis, des tensions géo-politiques nées de conflits comme la guerre du Golfe.¹⁰

Les représentations sont donc bien des processus qui permettent d’accentuer certains phénomènes dans le monde réel. Plus globalement, ces représentations sont remarquables dans leur manière de suivre les mœurs de la société. Globalement, la femme est une minorité au sens social du terme aux États-Unis¹¹, et sa représentation au cinéma a tendance à suivre son statut, bien qu’il existe des exceptions comme les personnages que pouvaient incarner Mae West, Katharine Hepburn ou des productions comme *Eve* de Joseph L. Mankiewicz. Pourtant, certaines femmes sont peut-être plus minoritaires que d’autres, autant dans le

⁶ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 14.

⁷ : Ouidyane Elouardaoui. “Arabs in Post- 9/11 Hollywood Films: A Move towards a More Realistic Depiction?” (2011), 11.

⁸ : U.S. Department of Justice, Combatting religious discrimination today: final report, juillet 2016, 7. <https://www.justice.gov/crt/file/877936/download>

⁹ : U.S. Department of Justice, Combatting religious discrimination today: final report, juillet 2016, 7.

¹⁰ : Elouardaoui, “Arabs in Post-9/11 Hollywood Films: a Move towards a More Realistic Depiction?”, 11.

¹¹ : Pierre Bourdieu, *La Domination Masculine* (Editions Du Seuil, 2014), 128. “Quelle que soit leur position dans l’espace social, les femmes ont en commun d’être séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif qui comme la couleur de la peau pour les Noirs ou tout autre signe d’appartenance à un groupe stigmatisé, affecte négativement ce qu’elles sont et ce qu’elles font...”

La domination masculine s'appuie dans un premier temps sur une étude anthropologique de la société berbère de Kabylie, mais les conclusions peuvent être étendues à l'ensemble des sociétés patriarcales.

monde réel qu’au grand écran.¹² En effet, dans le cinéma hollywoodien, la femme noire a souvent été cantonnée dans des rôles secondaires ou même dégradants comme pourrait en témoigner le personnage de Mammy dans *Gone with the Wind*, une femme esclave qui semble satisfaite de sa situation, ce qui ne reflète pas les réelles conditions de vie des esclaves noirs de l’époque du film¹³. En parallèle, la “squaw”, c’est à dire la femme amérindienne était, elle, plutôt victime d’une iconographie de “noble sauvage” qu’il faut conquérir romantiquement¹⁴ notamment dans les films *The Big Sky* de Howard Hawks ou encore *Little Dove’s Romance* de Thomas H. Ince. Finalement, la femme arabe fait elle aussi partie de ces femmes minoritaires discrètes au cinéma. Considérée comme un tout autre type de femme dans la littérature, dans la peinture et au cinéma, elle subit des clichés variables à travers les époques qui la représentent soit comme soit une tentatrice, soit une soumise, soit une terroriste. Ces clichés entourant la femme arabe au cinéma ont des origines lointaines.

Très tôt, dès le XVe siècle, le concept d’Orient et d’Orientale naît en Europe¹⁵. Les paysages et les peuples uniques de la région attirent le regard à cause de leurs coutumes et leurs manières perçues comme si différentes. L’Orient devient une destination qui se démocratise vers des contrées inconnues au XVIIIe siècle à travers des voyages commerciaux ou à but d’éducation culturelle et intellectuelle¹⁶, des déplacements qui se facilitent par la suite grâce à des inventions comme l’Orient Express. Ceux qui en reviennent rapportent toutes sortes de souvenirs qui selon Jean-Louis Tritten, vont accroître la dimension mythique de l’espace du Levant¹⁷. Le courant orientaliste artistique, l’orientalisme, naît de cette fascination pour cette altérité, pour ces autres horizons, pour ces sultans et notamment pour l’Empire ottoman au XIXe siècle. Les artistes comme les peintres cherchent à saisir cette singularité sur leur toile et peignent avec des tons chauds des déserts, des oasis, des populations autres qui génèrent un certain mystère, comme le fait Léon Cogniet, peintre romantique français sur l’Expédition d’Égypte qu’il peint entre 1833 et 1835.

¹² : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. “Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films”, *Middle East Journal of Culture and Communication* 4, numéro 2 (2011): 239

¹³ : Stephanie Thompson, “The Thorny Problem of Mammy”, Université d’États de Pennsylvanie, 18 octobre, 2015, <https://sites.psu.edu/slthompson/2015/10/18/the-thorny-problem-of-mammy/>.

¹⁴ : Anne Garrait-Bourrier, “L’iconographie de l’Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l’image à sa reconquête”, *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°6 | 2004, 10-30. <https://journals.openedition.org/lisa/2756>.

¹⁵ : Jean-Louis Tritten, *Mythes De L'orient En Occident* (Paris: Ellipses, 2012), 172.

¹⁶ : *ibid.*, 103.

¹⁷ : *ibid.*, 31.



Illustration 1 : *Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte*, Léon Cogniet, huile sur toile, musée du Louvres, 1835¹⁸.

Cette peinture est très intéressante et complexe et résume à elle seule une bonne part de l'orientalisme, qui se trouvera retravaillé dans l'imagerie hollywoodienne.

Contextuellement, elle cherche à dépeindre la campagne militaire en Égypte, le pays étant pour Napoléon Bonaparte un point stratégique afin de couper la route aux Anglais vers l'Asie lors de la guerre en 1798 opposant la France à l'Angleterre. On aperçoit dans cette œuvre un mélange de civilisations illustré par de nombreux personnages qui ne sont pas des mêmes horizons sur une composition diagonale¹⁹; ce sont surtout leurs vêtements qui les différencient les uns des autres. Les Européens sont plus habillés, vêtus de vêtements habituels européens tandis que les personnages arabes sont plus généralement découverts, parfois à demi-nu. Ce qui attire aussi le regard, c'est cette femme qui entre dans le tableau par l'arrière-plan. Proche du centre de l'œuvre dans sa composition, elle est droite, habillée d'un

¹⁸ : Malika Dorbani-Bouabdellah, "L'expédition d'Égypte", Histoire par l'image, 2009, <http://histoire-image.org/fr/etudes/expedition-egypte?to=animation>.

¹⁹ : ibid.

vêtement lisse légèrement ouvert entre ses poitrine et pieds nus. Elle porte des vases d'une manière singulière, sur sa tête et dans sa paume avec élégance. Le spectateur peut observer ce mélange de cultures, ces couleurs chaudes et imaginer qu'au-delà des frontières occidentales, ces hommes et ces femmes sont d'une différence intrigante.

Ce tableau qui, malgré une présentation mélangée des peuples, crée une différenciation dans les comportements et les vêtements, expose le concept de l'Autre, concept qui dès cette époque migre partout dans le monde. L'Autre est celui qui n'est pas "nous". L'Autre c'est aussi cette femme arabe qui va faire couler beaucoup de pigment et beaucoup d'encre, depuis la France et l'Angleterre jusqu'aux États-Unis.

L'altérité de cette femme est double. D'abord, dans sa condition de femme selon le fait que la femme a un statut minoritaire dans la société occidentale²⁰, ensuite car elle appartient à une société complètement différente de celle que l'on connaît à cette époque car elle n'est pas occidentale, mais venant de terres plus à l'Est. L'Orient dans l'imagerie et l'imaginaire dominants se réduit aux déserts qui figurent de manière presque compulsive dans les tableaux orientalistes, faisant fi de la diversité culturelle de la région. En effet, la religion, la culture, les mœurs, la langue, les habillements ne sont pas les mêmes et dans l'Orient, sont grandement divers selon les peuples.

La femme arabe est donc une Autre, une femme enrobée de mythe, différente de l'Européenne et dont on cherche à percer le mystère. Elle hypnotise, obsède presque certains artistes qui cherchent à capturer son essence, et se retrouve représentée sur des pages entières de certains écrivains tels que Victor Hugo qui s'est attelé à la description de cette femme dans son recueil de poèmes *Les Orientales* de 1829. Elle figure aussi sur les toiles d'artistes comme Jean-Léon Gérôme qui peint *Grande Piscine de Brousse* en 1885 suite à ses nombreux voyages en Egypte, en Syrie, en Turquie et en Algérie de 1855 à 1879²¹.

²⁰ : Bourdieu, *La Domination Masculine*, 22-23.

"La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, [...], c'est la structure de l'espace, [...] c'est la structure du temps."

²¹ : Claire Lingenheim, "Les orientalismes", Lycée des Pontonniers Strasbourg, s.d., consulté le 16 avril 2021, https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/L_ailleurs/3._orientalismes.pdf.



Illustration 2 : *Grande piscine de Brousse*, Jean Léon Gérôme, 1885, huile sur toile, collection particulière, Londres.

Nues sur cette toile, les baigneuses sont érotisées et le spectateur transgresse leur intimité rien que par le regard. Gérôme recrée ici, mais aussi sur nombreuses autres peintures l'Orient attendu par ses contemporains, renforçant le mythe sur la région²². L'Orient est synonyme de tentation : tentation de l'Ailleurs géographique, du fait de sa différence de peuples et de paysages mais aussi de la tentation féminine également²³ car souvent, on retrouve des représentations comme celles de Gérôme dans des bains ou des harems²⁴. On retrouve dans la sphère culturelle américaine les tableaux de Frank Holman comme *Fleur d'Orient* ou les odalisques de Frederick Arthur Bridgman, comme *Reclining Beauty*.

Les femmes arabes sont aussi photographiées, comme leurs homologues masculins, selon le point de vue du photographe occidental qui cherche à apporter au fantasme l'estampille d'authenticité du monde oriental imaginé, exerçant ainsi une forme de pouvoir sur l'image de l'autre qu'il peut mettre en scène. Tout cela implique une forme de domination puisque le photographe dicte des positions et prend en photographie des sujets rarement humanisés ou identifiés, possédant des formes fantasmées des peuples étrangers qui seront revendus ou exposés dans les musées occidentaux.

²² : *ibid.*

²³ : Waleed F. Mahdi, "Post-Oriental Otherness: Hollywood's Moral Geography Of Arab Americans", *Mashriq & Mahjar Journal Of Middle East And North African Migration Studies* 3, numéro 2 (2016), doi:10.24847/33i2016.82, 38

²⁴ : Tritter, *Mythes de L'Orient en Occident*, 191.

Ce processus de composition au double sens du terme, arrangement et réagencement, se remarque tôt dans l'histoire par des photographies ethnographiques réalisées autrefois pour saisir la différence avec l'autre comme le font Carl & F.W. Dammann dans *Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man* en 1875 avec les aborigènes d'Australie.



Illustration 3 : *Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man*, Carl & F. W. Dammann , Londres, 1875.

Sous prétexte de visée ethnographique, Carl et F.W. Dammann réduisaient ces hommes et ces femmes à des clichés morphologiques, forgeant une image “type” d’un natif d’Australie pour l’Occident. Cette démarche se perpétue avec de nombreuses autres populations indigènes, mais aussi avec la photographie orientale cherchant à faire la somme du Moyen-Orient.

L' âge d'or de cette photographie orientale se situe entre 1850 et 1880²⁵, ce mouvement ayant été initié par Maxime du Camp, écrivain polygraphe et photographe français qui voyagea à travers l'Orient en la compagnie de Flaubert entre 1849 et 1851²⁶.

La carte postale, nouveau support de circulation des images et de leur charge, suit alors le mouvement et devient un nouveau moyen de véhiculer ces idées, de posséder une part de ces concepts mystifiés de l'Orient en Occident grâce aux images qui y sont reproduites. La carte postale devient même un phénomène de mode dès 1873, son succès culminant en 1900²⁷.

Les mythes orientaux fascinent véritablement non pas parce qu'ils sont une représentation fidèle des modes de vie, mais parce que l'Occident a conçu et cru en cet Orient, et l'a voulu précisément oriental²⁸ comme le souligne Jean Louis Tritter : "Les sérails, les contes, les mystiques du soleil levant sont souvent les ombres projetées de l'âme occidentale." (261).

Cet Orient est précisément cet Autre conçu comme en miroir. Par son existence, il instaure de manière binaire la notion du "nous", c'est-à-dire l'Occident, l'Europe, à l'opposé du "vous", de l'Orient.

Le mythe survit à travers les arts et le savoir et perdure jusqu'à s'incorporer dans le cinéma, qui est affecté majoritairement par les idées des hommes qui, à leurs époques respectives, pouvaient être plutôt machistes. Ainsi, très tôt dans l'histoire du septième art, on retrouve des représentations typiques qui autrefois étaient présentes sur les toiles, les pages de livres, les cartes postales ou les photographies. Des films comme *A Harem Knight* réalisé en 1926 par Edward F. Cline et Gilbert Pratt sont des calques des idées préconçues du monde arabe du XVIIIe et XIXe siècle. On y retrouve des hommes arabes violents, portant des grands turbans et des tuniques, des protagonistes féminines dans un harem, tout cela en compagnie de bandes sons qui se veulent typiquement orientales.

²⁵ : Tritter, *Mythes de L'Orient en Occident*, 72.

²⁶ : *ibid.*

²⁷ : *ibid.*

²⁸ : *ibid.*, 261.



Illustration 4 : *A Harem Knight*, le harem, 11:46



Illustration 5 : *A Harem Knight*, le cheikh forçant la jeune fille du harem à le suivre, 18:08.

Ces représentations se perpétuent au fil du temps. Elles deviennent une forme de descendance du courant orientaliste artistique et de ses mythes. Ces images ont toujours eu tendance à réduire la complexité des personnes arabes. Elles sont le fruit d'une sélection spécifique qui devait se conformer à une esthétique définie. Ainsi, ce qu'on appelle le monde arabe²⁹ a été perçu comme uniforme et monolithique alors qu'il est constitué par de nombreux peuples uniques, des différences de culture et de langue.

Aujourd'hui encore, les personnages arabes sont souvent relégués dans les mêmes rôles au cinéma, comme le déplorent de nombreux chercheurs tels que Jack Shaheen, professeur émérite à la Southern Illinois University Edwardsville et ancien consultant pour la chaîne CBS News pour les affaires du Moyen-Orient. Après une étude de plus d'un millier de films contenant des personnages arabes, il n'a trouvé qu'une dizaine de films neutres ou favorables pour cette catégorie ethnique, en utilisant le critère d'une représentation stéréotypée ou non. Dans la vaste majorité de ces films, il a remarqué que les Arabes étaient des cheikhs ou *villains*³⁰. Plus particulièrement, il a pu observer que le rôle de la femme au cinéma était aussi limité à certains archétypes réducteurs. Cela soulève alors plusieurs questions. Quel pouvoir réel constituent les films contenant des représentations d'autres populations ? Quelle est exactement la dimension politique du cinéma ? Quelles répercussions existent dans le réel lorsque ces représentations perdurent dans la fiction ? Stuart Hall explique que la représentation produit un biais cognitif à propos du sujet représenté, et cette connaissance à travers la représentation peut être comprise comme une démonstration de pouvoir d'un groupe sur un autre³¹. Il devient alors essentiel de comprendre les mécanismes du cinéma qui puise ses représentations dans le passé et de voir les rouages en jeu dans les mécanismes de représentation.

Les femmes arabes sont particulièrement importantes à étudier, car elles connaissent cette altérité double en tant que femme, mais aussi en tant qu'Arabe. Elles n'ont pas fait l'objet de beaucoup de recherches centrées spécifiquement sur leur condition et les

²⁹ : Sara Essa Al-Ajmi, "Negotiating the representations of Arabs in Hollywood films: perspective and interpretations of young Kwaitis" (Thèse d'études doctorales en philosophie, Université de Birmingham, 2015), 76, <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/6288/1/AIAjmi15PhD.pdf>. La ligue arabe comprend vingt deux pays sont l'Algérie, le Bahreïn, les Comores, le Djibouti, l'Égypte, l'Iraq, la Jordanie, le Koweït, le Liban, la Libye, la Mauritanie, le Maroc, l'Oman, la Palestine, le Qatar, l'Arabie Saoudite, la Somalie, le Soudan, la Syrie, la Tunisie, les Emirats arabes Unis et le Yémen.

³⁰ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 19.

³¹ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation* (SAGE Publications Ltd, 2013), 261

représentations de celle-ci. Il est également intéressant de travailler sur le cinéma hollywoodien pour plusieurs raisons. D'abord, le cinéma hollywoodien fait partie du rayonnement culturel américain, de son *soft power*.³² Hollywood permet, par le truchement des histoires qu'il conçoit, l'exportation des valeurs et idéaux américains partout dans le monde et bien que certains pays soient plus réticents à l'exposition de ces productions culturelles, celles-ci restent des sources significatives du rayonnement du pouvoir américain dans le monde entier³³. Ensuite, du fait de son importance au niveau des revenus générés, Hollywood se démarque comme un colosse de l'industrie du cinéma international. En effet, en 2006, Hollywood a affiché comme revenu annuel 9 milliards de dollars³⁴ contre 1.75 milliards pour Bollywood, l'industrie du cinéma indien, qui pourtant est en grande expansion et produit même plus de films qu'Hollywood³⁵. En 2019, ces revenus sont de 42.5 milliards de dollars pour Hollywood, une croissance massive³⁶ aidée par ses chiffres à l'étranger; en effet, cette même année, la part des ventes à l'étranger monte à 31 milliards de dollars, soit 73% des revenus. Cela démontre une influence au niveau mondial car les blockbusters américains occupent de nombreuses salles à travers le monde. À cause de l'importance médiatique sur la scène internationale, les films américains ont plus de chance d'être connus mondialement et les stéréotypes qui peuvent être véhiculés reçoivent plus d'écho.

Le but de ce mémoire est d'analyser et de comprendre la place des femmes arabes dans le cinéma hollywoodien et plus spécifiquement les clichés majoritaires utilisés pour les mettre en scène. Évidemment, toutes les représentations cinématographiques ne sont pas forcément stéréotypées mais ce mémoire traite des stéréotypes récurrents dont elles sont les victimes, puisqu'elles se voient envisagées seulement comme la danseuse orientale, la voilée et la terroriste. Ces trois représentations semblent être les principaux clichés décelables sur le grand écran à propos des femmes arabes. La gradation de la typologie ici adoptée se veut chronologique bien que les deux derniers stéréotypes se mêlent beaucoup l'un à l'autre à partir des années soixante-dix.

³² : Joseph S Nye, *The Future Of Power* (New York: PublicAffairs, 2012), 14-15 : “ Hard power is push; soft power is pull. Fully defined, soft power is the ability to affect others through the co-optive means of framing the agenda, persuading, and eliciting positive attraction in order to obtain preferred outcomes.”

³³ : *ibid*, 14-15.

³⁴ : Mark J. Perry, “Hollywood Vs. Bollywood”, *American Enterprise Institute - AEI*, 2007, <https://www.aei.org/carpe-diem/hollywood-vs-bollywood/#:~:text=In%20terms%20of%20the%20number,by%202.6%20billion%20viewers%20worldwide.>

³⁵ : *ibid*.

³⁶ : Jesse Rifkin, “Global Box Office Reaches Record \$42.5B In 2019 - Boxoffice”, *Boxoffice*, 2020, <https://www.boxofficepro.com/global-box-office-2019-record-42-5-billion/>.

Pour étudier ces trois représentations, quatre œuvres cinématographiques seront étudiées en détail : *Aladdin*, réalisé par John Musker et Ron Clements, *Protocol*, de Herbert Ross en 1984, *Death before Dishonor* réalisé par Terry Leonard 1987 et *Black Sunday* de John Frankenheimer en 1977. Ces films ont été sélectionnés car ils montrent de façon très parlante les rôles changeants assignés aux femmes arabes. Ils sont généralement plutôt connus, notamment le film *Aladdin*. Dans ces oeuvres cinématographiques, les femmes arabes deviennent “la femme arabe” car leur diversité n’est souvent pas considérée; elles sont réduites à certains stéréotypes que nous allons aborder au cours de ce travail. Notre problématique examinera dans quelle mesure ces films constituent les représentations majoritaires de la femme arabe à Hollywood. Quelles fonctions ces personnages remplissent-ils au cinéma américain, quels enjeux et phénomènes sociaux sont soulignés par ces imageries historiques ?

Afin de traiter ces questionnements centraux, ce travail va être mené selon une structure spécifique qui n’est pas réellement chronologique par rapport aux dates de sorties de ces films mais qui se veut progressive quant à l’ordre d’apparition de ces clichés dans la culture populaire. En effet, le film le plus récent de notre corpus, *Aladdin*, est celui qui se conforme le plus aux clichés de l’imagerie orientaliste hollywoodienne, façon *Le voleur de Bagdad*, là où le plus ancien, *Black Sunday*, est celui qui s’en détache le plus (et est à cet égard le plus moderne). S’il a été décidé de présenter ces films en dépit de, voire contre, l’ordre chronologique, c’est que chacun semblait correspondre à une étape du développement des stéréotypes envers les femmes arabes. De plus, la notion de “territorialisation” américaine a terminé de faire le tri. Le film *Aladdin* est d’abord dans un “non-lieu”, peu réaliste, puis les deux films de cette partie ont une forme de va-et-vient entre le territoire américain, ses ressortissants étant aussi un “bout d’Amérique” avant d’aborder *Black Sunday*, un récit dont le point d’orgue se déroule surtout sur le territoire américain.

Dans un premier temps, le cadre théorique sera étayé pour mieux comprendre sur quels travaux médiatiques, cinématographiques et sociologiques les analyses s’appuient. La définition du stéréotype, de l’orientalisme, mais aussi les grilles de lecture des symbolismes seront abordées plus en détail dans cette première partie. La deuxième partie plongera dans l’analyse du premier film et du premier thème abordés : l’aspect de la femme arabe exotique à travers Jasmine dans *Aladdin*. Le contexte du film et ses symboles orientalistes seront

identifiés et discutés. Ensuite, un nouveau rôle sera abordé, celui de la servitude sous le voile montré dans des films tels que *Protocol* et *Death before Dishonor*. Cette partie ira plus en profondeur sur les aspects de l'invisibilité, de la soumission, de la passivité supposément consubstantielles à la femme arabe qui ont émergées dans les années 80. Enfin, la quatrième partie portera sur le rôle de la femme arabe prenant un rôle bien plus actif cette fois, devenue terroriste dans le film *Black Sunday* qui sera étudié pour comprendre les mécanismes d'une telle représentation.

PREMIÈRE PARTIE

CADRE THÉORIQUE

CHAPITRE 1 — LES STÉRÉOTYPES

Qu'est-ce qu'un stéréotype ? Le dictionnaire Larousse définit le terme comme une caractérisation symbolique et schématique d'un groupe qui s'appuie sur des attentes et des jugements de routine³⁷. Ainsi, un groupe de population aux yeux d'une autre serait conforme à des traits particuliers qui découlent d'un imaginaire collectif acquis. De nombreux chercheurs se sont tournés vers cette question pour nommer et spécifier ce qu'était ce phénomène.

Définition du stéréotype

L'universitaire israélien Daniel Bar-Tal ajoute des éléments à cette définition simple. Selon lui, les stéréotypes ethniques sont des croyances spécifiques d'une catégorie sociale de personnes sur une autre et constituent une base importante pour la compréhension d'attitudes entre les groupes³⁸. Les croyances stéréotypées sont établies sur une structure de ressemblance qui cherche à sélectionner certaines caractéristiques communes à un groupe. Elles seraient aussi basées sur un processus de catégorisation et seraient incorporées dans l'esprit dès la petite enfance. Ainsi, Bar-Tal donne l'exemple des personnes noires qui sont catégorisées selon certains traits comme étant noir ayant des cheveux crépus, des lèvres épaisses, des yeux bruns, un nez plat, mais il n'est pas nécessaire qu'une personne noire possède toutes ces caractéristiques : ainsi, il existe des traits qu'il nomme "prototypiques" comme le fait d'avoir la peau foncée³⁹. Stuart Hall, sociologue britannique, établit la même idée, celle qu'un stéréotype réduit des individus à un nombre minimal de caractéristiques imaginées.⁴⁰

Ces définitions permettent une première approche pour mieux cerner ce qu'est le concept et surtout comprendre comment il s'organise. Ainsi, selon Jack Shaheen, si l'on devait fermer les yeux et imaginer un personnage arabe, les premières images stéréotypées à venir seraient celles d'un homme barbu, habillé d'un long qamis blanc, un keffieh rouge sur

³⁷ : Dictionnaire Larousse, "Définitions : stéréotype", s.d., consulté le 2 février 2021, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/st%C3%A9r%C3%A9otype/74654>.

³⁸ : Daniel Bar-Tal, "Development Of Social Categories And Stereotypes In Early Childhood: The Case Of "The Arab" Concept Formation, Stereotype And Attitudes By Jewish Children In Israel", *International Journal Of Intercultural Relations* 20, no. 3-4 (1996): 341-370, doi:10.1016/0147-1767(96)00023-5, 2.

³⁹ : *ibid.*, 342.

⁴⁰ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 257.

la tête et même peut-être que cet homme pourrait être imaginé propriétaire d'un puits de pétrole, entouré de femmes dans un harem, un chameau à ses côtés.⁴¹ Bien que les keffieh soient une partie intégrante des cultures de certains pays du Moyen-Orient comme l'Irak ou la Jordanie et que le qamis soit un habit musulman, tous les musulmans ne sont pas arabes. La simplification des faits est un symptôme du stéréotype, et cette image qui vient en tête est un produit d'influences réductrices.

La définition du stéréotype peut être poussée plus loin pour en comprendre les mécanismes spécifiques. Richard Dyer, historien et théoricien du cinéma anglais, complexifie la définition. En effet, selon lui, il existe une différence entre "typing" et "stereotyping"⁴². Le "typing" est essentiel. Il permet au cerveau humain de faire sens du monde, car selon Dyer, on comprend son environnement en parvenant à trier dans des cases mentales les informations, les objets, les personnes, les événements et autres selon sa culture⁴³. C'est ainsi qu'une table est un objet plat pour les Européens en général. On assigne aussi des individus à différents groupes selon leur âge, leur classe, leur sexe et leur nationalité. Par ailleurs, lorsque Walter Lippmann redéfinit le terme de "stéréotype", il n'avait pas forcément l'intention de catégoriser ce mot comme péjoratif⁴⁴. Les stéréotypes sont, selon lui, une sorte de raccourci permettant une économie d'effort au cerveau⁴⁵.

Le stéréotype au sens plus large du mot est une catégorie du "typing". Il retient pour sa part des choses frappantes en les exagérant ou les simplifiant, s'en servant pour essentialiser des groupes de personnes. Le stéréotype est considéré ici comme la forteresse des traditions et derrière ses défenses, un groupe de population se sent en sécurité⁴⁶. Il permet une catégorisation différentielle du soi et de l'autre, de délimiter clairement ce qu'on attend des individus d'une société. En somme, le stéréotype établit cette scission entre "eux" et "nous"; il divise le normal de l'anormal selon une culture en maintenant ainsi un ordre social et symbolique.

⁴¹ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 8.

⁴² : Richard Dyer, "Stereotyping according to Stuart Hall, The spectacle of the "Other"", (1977), 258.

⁴³ : *ibid.*, 258.

⁴⁴ : Richard Dyer, "The Role of Stereotypes", *Paul Marris and Sue Thornham: Media Studies: A Reader*, 2^e ed, Edinburgh University Press, (1999), 1.

⁴⁵ : *ibid.*

⁴⁶ : *ibid.*

Il est important de préciser aussi que le stéréotype n'est pas toujours flagrant. Il ne prend pas toujours la forme sous laquelle on l'attend. La fétichisation est une autre catégorie de stéréotype, selon Stuart Hall⁴⁷ qu'il décrit ainsi :

Fetishism takes us into the realm where fantasy intervenes in representation; fetishism to the level where what is shown or seen, in representation, can only be understood in relation to what cannot be seen, what cannot be shown. Fetishism involves the substitution of an 'object' for some dangerous and powerful but forbidden force. In anthropology, it refers to the way the powerful and dangerous spirit of a god can be displaced on to an object — a feather, a piece of stick, even a communion wafer — which then becomes charged with the spiritual power of that for which it is a substitute. In Marx's notion of 'commodity fetishism', the living labour of the worker has been displaced and disappears into things - the commodities which workers produce but have to buy back as though they belonged to someone else. In psychoanalysis, 'fetishism' is described as the substitute for the 'absent' phallus — as when the sexual drive becomes displaced to some other part of the body. The substitute then becomes eroticized, invested with the sexual energy, power and desire which cannot find expression in the object to which it is really directed. Fetishism in representation borrows from all these meanings.⁴⁸

La fétichisation semble presque invisible ou même perçue comme “positive” parfois, mais n'en reste pas moins un stéréotype qui concerne souvent la femme. L'altérité dans le processus de fétichisation est ciblée sur la sexualité, la femme se retrouve souvent réduite à son corps et ses organes sexuels⁴⁹ qui deviennent son identité. Hall explicite cet aspect en prenant pour exemple Saartje Baartman, une femme khoïsan connue comme étant la “Vénus hottentot”, exhibée à Londres et à Paris durant cinq années dans des zoos humains. Sa différence au niveau de ses parties génitales et de ses fesses était la raison principale de la venue de beaucoup de public, une différence décrite comme pathologique car elle ne correspondait pas aux normes ethno-centrées. Réduite à son corps, Saartje Baartman était essentialisée du fait de ses organes et ses attributs sexuels⁵⁰. Suite à son décès, ce réductionnisme s'accroît. Elle fut récupérée par Cuvier qui moula son cadavre dans du plâtre pour en faire une statue et finit par la disséquer, conservant son cerveau, ses organes génitaux et son anus dans des bocaux remplis de formol⁵¹. Ce travail fut exposé dans différents musées, achevant de réifier cet être humain. Disséquée, séparée en plusieurs “bouts” et exposée, elle a subi une fragmentation scientifique mais aussi symbolique, détruisant sa personne, son humanité qui ne devinrent plus que des “bouts”, une atomisation de l'individu s'opposant à une vision holiste du corps humain. Ce processus tout entier est

⁴⁷ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 266.

⁴⁸ : *ibid.*, 266-267.

⁴⁹ : *ibid.*

⁵⁰ : *ibid.*

⁵¹ : *ibid.*

révélateur des mécanismes du fétichisme : l'être humain n'est plus considéré comme une entité à part entière dotée de conscience et de volonté, mais plutôt comme un objet qu'on pourrait séparer en plusieurs fragments complètement fractionnés. De nature fractale, l'altérité de l'individu autre est contenue dans chacune de ses parties comme le cerveau et les organes génitaux qui sont perçus comme autres à leur échelle et sont le reflet de l'altérité constitutive d'un corps tout entier autre.

Bien que la fétichisation existe aussi pour les hommes, elle cible plus souvent les femmes. Les femmes arabes connurent ce même type de visions assez tôt à cause des imageries récurrentes des harems les sexualisant, et furent perçues très tôt comme des séductrices qui connaissaient tous les secrets de l'amour et provoquaient à elles seules des explorations vers le Levant dans le but de les rencontrer⁵². Ce qui intéressait ces touristes n'était plus la vérité ou la complexité d'une femme, mais plutôt son origine et la fétichisation de sa couleur de peau par exemple, ou de ses longs cheveux d'ébènes fantasmés, soulevant aussi la question d'interchangeabilité de tous les individus d'une même classe. En effet, si elles partagent les mêmes traits et caractéristiques, si à travers le fétiche elles deviennent presque une entité singulière, cela sous-entend qu'elles ne sont plus des individus et qu'elles peuvent être à l'envi remplacées les unes par les autres.

La fonction des stéréotypes

Au-delà de ces définitions et de ces catégories de stéréotypes, une question persiste : pourquoi le stéréotype existe-t-il ? Dyer explore la piste des traditions et des habitudes permettant de remarquer l'altérité en plus d'une économie de l'effort qui permet au cerveau de ranger dans des "cases" des types de personnes.⁵³ Néanmoins, il ne faut pas négliger l'impact du stéréotype et des discours qui le portent, permettant à travers la simplification de la réalité représentée de transmettre une certaine idéologie à propos des "autres", justifiant ainsi des inégalités présentes et visibles. Il établit des inégalités de pouvoir dans la hiérarchie sociale⁵⁴; le groupe minoré d'une société sera le plus souvent dominé dans le pays en question à cause des préjugés exercés comme le sont par exemple les personnes noires aux Etats-Unis qui sont dominées à travers plusieurs aspects, économiques, politiques et culturels,

⁵² : Mythes de l'Orient en Occident, Tritter, p191

⁵³ : Richard Dyer, "The Role of Stereotypes", 1-5.

⁵⁴ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 258.

à cause de stéréotypes existants qui les différencient et limitent leurs opportunités⁵⁵. L'exclu est l'autre. C'est l'argument d'Ellen Seiter, professeur d'études critiques cinématographiques à l'Université Southern California en étendant la définition du concept, arguant que les stéréotypes sont chargés d'une dimension idéologique. Selon elle, ils ne seraient pas simplement des raccourcis mais une forme de projection sur un monde de valeurs. Seiter explique que les stéréotypes permettent d'expliquer des inégalités évidentes en prenant pour exemple la différence du taux d'études supérieures chez les personnes noires. Ainsi, le stéréotype voulant que les personnes noires soient par nature moins intelligentes que les personnes blanches permet à une société de demeurer aveugle face à une réalité plus complexe sous-tendue par la difficulté d'accès à aux institutions pour les personnes noires à cause de nombreux facteurs comme la pauvreté touchant plus cette catégorie de la population⁵⁶.

John Fiske, philosophe et historien américain, s'est aussi penché de nombreuses années sur la culture populaire et expliquait la nature des clichés ainsi : "Cliches bear ideological norms, which is why they are such powerful constructors and circulators of common sense."⁵⁷ Les stéréotypes interagissent également avec les structures politiques et économiques mises en place après des siècles d'histoire impérialiste et coloniale occidentale, expliquant les hiérarchies sociales pour Fiske⁵⁸.

Il est possible de commencer à comprendre que les stéréotypes ont un réel impact sur la réalité malgré le fait que leur provenance originelle prend racine le plus souvent dans des œuvres fictives, ou dans des photographies, peintures et cartes postales⁵⁹.

La formation des stéréotypes

Quant à la formation même des stéréotypes, l'universitaire israélien Bar-Tal en propose un modèle qu'il explique par plusieurs canaux de transmissions. Les conditions économiques, les relations historiques entre les groupes, les facteurs socio-politiques, les expositions culturelles, le climat familial, les valeurs personnelles ou encore les contacts

⁵⁵ : Ellen Seiter, "Stereotypes And The Media: A Re-Evaluation", *Journal Of Communication* 36, no. 2 (1986): 17

⁵⁶ : *ibid.*

⁵⁷ : John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Routledge, 2011), 119.

⁵⁸ : Seiter, "Stereotypes And The Media: A Re-Evaluation", 23-24.

⁵⁹ : Tritter, *Mythes de L'Orient en Occident*, 72-73.

directs avec des personnes sont tous des variables dans la constitution de l'intensité et l'étendue d'un stéréotype⁶⁰.

Ce qu'il nomme les expositions culturelles se font par la télévision et la consommation de médias qui sont reconnus dans son modèle comme des mécanismes de transmission de ces stéréotypes. Selon Bar-Tal, quand un rôle est souvent attribué dans les médias à une catégorie de la population, cela permet plus aisément la transmission de ce concept à travers le canal des expositions culturelles. Lorsque ces représentations médiatiques sont continuellement mauvaises, il est possible qu'un pourcentage de la population puisse développer des attitudes négatives sur les populations représentées. Ainsi, il est légitime de s'interroger sur l'impact des stéréotypes provenant des médias, des productions cinématographiques. Un réel rôle se joue et la fiction est capable de jouer un rôle dans la réalité.

De plus, les préjugés sont appris très jeune selon Bar-Tal et se redéfinissent tout au long de la vie⁶¹. Bar-Tal argumente que les programmes télévisés ou les films, pouvant être consommés dès le plus jeune âge chez tous les enfants, participent à la formation de ces stéréotypes en répétant des images récurrentes qui elles-mêmes découlent de siècles de représentations historiques essentialistes, de stéréotypes répandus au travers de photographies, peintures et livres qui déforment la réalité et la complexité réelle des populations concernées qui sont diverses et multiples.

En effet, bien que l'Islam et le monde arabe soient très souvent associés dans les films, beaucoup d'Arabes ne sont pas des musulmans malgré les représentations typiques comme dans le film *Beau Ideal* de 1931 où les personnages arabes détestent les chrétiens et crient après leurs prières de tuer au nom d'Allah. Il existe des arabes chrétiens, des arabes juifs, des arabes athées... Par ailleurs, l'Islam est constitué de nombreux courants différents les uns des autres. Les sunnites sont en effet la majorité mais il existe les chiites, les soufistes qui eux même ont leurs propres branches de croyances singulières. Il est aussi important de remarquer que contrairement à ce qui est habituellement supposé, 60% des musulmans dans

⁶⁰ : Bar-Tal, "Formation And Change Of Ethnic And National Stereotypes: An Integrative Model", *International Journal of Intercultural Relations*, Volume 21, Issue 4, 1997. 495.
[https://doi.org/10.1016/S0147-1767\(97\)00022-9](https://doi.org/10.1016/S0147-1767(97)00022-9).

⁶¹ : Bar-Tal, "Development Of Social Categories And Stereotypes In Early Childhood: The Case Of "The Arab" Concept Formation, Stereotype And Attitudes By Jewish Children In Israel", 347.

le monde, soit 1.6 milliards de musulmans, viennent de pays asiatiques comme l'Indonésie, le Pakistan et la Malaisie tandis que le monde arabe ne constitue que 20% de la population musulmane⁶². Enfin, le monde arabe n'a aucune définition universelle⁶³ et s'étend selon les points de vue jusqu'à l'Iran, la Turquie, et même aux continents africains et asiatiques⁶⁴. La simplification de la complexité de la région cache les réalités de ces hommes et de ces femmes qui deviennent selon le regard du stéréotype, une masse homogène de personnes qui pratiquent les mêmes mœurs, qui parlent la même langue, qui ont la même culture et religion, se réduisent donc à un seul mot : arabe.

Comme Bar-Tal l'explique, la transmission de ces idées provient en majorité de la télévision, qui est un véhicule à des croyances bien établies. Les scénaristes, réalisateurs et producteurs sont des hommes et des femmes appartenant à une société. L'écriture de personnages et d'intrigues peut être influencée par des concepts pré-établis et des préjugés sociétaux. Il est crucial de comprendre la représentation de certains groupes, de certaines catégories sociales au grand écran puisque c'est un moteur de transmission très important. Les stéréotypes sont liés à une dynamique de pouvoir et à l'établissement de l'altérité⁶⁵. Lorsque l'on parle de pouvoir, il faut aussi comprendre qu'il ne s'agit pas forcément de pouvoir en terme physique, de contraintes directes, mais plutôt de pouvoir symbolique à travers le savoir de la représentation de certains groupes qui véhicule des préjugés péjoratifs impactant la réalité et les conditions de vie réelles de ces personnes⁶⁶. La représentation permet de classer, d'assigner, de marquer et d'établir un pouvoir qui ne se situe pas toujours dans l'exploitation économique ou la brutalité physique, mais plutôt qui se situent dans des termes qui se font lors de ces représentations. Le stéréotype est en lui-même un exercice de cette violence symbolique⁶⁷, car le stéréotype produit de nouveaux discours, de nouveaux objets de connaissance comme l'Orient. Les stéréotypes sont à proprement parler politiques à

⁶² : Drew Desilver et David Masci, "World's Muslim population more widespread than you might think", 31 janvier, 2017, Centre de recherche Pew, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/01/31/worlds-muslim-population-more-widespread-than-you-might-think/>.

⁶³ : Christophe Ayad et al., *Le monde arabe existe-t-il (encore) ?*, (Le Seuil, 6 février 2020), 8.

⁶⁴ : Sara Essa Al-Ajmi, "Negotiating the representations of Arabs in Hollywood films: perspective and interpretations of young Kuwaitis", 77, <https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/6288/1/AlAjmi15PhD.pdf>.

⁶⁵ : Seiter, "Stereotypes And The Media: A Re-Evaluation", 17.

⁶⁶ : Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995, 27. : "There is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations"

⁶⁷ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 259.

cause de ces productions de connaissances qui s'entretiennent à travers des imageries, des représentations et instaurent ainsi une culture hégémonique⁶⁸.

CHAPITRE 2 — ORIENTALISME

Les préjugés sont multiples, et bien que tout peuple en possède à propos d'autres, certains sont des stéréotypes dominants que l'on retrouve dans les cultures médiatiques répandues.

L'Orientalisme d'Edward Saïd

L'Occident a créé des images à propos de nombreuses ethnies rencontrées au fil du temps, mais le théoricien précurseur Edward Saïd se penche sur un groupe précis de stéréotypes, ceux à propos du monde arabe et de l'Orient. Il développe l'idée d'orientalisme et examine la question de la domination d'une culture sur l'autre à travers les représentations et stéréotypes, un concept central afin de comprendre la représentation du Moyen-Orient dans la culture populaire.

Selon ses travaux, l'orientalisme est un style occidental de domination, de représentation, de restructuration et d'autorité qui s'exerce sur l'Orient. L'orientalisme est, lui, défini par Saïd comme "a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between the Orient and most of the time the Occident"⁶⁹. C'est globalement un ensemble de discours participant au processus de domination de certaines communautés sur d'autres. Selon lui, le concept même de l'Orient en tant qu'inférieur à l'Occident se discerne dans les imageries occidentales rien que par l'absence de diversité des Arabes représentés et les stéréotypes récurrents⁷⁰.

Saïd explique que cette région appelée l'Orient est une invention européenne qui depuis l'antiquité est un lieu où l'on imagine des paysages et des peuples exotiques⁷¹. Les clichés que l'on retrouve des peuples arabes ont été créés par l'Occident qui a construit cet

⁶⁸ : Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, vol. 1 (New York: International Publishers, 1973), 324.

⁶⁹ : Saïd, Edward W. *Orientalism*. (London: Penguin Books, 2003), 2.

⁷⁰ : Edward W. Saïd, *Covering Islam* (Vintage, 1981), 49.

⁷¹ : Saïd, *Orientalism*, 1.

Orient à partir de ses propres besoins, de ses désirs et de ses rêves sur la région tout en instaurant une différence : nous et eux. L'existence de cette binarité renforce d'abord l'identité positive européenne en la constituant comme l'antithèse de l'Orient perçu comme plus sauvage et passionné, accentuant la fantaisie et presque une mythologie sur les paysages et les personnes. En conséquence, les pays orientaux ont été visités par de nombreux touristes assez tôt, attirés par les images de mythes et de harems. La vision de l'Orient que possède l'Occident n'est pas nécessairement une réalité empirique, mais plutôt des projections imaginaires qui cherchent à mystifier et à exprimer des fantasmes.⁷²

Saïd approfondit sa théorie en illustrant l'orientalisme en quatre points. Premièrement, il a pour but de créer une séparation évidente entre l'Occident et l'Orient. Ensuite, il généralise les perceptions à propos de l'Orient, ignorant ses diversités. Troisièmement, l'Orient est perçu comme éternel, uniforme et incapable de se définir lui-même; alors, les extrapolations occidentales sur la région deviennent "inévitables" et prennent un tour presque objectif. Enfin, l'idée existe que l'Orient reste tout de même une région dangereuse, hostile comme en attestent certains de ses paysages arides, désertiques qui auraient besoin du contrôle et de la discipline occidental.⁷³

Saïd se rapproche aussi des théories de Michel Foucault, qui argumente la relation entre le pouvoir et le savoir : un discours produit à travers différentes pratiques de représentations (académiques, littéraires, artistiques) forme un savoir radical à propos de l'autre, impliquant cela dans des opérations de pouvoirs impérialistes que l'on retrouve dans l'histoire⁷⁴. En effet, l'Europe et les États-Unis ont eu un poids non négligeable sur les niveaux politiques, sociologiques, militaires, idéologiques de l'Orient, en imposant une hégémonie de l'Ouest⁷⁵. À travers les conflits géo-politiques, certains pays occidentaux ont longtemps cherché à s'appropriier certaines régions dites orientales, notamment à la suite de la chute de l'Empire Ottoman en 1908 avec les accords Sykes-Picot de 1916 qui préoyaient le partage du Proche-Orient sans prendre en compte les réalités des populations⁷⁶.

⁷² : Said, *Orientalism*, 8.

⁷³ : Sara Essa Al-Ajmi, "Negotiating the representations of Arabs in Hollywood films: perspective and interpretations of young Kwaitis", 75, <https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/6288/1/AlAjmi15PhD.pdf>.

⁷⁴ : Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, 27.

⁷⁵ : Said, *Covering Islam*, 2.

⁷⁶ : Martin Sicker, *The Middle East in the Twentieth Century* (Praeger, 2001), 26.

Les productions culturelles doivent être réévaluées avec cette prise en compte, selon Saïd. Une production idéologique permet de justifier dans le monde réel des actes impérialistes. En effet, la domination coloniale s'exerce non seulement sur les plans politiques et économiques, mais aussi culturels. Saïd avance aussi que les médias en plus d'être idéologiquement motivés, sont des organisations qui cherchent le profit et ont donc un réel intérêt à promouvoir certaines images plutôt que d'autres : "It ought to go without saying that the media are profit-seeking corporations and therefore, quite understandably, have an interest in promoting some images of reality rather than others. They do so within a political context made active and effective by an unconscious ideology, which the media disseminates without serious reservations or opposition."⁷⁷

Même si les représentations des siècles précédents étaient pleines d'exotismes pour la région, selon Saïd il existe tout de même des traumatismes qui expliquent les mauvaises images qui peuvent être retrouvées dans les médias. L'expansion de l'Islam semblait incontrôlée et menaçante pour la civilisation occidentale au Moyen-Âge⁷⁸ jusqu'au dix-septième siècle et récemment, les chocs pétroliers de 1973 et 1979 ont tendu de nombreuses relations internationales⁷⁹. L'attention sur le monde arabe continue dans les années quatre-vingt-dix avec notamment la guerre du Golfe. Suite à la fin de la Guerre Froide, l'Islam est représenté comme une sorte de nouvel ennemi commun suite à la chute du communisme avec l'identification de groupes terroristes comme le Hezbollah dans le sud du Liban.⁸⁰

Ainsi, ces événements mettent l'Orient et l'Occident en opposition, ce qui pour Saïd est l'une des raisons pour lesquelles on retrouve des représentations parfois négatives des personnages arabes en tant que terroriste, cheikh ou possesseur avare de puits de pétrole dans la culture populaire à travers le temps comme le personnage de Hassan dans *Babes in Bagdad* (1952), les Yéménites dans *Rules of Engagement* (2000) ou encore plus récemment encore, les personnages du Boucher et Mustafa dans *American Sniper* (2014). Il explique aussi que l'orientalisme à notre époque connaît un renforcement de stéréotypes sur la perception de l'Orient. En effet, la télévision, les films, les médias font le tour du monde et poussent

⁷⁷ : Saïd, *Covering Islam*, 49.

⁷⁸ : *ibid.*, 5.

⁷⁹ : *ibid.*

⁸⁰ : *ibid.*, 7.

l'information dans des moules de plus en plus standardisés⁸¹ et rendent toute image des Arabes même la plus simple, politisée⁸² car Saïd juge toutes les œuvres littéraires ou culturelles comme non-exemptes des événements historiques qui les entourent :

One aspect of the electronic, postmodern world is that there has been a reinforcement of the stereotypes by which the Orient is viewed. [...] Three things have contributed to making even the simplest perception of the Arabs and Islam into a highly politicized, almost raucous matter: one, the history of popular anti-Arab and anti-Islamic prejudice in the West, which is immediately reflected in the history of Orientalism; two, the struggle between the Arabs and Israeli Zionism [...] three, the almost total absence of any cultural position making it possible either to identify with or dispassionately to discuss the Arabs or Islam.⁸³

Finalement, Saïd fait aussi appel aux théories d'Antonio Gramsci, philosophe et théoricien politique italien, à propos de l'hégémonie culturelle pour continuer son propos. Gramsci distingue la société civile et politique, la première étant constituée d'écoles, de familles, et la seconde d'institutions étatiques comme l'armée ou la police qui exercent une domination directe. La culture coule au sein de la société civile où l'influence des idées n'est pas à proprement parler de la domination mais du consentement. Certains concepts sont plus influents que d'autres, et donc, ce leadership culturel est identifié par Gramsci comme hégémonie culturelle. Cette hégémonie est majoritairement consentie dans les pays non totalitaires et s'impose comme la "norme", se banalise même auprès des populations dominées. Ces populations ne sont plus considérées, vues comme des individus ou un groupe d'individus, mais plutôt sont analysées comme un problème à résoudre pour l'Occident selon Saïd.⁸⁴ Enfin, le réel problème n'est pas tant l'ignorance des personnes d'Occident, par exemple, mais plutôt le fait même qu'ils aient connaissance de l'orientalisme à cause de ses représentations. Cette connaissance forge une idée fixe de ce que seraient les "Orientaux" et permet d'ouvrir la porte aux clichés.

En somme, l'Orient a toujours été construit dans l'imaginaire européen en tant qu'opposé de l'Occident, avec pour conséquence que celui-ci imagine une relation de "nous" et "eux" imposant une altérité puisque le nous est caractérisé comme rationnel, pacifique, logique, tandis que l'autre est vu comme impulsif, chaotique, passionnel.⁸⁵

⁸¹ : Saïd, *Orientalism*, 26.

⁸² : *ibid.*

⁸³ : *ibid.*

⁸⁴ : *ibid.*, 207

⁸⁵ La construction d'altérité n'est pas simplement à sens unique et il existe en effet un miroir connexe dans ce conflit des représentations. En effet, même du côté du Moyen-Orient la représentation des modes de vie

Critiques de l'Orientalisme

Néanmoins, les théories de Saïd ne sont pas sans critiques. De nombreux chercheurs ont réagi à ses textes et ses argumentations en soulignant le fait que l'auteur traite les "Orientaux" comme des personnages passifs tout en dénonçant ces comportements qui seraient réalisés par l'Occident. Des politologues néoconservateurs américano-israéliens tels que Martin Kramer ont étayé des arguments montrant une aversion pour les thèses post-coloniales de Saïd⁸⁶ tandis que d'autres comme James Clifford, historien américain, remarquent que Saïd ne propose aucune solution ni initiative suite à ses théories. De plus, il est vu comme étant biaisé puisqu'il écrit en tant que Palestino-Américain. Finalement, ses textes ont été publiés il y a presque un demi-siècle et bien qu'ils aient bouleversé le paysage intellectuel en tant qu'ouvrages désormais classiques, le monde a connu de nombreux changements depuis. Notamment, des événements tels que l'émergence de groupes terroristes tels qu'Al-Qaeda, les attentats du onze septembre 2001 sur le sol américain ont transformé les relations entre le Moyen-Orient et l'Occident qui se sont tendues de manière significative depuis.

Reconceptualisation de l'Orientalisme par Salim Kerboua

En conséquence, dans le but d'approfondir la théorie de l'orientalisme et lui permettre de ne pas être figée dans le temps de sa création, des chercheurs ont tenté de se réapproprier l'Orientalisme, de le ressaisir au sein d'une pensée critique plus récente. Salim Kerboua, docteur de philosophie à l'Université de Biskra a proposé une mobilité dans l'instauration d'une division du concept d'orientalisme en trois phases temporelles, n'imaginant pas l'orientalisme comme un bloc valable pour définir les comportements de toutes les époques⁸⁷. D'abord, le "early Orientalism", puis, "American Orientalism" et finalement, le "Neo-Orientalism". Chacun se distingue par sa période, ses acteurs, notions de l'Orient et motivations différentes.

occidentaux peut être parfois exagérée et caricaturée. Néanmoins, la situation reste tout de même plutôt asymétrique dans la quantité et l'impact des images produites.

⁸⁶ Le positionnement politique et les thèses de Saïd sont très ancrées autour de son œuvre *L'Orientalisme* dont les arguments ont été étayés plus haut.

⁸⁷ : Salim Kerboua, "From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world", *Press of International Islamic University Malaysia*, (2016), 1.

Le premier orientalisme appartient plutôt au dix-huitième et dix-neuvième siècle. Il a pour paradigme l'impérialisme, pour source majoritaire la France et la Grande-Bretagne et pour but d'identifier clairement l'Orient, le définissant comme une région éloignée, exoticiisée, qui doit être dominée malgré son indomptabilité apparente. La construction de l'identité européenne en tant que "nous" en opposition à l'Est, à "eux", s'établit à ce stade là, et permet la justification des ambitions colonialistes de l'époque. Les caractéristiques données aux Orientaux sont celles de l'oisiveté et d'une certaine infériorité. C'est sur quoi Saïd écrit majoritairement dans son livre *Orientalism* (1978) : la création d'une région selon des fantasmes par des chercheurs, des institutions, des artistes et des gouvernements occidentaux⁸⁸. Cet orientalisme est basé sur ce que disait déjà Saïd, sur des constructions essentialistes à propos de l'Islam, des sociétés musulmanes et arabes.⁸⁹

Ce qui nous intéresse le plus, ce sont les deux distinctions suivantes, l' "American Orientalism" et le "Neo-Orientalism". Souvent associé à la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale et la Guerre Froide jusqu'aux années quatre-vingt-dix, l'orientalisme américain est décrit par Kerboua comme étant une période marquée par le fait que les États-Unis déplacent leur attention autrefois portée sur les communistes pour nommer un nouvel ennemi qui cette fois-ci est dans le Moyen-Orient. Cela se fait tout en cherchant à assurer ses intérêts dans la région qui sont principalement stratégiques et économiques⁹⁰. Les États-Unis sont acteurs cette fois-ci, contrairement au premier orientalisme qui était plus le fait de l'Europe, et s'identifient comme une nation puissante et bienveillante contrairement à l'Orient perçu comme arriéré et violent. Bien que les constructions essentialistes fussent communes, il existe une réelle distinction entre l'orientalisme européen et américain. Selon Kerboua, si les orientalistes européens avaient un réel intérêt pour la culture littéraire de la région, l'orientalisme américain négligeait cette facette⁹¹. La conséquence de cela est la déshumanisation de l'individu arabe qui s'approfondit car même les travaux intellectuels, les littératures de la région ne sont plus perçus comme dignes d'intérêt.⁹² De plus, il existe une différence d'expérience car l'Europe à coloniser l'Orient, a connu un contact direct tandis que la perspective américaine était bien plus fondée sur des abstractions et des contacts indirects puisqu'ils n'ont jamais colonisé les régions du Proche et Moyen Orient bien qu'ils y exercent

⁸⁸ : Salim Kerboua, "From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world", 10.

⁸⁹ : *ibid.*, 11.

⁹⁰ : *ibid.*, 21.

⁹¹ : Saïd, *Orientalism*, 290.

⁹² : *ibid.*, 290.

des influences politiques et économiques. Finalement, c'est un orientalisme bien plus politique du fait des intérêts en jeu mais aussi de la présence d'Israël, allié des Etats Unis et perçu comme une nation occidentale au milieu d'un monde musulman.⁹³

Le "Neo-Orientalism", lui, fait référence à la peur grandissante envers les musulmans qui émerge dans les années quatre-vingt-dix et gagne de plus en plus d'influence dès 2001. Son paradigme est la "War on Terror" instaurée par George W. Bush suite aux tragiques attentats du onze septembre 2001. La vision de l'Islam et des Arabes empire radicalement pour devenir une vision globalement dépréciative. Bien qu'au regard de la chronologie, selon Kerboua, ce stade d'Orientalisme ne semble pas convenir aux films sélectionnés, j'arguerais que le Neo-Orientalism devrait aussi prendre en compte rétroactivement les tensions grandissantes qui émergent dans les années soixante-dix et quatre-vingts. En effet, les chocs pétroliers ont commencé à faire grandir des tensions et imposé des visions négatives du Moyen-Orient⁹⁴, tout comme la crise des otages américains en Iran en 1981⁹⁵. Ainsi, le Neo-Orientalism trouve ses racines à cette période avant de grandir réellement dans les années quatre-vingt-dix et culminer en 2001 puis continuer à s'étendre jusqu'à aujourd'hui⁹⁶.

En somme, ce sont les événements historiques qui font muter l'orientalisme sur tous les niveaux notamment les acteurs et l'évolution de leurs buts à travers le temps. La théorie de Kerboua permet d'imaginer l'Orientalisme de Saïd de manière plus fluide et surtout, dynamique. Ces définitions permettent de mieux comprendre le sujet et de définir précisément le cadre théorique orientaliste qui sera utilisé pour l'interprétation des œuvres cinématographiques. Des trois orientalismes identifiés, ce sont surtout l'American Orientalism et le Neo-Orientalism qui seront utilisés pour analyser les personnages féminins arabes.

⁹³ : Saïd, *Orientalism*, 291. Selon Saïd, il existe bien dans l'orientalisme américain une forme d'hostilité culturelle pour l'Orient. Cela cause la déshumanisation des peuples de la région car l'Orient n'est plus que statistiques et chiffres. Saïd ajoute à cette même page que : "Since an Arab poet or novelist —and there are many— writes of his experiences, of his values, of his humanity (however strange that may be), he effectively disrupts the various patterns (images, clichés, abstractions) by which the Orient is represented". A literary text speaks more or less directly of a living reality. Its force is not that it is Arab, or French, or English; its force is in the power and vitality of words..."

⁹⁴ : Elouardaoui, "Arabs in Post-9/11 Hollywood Films: a Move towards a More Realistic Depiction?", 1.

⁹⁵ : Alia Yunis, et Gaëlle Picherit-Duthler. "Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films", 235.

⁹⁶ : Salim Kerboua, "From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world", 22. Kerboua mentionne à cette page le néo-orientalisme du vingt et unième siècle.

Bien que les théories sociologiques soient très importantes à comprendre et à intégrer avant de se lancer dans un travail de recherche à propos des perceptions sur un groupe de population, il est aussi essentiel de se pencher au préalable sur la compréhension des représentations au cinéma, de leur impact réel et d'établir une grille de lecture pour savoir comment en comprendre les symboles, ce qui est possible grâce à la symbologie.

CHAPITRE 3 — CADRE DE L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

Souvent remarquées dans le champ académique, les multiples représentations au cinéma regorgent d'importance et d'histoire. Il est légitime d'étudier la culture populaire et de la comprendre car elle fait partie intégrante de notre société et est un véhicule efficace d'idées mais aussi d'images parfois répétitives qui aident à la constitution d'idées préconçues concernant des groupes de personnes⁹⁷.

La représentation comme pouvoir

Les représentations sont des pratiques complexes. Selon les résultats de Bar-Tal et les analyses de cultures populaires que font Hall, Saïd et de nombreux autres, le grand écran influence les comportements.⁹⁸ John Fiske élabore l'idée que la représentation est capable d'influence en allant plus loin encore. Il avance que les représentations qui sont faites dans les médias font partie intégrante des relations de pouvoir présentes dans toute société. Elles seraient une forme de lutte constante entre domination et subordination, entre pouvoir et résistance.⁹⁹ Les clichés que l'on retrouve dans divers supports artistiques et médiatiques, sont l'articulation d'un "bon sens" provenant de l'idéologie dominante qui se véhicule au grand écran.¹⁰⁰

Roland Bleiker, lui, invente le terme de "tournant esthétique" pour mieux expliquer le fait que les pratiques de représentation elles-mêmes sont fondamentalement politiques car

⁹⁷ : Narmeen El-Farra, "Arabs and the Media", *Journal of Media Psychology*, vol 1, numéro 2 (1996): 2-3.

⁹⁸ : Reem Obeidat, "Content And Representation Of Women In Arab Media", aux Nations Unies dans Division for the Advancement of Women (DAW), expert group Meeting sur "Participation and access of women to the media, and the impact of media on, and its use as an instrument for the advancement and empowerment of women", à Beirut, 12-15 novembre 2002, 1.

⁹⁹ : John Fiske, *Understanding Popular Culture*, 19.

¹⁰⁰ : *ibid.*, 118.

elles sont toujours faites d'une manière subjective¹⁰¹. La représentation reste un acte de pouvoir: celui qui cherche à représenter a le contrôle de celui qu'il représente¹⁰². Il peut ainsi, grâce à cette domination symbolique à travers l'image, dépeindre l'autre comme il le souhaite. Ce problème a été étudié d'abord dans d'autres champs artistiques que le cinéma. En effet, John Tagg explique dans *Burden of Representation* ce processus de domination à travers la représentation dans la photographie, puisque chaque cliché est le résultat d'un choix spécifique qui déforme la réalité pour privilégier le sens qu'a voulu donner le photographe¹⁰³. On retrouve de nombreuses photographies orientalistes qui cherchaient à donner une version spécifique d'un peuple et de ses individus au XIXe siècle lors de l'essor des photographies coloniales. Pourtant, lors de ce même siècle et même si tous ne partageaient pas forcément ce point de vue, la photographie était considérée presque comme une science par des figures majeures comme Charles Baudelaire qui déclarait "Qu'elle [la photographie] enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux."¹⁰⁴ Elizabeth Eastlake décrivait quant à elle le photographe comme le témoin sûr de tout ce qui était visible.¹⁰⁵ Ce sera plus tard que la photographie est considérée comme une réelle sélection subjective. John Berger explique dans *Comprendre une photographie* en 2013 que les photographes sont uniquement les témoins d'un choix humain dans une situation spécifique, le résultat de décisions et qu'une photographie signifie donc "j'ai décidé que cela valait la peine d'être enregistré"¹⁰⁶.

John Urry évoque dans le même registre que photographe, c'est en quelque sorte s'approprié un objet, un sujet; c'est une relation de domination¹⁰⁷. C'est ce que l'on retrouve souvent dans les photographies coloniales qui cherchent à exotiser les coutumes étrangères

¹⁰¹ : Roland Bleiker, "The Aesthetic Turn in International Political Theory." *Millennium* 30, no. 3 (décembre 2001): 512. <https://doi.org/10.1177/03058298010300031001>.

¹⁰² : *ibid.*, 515.

¹⁰³ : John Tagg, *Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (University of Minnesota Press, 1988), 2.

¹⁰⁴ : Charles Baudelaire, "Salon de 1859," *Wikisource*, https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859.

¹⁰⁵ : Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction* (New York: Routledge, 1996), 21-23.

¹⁰⁶ : John Berger, *Understanding a Photograph* (Aperture; Illustrated edition, 2013), 18.

¹⁰⁷ : John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, 1ère ed. (Sage Publications, 1990), 139.

comme *Opium Smokers* prise en 1867 par William Saunders ou encore *Boy with Flowers* photographié en 1920 par Rudolf Lehnert.

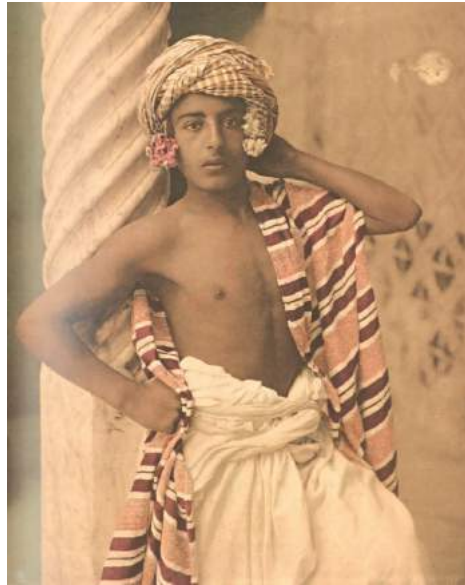


Illustration 6 : Rudolf Lehnert et Ernst Landrock. *Boy with flowers*, 1920s, Los Angeles, Getty Research Institute.

Ces clichés étaient considérés comme purement scientifiques et objectifs alors qu'ils étaient très souvent le résultat de mise en scènes dirigées par le photographe, dans le but de montrer une différence claire. De plus, aucun de ces sujets n'est nommé dans le titre des photographies citées. Ces visages n'ont ni prénom, ni réelle identité si ce n'est leur image.

Lors de la conquête de l'Orient et des nombreux voyages effectués, les femmes arabes étaient un réel sujet d'intérêt. La photographie orientaliste perpétuait le mythe de la "femme orientale" en la couvrant de mystère et en l'imaginant souvent dans des harems¹⁰⁸. Elle était un sujet fréquent de photographie, montrée sous de nombreuses positions et ayant des sections entières dédiées à elle dans des albums touristiques de Constantinople¹⁰⁹.

¹⁰⁸ : Ali Behdad, *Photography's Orientalism New Essays on Colonial Representation* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), 27.

¹⁰⁹ : *ibid*, 27.



Illustration 7 : Pascal Sébah. *Dames Turques*, 1870s, Los Angeles, Getty Research Institute.

Ces représentations existaient déjà notamment dans la peinture orientaliste, mais la photographie, surtout, lorsqu'elle a commencé à être achetable, accessible aux personnes de classe moyenne pour un bas prix dans la forme dite de "carte de visite", a donné la possibilité de posséder cette femme mise en scène, érotisée, transformant l'image de la femme orientale un cliché culturel. Ces images se sont multipliées et ont démocratisé la mythologie de la femme arabe érotique¹¹⁰.

La plaisir de posséder l'autre par le regard : la scopophilie

Cette possession établit une domination au moment même où la photographie est prise comme l'affirment ces chercheurs, mais s'exerce aussi à travers le regard comme l'argumente Sigmund Freud avec le terme de scopophilie qu'il définit au début du vingtième siècle comme étant le plaisir de posséder l'autre du regard.¹¹¹ Freud imagine deux facettes de la scopophilie. La première est le plaisir même de posséder l'autre du regard en tant qu'objet; la

¹¹⁰ : Ali Behdad, *Photography's Orientalism New Essays on Colonial Representation*, 28.

¹¹¹ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 268.

seconde est l'identification à l'objet représenté à travers le narcissisme et la constitution de l'ego.¹¹² Pour le cas des femmes orientales fantasmées, c'est la première facette qui sera la plus intéressante à aborder, une facette qu'étudie Laura Mulvey, critique et réalisatrice britannique de cinéma. En 1975, elle développe cette théorie de Freud en la modernisant, inventant le concept de "male gaze" ou le regard masculin. Cela désigne le fait que la culture visuelle dominante imposerait au public d'adopter la perspective d'un homme hétérosexuel, et qu'ainsi, les représentations médiatiques tendent à rejoindre les fantasmes que ceux-ci pourraient avoir¹¹³. Ainsi, de fil en aiguille, la femme dans le cinéma serait réduite à des rôles de second plan, et aurait tendance à être considérée à l'aune de la seule provocation du désir. Elle sera la source d'inspiration chez le héros et sera souvent ce qui le pousse à agir, à prendre des décisions et à faire avancer l'intrigue mais elle n'est jamais actrice ou héroïne, ou alors rarement.¹¹⁴

Ainsi, le problème du cliché de la femme arabe au cinéma pourrait être double au niveau de sa représentation. D'abord, en tant que femme, elle est celle sur laquelle s'exercera le regard, le "male gaze", mais en tant qu'arabe, elle subira aussi les effets et l'impact d'une colonisation et d'un orientalisme qui a intrigué pendant des décennies à propos des femmes de harem et de leurs mystères.

Alors, comment approcher et étudier les formes de représentations de ces femmes ? Surtout, comment interpréter les symboles autour de ces représentations que l'on retrouve au cinéma, provenant de décennies précédentes ? Quelle grille de lecture faut-il adopter pour approcher judicieusement les rôles cinématographiques ? Roland Barthes, philosophe et sémiologue français, permet une compréhension des symboles et des représentations qui sera utilisée tout au long de ce travail pour analyser les stéréotypes que l'on retrouve sur le grand écran à propos des femmes arabes.

L'analyse des symboles

D'abord, Barthes avance qu'un symbole serait en réalité constitué de deux couches, la première "dénote", et la seconde "connote". La dénotation est simplement la compréhension

¹¹² : Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Grin Publishing, 2008), 18.

¹¹³ : Cécile Daumas, "Le 'Male Gaze', Bad Fiction," *Libération*, 18 septembre 2019, https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/.

¹¹⁴ : Laura Mulvey, *op. cit.*, 19.

immédiate d'un objet; par exemple lorsqu'un homme est vêtu d'un costume, ce costume dénote seulement la présence d'un vêtement¹¹⁵. Néanmoins, la deuxième couche du symbole vient connoter, elle ouvre la porte aux interprétations de sens qui sont sujettes à variations selon les cultures. Ainsi, le costume n'est plus simplement un vêtement mais peut connoter une réputation, peut être un indicateur de richesse, d'emploi prestigieux. Cela permet par extension de transmettre une image que l'on voudrait donner de soi.

Une analyse plus profonde est possible si on prend en compte les potentielles connotations et les associations que fait l'esprit d'un individu à cause de ses croyances ou de son environnement¹¹⁶. Néanmoins, ce qui rend la compréhension des représentations en général difficile, c'est que l'interprétation d'une image est elle-même subjective¹¹⁷. Une seule scène d'un même film peut avoir une infinité de significations selon les spectateurs et il n'existe pas réellement de "vrai" ou de "faux" à ce propos. Une interprétation faite par une personne bien qu'elle soit complètement opposée à celle d'une autre ne veut pas nécessairement dire qu'elle est fausse. Elle est simplement la définition perçue par l'individu selon sa propre expérience. Les mots et les images possèdent des perceptions variées sur lesquelles personne n'a jamais tout à fait le contrôle¹¹⁸. Ainsi, face à des scènes ou des personnages, il faut chercher le sens préféré qui a pu être donné par les scénaristes, quelle connotation a pu être recherchée mais aussi quel message ce genre de représentation peut faire passer, car évidemment, les choix conscients côtoient les choix inconscients. Le scénariste reste un être humain lui-même influencé par des stéréotypes récurrents comme l'orientalisme, qui existe depuis très longtemps.

L'analyse des symboles et des représentations des personnages féminins arabes dans ce mémoire restent des compréhensions subjectives qui cherchent surtout à comprendre le pourquoi et le comment des récurrences de traitements similaires, des stéréotypes répétitifs et le phénomène social réel que cela souligne à travers le vingt et vingt-et-unième siècle. Les représentations sont impactantes et le moyen d'obtenir un certain pouvoir sur les représentés car le "représentateur" choisit les traits qu'il souhaite donner à son personnage et est maître de son image, comme l'était autrefois le photographe.

¹¹⁵ : Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, *Representation*, 229.

¹¹⁶ : *ibid.*

¹¹⁷ : *ibid.*

¹¹⁸ : *ibid.*, 270

Hall explique aussi que Michel Foucault imagine la représentation, dans les films hollywoodiens par exemple, comme une forme de discours accepté qui s'intègre dans la société, et donc, la représentation produit une connaissance à propos du sujet représenté, de ses mœurs et de son peuple.¹¹⁹ Ces connaissances sont ancrées dans une logique d'hégémonie et de pouvoir occidental. Ainsi, bien que les spectateurs aient souvent conscience d'être face à une œuvre fictive ou qui exagère certains faits réels, les images et les représentations marquent et produisent un savoir biaisé. Cela explique l'importance de ne pas être leurré par ces images qu'il faut pouvoir examiner de manière critique car elles sont capables d'impacter les cultures, d'influencer les connaissances des uns et des autres à propos de ce qui est montré - dans le cas de ce mémoire, les femmes du Moyen-Orient.

Jack Shaheen et "Reel Bad Arabs"

Enfin, les analyses et la compréhension des représentations seront guidées par les travaux du professeur Shaheen, pionnier de la question de la représentation des personnages arabes au cinéma. Dans ses publications telles que *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11* et *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* ainsi que le documentaire du même nom, l'universitaire a vu plus d'un millier de films hollywoodiens qu'il a classifiés. Ce travail a dégagé la voie pour de nombreux autres chercheurs et étudiants intéressés par le sujet. Shaheen, motivé par le désir de montrer les injustices au cinéma qui mènent selon lui à la déshumanisation et la dégradation systématique d'un peuple, a remarqué très tôt que les stéréotypes ne sont pas sans effets.¹²⁰ Bien évidemment, le propos n'est pas de ne jamais montrer les personnes arabes comme des antagonistes mais plutôt que la majorité de ces personnes à Hollywood constituent de mauvaises représentations répétitives¹²¹. L'industrie du cinéma américain détient beaucoup de pouvoir à cause de sa grande popularité, de son accessibilité, grâce au rayonnement de la culture populaire américaine dans les temps modernes. L'héritage de l'orientalisme qu'on retrouvait autrefois dans les romans, dans les peintures ou photographies est désormais visible sur le grand écran. Comme l'a démontré Bar-Tal, les films ont un réel impact et les plus jeunes sont aussi touchés. Ces préjugés sur les personnes arabes sont comparés par Shaheen à la propagande américaine lors du Red Scare

¹¹⁹ : Julia Theyssen, "A whole new world"? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in Aladdin 1992 and Aladdin 2019" (mémoire pour le cursus "International Relations – Culture and Politics", Université de Leiden, 2020), 4. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/133517>.

¹²⁰ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 7.

¹²¹ : *ibid.*, 17

qui pointait du doigt les communistes, ou aux stéréotypes envers des personnes noires ou asiatiques que l'on retrouve aussi à la télévision.

Néanmoins, la longévité de la représentation des personnes arabes est remarquable selon lui, et explicable par plusieurs facteurs. D'abord, de nombreux citoyens forment leurs opinions à partir de ce qu'ils lisent, ce qu'ils entendent à la radio et ce qu'ils voient à la télévision¹²². Aussi, les événements géo-politiques déjà mentionnés comme les chocs pétroliers, la guerre du Golfe, les attentats du onze septembre 2001 ont contribué à pousser certains à imaginer la région comme hostile et dangereuse, ce phénomène étant lui-même amplifié par les reportages ou bulletins d'informations qui mettent souvent l'accent sur une minorité de musulmans, notamment les franges les plus radicales qui deviennent représentatives des hommes arabes en général¹²³.

Quant aux femmes arabes autrefois représentées comme des femmes érotiques, elles ont oscillé entre plusieurs stéréotypes que l'on retrouve au cinéma : la danseuse exotique, la soumise et la terroriste. Ces trois rôles étant présents dans l'esprit de beaucoup de gens, il n'est pas étonnant de retrouver ces "tropes" au grand écran. Selon Shaheen, les femmes arabes sont humiliées, diabolisées et sexualisées dans de trop nombreuses productions¹²⁴. Il est rare de les retrouver dans des rôles de médecins, d'étudiantes, de professeurs, de journalistes ou d'ingénieurs, ce qui renforce la perception négative¹²⁵. Son propos n'est pas que les personnages arabes ou les femmes arabes ne doivent jamais être les "méchants" d'un film ou ne doivent jamais être représentés d'une certaine manière, le problème est plutôt qu'ils sont trop souvent enfermés dans les mêmes rôles, ce qui renforce des idées préconçues simplistes.

Il est important de comprendre les stéréotypes, les sources de ceux-ci, les représentations qui entretiennent ces préjugés selon Shaheen. La population arabe n'est pas forcément musulmane mais ces deux groupes sont souvent assimilés l'un à l'autre. A travers l'immigration, la naissance, la population musulmane aux États-Unis est celle qui connaît la plus grande croissance parmi les autres groupes religieux même si en 2015, elle ne

¹²² : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 34.

¹²³ : *ibid.*, 35.

¹²⁴ : *ibid.*, 29

¹²⁵ : *ibid.*, 35.

représentait qu'un pourcent de la population américaine¹²⁶. En effet, le centre de recherche Pew estime qu'en 2050, la population musulmane aura doublé¹²⁷. La population est grandissante, et une mauvaise représentation d'une partie des citoyens peut être grandement néfaste. Shaheen rappelle que l'histoire a déjà démontré que les médias se sont rendus coupables d'une quasi-propagande contre les noirs, les juifs ou encore les Asiatiques ce qui a mené à des conséquences désastreuses après que ceux-ci eurent été vilipendés trop longtemps. Ces discours ont résulté des images de propagande, de journaux, de productions médiatiques qui sont parvenues à déshumaniser des populations, et voilà le plus grand risque causé par la répétition des stéréotypes que l'on retrouve aujourd'hui à propos des Arabes et des musulmans selon Shaheen¹²⁸. Le septième art est un véhicule de mœurs terriblement efficace du fait de son accessibilité et sa popularité.

L'Occident a par le passé créé une image de l'Orient et l'a entretenue à travers des livres ou des peintures, une image simpliste, essentialiste qui avait pour but d'attiser le fantasme, mais aussi de justifier des démarches impérialistes sur la région. Aujourd'hui, c'est à travers le grand écran que l'Occident raconte ses histoires, et ses histoires, lorsqu'il s'agit de représenter les personnes venant d'Orient, s'accordent avec des représentations récurrentes mais qui évoluent aussi à travers les événements géopolitiques du monde contemporain. Les représentations artistiques détiennent un réel poids dans le monde et impactent avec force l'imaginaire collectif.

La suite de ce mémoire se penchera spécifiquement sur la représentation des femmes arabes à Hollywood, comment elles deviennent "la femme arabe", sur les rôles qu'elles jouent le plus souvent et les enjeux que ces représentations portent. C'est d'abord le stéréotype de la femme exotique qui sera étudié, le cliché de la femme arabe éternelle, celle qui se prélassait parmi des tapis persans au milieu d'un harem, habillée de vêtements de soie légers - bienvenue à Agrabah.

¹²⁶ : Besheer Mohamed, "A New Estimate of the U.S. Muslim Population," Pew Research Center (Pew Research Center, 30 mai 2020),

<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/01/06/a-new-estimate-of-the-u-s-muslim-population/>.

¹²⁷ : *ibid.*

¹²⁸ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 10.

DEUXIÈME PARTIE

L'EXOTIQUE FEMME ARABE: LE CAS DE JASMINE DANS *ALADDIN*

CHAPITRE 4 — INTRODUCTION À ALADDIN

The Walt Disney Company est aujourd’hui une des sociétés les plus influentes de l’industrie du cinéma américain¹²⁹. Créée en 1923 par Walt Disney, l’entreprise est non seulement présente sur le grand écran, mais aussi à la radio, sur Internet, dans de nombreuses émissions et séries télévisées. Même au-delà de cela, Disney se retrouve dans l’industrie du tourisme avec ses parcs d’attractions très populaires répandus dans le monde entier ainsi qu’au niveau des produits dérivés de ses propres productions, mêlant jouets, jeux vidéo et vêtements.

L’impact des princesses Disney

Dans de nombreux pays, les œuvres cinématographiques de l’entreprise sont largement connues, accessibles et profondément ancrées dans la culture populaire générale, et ce, dès l’enfance.¹³⁰ Selon Brianna May, il est important de comprendre l’influence qu’elles peuvent avoir notamment avec les princesses Disney qui sont réellement célèbres¹³¹. Ces princesses sont de réels modèles admirés par beaucoup de jeunes filles qui s’en inspirent consciemment ou inconsciemment pour calquer leurs manières d’agir, de penser et de s’habiller. Les personnages fictifs de la société influencent beaucoup d’enfants¹³². De nombreux chercheurs se sont penchés sur les représentations de genres de films très classiques comme *Cendrillon* ou *Blanche Neige*, mais les princesses Disney sont nombreuses, toutes n’ont pas forcément été étudiées en profondeur. Jasmine, princesse d’Agrabah est le sujet tout entier de cette première partie, car à elle seule, elle incarne une figure récurrente dans l’art orientaliste que décrit Saïd dans les années soixante-dix.

Afin de classer de manière pertinente les productions cinématographiques de l’entreprise, Amy Davis dans son ouvrage *Good Girls and Wicked Witches* datant de 2006 a établi des “phases” qui ont existé à travers le temps chez Disney, qui démontrent des buts et

¹²⁹ : Caila Leigh Cordwell. “The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12” (2016). *Selected Honors Theses*. 1. <https://firescholars.seu.edu/honors/57>.

¹³⁰ : *ibid.*

¹³¹ : *ibid.*

¹³² : *ibid.*

orientations scénaristiques nouvelles selon les décennies et tendances¹³³. En effet, les représentations des princesses ne sont pas statiques, elles sont changeantes et suivent souvent les évolutions sociétales.

Les “phases” des films Disney

D’abord, de 1937 à 1967, les films appartiennent aux “Classic Years”¹³⁴ et les princesses aux “Early Princesses”¹³⁵ pour Davis. Cette tranche d’années correspond à la sortie des films *Blanche-Neige* en 1937, *Cendrillon* en 1950, et *La Belle au bois Dormant* en 1959. Pour cette phase, les princesses Cendrillon, Blanche-Neige et Aurore sont catégorisées comme des princesses passives, non dynamiques qui sont secourues par des hommes lorsqu’elles sont dans des situations complexes. Elles sont caractérisées par leurs rôles féminins traditionnels et par le fait qu’elles ne possèdent que très peu de relations avec d’autres femmes dans leur entourage¹³⁶. Après 1967, The Walt Disney Company a été touchée par de nombreux revers financiers et seulement huit films ont été produits des années soixante-dix à la fin des années quatre-vingts où cette représentation féminine restait semblable¹³⁷.

La “Middle Era” arrive ensuite, plus tard dans les années quatre-vingt-dix, et introduit les princesses dites modernes selon Davis. Cela consiste en les héroïnes de *La Petite Sirène* (1989), *La Belle et la Bête* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas : Une légende indienne* (1995) et *Mulan* (1998). Ces films semblent présenter une première approche de princesses plus impliquées dans les intrigues de leurs films respectifs. Elles brisent sans aucun doute les codes établis par les héroïnes avant elles en n’obéissant pas aux rôles de genres conservateurs, en étant plus indépendante ayant leurs propres quêtes et rôles bien qu’elles aient toujours plutôt globalement besoin d’hommes pour les sauver ou avancer bien qu’il y ait des exceptions comme pour le personnage de Pocahontas. Julianna Garabedian catégorise cette phase comme une ère de transition qui reflète les effets et influences de la seconde vague de féminisme qui promeut ce genre de figures féminines. Selon elle, cela démontre

¹³³ : Brianna May, “Beyond the Prince: Race and Gender Role Portrayal in Disney Princess Films ”(dissertation pour le Saint Mary’s College, Californie, 2011), 2.

¹³⁴ : *ibid.*

¹³⁵ : Caila Leigh Cordwell. “The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12”, 5. <https://firescholars.seu.edu/honors/57>.

¹³⁶ : Brianna May, *op. cit.*, 3.

¹³⁷ : *ibid.*, 2

comment Disney progresse tout de même avec son temps et accepte les nouvelles normes sociales au fil des années.¹³⁸

Finalement, la dernière ère des films Disney est celle que l'on connaît aujourd'hui et qui prendrait ses sources vers la fin des années quatre-vingt.¹³⁹ Les films les plus connus de cette phase sont *Lilo et Stitch* en 2002, *Raiponce* sortie en 2010 et *La Reine des neiges* qui a été dans les salles de cinéma en 2013. Les personnages féminins de ces films sont décrits par Davis comme de réelles héroïnes qui sont actives et différentes des précédentes en cela qu'elles ont une réelle détermination qui a un impact sur la finalité de l'histoire en renversant les rôles de genres puisqu'elles ne requièrent pas l'aide fondamentale d'un homme.¹⁴⁰ Pour Garabedian, c'est la troisième vague féministe qui a commencé au milieu des années quatre-vingt-dix qui a permis à Disney de prendre cette voie et a innover en termes de personnages féminins.

Les origines de Jasmine

Jasmine, personnage féminin principal du film *Aladdin*, est la princesse qui nous intéresse le plus pour comprendre la représentation des femmes arabes au cinéma. Elle appartient à la Middle Era et incarne le paradoxe des changements sociétaux encore timides qui ne font que s'installer.

Son personnage et l'histoire dans laquelle elle s'inscrit ne sont pas le produit pur de l'imagination de l'entreprise Walt Disney. En réalité, le film s'inspire librement d'un conte traditionnel arabo-perse nommé "Aladin ou La Lampe merveilleuse" qui figure à partir du XVIIIe siècle dans le recueil *Les Mille et Une Nuits*.

Ce conte narre l'histoire d'un garçon turbulent, Aladin, qui vit en Chine et découvre une lampe magique qui peut faire apparaître un génie capable d'accomplir toutes ses volontés. Par la suite, il tombe amoureux de la princesse, fille du sultan, Badroulboudour et c'est grâce à l'aide du génie qu'il cherche à l'impressionner, se couvrant de fausses richesses.

¹³⁸ : Juliana Garabedian. "Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess." *James Madison Undergraduate Research Journal*. 2.1 (2014): p22-25., <http://commons.lib.jmu.edu/jmurj/vol2/iss1/4/>

¹³⁹ : Cette "ère" est aussi nommée la "Eisner Era" en référence à Michael Eisner qui était à la tête de la Walt Disney Company de 1984 à 2005 et a permis une forme de "revitalisation" de la société en lançant plusieurs projets de films et de parcs à thèmes.

¹⁴⁰ : Brianna May, "Beyond the Prince: Race and Gender Role Portrayal in Disney Princess Films", 2.

L'antagoniste se trouve être un magicien africain qui veut la lampe et la mort du protagoniste pour acquérir plus de pouvoir. Celui-ci parvient à s'en sortir lors du climax de l'histoire quand Badroulboudour feint d'être séduite par le magicien et lui fait boire un poison. Ainsi, Aladdin récupère la lampe et tout finit par rentrer dans l'ordre après de nombreuses autres péripéties.

L'histoire originelle entremêle des régions lointaines du monde, notamment la Chine et l'Afrique, qui sont spécifiquement nommées. Néanmoins, ce récit sera modifié au fil du temps par les productions cinématographiques qui vont chercher à simplifier le propos pour en permettre une compréhension plus fluide, compréhensible et accessible.

Deux films particulièrement reprennent ce conte, et tous deux se nomment *Le Voleur de Bagdad*. Le premier paraît en 1924 aux Etats-Unis et le second, en 1940 en Grande-Bretagne. La dynamique principale est sensiblement la même qu'à l'origine : un voleur tombe éperdument amoureux de la fille du sultan et, pour obtenir sa main, se fait passer pour un prince mais se heurte à la présence d'un antagoniste avide de pouvoir. Dans ces deux versions, le voleur se nomme Ahmed au lieu d'Aladdin et cela se passe à Bagdad, bien loin de la Chine. Le décor des deux films cherche à transmettre l'orientalité du conte originel. Cette orientalité dans le décor s'ajoute à des tenues "arabes", des bandes musicales utilisant les instruments orientaux comme le davul, le zurna, ou le oud pour concentrer ce qui est considéré comme l'esprit de l'Orient imaginé comme ardent et passionné. Le nom de Jafar persiste dans la version de 1940, tandis que pour celle de 1924, c'est un prince mongol non nommé. La princesse, elle, n'a plus d'identité par son prénom.

Bien que ces films changent beaucoup le conte originel et s'éloignent des régions réellement abordées comme la Chine et l'Afrique, ces films restent plutôt intéressants et améliorent quelque peu la représentation des personnages arabes, notamment la version américaine de 1924 réalisée par Raoul Walsh. En effet, Ahmed est au départ un simple voleur qui se moque de l'éthique, mais peu à peu, il comprend les conséquences de ses actes et en vient même à s'excuser auprès de l'imam de la ville dont il se moquait. La princesse, elle, malgré la connaissance du statut de voleur d'Ahmed, reste amoureuse de lui. Elle n'est pas une séductrice ni une tentatrice, c'est une simple princesse arabe amoureuse qui, à la fin du film, peut vivre avec bonheur en compagnie de son amant. Jack Shaheen lui-même recommande ce film car il n'en estime pas les représentations mauvaises ou ni caricaturales.

Jasmine dans Aladdin

Malgré les changements significatifs qui ont pu avoir lieu autour de conte arabo-pers, l'histoire a continué à se transmettre et c'est The Walt Disney Company qui, en 1992, va se charger de l'adapter, cette fois-ci de manière animée, au cinéma. Le cœur du récit reste encore une fois similaire dans la manière dont il se déroule, mais il existe des différences notables. Le prénom Badroulboudour devient Jasmine dans un esprit de simplification et d'accessibilité pour le public américain. La Chine, qui était déjà devenue Bagdad dans les adaptations de 1924 et 1940, devient cette fois-ci Agrabah, une ville imaginaire qui se veut capturer l'essence du Moyen-Orient et y mêle des inspirations indiennes puisque c'est dans la ville de Agra en Inde que s'élève le Taj Mahal, très ressemblant au palais dans le film. L'Inde et l'Irak avec la ville de Bagdad fusionnent pour créer ce nouveau lieu fictif¹⁴¹. Aladdin a pour compagnon un singe, Abu, et Jasmine un tigre, Rajah, bien que cela soit plutôt curieux compte tenu de la géographie de la ville.

Les protagonistes viennent de mondes opposés puisque Jasmine est fille du sultan et Aladdin un voleur, comme l'énonçait déjà le conte au départ. Jeune et pauvre, Aladdin vole pour se nourrir et survivre dans les rues d'Agrabah tandis que Jasmine, princesse, est destinée à épouser un prince plutôt qu'un homme qu'elle aime. De ce fait, elle se faufile hors de la cage dorée dans laquelle on la maintient et s'aventure sur les marchés de la ville pour y faire la rencontre du voleur protagoniste. Tous deux tombent éperdument amoureux l'un de l'autre, mais leurs origines les séparent. De plus, le vizir Jafar, avide de pouvoir, cherche à s'emparer d'une lampe magique qui lui donnerait énormément de puissance et le contrôle sur la ville sauf que celle-ci est entre les mains d'Aladdin qui lui, s'en sert et formule ses vœux au génie de la lampe pour séduire Jasmine et l'épouser.

Ce film d'animation a pour vocation de toucher d'abord les enfants, puisque c'est le public général de The Walt Disney Company qui s'est fondé sur le film animé pour plaire à ceux-ci. Comme nous l'avons étudié dans la première partie de ce mémoire, bien que généralement les films affectent les opinions et les perceptions, les enfants sont particulièrement vulnérables aux représentations qui leur sont montrées sur le grand écran ou

¹⁴¹ : En effet, cela aurait pu paraître incongru de placer l'action du film seulement à Bagdad si peu de temps après la guerre du Golfe de 1991.

à la télévision¹⁴². De nombreux sociologues comme Bar-Tal croient en la théorie que les individus catégorisent et trouvent leur place dans la société à travers la socialisation qui consiste à observer leurs parents mais aussi des personnages à la télévision qui peuvent être fictifs¹⁴³. Il est important de comprendre les rouages d'un film comme *Aladdin* qui vise spécifiquement les plus jeunes en montrant une image particulière du monde arabe et de ses habitants, et qui a le pouvoir d'influencer la conceptualisation du Moyen-Orient chez ces enfants très tôt dans leur vie.

La géo-politique autour du film

Aladdin a connu sa sortie en novembre 1992, un point essentiel à souligner. En effet, à cette période, de nombreux événements politiques crispant des tensions déjà existantes entre les États-Unis et le Moyen-Orient se sont déroulés. Des chercheurs tels que Shaheen et Saïd jugent qu'une fois la menace du communisme éloigné, les États-Unis se sont tournés vers un nouvel ennemi, le Moyen-Orient¹⁴⁴ bien que la virulence de la propagande anti-soviétique ait été d'une intensité toute autre.

Chomsky, dans son œuvre *Manufacturing Consent*, explique également ce sentiment anti-soviétique et critique d'abord vivement les médias :

The mass media serve as a system for communicating messages and symbols to the general populace. It is their function to amuse, entertain and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behavior that will integrate them into the institutional structures of the larger society. In a world of concentrated wealth and major conflicts of class interest, to fulfil this role requires systematic propaganda.¹⁴⁵

Par la suite, il explique la recette d'un modèle de propagande en citant les clefs de la constitution de celui-ci et parmi ces critères¹⁴⁶ on retrouve "l'anti-communisme". Il étaye son

¹⁴² : Julia Theyssen, "A whole new world"? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in *Aladdin* 1992 and *Aladdin* 2019", 4.

¹⁴³ : *ibid.*, 6.

¹⁴⁴ : *ibid.*, 12. Ainsi que Edward S. Herman and Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (London: Vintage Digital, 2010), 29. Matthew Alford analyse ce passage et explique que l'anti-communisme est devenu anti arabe dans Matthew Alford, "A Propaganda Model for Hollywood," (Thèse à l'Université de Bath, 2009), https://www.researchgate.net/publication/237717900_A_Propaganda_Model_for_Hollywood.

¹⁴⁵ : Edward S. Herman and Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, 1.

¹⁴⁶ : Les critères sont de manière plus exhaustive : "(1) the size, concentrated ownership, owner wealth and profit orientation of the dominant mass-media firms; (2) advertising as the primary income source of the mass media;

argument ainsi : “This ideology helps mobilize the populace against an enemy and because the concept is fuzzy, it can be used against anybody advocating policies that threaten property interest or support accommodation with communist states and radicalism.”¹⁴⁷ Matthew Alford, lui, universitaire britannique examine le modèle de propagande de Chomsky et l’étend pour une analyse du système hollywoodien dans *A propaganda model for Hollywood*. Il étend l’argument de Chomsky à propos de l’anti-communisme et explique que le critère a évolué avec le temps. A présent, selon lui, c’est la lutte contre l’Islam qui aurait remplacé cela : “After the end of the Cold War, it became fashionable to associate the Other with the East, particularly Islam and specifically its ‘radical’ form.”¹⁴⁸

Ce nouvel ennemi national à la suite de la guerre froide a concentré toutes les anciennes craintes américaines. Ces craintes ont affecté par la suite même le cinéma avec notamment des films comme *Executive Decision* en 1996 et *The Siege* en 1998. Les intrigues générales au grand écran hollywoodien établissent de manière polaire un “méchant” et un “gentil”, et quand autrefois les communistes étaient la cible principale comme le montrent les films *The Red Menace* (1949) ou *Rambo III* (1988), la fin de la Guerre Froide a imposé un changement de cible et le Moyen-Orient sembla idéal¹⁴⁹. Alford explique son raisonnement en citant Chomsky:

Chomsky stresses ‘Otherness’ as part of the ‘dominant ideology’, explaining in *The Common Good*: it’s the idea that grave enemies are about to attack us and we need to huddle together under the protection of domestic power. You need something to frighten people with, to prevent them from paying attention to what’s really happening to them. You have to engender fear and hatred, to channel the kind of fear and rage – or even just discontent – that’s being aroused by social and economic conditions (in Chomsky and Barsamian, 2003, 41).¹⁵⁰

En effet, des conflits importants comme le choc pétrolier de 1973 et la révolution iranienne de 1979 qui s’est accompagnée de la crise des otages américains ont établi une relation complexe et difficile entre les deux régions¹⁵¹.

(3) the reliance of the media on information provided by government, business, and “experts” funded and approved by these primary sources and agents of power; (4) “flak” as a means of disciplining the media, and, (5) anticommunism”, Edward S. Herman and Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, 2.

¹⁴⁷ : Edward S. Herman and Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, 9.

¹⁴⁸ : Matthew Alford, “A Propaganda Model for Hollywood,” 6.

¹⁴⁹ : *ibid.*

¹⁵⁰ : *ibid.*

¹⁵¹ : Julia Theyssen, “A whole new world”? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in *Aladdin* 1992 and *Aladdin* 2019”, 12.

Ensuite, le deuxième événement précédant la production d'*Aladdin* et potentiellement décisif dans ses représentations est la guerre du Golfe qui se déroula du 17 janvier 1991 au 28 février 1991. Ce conflit opposa l'Irak à une coalition de trente-cinq états dirigée par les Etats-Unis à la suite de l'invasion du Koweït par l'Irak¹⁵². Cette guerre fut sanglante et comptabilisa des milliers de morts et de blessés en plus de dépenses militaires s'élevant à des milliards de dollars. La couverture médiatique de la guerre du Golfe a été très importante : elle a eu lieu lors d'innovations technologiques de la télévision comme le format du "round the clock news network" de CNN. De plus, des chaînes télévisées américaines comme ABC, CBS, CNN et NBC faisaient des retransmissions en direct depuis le terrain, couvrant le conflit en temps réel bien que ce ne soit pas réellement une nouveauté en 1991¹⁵³. La presse a été influencée par des communications gouvernementales, et le Pentagone a pris un réel contrôle des contenus à présenter à la population américaine, de l'image de Saddam Hussein et des Arabes qui étaient montrés comme arriérés et violents¹⁵⁴. Suite à ce conflit, la victoire des États-Unis confirma leur statut de superpuissance.

Ces événements précédant la production du film ont pu être des influences sur la manière dont les personnages ont été représentés au grand écran. Cela ne fait aucun doute et ce dès le début selon l'American-Arab Anti-Discrimination Committee, l'ADC. Une année après la sortie d'*Aladdin* sur grand écran, le groupe a réclamé des modifications de celui-ci, qu'il a obtenues¹⁵⁵. En effet, le film s'ouvre sur un marchand de bibelots en tout genre sur son chameau, petit et au nez bulbeux, trait souvent utilisé pour se moquer des personnes sémites avec le nez pointu. Il chante alors "Oh I come from a land / from a faraway place where the caravan camels roam. / Where they cut off your ear / If they don't like your face." L'ADC condamnait cette petite chanson d'ouverture et ses paroles violentes qui cherchent à peindre le Moyen-Orient comme un lieu hostile et dangereux. Disney a accepté de modifier cela, mais ce ne fut pas suffisant selon le comité car les nouvelles paroles sont tout autant péjoratives :

¹⁵² : Julia Theyssen, "A whole new world"? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in *Aladdin* 1992 and *Aladdin* 2019", 12.

¹⁵³ : Arnaud Mercier, "Médias Et Violence Durant La Guerre Du Golfe," *Cultures & Conflits* (Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, 16 janvier 2002), <https://journals.openedition.org/conflits/296>.

¹⁵⁴ : *ibid.* De plus, à cette époque, l'armée américaine avait appris les leçons de la communication désastreuse durant guerre du Viêtnam. On ne laissait plus par exemple, la télévision filmer le rapatriement des morts américains à la sortie de l'avion qui les ramenait sur le territoire.

¹⁵⁵ : The Associated Press, "Accused of Arab Slur, 'Aladdin' Is Edited," *The New York Times* (The New York Times, 11 juillet 1993), <https://www.nytimes.com/1993/07/11/us/accused-of-arab-slur-aladdin-is-edited.html>.

“Oh, I come from a land, from a faraway place / Where the caravan camels roam / Where it's flat and immense / And the heat is intense / It's barbaric, but hey, it's home.” Le comité a aussi critiqué l'apparence des personnages arabes comme les gardes qui tout au long du film qui sont reconnaissables de par leur turban, accent et nez imposant. Ces stéréotypes sont communs à ceux que véhiculent l'Allemagne nazie selon Shaheen¹⁵⁶ qui amenaient à identifier l'autre, le Sémite, à travers des clichés péjoratifs pour le caractériser en tant qu'“autre”. De plus, le comité a remarqué que les personnages arabes dans *Agrabah* sont plus foncés, plus stéréotypés que Jasmine et Aladdin qui eux sont plus clairs de peau, parlent l'anglais sans aucun accent et surtout ont des traits plus occidentaux. En effet, l'animateur principal d'Aladdin, Glen Keane a avoué s'être inspiré de Tom Cruise¹⁵⁷ et Jasmine, elle, a été basée sur Jennifer Connelly¹⁵⁸, deux acteurs américains.

Le personnage de Jasmine en lui-même a posé problème très tôt. Tantôt vu comme une femme indépendante, libre et pleine de détermination, tantôt jugée comme une énième princesse Disney qui n'est pas actrice réelle de l'histoire, il est certain en tout cas qu'elle se trouve être la princesse de la franchise la plus dénudée et à l'histoire la plus sensuelle comme le démontre la scène où elle séduit puis embrasse Jafar, l'antagoniste, afin de le distraire, ce qu'aucune autre princesse n'a fait.

Il est important de noter que conscient de ces problèmes, Disney a récemment ajouté un avertissement au début de certains de ses films, notamment *Aladdin*. présent, lorsque *Aladdin* ou bien *Peter Pan*, ou encore *Dumbo* sont diffusés sur la plateforme en ligne de vidéo Disney+ qui est détenue par The Walt Disney Company, un message impossible à sauter s'affiche quelques secondes avant le commencement¹⁵⁹. Celui-ci indique que “ce programme comprend des représentations datées et/ou un traitement négatif des personnes ou des cultures. Ces stéréotypes étaient déplacés à l'époque et le sont encore aujourd'hui. Plutôt que de supprimer ce contenu, nous tenons à reconnaître son influence néfaste afin de ne pas répéter les mêmes erreurs, d'engager le dialogue et de bâtir un avenir plus inclusif, tous ensemble. Disney s'engage à créer des histoires sur des thèmes inspirants et ambitieux qui

¹⁵⁶ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 10.

¹⁵⁷ : Caila Leigh Cordwell. “The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12”, 11. <https://firescholars.seu.edu/honors/57>.

¹⁵⁸ : *ibid.*

¹⁵⁹ : Bryan Pietsch, “Disney Adds Warnings for Racist Stereotypes to Some Older Films,” *The New York Times* (The New York Times, 19 octobre 2020), <https://www.nytimes.com/2020/10/18/business/media/disney-plus-disclaimers.html>.

reflètent la formidable diversité de la richesse culturelle et humaine à travers le monde”. Ce message est lui-même accompagné d’une nouvelle initiative de Disney nommée “Stories Matter” qui a donné lieu à une vidéo¹⁶⁰ ainsi qu’un site internet¹⁶¹ pour plus de renseignements sur la démarche entreprise par la société. Bien que l’action menée semble honorable, il ne faut pas oublier que Disney reste une société qui vaut des milliards de dollars et que cela est motivé par des associations comme l’ADC ou des mœurs changeantes qui potentiellement peuvent pousser l’entreprise lucrative qui recherche malgré tout le profit¹⁶². Néanmoins, cela démontre que Disney a conscience des stéréotypes péjoratifs qui sont présents dans certains de ses films, notamment *Aladdin* et la manière dont les personnages y ont été représentés, comme Jasmine. On peut tout de même s’interroger sur l’efficacité de ce type de “disclaimer” qui a au moins le mérite d’éviter la censure pure et simple mais reste un préambule très général, laissant le spectateur faire le travail de compréhension lui-même tant le texte est vague.

Finalement, Jasmine est une princesse singulière qui interroge beaucoup sur son personnage et sa manière d’être à l’écran chez Disney. Présentée comme rebelle, indépendante et ayant pour but d’accéder à la liberté, elle reste la princesse principale du film bien que son rôle ne soit pas tout à fait conséquent. Entre féminisme et orientalisme, elle interroge sur la transposition des idéologies impérialistes, colonialistes au grand écran tout en provoquant un débat à propos de sa manière d’être une princesse de la “Middle Era”.

CHAPITRE 5 — LE PERSONNAGE DE JASMINE

Inspirée de Badroulboudour, la princesse Jasmine est un personnage fier et qui se veut indépendant. Le site officiel de Walt Disney présente celle-ci ainsi, mais aussi comme une beauté fougueuse qui est capable de s’occuper d’elle-même et poursuit la liberté hors du palais royal.¹⁶³ C’est une princesse importante car elle constitue la première représentation de femme arabe chez la société titanesque. Ce qui caractérise Jasmine au plan personnel et ce que l’on sait à son propos dès le départ, c’est qu’elle désire la liberté. Son ambition la plus

¹⁶⁰ : Disney Diversity & Inclusion. “*Disney Advisory – Stories Matter I The Walt Disney Company*”, YouTube video, 3:02. 6 octobre 2020. https://youtu.be/EUT6bLPj_ro.

¹⁶¹ : “Stories Matter - The Walt Disney Company,” <https://storiesmatter.thewaltdisneycompany.com/>.

¹⁶² : Julia Theyssen, “A whole new world”? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in *Aladdin* 1992 and *Aladdin* 2019”, 40.

¹⁶³ : Disney Movies, “Aladdin Characters Page”, <https://web.archive.org/web/20160917135538/http://movies.disney.com/aladdin/characters>.

forte et ce qui constitue le coeur de son personnage, c'est la poursuite constante de celle-ci illustrée par son refus catégorique d'épouser un prétendant s'il ne lui convient pas et par la libération des oiseaux en cage du jardin lors de sa première scène dans le film (12:42:00-14:26:00).

Jasmine au grand écran

À l'écran pendant approximativement 53% du film, Jasmine occupe la moitié du film mais contrairement à ses consœurs tels que Mulan et Pocahontas qui arrivent par la suite, elle n'est pas à proprement parler le personnage central de l'histoire. En effet, le récit commence avec Aladdin et l'intrigue le suit lui plutôt qu'elle qui est incluse par extension en tant qu'intrigue amoureuse du voleur.

Habillée d'une tenue légère, Jasmine est de manière remarquable la princesse la moins vêtue de sa génération et de la précédente. La couleur bleue de ses habillements pourrait être interprétée comme la couleur de l'eau, ressource jugée rare et donc précieuse à Agrabah qui représente une ville orientale. La première apparition de la princesse se fait auprès d'une grande fontaine au milieu de son jardin luxueux, et cette corrélation démontre indubitablement la rareté de l'esprit libre de la princesse, de son caractère précieux et de ce qui la rend si unique. Agrabah pourrait d'ailleurs être renommée "Arab Land", un lieu qui est supposé concentrer toute une région du monde en un seul endroit, mêlant influences indiennes et arabes sans beaucoup de rigueur¹⁶⁴. Shaheen critique ce même "Arab land" et identifie dans le film la présence d'un "kit d'Ali Baba instantané" qui inclut d'abord la ville d'Agrabah, son architecture, le désert, l'esprit de "magie" incluant les tapis volants, les charmeurs de serpents, mais aussi les habitants de la ville, les femmes dans des tenues de danseuses orientales et les hommes hostiles armés de cimenterres¹⁶⁵.

La tenue de Jasmine, qui est un bedlah, costume égyptien de danseuse, est alors très représentative de ce "kit d'Ali Baba" bien qu'elle soit une princesse et non une danseuse. Elle est censée refléter l'Orient imaginaire qui existe dans l'inconscient collectif depuis le dix-neuvième siècle à cause des influences orientalistes étudiées plus tôt dans ce mémoire, et

¹⁶⁴ : Jack Shaheen. "Aladdin animated racism." *Cinéaste* 20, no. 1 (1993): 49.

<http://www.jstor.org/stable/41687300>.

¹⁶⁵ : Christian Blauvelt, "Aladdin, Al-Qaeda, and Arabs in U.S. Film and TV," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 50 (2008), <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/reelBadArabs/text.html>.

Jasmine semble être le portrait typique de la version orientaliste de la femme arabe, sa tenue rappelle les représentations des femmes dans les harems ottomans plutôt que celle d'une princesse.

Les autres femmes arabes dans Aladdin

Au-delà même de la princesse, les personnages féminins arabes du film sont aussi enfermés dans une dichotomie au niveau de leur physique qui les montre comme passives et statiques. Soit elles sont de vieilles femmes hideuses aux poitrines, nez et maquillage exagérés (0:08:47 et 00:38:51) ou des jeunes filles sexualisées, portant de petits hauts montrant leur décolleté, comme lorsque Aladdin tombe dans une pièce pleine de femmes qui semblent être des danseuses du ventre (0:08:15).



Illustration 8 : Aladdin a une courte apparition dans un harem, 00:08:15



Illustration 9 : Dans ce même harem il se retrouve face à une autre femme, apparemment une femme de ménage, cette fois-ci “hideuse”, 00:08:47



Illustration 10 : Second exemple du stéréotype des danseuses, femmes de harem que l'on retrouve dans le film, 00:38:51

Les autres femmes visibles dans le film sont toujours au second plan, ne bénéficient pas de dialogues conséquents et n'interagissent jamais réellement avec les personnages principaux. Le célèbre test de Bechdel¹⁶⁶, qui établit trois critères pour mettre en évidence la sous-représentation de personnages féminins dans une œuvre de fiction, consiste à observer si deux femmes nommées par un nom et un prénom dans l'œuvre parlent ensemble, et parlent de quelque chose qui est sans rapport avec un homme. Le film *Aladdin* ne remplit pas ces critères et échoue au test de Bechdel. Jasmine n'a jamais une seule interaction avec une autre femme; d'ailleurs, aucune autre femme n'est nommée et il n'y a qu'une seule référence à sa mère absente dans le film, qui est jugée par son père comme "moins difficile" qu'elle (00:14:28).

L'orientalisme au sein d'Aladdin

Jasmine et de nombreuses autres figures féminines du film sont dépeintes dans des tenues légères qui, comme mentionné plus haut, ne sont pas sans rappeler les peintures orientalistes du dix-neuvième siècle comme *Femmes d'Alger dans leur appartement* datant de 1834 réalisé par Eugène Delacroix ou encore *Le Divertissement du Sultan* d'Edouard Frederic Wilhelm Richter qu'il a terminé en 1900.

¹⁶⁶ : Site du théâtre Jean Duceppe, "Le Fameux Test De Bechdel," 25 mars 2020, <https://duceppe.com/blogue/le-fameux-test-de-bechdel/>



Illustration 11 : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Eugène Delacroix, 1834, Musée national
Eugène-Delacroix

Jasmine incarne cette dimension orientaliste qui érotise et imagine comme sensuelle la femme arabe. Contrairement à toutes les autres protagonistes de la société Disney, Jasmine est bien plus entreprenante sur le plan amoureux. Elle n'hésite jamais à embrasser Aladdin et n'a pas la timidité d'Ariel ou Cendrillon (56:44 ou 1:01:56). Même si l'on pourrait croire en une sorte de libération sexuelle qui pourrait être positive, le fait que Jasmine ressemble tant à l'imaginaire du cliché orientaliste de la femme arabe pose question.

Lors du climax du film, celle-ci se fait capturer par Jafar. Menottée, esclave du vizir, elle lui sert une corbeille de fruits (1:15:42).



Illustration 12 : Jasmine sert la corbeille de fruit à Jafar, menottée et dans une tenue rouge légère, 1:15:42

Sa tenue bleue devient rouge, dénotant possiblement la couleur de la passion et Jasmine joue de cela, de son apparence pour séduire Jafar de manière comique, se jouant des clichés dans l'esprit du vizir. C'est tout de même la seule princesse qui utilise ses charmes pour déjouer les tours de l'antagoniste et qui va jusqu'à l'embrasser pour permettre au héros de réaliser son but. À nouveau, elle est présentée comme une femme exotique, sexualisée et même fantasmée. La représentation rappelle encore une fois l'orientalisme d'antan, le concept des danseuses du ventre, l'objet de désir ultime et la tentatrice pleine de mystère. Ces représentations existaient déjà au travers de romans et de peintures, mais même au cinéma elles ne sont pas nouvelles. Des oeuvres comme *Abbott & Costello in the Foreign Legion* produit en 1950 ou encore *Arabian Nights* de 1942 présentaient déjà des femmes légèrement voilées de soie qui séduisent les hommes ou qui sont occupées à danser dans un harem ou se reposer sur des coussins et tapis orientaux. Cette image de la femme arabe semble être la plus ancienne existante et Jasmine suit cette tradition même en 1992.

La quête de liberté de Jasmine est, par ailleurs, contrariée par le fait qu'elle doit se marier et ce, rapidement. Cela est établi par la loi d'Agrabah que son père cherche à respecter pour qu'on prenne soin d'elle comme si elle n'en était pas capable, une loi qui l'empêche d'être heureuse et libre de ses choix de vie.

La violence de l'Orient imaginé

Alors, Jasmine fuit le palais royal et s'aventure là où elle n'a jamais été : les rues de la ville (17:35:00 - 19:40:00). Bien plus couverte cette fois-ci pour passer inaperçue, elle semble admirative du marché stéréotypé présenté : des crieurs à leurs étals cherchent à attirer les clients, des cracheurs de feu font leur numéro tandis qu'elle croise le chemin d'un enfant affamé. La candeur de la princesse l'amène à offrir une pomme à l'enfant, mais elle se heurte à nouveau à la loi quand le marchand, en colère pour le vol commis, s'apprête à lui couper la main. Cela ne semble pas être un événement rare puisque là où la main de Jasmine est plaquée, d'autres coupures sont présentes. Celles-ci seraient potentiellement le résultat d'autres mains retirées. (00:18:43)



Illustration 13 : La main de Jasmine sur le comptoir où d'autres mains semblent avoir été coupées, 00:18:43

Jasmine permet d'entrevoir la violence intrinsèque d'Agrabah à travers ces deux exemples de lois qui retirent à l'individu son libre-arbitre et qui vont jusqu'aux châtiments corporels sévères. Ainsi, la ville qui est supposée concentrer tous les aspects du Moyen-Orient démontre l'hostilité qui fait partie intégrante des décors aux couleurs chaudes. Cette séquence dénote qu'implicitement, le Moyen-Orient a un système de justice arriéré qui témoigne de sa cruauté intrinsèque. Le simple don d'une pomme à un enfant affamé équivaut sans débat à un vol, qui résulte en la perte de sa main, autant pour les femmes que les hommes. Cela fait aussi écho au chant du départ qui ouvre le film et qualifie Agrabah de lieu barbare mais qui reste son chez lui.

De plus, lors de cette scène clé pour le personnage de Jasmine (17:35:00 - 19:40:00), celle-ci a changé d'accoutrement pour se revêtir d'une longue tunique sobre marron et d'un voile. Ces habits ont pour but de la rendre invisible et lui permettent de ne pas se faire découvrir par les gardes de son propre palais. C'est le seul instant où Jasmine se présente avec un voile pouvant faire référence à la culture musulmane, et c'est un extrait où elle désire devenir invisible aux yeux du monde, être impossible à reconnaître. Cela pourrait sous-entendre que ce genre d'habits rendent impossibles à reconnaître n'importe qui, même une princesse, qu'un voile rend une femme invisible aux yeux du monde.

Critiques du personnage de Jasmine

Les critiques à propos de la princesse Jasmine sont de plusieurs ordres. Comme nous l'avons vu, elle poursuit la liberté, semble parfois assez indépendante et certaine de ce qu'elle souhaite, elle est la première princesse de minorité ethnique chez Disney bien qu'elle soit "occidentalisée" du fait de sa couleur de peau plus blanche que les autres habitants de sa ville et de son accent naturel dans la langue anglaise comparé aux autres à l'exception d'Aladdin. Pourtant, bien qu'elle présente des traits rebelles, ses volontés ne sont jamais réellement exaucées sans l'aide du génie ou d'Aladdin. Même jusqu'à la fin du film, Jasmine est supposée se marier à un prince et non à Aladdin: elle n'est pas libre de son choix amoureux. C'est son père, figure masculine et paternelle qui impulsivement, décide de changer la loi d'Agrabah et lui permet d'accéder à ses ambitions (1:24:30). Ce *deus ex machina* est par ailleurs très évident et plutôt curieux. Le progrès social que permet le décret du père de Jasmine est intégralement de son fait, donc s'oppose au hiératisme sur lequel bute Jasmine depuis le début. Son décret soudain et inopiné propose un exercice du pouvoir vu comme positif bien que ce soit totalement autocratique.

En parallèle, il y a une dichotomie entre les mots de Jasmine et ses actions, car bien qu'elle souhaite fuir le palais, elle y retourne pour tenter de sauver Aladdin de son exécution et finit par y rester car elle est incapable de vivre dans le "vrai" monde selon Caila Leigh Cordwell¹⁶⁷. Elle n'est pas réellement actrice du film. Plutôt, elle suit l'intrigue et Aladdin dans ses péripéties.

Aladdin semble d'ailleurs la considérer comme un trophée tout au long du film. Amoureux de l'apparence de la princesse, il la désire lorsqu'il la croise au marché d'Agrabah¹⁶⁸. L'objectification de Jasmine est à nouveau appuyée par cela, en plus du fait que son père cherche à la donner en mariage d'ici peu afin qu'on prenne soin d'elle.

La princesse est aussi tout au long du film enfermée dans l'ignorance quant à sa relation avec son amant. Après l'avoir rencontré, elle le croit mort par la main de Jafar,

¹⁶⁷ : Caila Leigh Cordwell. "The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12", 12. <https://firescholars.seu.edu/honors/57>.

¹⁶⁸ : Jessica L. Laemle, "Trapped in the Mouse House: How Disney has Portrayed Racism and Sexism in its Princess Films" *Student Publications*, (2018). 7-8.

l'antagoniste de l'œuvre. Celui-ci lui confirme qu'il a exécuté par décapitation¹⁶⁹ le voleur bien que Jasmine soit décidée à le faire libérer, la rendant malheureuse et endeuillée (00:24:32). Plus tard, elle se rend compte de la supercherie mise en œuvre par le génie et Aladdin, la figure du prince Ali Ababoua, couvert de richesse, prétendant à sa main (00:48:49). Lorsque d'elle-même, bien plus tard, elle comprend que c'est l'homme qu'elle a rencontré au marché après que celui-ci soit venu la courtiser à son balcon et lui propose une promenade à bord d'un tapis volant (1:00:50), Aladdin lui ment à nouveau en déclarant qu'il n'est en effet pas mort, mais qu'il est bien riche et qu'il se fait régulièrement passer pour un roturier dans la ville. Les intentions du voleur ne sont pas fondamentalement mauvaises, puisqu'il suppose qu'elle ne voudra pas de lui s'il ne vit pas dans le luxe, mais les illusions constantes dans lesquelles Jasmine est plongée démontrent une certaine faiblesse du personnage. Elle est menée en bateau par des hommes sans cesse, et lorsqu'à la fin du film elle découvre l'identité réelle d'Aladdin, elle accepte cet état de fait et lui pardonne ses mensonges.

Bien que les supercheries de Jafar puissent être "compréhensibles" dans la mesure où il est l'antagoniste, le pardon si simple envers Aladdin malgré de telles impostures pousse la notion implicite que les femmes devraient accepter des relations mensongères qui profitent de leurs vulnérabilités selon Jessica L. Lamle¹⁷⁰.

Le droit au mensonge a été un sujet longuement débattu en philosophie mais l'approche d'Emmanuel Kant semble ici pertinente. Celui-ci affirme que le mensonge est toujours moralement répréhensible et qu'il ne peut se justifier ni se pardonner¹⁷¹. Il estime que retirer la vérité d'un sujet lui enlève la possibilité de jugement, d'autonomie et d'agir de manière rationnelle et libre, donc, arrache aussi la dignité humaine¹⁷². Jasmine reste un personnage fictif mais on peut s'interroger sur son champ d'action et sa place dans le film puisqu'elle n'est jamais réellement actrice de celui-ci notamment à cause des mensonges qui lui sont proférés, qui faussent ses jugements et lui retirent toute autonomie. Jasmine recherche sans cesse la liberté mais est trompée tout au long du film, ce qui lui retire tout de même une forme de liberté et son ambition d'aimer et de se marier librement à Aladdin est

¹⁶⁹ : Ce qui est d'ailleurs à nouveau un marquage de punitions très dures à Agrabah.

¹⁷⁰ : Jessica L. Laemle, "Trapped in the Mouse House: How Disney has Portrayed Racism and Sexism in its Princess Films" (2018). 7-8.

¹⁷¹ : Amadou Sadjó Barry, "L'interdiction du mensonge chez Kant" (Mémoire de philosophie, Université de Montréal, 2010), <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4258>.

¹⁷² : *ibid.*

exaucée seulement par une personne autre qu'elle-même à la fin. Jamais elle ne connaît de réel développement personnel.

Tandis qu'Aladdin développe son amitié avec le génie, esclave qu'il rend libre, tandis qu'il vainc l'antagoniste et s'érige comme un héros, Jasmine termine le film sans réel changement. Ses buts sont réalisés par les autres, elle subit le cours des événements et reste un personnage secondaire qui représente le "love interest" d'Aladdin. Finalement, le spectateur ne connaît pas réellement ce que Jasmine aime faire comme activités, ce qui la rend heureuse, car elle n'est pas développée dans le film comme un personnage à part entière hors de sa relation avec Aladdin.

De plus, il existe un problème racial dans le film car contrairement aux autres personnages arabes du film, Jasmine et Aladdin sont plus clairs de peau et n'ont pas d'accent spécifique. Ils ne sont pas non plus caricaturaux comme le sont les gardes qui ont un nez épais, pointu, des dents manquantes ou qui sont plutôt laids. Une dichotomie s'expose alors : les "mauvais" Arabes qui sont méchants dans le film sont pleins de traits assez clichés, ils sont effrayants, parlent avec un accent, sont plus foncés, manquent d'hygiène comme le montrent leurs sourcils épais et formant un trait unique, leurs gros ventres et leur dentition, contrairement aux "gentils" Arabes comme Jasmine et Aladdin.¹⁷³ Shaheen s'interroge sur cela. Lors de l'écriture de son article "Aladdin's animated racism", il pose plusieurs questions rhétoriques intéressantes : pourquoi les noms des personnages arabes sont-ils mal prononcés ? Pourquoi est-ce que les écritures arabes dans le film comme sur les panneaux sont des griffonnages absurdes plutôt que la langue réelle, pourquoi est-ce que les gardes, les marchands ont des nez bulbeux, des yeux sombres, cernés ? Pourquoi Jasmine et Aladdin sont-ils si différents des autres Arabes du film ?¹⁷⁴ Ces questions restent sans réponses mais permettent de comprendre la différence de traitement et la division claire entre bons et mauvais Arabes. Des auteurs comme Jessica L. Laemle ou encore Cordwell affirment que les réponses ne peuvent qu'abonder dans le sens de l'existence de stéréotypes racistes qui existe dans les films Disney malgré leur image progressiste¹⁷⁵.

¹⁷³ : Julia Theyssen, "A whole new world"? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in Aladdin 1992 and Aladdin 2019", 16.

¹⁷⁴ : Jack Shaheen. "Aladdin animated racism.", 49.

¹⁷⁵ : Jessica L. Laemle, "Trapped in the Mouse House: How Disney has Portrayed Racism and Sexism in its Princess Films" (2018). 4.

La représentation de la princesse Jasmine est importante mais malheureusement reprend des éléments d'un passé biaisé par le colonialisme qui a enfermé les femmes arabes dans une case qui les cantonnait à un rôle érotique de tentatrices. Le film *Aladdin* expose une certaine suprématie de l'Ouest à travers la dichotomie entre les personnages arabes du film énoncés plus haut.

Finalement, tout cela est un reflet des tensions géopolitiques de l'année de production du film¹⁷⁶. Tous les éléments cités plus haut sont des reflets de ce que décrivait déjà Saïd dans *Orientalism* : la suprématie de l'ouest, le manque d'exactitude culturelle, l'érotisation des femmes et la résonance avec les événements de l'époque.

La danseuse orientale est une première représentation de la femme arabe dont on trouve les racines dès le dix-neuvième siècle, d'abord dans des romans, puis sur des cartes postales et des toiles. Cette représentation s'est perpétuée dans des médias nouveaux comme le cinéma et demeure la première image de la femme du Moyen-Orient, le premier stéréotype répandu et qui existe encore en 1992 avec *Aladdin* et sa princesse Jasmine. Néanmoins, les clichés changent de forme pour s'adapter à des événements géopolitiques et des idéologies différentes au fil du temps. Suite à la révolution iranienne de 1979, l'image de la femme arabe au cinéma se met à changer dans certains films pour devenir quelque chose de plus négatif ou du moins, passif. Cette même femme qui dansait dans des harems devient un individu servile, dominé par les hommes arabes qui sont dépeints comme violents. Présente partout mais vue nulle part, on la retrouve au second plan, souvent au sein d'un groupe comme dans les films *Protocol* et *Death Before Dishonor*; c'est la femme arabe voilée que nous étudierons dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁷⁶ : Bisma Misbah, "One Jump Ahead or Behind? Princess Jasmine, The Magic Lamp, and A Whole New World: Cultural Representation, Identity, and Orientalism in Disney's Aladdin," *Academia.edu* (dissertation, 2019), https://www.academia.edu/43609113/One_Jump_Ahead_or_Behind_Princess_Jasmine_The_Magic_Lamp_and_A_Whole_New_World_Cultural_Representation_Identity_and_Orientalism_in_Disney_s_Aladdin_2019.

TROISIÈME PARTIE

**LA SERVITUDE SOUS LE VOILE, LA MASSE
NOIRE DANS *PROTOCOL* ET *DEATH BEFORE
DISHONOR***

CHAPITRE 6 — PRÉSENTATION DU FILM PUIS DES MOMENTS CLÉS DE CELUI-CI.

Protocol et *Death Before Dishonor* ont en surface peu de chose en commun si ce n'est que ce sont deux films américains datant des années 80, suite à la révolution iranienne de 1979 ainsi que sa crise des otages américains qui a causé beaucoup de remous et d'hostilité dans les médias envers le Moyen-Orient. Le premier a été produit en 1984 par Warner Bros et le second par Balcort Film Investors, Bima et MPI en 1987.

Présentation de Protocol

Protocol est une comédie à propos de Sunny Ann Davis, serveuse naïve qui après avoir empêché involontairement une fusillade visant le président des États-Unis, se voit recrutée par le département d'état américain pour le "Protocole", une mission de la plus haute importance qui consiste à la marier à un émir, Khala'ad, et l'envoyer dans une ville fictive nommée Othar sans qu'elle ne le sache. Ce mariage a pour but d'établir de bonnes relations qui permettront l'installation d'une base américaine dans la ville. Crédule, l'héroïne principale ne se rend pas tout de suite compte de ce qu'il en est et pense simplement aller dans ce pays étranger temporairement avant d'apprendre la vérité et alors, de s'enfuir lorsqu'elle comprend qu'elle va devenir une concubine de l'émir. Le film se déroule dans une atmosphère qui se veut légère, humoristique bien qu'il existe des scènes d'action lors des moments culminants, notamment lorsque Sunny fuit Othar en hélicoptère en même temps qu'une révolution a lieu et que des coups de feu sont échangés. Le film a été tourné en Tunisie pour les scènes représentant la ville fictive d'Othar, et il est rapporté que même le producteur tunisien, Tarek Ben Ammar a voulu convaincre le réalisateur et le scénariste de changer certaines scènes qu'il jugeait trop négatives, en vain¹⁷⁷. Ron Lahoud, assistant au département d'affaires juridiques de l'ADC (Arab Anti-Discrimination Committee) a aussi été sur place comme figurant dans le film¹⁷⁸. En remarquant les costumes semblables à des haillons, les tissus déchirés qui devaient être des keffieh, il a contacté l'ADC qui a demandé à Warner Bros de faire des changements sur la représentation des Arabes. Seul un changement mineur a été réalisé : la ville qui s'appelait à l'origine el-Othar (à l'envers "rat hole"

¹⁷⁷ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 414. Il n'est pas précisé de quelles scènes il s'agit.

¹⁷⁸ : *ibid.*

phonétiquement)¹⁷⁹ est devenue Othar. Bien que ce changement ne semble pas significatif, c'est la première fois que l'ADC est parvenue à négocier un changement de scénario avec Hollywood.

Dans *Protocol*, il n'y a aucune femme arabe nommée ni réellement apparente comme personnage. En plus d'être à l'arrière-plan, il existe dans *Protocol* quelques scènes où la caméra s'arrête spécifiquement sur elles, notamment lors de l'arrivée de Sunny dans le palais (1:11:21). Elle remarque au balcon une petite masse noire qui hulule mais fuit très vite lorsque le regard de la blonde se pose sur elles.

Présentation de Death Before Dishonor

Death Before Dishonor est quant à lui, un film d'action. Produit en 1987 par trois studios états-uniens, l'intrigue se déroule dans un pays du Moyen-Orient non nommé où le sergent de la Marine, Burns, est chargé de la protection des soldats américains. Une attaque terroriste et une prise d'otage de son supérieur par des Arabes rebelles troublent l'ordre, et le sergent se décide alors à prendre les choses en main et à mener une réelle chasse à l'homme pour vaincre ses ennemis. De nombreuses péripéties ponctuent le film, comme la rencontre d'une photographe américaine, Elli, qui documente avec son appareil photo des scènes clés qui pourraient constituer des indices pour le sergent. Le film commence par une attaque sanglante de rebelles arabes qui s'en prennent à une famille juive innocente qui ne faisait que dîner ensemble. Sans pitié, tout le monde est assassiné, parents comme enfants, présentant dès le départ les personnages arabes comme menace impitoyable, capables des pires crimes sans pitié pour les civils. Dans *Death Before Dishonor*, la présence des femmes arabes est encore une fois très rare et consiste surtout en une figuration dans le décor, dans le fond pour signaler au spectateur que le pays où se trouve le sergent Burns est un pays du Moyen-Orient. Néanmoins, il existe une scène assez particulière où un soldat arabe utilise le voile intégral d'une femme pour se dissimuler. Mettant en scène son propre renversement par la voiture américaine du supérieur du sergent, il parvient à le kidnapper en compagnie de son conducteur. Le travestissement à l'aide de ce voile est intéressant à aborder, comme des brèves apparitions de la masse noire en arrière-plan.

¹⁷⁹ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 414.

La femme voilée au cinéma

Il est difficile de traiter du sujet des femmes arabes voilées, qui d'ailleurs sont voilées intégralement dans tous ces exemples, car bien qu'elles ne soient pas singulièrement identifiables, elles n'en sont pas moins présentes. Dans *Protocol* et *Death Before Dishonor*, elles sont dans le décor pour codifier, signaler au spectateur une différence géographique. Comme l'architecture ou la musique, elles sont là pour indiquer que la scène ne se déroule pas aux États-Unis mais dans un pays du Moyen-Orient. Les femmes arabes deviennent une entité singulière, un groupe qui ne se dissocie que rarement, une masse noire homogène, sans voix, qui n'a ni identité du fait de son absence de prénom ou de visage, ni personnalité. Shaheen les nomme spécifiquement "a cackling horde of crows, and as shapeless black bundles of covered, ululating women, trekking behind their unshaven mates."¹⁸⁰

De telles apparitions ne sont pas uniquement dans ces deux films, en réalité, elles ne sont pas rares. Suite à la révolution iranienne de 1979, événement majeur accentuant des tensions géo-politiques déjà existantes entre l'Iran et les États-Unis, beaucoup de films ont abandonné l'image de la femme exotique et attirante du harem¹⁸¹ datant du dix-neuvième siècle qu'on retrouvait dans *A Harem Knight* (1926), *Abbott & Costello in the Foreign Legion* (1950) ou encore dans les représentations de Cléopâtre qui avaient été faites dans de nombreuses œuvres cinématographiques du même nom comme *Cleopatra*¹⁸². Les événements géopolitiques ont le pouvoir d'impacter les scénarios et les représentations des personnes que l'on retrouve sur le grand écran des salles de cinéma, la politique n'étant pas négligeable dans le contexte des productions cinématographiques. Jack Valenti, président de la Motion Picture Association of America à l'époque de production de ces films a affirmé que "Washington and Hollywood spring from the same DNA"¹⁸³ car les conflits forgent la manière dont les choses peuvent être présentées dans un film d'action qui se déroule au Moyen-Orient par exemple.

C'est surtout dans les années quatre-vingts que la femme arabe est mise en arrière-plan pour servir de décor. Elle n'est plus tout à fait abordée sauf dans de rares

¹⁸⁰ : Jack Shaheen, "Stereotypes: United States: Arab Muslim Women as Portrayed in Film", dans *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*, ed. Joseph Suad (Leiden: Brill, 2005), 2.

¹⁸¹ : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. "Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films", 236.

¹⁸² : *Cleopatra*, réalisé par Cecil B. DeMille. (Paramount Pictures, 1934) ou encore *Cleopatra*, réalisé par Joseph L. Mankiewicz (Twentieth Century Fox, 1963).

¹⁸³ : Christian Blauvelt, "Aladdin, Al-Qaeda, and Arabs in U.S. Film and TV,"

exceptions ; ce sont plutôt ses congénères masculins qui sont mis en scène comme des personnages sanglants et belliqueux, représentation déjà existante à cette époque comme souligné dans les films *Best Defense* (1984) ou encore *Baby Boom* (1987). Dans ces films, la femme arabe est presque absente ou présente dans des caméos. *Baby Boom* est plutôt spécifique car l'action se déroule à New York, et même lorsque l'on s'y attend le moins, la figure de la femme arabe servile bondit à l'écran. À la recherche d'une baby-sitter, JC Wyatt passe des entretiens et enchaîne des baby-sitters très caricaturales. Un court instant, elle se retrouve face à une femme voilée dont on ne voit que les yeux qui lui dit sa seule réplique : "I will teach your daughter to properly respect a man. I do not need a bed, I prefer to sleep on the floor."

Cette apparition non-nécessaire et pourtant qui ancre dans l'esprit l'idée que la femme voilée, femme arabe est une soumise, préférant des conditions de vie austères est un indicateur clair du changement de mentalité à Hollywood à propos de la femme arabe. La femme arabe a connu une retrogradation la faisant passer du premier plan en tant que "the hero's love interest"¹⁸⁴ à l'arrière-plan, au double sens symbolique mais aussi compositionnel de l'expression. Cette tendance qui apparaît dans les années quatre-vingts continue même plus tard, comme le démontre le film polémique *Rules of Engagement* (2000).

Bien qu'il existe évidemment des femmes arabes voilées dans les pays du Moyen-Orient, et même en Europe et aux États-Unis, il est intéressant de remarquer à quelles fins les figures de ces femmes sont utilisées pour illustrer des lieux ainsi que le changement de représentation si drastique entre danseuses du ventre et femmes voilées. *Protocol* et *Death Before Dishonor* utilisent la représentation de la femme voilée, et nous allons à présent étudier le symbolisme de ces apparitions, leur raison et utilisation dans ces deux films.

CHAPITRE 7 — DÉVELOPPEMENT SUR LES SYMBOLISMES.

Tout au long des films pris en exemple dans cette partie, on retrouve des femmes voilées en arrière-plan mais il y a évidemment des scènes plus spécifiques.

¹⁸⁴ : Bien que cette position reste discutable et stéréotypée comme abordée dans la partie deux de ce mémoire.

La femme voilée dans Protocol

Comme remarqué plus tôt, le film *Protocol* sorti dans les salles de cinéma en 1984 fut déjà critiqué vivement par l'ADC qui jugeait beaucoup d'aspects scénaristiques trop caricaturaux et péjoratifs, entraînant quelques changements comme le nom de la ville fictive où Sunny se rend, passant de el-Othar à Othar en amont de la sortie.

Dans *Protocol*, à 46:52, lorsqu'une fresque mystérieuse est montrée comme en cours de création par un peintre arabe dépeignant l'émir Khala'ad et la protagoniste américaine, on aperçoit de dos et au premier plan deux femmes voilées intégralement qui observent le travail être réalisé de manière passive.



Illustration 14 : Deux femmes voilées observant la fresque, *Protocol*, 00:46:52

Pourtant, à cet instant dans le film, l'action principale se déroule encore aux Etats Unis, car l'héroïne s'y trouve toujours, mais la situation dans le nouveau pays où elle va se rendre est montrée dans une forme d'ironie dramatique. Pour clarifier que l'endroit représenté n'est pas son pays d'origine, mais un pays du Moyen-Orient, les couleurs à l'écran sont chaudes, le paysage est désertique, la peinture se réalise sur de la pierre et ces femmes sont là pour codifier le lieu. Sans nom, sans identité, sans visage, sans réplique, leur seule utilité est d'être présentes de manière objectifiée du fait de leur oisiveté. À la manière du désert, elles représentent le monde arabe de manière simpliste et caricaturée puisque le Moyen-Orient est

le concept défini par tous ces éléments auxquels appartient aussi la femme arabe. Elles ne sont plus “les femmes arabes” mais “la femme arabe” car résumée à une seule figure monolithique, bien que ce ne soit plus une version exotisée mais une image passive, couverte d’un voile rendant l’identification du personnage en tant que tel impossible, permettant l’interchangeabilité de ces femmes entre elles, concept soulevé dans la première partie de ce mémoire. Cette interchangeabilité standardisée, objectifie l’être humain qui peut être remplacé par un autre puisqu’ils sont les mêmes. On pourrait la remplacer par une autre que le spectateur ne le verrait pas : de dos et vêtue d’un tissu noir, il est impossible de faire la différence entre une femme et une autre.

*La femme voilée dans **Death Before Dishonor***

Ce mode de représentation se retrouve aussi dans *Death Before Dishonor*. Tout au long du film, on retrouve des femmes voilées qui passent en arrière-plan comme au marché à 32:50, dont on ne voit jamais tout à fait le visage mais dont on sait la présence qui marque le décor pour signaler que le pays où se déroule l’action principale est arabe. Visibles dans leur invisibilité, elles n’ont encore une fois pas de visage ni de voix mais constituent une masse noire muette et homogène. Le voile intégral est symbole en surface d’un vêtement religieux, mais il pourrait dénoter dans l’esprit des spectateurs selon Shaheen un symbole d’oppression puisqu’elles sont toujours mises en arrière, inutiles, sans identité ni importance et c’est pour cela que de nombreux activistes et militants comme l’association de l’ADC dénoncent ce genre de représentations des femmes arabes. Elles sont globalement imaginées comme des femmes en noir qui ne font que suivre leur mari sans avoir un mot à dire si ce n’est des cris parfois puisque c’est ainsi qu’elles sont montrées dans les films américains. Le public, inconsciemment, peut réduire l’Islam à une religion oppressive qui enferme les femmes arabes sous des voiles et les force à une soumission qui consiste à se couvrir, être muette et ne pas être reconnaissable en tant qu’individu à cause de ce vêtement qui cache des attributs plus singuliers comme la longueur, la couleur des cheveux ou la silhouette.

Pourtant, il est certain que cette image de la femme arabe est bien trop généralisante et fautive. D’abord, toutes les femmes arabes ne sont pas musulmanes et le voile intégral est propre à la religion islamique. De plus, au sein même de la religion islamique, toutes les femmes ne portent pas ce vêtement puisqu’il existe des dizaines, si ce n’est plus, de courants

de pensée dans l'Islam et des branches qui n'imposent pas le port de celui-ci¹⁸⁵. Bien évidemment, il existe des pays terriblement restrictifs qui imposent le port de l'habit comme l'Iran et l'Arabie Saoudite, mais à travers tout le Moyen-Orient, les femmes arabes s'habillent de vêtements, de tissus différents comme l'affirme Shaheen¹⁸⁶.

Les deux films comportent la présence de ces femmes en arrière-plan qui sont presque toujours inactives et ne font que marcher pour signaler leur présence qui est pourtant invisible voir inconsciente pour le spectateur du fait de leur manque d'importance scénaristique. Aussi, les deux films présentent ces femmes lors de scènes d'action comme des hystériques qui fuient dans tous les sens et hurlent à outrance quand les coups de feu commencent. Dans *Protocol*, c'est lorsque Sunny parvient à s'enfuir lors d'une révolte; dans *Death Before Dishonor*, c'est dès le départ notamment avec la scène de la fusillade sur le marché que l'on voit des femmes voilées fuir la scène : l'une d'elles, dans sa course, tombe contre une table (25:11).



Illustration 15 : Femme voilée intégralement fuyant la fusillade du marché dans *Death Before Dishonor*, 25:12

À nouveau, ce que cela dénote est surtout une fuite raisonnable du danger, mais la récurrence de cette scène pourrait aussi dénoter le fait qu'elles ne sont jamais actrices de ce qu'il se passe et n'ont pour seule défense que la fuite, fuite qui de plus est toujours désordonnée.

¹⁸⁵ : Les courants hétérodoxes de l'Islam en question sont notamment l'alévisme et certains mouvements soufis. Il est important de noter que bien que le voile soit courant chez les musulmans sunnites, beaucoup de femmes sunnites ne le portent pas forcément non plus.

¹⁸⁶ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 23.

Dichotomie des personnages féminins

Un autre point commun qu'il y a entre ces deux oeuvres cinématographiques est la présence d'une femme blonde qui sous-tend presque une présentation dichotomique claire entre la femme américaine et la femme arabe. Sunny, la protagoniste de *Protocol* et Elli, photographe qui réalise un reportage à l'aide de son appareil photo, sont deux femmes en terre étrangère, au milieu de paysages désertiques et entourées d'hommes et de cette fameuse masse noire. Contrairement au groupe homogène, il est remarquable qu'elles soient souvent habillées de blanc (Sunny lors de son arrivée à Othar, Elli lors de la scène du marché ou lors de sa rencontre avec le sergent), couleur diamétralement opposée à celle qui est toujours associée au noir du voile intégral de la femme arabe, toujours en groupe contrairement à Sunny et Elli qui sont seules et détiennent des répliques, de l'importance dans leurs films. Blondes aux yeux bleus, elles sont aussi une représentation caricaturale mais cette fois-ci de la femme occidentale qui serait beaucoup plus libre et de ce fait influente sur l'intrigue. Cette opposition est encore une fois malheureusement très péjorative pour la femme arabe qui est montrée comme l'incarnation allégorique du contraire de la liberté, de la beauté, de la responsabilité ou de l'héroïsme dont peuvent faire preuve ces femmes américaines tout au long du film. Ces femmes arabes sont mises à l'écart d'une représentation montrée comme "meilleure".

"Bundle of Black" dans Protocol

Revenons plus en détail sur les séquences de ces deux films où il y a une présence de femmes voilées intégralement. Pour *Protocol*, cela se déroule à l'arrivée de Sunny à Othar à 1:11:10.



Illustration 16 : L'accueil de Sunny au palais, le "shapeless bundle", 1:11:21

À peine descend-elle de la voiture qui l'a menée jusqu'au palais qu'on entend dans le fond le hululement lointain de femmes qui s'intensifie quand elle pousse la portière et relève la tête vers la source du bruit. Une dizaine de silhouettes voilées se tiennent au balcon pour observer l'arrivée de l'Américaine, habillées de noir tandis que l'autre côté, seuls deux hommes en blanc sont armés pour surveiller la zone. La scission entre la représentation des hommes et des femmes arabes se fait très clairement à ce moment du film. Tandis que les hommes arabes sont plutôt effrayants, hostiles, toujours armés, les femmes, elles, sont compressées dans des groupes sans sembler tout à fait dangereuses. Shaheen compare ces figures sombres à celle d'une horde de corbeaux¹⁸⁷ qui croassent et ululent. Ces réactions sont celles qui se déroulent dans le film pour l'arrivée d'une femme si différente d'eux depuis un perchoir qui est le balcon. Ces femmes ne s'expriment pas par des mots, mais par des bruits, les rendant animales lors de cette séquence du film.

Une différence est clairement établie entre la protagoniste et ces femmes car Sunny est blonde et contrairement à elles, seule, vêtue de blanc, entourée d'accessoires occidentaux comme ses lunettes de soleil ou son chapeau de paille. Deux mondes semblent entrer en collision selon la représentation faite par ce film.

Suite à cette courte scène d'arrivée, Sunny entre dans le palais et une courte ellipse est réalisée pour montrer l'assimilation de la protagoniste à son environnement par l'habillement. Les femmes voilées à nouveau groupées s'approprient le corps de la jeune femme et n'hésitent pas à toucher celle-ci : elles la brossent, lui retirent tout et cherchent même à lui soulever son sous-vêtement sans comprendre la pudeur de Sunny qui est réticente à cet acte malgré ses sourires nerveux.

¹⁸⁷ : Shaheen, "Stereotypes: United States: Arab Muslim Women as Portrayed in Film", 2.



Illustration 17 : Sunny déshabillée par le groupe de femmes arabes, 1:11:53

Dans le même temps, bien que l'on puisse entendre l'amusement de ces personnages, l'héroïne lit en voix hors champ une lettre qu'elle a écrite pour Michael Ransome, son ami. Le procédé de la "voix off" lui permet de décrire ses pensées et est un réel élément explicatif de la situation de son point de vue. Dans sa lettre, Sunny explique qu'elle est bien arrivée au palais et qu'elle y a été accueillie comme une réelle princesse (en dépit des signes évidents, elle ne sait pas encore à ce stade qu'elle va être mariée à l'émir) et que tout le monde est amical avec elle bien qu'elle ne comprenne pas leur langue. Sunny continue en décrivant qu'elle n'a pas encore été en dehors du palais, que ce soir-là il y a un grand festin mais que le lendemain, une promenade à dos de chameau est prévue dans le désert. Enfin, elle réclame de la part de Michael que si un colis diplomatique venait à se diriger vers Othar, elle désirerait qu'il y ait à l'intérieur un sandwich au thon ainsi que du brillant à lèvres.

Cette nouvelle scène est intrigante et pleine de mécanismes intéressants à examiner. D'abord, on entrevoit cette fois-ci quelques visages de la masse de femmes voilées, et celles-ci semblent être déjà plus identifiables et moins intimidantes bien qu'à nouveau, elles n'aient ni temps de parole ni nom. Servantes pour Sunny, elles entreprennent de la déshabiller dans une pièce couverte de tapis persans, très ressemblante aux représentations du dix-neuvième siècle, pour la vêtir à nouveau de vêtements orientaux. Ce processus séparant

Sunny de sa culture de par l'habillement, ce qui est utilisé dans le film pour séparer Sunny des femmes intégralement couvertes du balcon. Le changement de ses vêtements est un symbole clair de l'arrivée et de l'acculturation de la protagoniste dans ce nouveau milieu, et son nouveau vêtement est montré la scène d'après, consistant en un voile intégral qui couvre même son visage et ne laisse qu'apparaître ses yeux derrière une grille. De plus, lors de la scène, bien qu'on n'entende pas tout à fait les paroles échangées entre les personnages féminins, on comprend par les gestes qu'il existe malgré l'assimilation des différences de principes culturels. En effet, les femmes sans nom semblent vouloir retirer le dernier sous-vêtement de Sunny sauf que celle-ci, réticente à cause de sa pudeur, refuse d'emblée cela, tenant le tissu blanc qui couvre sa peau nue. Bien que montrées comme amicales, ces femmes sont à nouveau présentées comme étranges et sans gêne. Elles semblent même être oppressantes de par leur nombre et leur insistance. Il y a dans cette scène une connotation de vulnérabilité causée par la nudité de l'héroïne au milieu de toutes ces femmes vêtues ainsi qu'une opposition graphique des couleurs dominantes, Sunny étant habillée de blanc, puis déshabillée, sa peau claire étant encerclée par les voiles noirs.

Finalement, la lettre écrite par Sunny à Michael contient des éléments curieux. D'abord, les demandes de Sunny dans un colis diplomatique censé être très officiel sont plutôt naïves et sont censées être humoristiques, rabaissant le personnage déjà montré comme "simplet"¹⁸⁸ de par le fait qu'elle n'a pas connaissance du réel protocole qui consiste à la marier à l'émir. Sa demande d'un sandwich au thon montre sa difficulté d'assimilation et d'appréciation de la nourriture arabe et sa requête pour du brillant à lèvres pourrait être qualifiée d'exagérée, de sexiste, de rabaissant car même à l'autre bout du monde et lors d'une mission importante, dangereuse, la jeune femme réclame du maquillage.

Dans les deux scènes expliquées de *Protocol*, les femmes arabes n'ont malheureusement pas de voix, de discussion avec Sunny, pas de noms, pas de réelle identité permettant de les différencier les unes des autres. Elles consistent surtout en une masse

¹⁸⁸ : Une subtilité peut être tout de même notable. La lettre de Sunny à Michael et ses demandes restent plutôt sexistes mais ce caractère "simplet" reste tout de même plutôt conforme à la "tradition hollywoodienne" comme le soulignent par exemple les personnages-titres de *Forrest Gump* et de *Mr Smith Goes to Washington*. De par leur innocence, ces personnages viennent corriger les mœurs compliquées des institutions. C'est une survivance du personnage très ancien du candide. D'une certaine manière, la candeur de ces personnages est montrée comme régénérant une honnêteté dans la politique, et dans les rapports internationaux pour Sunny, et s'érige en défense de la simplicité et de la franchise. Donc si Sunny semble dans un premier temps plutôt naïve, elle incarne tout de même une forme d'hypermodernité pour l'époque; en effet, au dénouement du film, Sunny est élue au Congrès américain dans sa ville natale en Oregon.

homogène qui sert de décor. Bien que ces séquences semblent mettre un accent plus fort sur leur présence comparé à celles où elles sont simplement en arrière-plan pour quelques secondes, le résultat semble être le même car elles ne sont pas plus humanisées ni différenciées les unes des autres même quand la caméra s'attarde sur elles.

Le danger sous le voile

Quant à *Death Before Dishonor*, il n'existe pas de scène comme dans *Protocol* qui laisserait voir plus longtemps dans le champ de la caméra les femmes arabes. Elles n'ont jamais de temps, d'interactions avec les personnages ni d'importance claire tout au long du film. Néanmoins, lors du film, la scène où le supérieur du sergent Burnns se fait kidnapper est plutôt intéressante à aborder. C'est à 34:45 que commence l'action. Accompagné de son chauffeur, le supérieur discute avec celui-ci jusqu'à ce qu'ils renversent par inadvertance ce qui apparaît être une femme voilée sortant du marché, portant sur sa tête un panier en osier plein de verdure. A la suite de ce malencontreux accident, le supérieur militaire descend de sa voiture par honnêteté et inquiétude envers ce qu'on suppose être une femme. Il se révèle que sa bonté lui coûte très cher puisque sous le voile se cache en réalité un homme armé, et tout était en réalité un guet-apens organisé par les terroristes qui, en nombre, kidnappent les deux hommes et les emmènent à bord d'une camionnette verte.



Illustration 18 : La femme voilée cache en réalité un terroriste, 35:47

Cette fois-ci, le voile ne dénote pas une passivité profonde mais plutôt, rime avec dangerosité. Le voile est l'allégorie d'une duplicité présentée comme foncière et intrinsèque à la cause arabe. Ce n'est d'ailleurs pas seulement les femmes qui sont interchangeables dans l'extrait, mais le peuple tout entier, ce qui fait qu'il n'existerait en son sein en définitive pas d'individus.

De plus, le voile est notamment la négation de l'individualisme américain si souvent célébré. Impénétrable par le regard, cet habit devient le symbole d'une différence claire entre les "peuples orientaux" et les "peuples occidentaux". Il est aussi une béance indéchiffrable, une trouée de noir dans le médium cinématographique, qui est supposé représenter "l'être arabe". Le voile aurait la capacité de tout cacher, même une dangerosité potentielle, le rendant de manière inhérente dangereux. Ainsi, le film pourrait sous-entendre qu'il faudrait même se méfier de la femme arabe sous son voile car l'habit, ne faisant pas le moine, pourrait cacher un homme armé de son propre peuple.

La représentation stéréotypée de la femme arabe qui était autrefois celle d'une danseuse orientale ou appartenant à un harem avec l'orientalisme dès le dix neuvième siècle s'efface alors peu à peu pour être remplacé par l'image d'une femme passive, soumise qui subit les décisions de ses frères, de ses pères.¹⁸⁹ En effet, pas encore totalement considérée majoritairement comme une menace contrairement à ses pairs masculins, elle est simplement reléguée à l'arrière-plan, à être simplement possédée par les hommes arabes. Sans voix ni identité, elle n'a pas les moyens de s'exprimer ou de parler pour elle-même. La femme arabe est à la fois silencieuse mais aussi hyper-visible de par sa présence quasiment constante pour marquer, codifier les décors des films et les lieux qui sont "arabisants".

Sa présence voilée est une forme de paradoxe, car bien que présente, elle n'a rien qui la marque comme individu et est presque objectifiée du fait qu'elle n'est qu'un moyen de représenter le Moyen-Orient. Les représentations stéréotypées de la femme arabe sont donc écartelées entre les polarités de la danseuse orientale et femme voilée silencieuse, mais peu à peu, un nouveau stéréotype émerge en même temps que celui de la femme sous son voile :

¹⁸⁹ : Bien que les films *Protocol* et *Death before Dishonor* soient chronologiquement antérieurs à *Aladdin*, c'est la tendance des années quatre-vingt. Si ces films ne sont pas dans "l'ordre réel" des apparitions des stéréotypes, c'est surtout car le film *Aladdin* concentrait, selon moi, le thème de la danseuse de harem si populaire avant les années soixante (comme dans les films *A Harem Knight* de 1926 ou *The Adventures of Hajji Baba* en 1954) et montrait une forme de pérennité même des plus anciens stéréotypes.

l'Arabe terroriste, rôle habituellement dévolu aux hommes du Moyen-Orient. Les conflits et tensions s'amplifiant dans la région poussent désormais à concevoir la femme arabe comme un danger potentiel aussi, chose déjà effleurée par la scène étudiée dans *Death Before Dishonor* qui sous-entendait le danger potentiel sous un voile qui dissimule. Cette nouvelle figure du cliché sera étudiée dans la prochaine et dernière partie de ce mémoire¹⁹⁰. Les personnages de Jasmine, les femmes voilées des deux précédents films n'étant qu'une sorte d'accalmie, c'est le personnage de Dahlia dans la production américaine *Black Sunday* sortie en 1977 qui sera étudié. Cette fois-ci, la femme arabe, vraie tempête, mord avec violence.

¹⁹⁰ : A nouveau, dans la chronologie, le prochain film étudié sera en réalité le plus ancien, mais il est important de comprendre que les œuvres cinématographiques sélectionnées l'ont été par rapport à leur pertinence en termes de représentations stéréotypées mais reste dans l'ordre d'apparition de ces mêmes stéréotypes. De plus, la notion de "territorialisation" américaine a terminé de faire le tri. Le film *Aladdin* est d'abord dans un "non-lieu", peu réaliste, puis les deux films de cette partie ont une forme de va-et-vient entre le territoire américain, ses ressortissants étant aussi un "bout d'Amérique" avant d'aborder *Black Sunday*, un récit dont le point d'orgue se déroule surtout sur le territoire américain.

QUATRIÈME PARTIE

LA FEMME ARABE DEVENUE UNE DANGEREUSE TERRORISTE: LE CAS DE DAHLIA DANS *BLACK SUNDAY*

CHAPITRE 8 — APPARITION DU STÉRÉOTYPE DE LA TERRORISTE

Black Sunday, réalité, livre et film

Black Sunday est un film américain qui a été réalisé par John Frankenheimer et produit par la société Robert Evans Company en 1977, et ce que l'on retrouve au grand écran est en réalité adapté d'un roman à suspense du même nom qui a été écrit par Thomas Harris en 1975. Le contexte politique tournant autour de ces deux œuvres est sensiblement différent, puisque film et roman sont antérieurs à la crise des otages américains en Iran de 1979. Néanmoins, une représentation drastiquement différente de la femme arabe orientale, danseuse, stéréotypée du dix-neuvième et début du vingtième siècle se fait jour dans l'intrigue principale. Pourtant, *Black Sunday* est tout autant entouré d'événements crispateurs qui poussent forcément une représentation définie du Moyen-Orient et de ses habitants : le premier choc pétrolier est encore très récent puisque l'embargo de l'OPEP (Organisation des pays exportateurs de pétrole) qui accélère la hausse du prix du baril dans le contexte de la guerre du Kippour entre Israël, l'Égypte et la Syrie, se déroule en 1973. Le dollar se retrouve dévalorisé, le pétrole se fait rare mais *Black Sunday* fait également écho aux événements graves de la guerre du Viêtnam de 1955 à 1975, où les troupes américaines connaissent une baisse de moral importante et où le public américain éprouve beaucoup de réticence envers ce conflit. Cet événement fait écho dans le film, particulièrement avec le personnage de Michael Lander qui incarne le désarroi d'une partie des soldats incapables de comprendre le "déclassement" moral dont ils ont fait l'objet à leur retour.

Surtout, il y a la prise d'otages des Jeux olympiques de Munich de 1972 où onze membres de l'équipe olympique d'Israël ont été pris en otage et assassinés par des membres de l'organisation palestinienne Septembre Noir. Cette prise d'otage a fortement marqué l'auteur, à tel point que Thomas Harris reprend cet événement pour son histoire, puisque *Black Sunday* traite justement du groupe terroriste Septembre Noir qui a pour projet un attentat terroriste durant le plus grand événement sportif national américain, passant de l'internationalisme des jeux olympiques à la communauté américaine.

Dahlia Iyad sévit lors de cet attentat en compagnie d'un pilote américain dérangé par des années de tortures en tant que prisonnier au Viêt Nam nommé Michael Lander.

Le groupe aidé par ce citoyen étasunien projette de commettre un attentat suicide durant le Super Bowl à La Nouvelle-Orléans, au stade Tykabe pendant le match opposant les Miami Dolphins et Washington Redskins, ce qui causerait le massacre de quelque 80 000 spectateurs dans le stade du Super Bowl. Parmi ces spectateurs, la tête même de l'État, le président américain. Pour les en empêcher, David Kabakov du Mossad est aidé par l'agent Sam Corley du FBI bien que ce dernier soit plutôt second dans l'intrigue; en effet, le point d'identification pour le spectateur, et le personnage principal est Kabakov.

Contrairement aux films précédemment étudiés, *Black Sunday* a pour particularité de se dérouler majoritairement sur le sol américain, notamment dans les villes de Los Angeles, Washington et Miami et d'avoir un antagoniste féminin arabe. Il est donc le film le plus réaliste du corpus, ancré dans le réel de par ses références transparentes à l'actualité qui placent le spectateur implicite dans le champ du réel.

Bien que cette fois-ci, le personnage féminin arabe ait bien plus de temps de présence à l'écran, sa représentation n'est malheureusement pas des plus flatteuses¹⁹¹. À présent grand menace, la femme arabe devient autant à redouter que les hommes arabes qui eux, ont toujours été montrés comme les terroristes. La représentation de Dahlia n'est pas sans évoquer non plus le cliché de la "vamp"¹⁹².

C'est bien dès les années soixante-dix que l'imagerie de cette danseuse de harem sexy disparaît petit à petit pour être remplacée par deux nouveaux stéréotypes : la femme voilée silencieuse ou la femme arabe terroriste¹⁹³. La femme arabe devient à partir de ces décennies, soit la mère, soit la soeur, soit la femme sans voix d'un homme terroriste, soit elle-même une terroriste.

¹⁹¹ : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. "Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films", 226.

¹⁹² : Terme référant à "vampire" que Shaheen utilise pour qualifier des personnages dans certains films comme *Saadia* datant de 1953 qui montre des femmes pleines de confiance en elles, attirant les hommes afin de les utiliser à leurs propres fins. Dahlia agit de manière à peu près similaire, bien que ses plans soient bien plus extrêmes.

¹⁹³ : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. *op. cit.*, 235.

La femme arabe devenue terroriste

La figure de la femme arabe en tant que terroriste au grand écran semble être tout de même moins commune que celle de la danseuse de harem dans le passé ou celui de la femme voilée en arrière-plan, mais Shaheen note qu'il apparaît pour la première fois en 1948¹⁹⁴ dans le film *Federal Agents vs the Underworld, Inc.* où Nila est la première femme arabe terroriste. Ce cliché se perpétue par la suite dans plusieurs films, notamment dans *Nighthawks*¹⁹⁵, où Shakka, une dangereuse terroriste marocaine, sévit en compagnie de Wulfgar qui est un terroriste international. Plus récemment, le film *American Sniper*¹⁹⁶ de 2014, vivement critiqué par certains médias comme le Huffington Post¹⁹⁷, dépeint aussi ce genre de représentation dès le début du film. En effet, après une scène d'ouverture sombre avec en fond sonore la prière musulmane pour mettre en place le décor qui se trouve en Irak, le personnage principal Chris Kyle, tireur d'élite américain est témoin de l'avancée entre les ruines d'une femme complètement voilée et de son enfant.



Illustration 19 : Mère irakienne et son enfant dans le viseur du sniper américain, 03:12

Cette scène est très intéressante. Au départ, le sniper hésite à tirer sur cette femme puisqu'il la juge totalement passive du fait de son accoutrement et le fait qu'elle soit une femme. Le stéréotype de la femme voilée surgit pour la rendre inoffensive et incapable d'être une réelle menace, mais bien vite, Kyle se rend compte qu'elle a donné discrètement à son fils une grenade. C'est en réalité une femme dangereuse. Elle devient d'une seconde à l'autre

¹⁹⁴ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 116.

¹⁹⁵ : *Nighthawks*, réalisé par Bruce Malmuth. (Universal Pictures, 1981).

¹⁹⁶ : *American Sniper*, réalisé par Clint Eastwood. (22 & Indiana Pictures 2014).

¹⁹⁷ : Todd Green, "American Sniper and the Muslim 'Savage,'" (HuffPost, 11 avril 2015), https://www.huffpost.com/entry/american-sniper-and-the-muslim_b_6634768.

une réelle menace et surtout, on lui arrache son empathie de mère puisqu'elle envoie sans pitié son propre enfant dans la gueule du loup en tant que kamikaze. Devenue monstre, elle est témoin de la mort de son enfant qui est abattu lorsque les forces armées se rendent compte de la situation et même lorsqu'elle accourt jusqu'à son corps, ce n'est pas pour le tenir ou le pleurer comme le ferait une mère qui vient de voir la mort de son enfant. A la place, elle récupère la bombe qu'il tenait sans aucune compassion pour la jeter elle-même. Ces cinq minutes d'ouverture du film présentent dès le départ la population irakienne comme des ennemis dénaturés et surtout, dont il ne faut pas douter du manque de compassion, y compris d'une mère pour son enfant, ce qui est plus scandaleux puisqu'ils appartiennent au même "groupe social", à une unité : la famille.

C'est cette idée de cruauté que l'on peut retrouver implicitement dans *Black Sunday* par rapport à Dahlia qui agit de manière plutôt affreuse, particulièrement lorsqu'elle tue le collègue de Kabakov dans l'ascenseur ou bien le pilote du dirigeable dans sa chambre d'hôtel.

Dans le *New York Times* en 1977, Vincent Canby écrit une critique du film, le résume et décrit les acteurs comme plutôt convaincants bien que certains éléments de la mise en scène le soient moins. Néanmoins, on peut remarquer qu'il décrit l'actrice de Dahlia d'une manière assez particulière : "Miss Keller has some difficulty portraying a Palestinian terrorist, looking, as she does, as beautiful and healthy and uncomplicated as a California surfer".¹⁹⁸ Shaheen estime que cette remarque montre bien que le public et même les critiques ont tendance à adhérer à une idée de stéréotypes plutôt fixes.¹⁹⁹ De plus, le fort accent allemand de Marthe Keller, bien qu'expliqué rapidement dans le film, n'aide pas à la crédibiliser dans ce rôle.

Pour aller plus en profondeur dans l'analyse cinématographique, c'est la féminité comme menace moderne qui sera étudiée pour pouvoir comprendre avec plus de complexité le personnage de Dahlia Ilyad, terroriste palestinienne fictive du groupe Black September.

¹⁹⁸ : Vincent Canby, "Screen: 'Terror Over the Super Bowl,'" (The *New York Times*, 1er avril, 1977), <https://www.nytimes.com/1977/04/01/archives/screen-terror-over-the-super-bowl.html>.

¹⁹⁹ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 115.

CHAPITRE 9 — DAHLIA, LE “DANGER ARABE” MASQUÉ PAR LE CORPS FÉMININ

Dahlia et son mystère dans Black Sunday

Probablement librement inspirée de Leïla Khaled²⁰⁰, militante palestinienne dans le Front populaire de libération de la Palestine qui fut la première femme à participer à un détournement d’avion en 1969²⁰¹, l’image de la femme arabe en tant que terroriste connaît une réelle ascension dans les médias populaires. Bien qu’existant dès 1948, la représentation se popularise peu à peu dans les années soixante-dix et quatre-vingts, cohabitant avec l’image de la femme voilée que l’on retrouve dans d’autres films de la même période comme ceux étudiés dans la partie précédente. Elle concentre tout de même certains attributs de la danseuse de harem, surtout sa beauté, sa manière d’être une tentatrice mais à présent elle représente un réel danger comme le montre Dahlia dans de nombreuses scènes du film *Black Sunday*. Tout le long du film, elle utilise son corps, féminin et attirant, pour piéger ses ennemis. C’est là en réalité tout le propos de ce type de personnage. La danseuse de harem est inoffensive, comme la voilée bien que dans *Death Before Dishonor* il soit sous-entendu que ce vêtement puisse cacher le danger, mais la terroriste elle, utilise sa beauté de femme pour tuer et provoquer le chaos au bénéfice de sa cause. Elle aussi est capable du pire contre les États-Unis, ce qui est complètement contraire à la représentation des femmes américaines par exemple qui ont pour thème principal autour de leur personnage la quête de l’amour, du bonheur et font preuve de courage ou d’héroïsme²⁰².

C’est à Beirut que le spectateur rencontre Dahlia. Le film s’ouvre sur la capitale du Liban, sans musique orientale forte. Seuls les bruits environnants de la métropole résonnent aux oreilles tandis que l’on suit de dos la silhouette de la jeune femme qui se faufile entre les allées d’un marché populaire, habillée de vêtements occidentaux. Dès le départ, la ville est montrée comme un bazar où tout se croise, tout se mêle sans trop de sens et en réalité, sans le point de repère qu’est le corps de Dahlia, même le spectateur aurait peur de s’y perdre. En effet, pour cette scène d’ouverture, la caméra n’est pas tenue fixement et ne voyage pas de

²⁰⁰ : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. “Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films”, 226.

²⁰¹ : Néanmoins, Leïla Khaled n’a jamais été accusée ou l’autrice présumée de meurtres ou assassinats.

²⁰² : Alia Yunis, et Gaelle Picherit-Duthler. *op. cit.*, 226.

manière certaine mais plutôt, se trouve dans le dos du personnage et, est caractérisée par des tremblements de caméra, ce qui dénote le caractère instable de la scène, qui influe sur l'expérience du spectateur qui ne comprend pas la direction prise dans ce marché étranger.

Étranger en ces terres, le regard ne peut que suivre cette femme vêtue de vêtements familiers mais qui pourtant, se révèle être une Arabe dans la suite de la scène, une ennemie des États-Unis qui complot pour leur effondrement national. Bien que sa figure féminine soit par extension rassurante et que ses vêtements soient familiers au spectateur occidental, Dahlia semble dès le départ être un personnage qui trompe les autres, l'antagoniste plutôt que l'héroïne. Le film cherche à élucider le mystère de cette femme. Ce mystère s'accroît aussi lorsqu'elle murmure avec un homme du marché, le spectateur n'ayant pas le droit d'entendre cet échange.

Ce labyrinthe est semblable à Agrabah ou à Othar, car Beirut semble être un "Arab Land" instable qui reflète une certaine instabilité politique, impression tirée des plans sur les casernes militaires et les soldats derrière des barbelés. Semmerling nomme aussi ces représentations comme une "frontière exotique"²⁰³. Ce que l'on est censé comprendre d'une telle mise en scène, ce n'est pas tant la culture étrangère, l'intérêt possible pour une autre nation mais plutôt le fait que la scène se déroule ailleurs. Cet "ailleurs" est le monde arabe en général, souvent caractérisé au grand écran hollywoodien par des rues étroites, désordonnées, par des couleurs souvent très chaudes, la présence de sable parfois pour amplifier le caractère aride et dans *Black Sunday* c'est un bazar désordonné qui est choisi pour illustrer la ville de Beirut. La capitale libanaise mais aussi plus généralement les villes de la région sont caractérisées par ces allées étroites où l'on se perd, où l'on ne se sent pas en sécurité. Cet "Arab Land" est utilisé comme cliché à nouveau, utilisé pour faire comprendre explicitement au spectateur qu'il sort de sa zone de confort pour se retrouver dans le dédale du Moyen-Orient, un lieu inconnu qui ressemble à un labyrinthe angoissant où le spectateur se retrouve obligé de suivre Dahlia, dont les déplacements ne sont pas évidents mais elle reste le seul point fixe à la caméra.

²⁰³ : Tim Jon Semmerling, *"Evil" Arabs in American Popular Film* (Austin: University of Texas Press, 2014), 101. La "frontière exotique" est pour Semmerling le thème même de l'exotisme présenté dans certains plans de *Black Sunday* pour souligner le fait que l'action ne se déroule pas aux États-Unis. On retrouve des keffieh, des femmes voilées dans certains arrière-plans, des passants avec des ânes, une image très orientaliste.

Dahlia s'avère tout de même une ennemie. La femme arabe terroriste à travers le personnage de Dahlia est une sorte de caméléon, une créature à l'hybridité trompeuse et piégeuse. De plus, une "distance cognitive"²⁰⁴ est instaurée entre le spectateur occidental et Dahlia. Son parler de la langue anglaise sonne étrange, la marquant comme étrangère, non native au sol américain et permet de ne pas s'assimiler à elle dès le départ. Inconsciemment, elle sera repoussée, elle sera reconnue comme n'appartenant pas au cercle des Anglo-Saxons natifs. C'est une forme de réconfort qu'offre le film puisqu'il ne serait pas possible du tout de la différencier si cet accent n'existait pas, la rendant plus terrifiante car totalement impossible à identifier. Marquée du sceau de cette particularité linguistique, on comprend que Dahlia est une femme arabe "déguisée" en occidentale.

Le personnage de Lander

Suite à cette ouverture du film, la scène suivante montre les réelles couleurs de l'antagoniste féminin principal. Dahlia est femme, confiante et croit en la réussite de l'opération qui est en cours impliquant l'ancien soldat Lander, militaire lors de la Guerre du Vietnam. Malgré les doutes de ses complices, elle n'hésite pas à contester leurs craintes pour affirmer le fait qu'elle est tout à fait apte à contrôler ce vétéran comme un "enfant". Par ailleurs, *Black Sunday* montre une certaine anxiété par rapport à cette défaite récente dans le continent asiatique dans les années soixante-dix. Avec la présence du personnage de Lander, le film expose le déclassement ressenti par une partie des soldats ayant fait la guerre, qui menace de rejaillir sur la nation américaine tout entière. Cette peur est incarnée par un personnage aussi dysfonctionnel que Lander qui n'est plus un homme plein de courage, admirable et respecté, mais un homme instable, un traître capable de faire du mal à sa propre nation. Pour une forme de "revirilisation", ce personnage est capable d'un attentat qui serait une stratégie de compensation d'une castration symbolique puisqu'il s'est senti "féminisé" par le rejet de son épouse, qui a divorcé de lui et l'a privé de son rôle traditionnel de père, de "family man".

²⁰⁴ : Semmerling, *"Evil" Arabs in American Popular Film*, 103.

Dahlia, danger caché par le corps féminin

Suite à ses affirmations et à une posture d'autorité prise au milieu des autres terroristes, Dahlia s'impose par la suite, aux yeux du spectateur comme une meneuse et non pas comme une femme arabe passive comme on a l'habitude d'observer au cinéma hollywoodien. Cette nuit-là, après son discours et sa courte querelle, elle rejoint Nageeb, son amant, dans leur chambre. Elle est drapée d'un vêtement de nuit court et presque transparent, son corps est montré comme un objet de désir sensuel. Dahlia enregistre en même temps qu'elle se dévoile ainsi une cassette destinée à être diffusée pour le massacre du Super Bowl. Trop impatiente, elle le fait en avance sous le regard hypnotisé de son compagnon Nageeb, murmurant des mots macabres, parlant de vengeance, de sang et de meurtre comme pour attiser l'envie sexuelle de son partenaire. En effet, cela semble même constituer une phase de préliminaire²⁰⁵ à leurs ébats (00:11:12). Dahlia est ainsi l'ultime tentatrice, une forme de "sex symbol" car elle est terriblement attirante en même temps que dangereuse, rendant confus, captif l'inconscient des hommes autour d'elle mais aussi du spectateur. Le film développe l'idée en filigrane que le machisme revendiqué du terrorisme international ne serait que l'instrument d'une vengeance personnelle orchestrée par une femme qui manipule les hommes de tous bords, pour des raisons qui lui sont propres.

Finalement, après leurs ébats, il y a une attaque dans la nuit des forces du Mossad sur cette base du Black September qui a pour but de tuer les terroristes qui sont cachés entre ces murs. À cet instant-là, Dahlia se trouve sous la douche, nue, et c'est dans un moment de vulnérabilité extrême qu'elle se retrouve quand l'agent Kabakov pousse la porte les séparant (14:23)²⁰⁶.

²⁰⁵ : Semmerling, *"Evil" Arabs in American Popular Film*, 104.

²⁰⁶ On peut d'ailleurs noter que lors de cette scène, Kabakov et Dahlia ne sont pas rassemblés sur le même plan de la caméra, ils sont filmés tour à tour comme pour les isoler l'un de l'autre; l'effet cinématographique est de ne pas les rapprocher ou plus littéralement les mettre sur le même plan.



Illustration 20 : Kabakov face à Dahlia dans la salle de bain, 14:23



Illustration 21 : Dahlia face à Kabakov dans la salle de bain, 14:24

Face à elle, il est vêtu, armé et pointe d'ailleurs le canon de son arme vers ce corps féminin qui ne porte rien, n'a aucun moyen de défense à cet instant précis. Figure masculine, Kabakov détient le droit de vie ou de mort sur elle. Bien que le meurtre lors de cette attaque soit justifié par le fait que les hommes tués soient des terroristes, cette rencontre fait imaginer à l'agent israélien que cette femme est ici au mauvais endroit et au mauvais moment mais surtout qu'elle est complètement innocente. La figure féminine en elle-même lui inspire l'idée qu'elle puisse être inoffensive, mais de surcroît, c'est une figure féminine nue sous la

douche. Ainsi, Kabakov lui laisse la vie sauve avant de se rendre compte plus tard que ce fut sa plus grave erreur lors de cette opération. Dahlia utilise son corps de manière à charmer les hommes et y parvient presque tout au long du film. On notera qu'elle séduit et couche avec Lander pour calmer ses crises psychotiques, mais elle cherche aussi à s'infiltrer dans un hôpital, déguisée en infirmière pour assassiner Kabakov.

Dahlia arbore ici un vêtement par excellence "digne de confiance", celui de l'infirmière qui est supposé aider et sauver. Par ailleurs, ce vêtement n'est pas sans rappeler le fantasme de l'infirmière. De plus, ce vêtement blanc connote par sa couleur l'imaginaire de pureté, d'innocence sur lequel elle joue. Ainsi, Dahlia semble parfaitement innocente et c'est dans cette scène qu'elle est à l'apogée de la tromperie dont elle est capable avec ce costume puisque c'est réellement l'habit auquel on pourrait faire le plus confiance.

Finalement, elle possède même autour du cou une croix chrétienne, travestissant même sa religion le temps d'un instant pour commettre un meurtre. Ce que cherchent à montrer ces représentations de la femme arabe en tant que terroriste c'est le danger du fait qu'elle se voit constamment imaginée comme vulnérable, ce qui souvent se mêle au fantasme de la danseuse de harem séductrice alors qu'elle pourrait en fait être plus dangereuses même que les hommes terroristes. Dahlia est capable de passer sans cesse entre les mailles du filet pour commettre les crimes les plus atroces.

Le seul personnage dans *Black Sunday* qui doute un instant de la véracité du personnage de Dahlia, c'est Robert Moshevsky, agent israélien au chevet de Kabakov dans les couloirs de l'hôpital. Il cherche à vérifier l'identité de l'infirmière face à lui et sauve d'ailleurs Kabakov ainsi mais fait l'erreur grave de tourner le dos à Dahlia lorsqu'ils prennent tous les deux l'ascenseur censé le mener vers une zone où il pourrait la faire reconnaître (55:26). Il lui tourne le dos dans l'ascenseur, lui donnant l'occasion de lui planter brutalement dans la nuque une seringue remplie de chlorure de potassium, solution hypertonique qui, injectée par intraveineuse, cause des arrêts cardiaques. Le poison est souvent vu comme une "technique féminine" pour se débarrasser de quelqu'un en littérature et au cinéma²⁰⁷, c'est

²⁰⁷ : En littérature, on retrouve les personnages de Thérèse Desqueyroux chez Mauriac, Thérèse Raquin chez Zola, Milady chez Dumas ou encore le personnage de Tyene Sand chez George R.R. Martin dans *A Feast for Crows*, quatrième livre de la saga *Game of Thrones*. Au cinéma, il y a notamment Elle Driver de *Kill Bill*, Adèle et Martha dans *Arsenic et vieilles dentelles*.

Lecture et analyse intéressante à propos de ce mythe :

<https://www.lesinrocks.com/cheek/femmes-poison-mythe-308948-16-05-2019/>.

une manière plus discrète, plus “douce” et donc perçue comme plus féminine comparé à par exemple, l’utilisation d’un couteau ou d’une arme plus brutale, violente, masculine.



Illustration 22 : Dahlia et Robert Moshevsky dans l’ascenseur, 56:17



Illustration 23 : Dahlia sort seule de l’ascenseur, 56:23

De plus, ce meurtre se déroule hors champ. Ce que le spectateur observe, c’est la fermeture des portes de l’ascenseur puis la réouverture de celles-ci avec cette fois-ci le cadavre de l’agent qui était encore en vie quelques secondes auparavant. Cette méthode de monstration du crime qu’à commis Dahlia montre un certain refus cinématographique de figurer pour le spectateur la réelle dangerosité du personnage, car même les choses les plus atroces qu’elle commet le sont derrière les rideaux. On ne voit pas. Voilà tout le thème de la

représentation de la femme arabe en tant que terroriste dans ce film : on ne voit pas ses meurtres, on ne voit pas sa dangerosité, on ne voit pas à quel point elle peut être redoutable. C'est une sorte d'infiguré qui correspondrait à la béance obscure du voile.

Sans marqueur à propos de sa nationalité et puisqu'elle n'est pas confinée dans le stéréotype figé de la femme arabe qui est forcément voilée elle peut s'aventurer partout et ne pas être reconnue en profitant de sa figure féminine perçue comme innocente et inoffensive. Puisque Dahlia n'est pas voilée, et n'est pas vêtue de vêtements légers du harem, il devient difficile de l'identifier comme arabe et donc potentiellement de reconnaître qu'elle présente un danger. Au contraire, elle est souvent vêtue de vêtements occidentaux. Il y a donc un double jeu qui crée de la peur : Dahlia profite non seulement de sa féminité mais aussi du manque de marqueur quant à son ethnie. Ces deux éléments lui permettent d'être une terroriste redoutable qui peut sévir aisément. Pour affirmer cela, *Black Sunday* montre aussi la manière dont les complices masculins de Dahlia connaissent moins de succès. Lorsque Mohammad Fasil, son supérieur de l'organisation Black September, qu'elle conteste, arrive à Miami, il peine bien plus qu'elle à se faire oublier dans la foule. Après avoir refusé de lui obéir, se déclarant femme indépendante et au-dessus des ordres masculins, c'est Fasil qui finit par se faire repérer par le FBI et Kabakov. S'ensuit alors une course poursuite macabre. La figure masculine de Fasil est plus menaçante, presque trop évidente pour les forces de l'ordre qui sont bien plus efficaces pour attraper Fasil que Dahlia, puisqu'ils ne sont pas séduits par celui-ci, trompés par son manque de marqueurs ethniques ou ses charmes. Les hommes arabes en tant que terroristes au cinéma sont aisément identifiables car ils ont presque toujours été représentés comme de dangereux hommes hostiles ou simplement des terroristes, et ce moule permet de les rendre remarquables, contrairement aux femmes qui ont toujours été imaginées serviles à ceux-ci. Par exemple, on les retrouve dans les rôles d'hommes hostiles et belliqueux dans les films *Beau Ideal*²⁰⁸ et comme terroriste dans les films *The Siege*²⁰⁹ ou encore *The Kingdom*²¹⁰.

La seule et unique fois où Dahlia paraît dans des vêtements arabes, c'est lorsque Kabakov obtient une photographie d'elle grâce à un diplomate égyptien (1:14:48).

²⁰⁸ : *Beau Ideal*, réalisé par Herbert Brenon et Ray Lissner. (RKO Radio Pictures, 1931).

²⁰⁹ : *The Siege*, réalisé par Edward Zwick. (20th Century Fox, 1998).

²¹⁰ : *The Kingdom*, réalisé par Peter Berg. (Universal Pictures, 2007).



Illustration 24 : La photographie de Dahlia plus intimidante, 1:14:09

Sur ce cliché, elle est l’incarnation même du stéréotype du terroriste arabe : vêtue d’un keffieh noir et blanc, regard menaçant et noirci, en main, un fusil d’assaut pour souligner toute la violence qu’elle est, qui émane d’elle habituellement, mais qui est cachée par son “déguisement occidental”. Elle est d’ailleurs accompagnée par d’autres femmes semblables à elle, précisant de ce fait que Dahlia n’est pas tout à fait une exception dans son “domaine”. Ainsi, cette photographie permet de confiner la femme arabe à nouveau dans un moule, de l’identifier comme terroriste arabe et ne plus être dupé par ses apparences américaines ou européennes. Cela souligne que si elle échappe à ce moule, elle devient trop dangereuse, impossible à reconnaître, à cibler et donc une réelle menace pour la nation américaine bien que son accent lorsqu’elle parle en anglais la trahisse tout de même, la mette à une distance presque de “sécurité” par rapport au spectateur.

En parallèle, au cours du film, Dahlia arbore plusieurs déguisements pour s’infiltrer dans des lieux privés, et c’est aussi de cela que découle sa dangerosité. Contrairement à Fasil elle peut entrer presque n’importe où comme le démontre la scène dans l’hôpital mais aussi lorsqu’elle parvient à infiltrer l’hôtel où le pilote du dirigeable se trouve, prétendant être une femme de ménage. Elle n’hésite pas à lui tirer dessus à l’épaule après que celui-ci a vanté ses capacités de pilote, sa joie d’être présent à un si grand événement mais aussi après qu’il a fait des avances de manière suggestive, affirmant qu’il avait “quelque chose pour elle”, l’appelant

“darling”. Elle lui tire une première fois dessus, se rebellant contre ses manières suggestives et le fantasme qu’il exprime de posséder son corps féminin avant de l’achever dans un plan en contre-plongée. Dans la grammaire cinématographique classique, un plan en contre-plongée donne normalement une supériorité à l’individu qui se retrouve en point focal de l’image. Placée en position de pouvoir, Dahlia domine la situation.

La dimension politique de Black Sunday

Pour Semmerling, en plus de la volonté claire de créer une peur orientaliste, *Black Sunday* est aussi une sorte de pamphlet, un film politique et violent qui cherche à dénoncer les institutions, la nation américaine et à pointer du doigt la féminité comme ennemie. Dahlia est l’antagoniste principal, et elle est une femme mais en plus de cela, beaucoup de symboles féminins sont négatifs dans cette oeuvre cinématographique, contrairement à la représentation masculine et virile de Kabakov.

Il existe dans le film plusieurs éléments opposant la féminité à la masculinité, faisant plus l’éloge de l’un que de l’autre tout en reprochant aux États-Unis une forme de paresse suite aux déceptions qui ont pu être présentes à cause du retrait des troupes au Viêtnam en 1975 après des mois d’instabilité sur le sol américain, deux ans avant la sortie du film et du livre.

D’abord, ce ne sont pas les soldats américains ou le FBI qui sauvent la situation et pourchassent Black September, mais bien les agents du Mossad. L’administration américaine est montrée comme lente et peu efficace. Même lorsque Kabakov fait écouter l’enregistrement de Dahlia annonçant l’attaque dans le stade de Miami, l’agent Corley du FBI est bien moins alarmé et réactif. Même quand Kabakov cherche à leur demander où se trouve le dirigeable, les techniciens lui crient de sortir, ne prenant pas au sérieux la situation.

Ils sont un obstacle clair à sa mission, et il doit leur ordonner de cesser le feu lors de la course poursuite contre Fasil. En plus de cela, le FBI n’est pas alerte ni vigilant lorsqu’au début du match le drapeau américain s’élève dans les airs; les agents observent le drapeau sans se soucier de leur environnement, contrairement à Kabakov. L’agent du Mossad est toujours calme, froid, silencieux mais terriblement efficace. Il est connu comme l’homme qui “connaît les arabes” et sait donc les neutraliser. Par ailleurs, Kabakov dégage une virilité

exaltée notamment lors de la scène où en cherchant des informations à propos de Dahlia, il tire des coups de semonces avec son arme au dessus de la tête de l'importateur turc avant de pousser son arme (symbole phallique évident) dans sa bouche pour le forcer à parler (59:12). Kabakov est en position de supériorité contre l'homme turc qui éclate en sanglots mais cela est présenté comme nécessaire afin de prévenir l'attentat à Miami. Cette scène démontre encore une fois la virilité comme approuvée en plus de souligner que l'agent israélien domine les habitants du Moyen-Orient. Kabakov a un surcroît de masculinité, par le viol symbolique que métaphoriserait l'intrusion du canon phallique dans la bouche de l'importateur.

La représentation féminine comme négative

Quant à la représentation féminine, elle est quasiment constamment péjorative. Dahlia est une femme et puisqu'elle en est une, les autres se font charmer, séduire par celle-ci sans se rendre compte de sa menace. D'autres éléments féminins sont visibles dans le film, comme le fait même que c'est un dirigeable utilisé pour l'attaque terroriste et non pas un avion par exemple. Le dirigeable est lent, voluptueux, épais, ovale et semble incapable de destruction aux premiers abords, aisément associable à la représentation d'une femme comme Dahlia qui n'est pas soupçonnée tout au long de *Black Sunday*.²¹¹

En plus de cet élément, Semmerling souligne que le tir avec une arme est très représentatif des personnages dans *Black Sunday*.²¹² Quand Kabakov tire avec une grande précision, les terroristes arabes au début du film ou Fasil lors de la course poursuite tirent de manière désordonnée comme pour accentuer le fait qu'ils soient désaccordés et peu aptes. Dahlia, figure féminine, lorsqu'elle utilise une arme, est peu efficace. Contre le pilote, bien qu'elle soit à bout portant, elle le rate et lui tire dans l'épaule; il lui faut deux tirs pour tuer cet homme. Dans le dirigeable, elle tire sans aucune précision à droite à gauche et parvient à tuer avec un peu de chance, contrairement à Kabakov qui n'a besoin que d'une seule balle ou tire souvent de manière rapide, droite et claire. Il y a la notion de tuerie de masse sans distinction, qui caractérise la colère mal canalisée sous-entendant une forme d'hystérie des terroristes, contre la précision clinique de Kabakov. Les meurtres de Kabakov ne sont pas arbitraires et injustes dans la perspective du film, contrairement à ce que serait l'attentat en plein Super

²¹¹ : Semmerling, *"Evil" Arabs in American Popular Film*, 117-118.

²¹² : *ibid.*

Bowl, en tout cas du point de vue des victimes. Cela dénote une attitude quant à l'ordre et au désordre du monde : les terroristes sont implicitement des agents du chaos, là où Kabakov est un agent conservateur de l'ordre du monde.

La peur orientale

Black Sunday est un film qui essaye de créer une peur orientale avec la présence de personnages arabes qui ne sont que des terroristes, sans la présence d'un seul Arabe qui pourrait aider Kabakov dans sa mission pour sauver le stade de l'attentat organisé par Black September. Dahlia semble être le personnage qui concentre cette peur même dans son caractère insaisissable. La femme arabe est représentée comme un réel danger contrairement aux décennies précédentes car son corps féminin lui permet de passer inaperçue. Cette femme arabe est alors pointée du doigt comme menace très probable et à ne pas négliger, à considérer comme les hommes arabes dans ce film, ou plus généralement quand elle est représentée ainsi dans le cinéma comme dans les films comme *American Sniper* ou *Federal Agents vs the Underworld, Inc.* Cette figure féminine arabe échappe à la vigilance des soldats et dans le cas de Dahlia, cela lui permet de presque mener à bout un attentat contre la nation américaine sur son propre sol, s'infiltrant dans celle-ci car elle est affaiblie et féminisée en général à cause d'institutions montrées comme trop faibles à la sortie de conflits comme la Guerre du Viêtnam. Le message implicite serait qu'il faudrait que l'armée américaine s'inspire des agents du Mossad car Kabakov est un personnage confiant, déterminé et qui ne sauve pas uniquement un stade, mais une institution populaire américaine, ferment d'unité nationale, le Super Bowl. Le film sait mêler selon Semmerling la fantaisie et la fiction à cause de la présence de dates spécifiques, de personnes réelles dont le nom est utilisé, de vraies publicités pour de réelles marques²¹³. Cela a pour effet de crédibiliser le monde fictionnel et la menace qui plane sur lui, par l'assimilation au monde réel pour le spectateur qui peut dès lors facilement s'insérer dans ce monde fictionnel par suspension d'incrédulité. Le personnage de Dahlia est une représentation d'une femme arabe très intéressante car Dahlia est un personnage majeur; elle est celle qui ouvre le film et celui-ci se termine avec sa mort, elle occupe beaucoup l'écran et est complètement centrale à l'intrigue. Cette femme arabe est représentée comme un danger et *Black Sunday* donne l'impression que les femmes de cette ethnie pourraient être tout autant dangereuses, et donc, qu'il faudrait savoir s'en méfier de

²¹³ : Semmerling, *"Evil" Arabs in American Popular Film*, 123.

manière adéquate car justement, elle est éduquée, jeune et sait très bien persuader les Américains qui seraient affaiblis mentalement, comme Lander qu'elle affirme elle-même savoir contrôler "comme un enfant". Elle est en ce sens proche de la mauvaise mère du début d'*American Sniper*, vicieuse, trompeuse, capable de sacrifier son "enfant", que dans le film de Frankenheimer, elle est parvenue à détourner des vaillants principes américains.

CONCLUSION

Si nous retournons à notre problématique consistant à nous demander dans quelle mesure ces films constituent les représentations majoritaires de la femme arabe à Hollywood, quelles fonctions ces personnages remplissent au cinéma américain et quels enjeux sociaux sont soulignés par ces imageries historiques, les quatre films étudiés nous apportent beaucoup d'éléments de réponses.

D'abord, il est important de noter que les films choisis ne sont pas tout à fait dans l'ordre d'apparition des stéréotypes nommés, en l'occurrence, celui de la femme arabe de harem, la femme voilée et la femme terroriste. Si ce choix de corpus a été réalisé, c'est car ces films semblaient être les plus pertinents pour aborder ces clichés, et cela démontre aussi une forme de durabilité des stéréotypes. Par exemple, bien que le stéréotype de la femme de harem exotique ait été le premier remarqué dans le cinéma avec des oeuvres cinématographiques comme *Abbott and Costello in the Foreign Legion* (1950), *Beau Ideal* (1931) ou encore *A Harem Knight* (1926), le cliché n'a pas simplement disparu avec l'apparition du cliché de la femme soumise sous son voile. Il a perduré même jusqu'en 1992 comme le démontre la sortie d'*Aladdin* mais plus loin encore, puisqu'on peut aussi le retrouver dans des films comme *Charlie Wilson's War* (2007) ou même dans *Sex and the City 2* (2010). C'est aussi le cas pour les deux autres clichés étudiés, il existe une sorte de pérennité de ces représentations qui perdurent à travers le temps²¹⁴.

Une première réponse aux questions posées dès l'introduction se dégage. Les films étudiés dans le corps de ce mémoire constituent les trois représentations les plus communes de la femme arabe à Hollywood. *Aladdin*, *Protocol*, *Death Before Dishonor* et *Black Sunday* nous permettent de voir le plus gros des clichés présentés au cinéma à propos de la femme arabe. Shaheen affirme : "Arab women, meanwhile, are humiliated, demonized, and eroticized in more than 50 feature films. Half Arab heroines as well as mute, enslaved Arab women appear in about sixteen features, ranging from foreign Legion films to Arabian Nights fantasies. [...] They appear as bosomy bellydancers [...], Beasts of Burden [...] shapeless

²¹⁴ : Pour le cliché de la femme voilée comme étant soit une soumise soit simplement dans le décor, on retrouve par exemple des productions très récentes continuant d'adopter ces modes de représentations : *Elite*, série espagnole disponible sur Netflix depuis 2018. Pour le cliché de la femme arabe terroriste, on peut trouver une autre série sur la plateforme comme *Bodyguard* (2018) qui dès le premier épisode joue du cliché de la femme voilée montrée comme innocente, mais qui s'avère être celle qui dirige le plan d'explosion du train.

bundles of black, [...] Arab women “serpents” and “vampires”. [...] Bombs intent on killing Westerners.”²¹⁵ Ces films sont des exemples clairs de ce dont Shaheen parle comme stéréotypes récurrents. Les trois clichés présentés dans ce mémoire sont des sortes d’archétypes de ce qui s’est beaucoup véhiculé dans l’histoire du cinéma américain. Ils sont plutôt représentatifs de la manière dont la femme arabe a été traitée à Hollywood à travers le temps.

Chacun de ces personnages a une fonction différente. La femme du harem, exotique, tentatrice, danseuse du ventre, est un héritage culturel de ce que Kerboua a nommé “early orientalism”. Elle est la représentation de l’orientalisme “primaire”, elle incarne les premières visions des hommes européens en arrivant au Moyen-Orient et leur intérêt pour ces femmes étrangères qui leur semblaient tellement différentes des femmes occidentales du fait de leur culture et leur accoutrement. Jasmine incarne bien cet esprit. Elle est une belle femme, habillée de vêtements typiques pour ces représentations, qui malgré ses spontanéités, ses envies rebelles et indépendantes, reste le but de la conquête amoureuse d’un homme, en l’occurrence, Aladdin. Les autres femmes du film sont soit représentées ainsi, habillées de vêtements similaires, des danseuses, soit sont des femmes en surpoids, dessinées comme laides comme s’il n’y avait simplement pas d’autre type de femme arabe.

Les “non personnages” que sont les femmes dans le décor des films *Protocol* et *Death before Dishonor* ont plutôt pour fonction d’être justement des éléments du décor. On pourrait les croire invisibles, mais c’est en réalité tout le contraire. La femme arabe voilée est hyper-visible de par sa présence quasiment constante pour codifier les décors des films, permettant l’identification d’un lieu “arabe” dont elle est l’expression synecdochique, pour faire comprendre clairement au spectateur que l’action ne se déroule pas sur le sol américain mais au Moyen-Orient, territoire radicalement “Autre”. Elle n’a pas de voix propre ni d’identité, mais semble nécessaire à l’arrière-plan. Dans *Death before Dishonor*, elle est même considérée sous une autre dimension, celle de la dangerosité. Son habit, en plus de la couvrir, pourrait potentiellement cacher une menace, un homme ou une arme. Le voile devient donc une menace, puisqu’on ne peut pas prévoir ce qu’il se cache en dessous.

²¹⁵ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 9.

Enfin, cette menace implicite s'aggrave plus profondément encore avec l'image de la femme arabe en tant que terroriste comme le montre très bien *Black Sunday* et le personnage de Dahlia. La danseuse exotique change tellement qu'elle en devient une femme capable du pire, pour ses idéologies ou ses raisons personnelles. La silhouette féminine qui attirait tant pourrait n'être qu'un leurre comme l'introduisait déjà *Death before Dishonor*, et pourrait potentiellement arracher la vie des autres, être une tueuse de sang-froid qui profite justement de l'avantage de son propre corps.

Les enjeux sociaux soulignés par ces imageries sont multiples. Comme Bar-Tal l'explique, les stéréotypes sont formés par différents types de canaux de transmission comme les facteurs socio-politiques. Selon le chercheur, les canaux de transmission sont très importants car ils permettent aux individus de recevoir des informations à propos des autres qui servent de base à leurs connaissances sur les autres, et donc peuvent ou non créer des stéréotypes.²¹⁶

La représentation du Moyen-Orient et de ses peuples en général aux époques des films étudiés était plutôt mauvaise dans les médias car des conflits avaient lieu de manière active comme la crise des otages américains en Iran, la prise d'otages des Jeux olympiques de Munich, la guerre du Golfe ou encore la guerre du Vietnam. Ces actualités avaient indubitablement un impact sur les représentations qu'il y avait dans les œuvres cinématographiques. Bar-Tal affirme aussi que les relations entre deux groupes de population déterminent beaucoup les stéréotypes, en plus de l'histoire qu'ils partagent qui ne s'oublie pas si facilement : "The nature of past intergroup relations is not easily forgotten. Past wars, animosity, hostility or, in contrast, help, cooperation and friendship have a cumulative impact over time on the present nature of intergroup relations, reflected also in the contents of group members' stereotypes."²¹⁷ Ainsi, les tensions qui semblent anciennes à l'issue de ces conflits n'ont pas en réalité disparu, ce qui explique la pérennité de ces représentations même au grand écran. Shaheen confirme cette théorie de Bar-Tal en ajoutant que : "The Arab stereotype's extraordinary longevity is the result, I believe, of a collection of factors. [...] Like most Americans, creators of popular culture [...] form their opinions of a people in part, based on what they read in print, hear on the radio and see on television."²¹⁸ Les conflits

²¹⁶ : Bar-Tal, "Formation And Change Of Ethnic And National Stereotypes: An Integrative Model", 496.

²¹⁷ : *ibid.*

²¹⁸ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 34.

géo-politiques et les médias jouent un grand rôle dans la manière dont seront représentés au cinéma par exemple, certaines populations. Néanmoins, ce genre de clichés au cinéma sert de véhicule à ces images négatives qui restent ancrées dans l'inconscient de chacun dans le monde réel. Il est important de comprendre les rouages et les mécanismes de tels clichés sur le grand écran car l'histoire, selon Shaheen, nous rappelle que "Not so long ago, and sometimes still, Asians, Native Americans, Blacks and Jews were vilified."²¹⁹ Cela résulte de déshumanisations constantes envers ces minorités et c'est le plus grand risque de telles représentations dans les œuvres cinématographiques. Les phénomènes sociaux soulignés par ces mêmes clichés au cinéma sont les tensions politiques entre le Moyen-Orient et les États-Unis mais aussi les tensions au sein même du pays. En effet, sur le sol américain, les immigrés arabes, enfants d'immigrés arabes ou les musulmans²²⁰, souvent confondus ensemble, sont victimes de discriminations graves, entre vandalisations de mosquées et incidents majeurs.²²¹ Ce genre d'activité a augmenté depuis 2013 et sont liées à des événements graves qui provoquent eux-mêmes des mauvaises images dans les médias, comme les attentats du marathon de Boston ou la fusillade de San Bernardino.²²² La représentation stéréotypée au cinéma a une corrélation avec l'histoire partagée entre deux nations, les conflits politiques, sociaux, la représentation dans les médias comme les journaux, mais il y a aussi les situations économiques parmi d'autres qui affectent tout cela, comme le soulignait déjà Bar-Tal.

Il est néanmoins important de rappeler que tous les médias ou tous les films produits par Hollywood ne sont pas pleins de stéréotypes. De nombreux films américains présentent des visions neutres ou positives des personnes arabes et/ou musulmanes et ce même au début du vingtième siècle jusqu'au vingt et unième siècle. Certaines productions comme *Thief of Bagdad*²²³, *Cleopatra*²²⁴, *The Kite Runner*²²⁵ ou encore *Amerrika*²²⁶ parmi tant d'autres sont de très bons exemples de représentations qui ne déshumanisent pas les personnages arabes et

²¹⁹ : Shaheen, *Reel Bad Arabs*, 4.

²²⁰ : Qui par ailleurs, augmente en terme de population et sont la communauté la plus grandissante au sein du pays selon Besheer Mohamed, "A New Estimate of the U.S. Muslim Population", <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/01/06/a-new-estimate-of-the-u-s-muslim-population/>.

²²¹ : New America, "Anti-Muslim Activities in the United States 2012-2018", <https://www.newamerica.org/in-depth/anti-muslim-activity/>

²²² : *ibid*.

²²³ : *Thief of Bagdad*, réalisé par Raoul Walsh. (Douglas Fairbanks Pictures, 1924).

²²⁴ : *Cleopatra*, réalisé par Cecil B. DeMille. (Paramount Pictures, 1934).

²²⁵ : *The Kite Runner*, réalisé par Marc Forster. (DreamWorks, 2007).

²²⁶ : *Amerrika*, réalisé par Cherien Dabis. (National Geographic Entertainment, 2009).

prouvent que Hollywood est capable de produire des représentations sans stéréotypes et ce peu importe l'époque.

Des travaux comme des thèses ou d'autres mémoires dans les études cinématographiques ou sociologiques pourraient à l'avenir analyser plus en profondeur de manière plus concrète l'impact de ces discours au grand écran ou même aller au-delà du cinéma et se pencher sur d'autres médias et leurs moyens de transmissions des stéréotypes, comme les jeux-vidéos, les nouvelles séries contemporaines des plateformes de "streaming". Des recherches étendues permettraient de comprendre à quel point ces phénomènes de transmissions ont lieu, et comment s'organisent les stéréotypes dans les médias pour mieux analyser ce que l'on retrouve au cinéma.

FILMOGRAPHIE

Corpus

Aladdin. Réalisé par John Musker et Ron Clements. Walt Disney Pictures, 1992.

Black Sunday. Réalisé par John Frankenheimer. Paramount Pictures, 1977.

Death before Dishonor. Réalisé par Terry Leonard. Balcor Film Investors, 1987.

Protocol. Réalisé par Herbert Ross. Anthea Sylbert. 1984.

Autres films mentionnés

Abbott & Costello in the Foreign Legion. Réalisé par Charles Lamont. Universal Pictures, 1950.

A Harem Knight. Réalisé par Edward F. Cline et Gilbert Pratt. Mack Sennett Comedies, 1926.

Amerrika. Réalisé par Cherien Dabis. National Geographic Entertainment, 2009.

Arabian Nights. Réalisé par John Rawlins. Universal Pictures, 1942.

Argo. Réalisé par Ben Affleck. 2012. GK Films, 2012.

Baby Boom. Réalisé par Charles Shyer. MGM/UA Communications Co., 1987.

Babel. Réalisé par Alejandro Iñáritu. Paramount Pictures, 2006.

Babes in Bagdad. Réalisé par Edgar G. Ulmer. United Artists, 1952.

Beau Ideal. Réalisé par Herbert Brenon et Ray Lissner. RKO Radio Pictures, 1931.

Cleopatra. Réalisé par Cecil B. DeMille. Paramount Productions, 1934.

Cleopatra, réalisé par Joseph L. Mankiewicz. Twentieth Century Fox, 1963.

Never Say Never Again. Réalisé par Irvin Kershner. PSO International Taliafilm, 1983.

Rules of Engagement. Réalisé par William Friedkin. Scott Rudin, 2000.

The Adventures of Hajji Baba. Réalisé par Weis, Don. 20th Century Fox, 1954.

The Kingdom. Réalisé par Peter Berg. Universal Pictures, 2007.

The Kite Runner. Réalisé par Marc Forster. DreamWorks, 2007.

The Siege. Réalisé par Edward Zwick. 20th Century Fox, 1998.

The Thief of Bagdad. Réalisé par Raoul Walsh. United Artists, 1924.

BIBLIOGRAPHIE

- Alford, Matthew. "A Propaganda Model for Hollywood," Thèse à l'Université de Bath, 2009, https://www.researchgate.net/publication/237717900_A_Propaganda_Model_for_Hollywood
- Al-Ajmi, Sara Essa. "Negotiating the representations of Arabs in Hollywood films: perspective and interpretations of young Kwaitis". Thèse d'études doctorales en philosophie, Université de Birmingham, 2015. <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/6288/1/AlAjmi15PhD.pdf>.
- Alhassen, Maytha. "Haqq And Hollywood: Illuminating 100 Years Of Muslim Tropes And How To Transform Them". *Pop Culture Collaborative*, 2018, <https://popcollab.org/learning/haqq-and-hollywood/>.
- Alsultany, Evelyn. *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*. New York University Press, 2012.
- Alzahrani, Fahad. "Women In The Middle East: Princess Jasmine". *International Journal Of Scientific & Engineering Research*, vol 2, no. 1, 2016, pp. 237-238. <https://www.ijser.org/researchpaper/Women-in-the-Middle-East--Princess-Jasmine.pdf>.
- Ayad Christophe et al., *Le monde arabe existe-t-il (encore) ?*, Le Seuil, 6 février 2020.
- Aziz, Sahar F.. "From the Oppressed to the Terrorist: Muslim American Women Caught in the Crosshairs of Intersectionality". Texas A&M University School of Law, 2012.
- Bar-Tal, Daniel. "Development Of Social Categories And Stereotypes In Early Childhood: The Case Of "The Arab" Concept Formation, Stereotype And Attitudes By Jewish Children In Israel". *International Journal Of Intercultural Relations* 20, no. 3-4 (1996): 341-370. doi:10.1016/0147-1767(96)00023-5.
- Bar-Tal, Daniel. "Formation and change of ethnic and national stereotypes: An integrative model", *International Journal of Intercultural Relations*, Volume 21, Issue 4, 1997, pp. 491-523, [https://doi.org/10.1016/S0147-1767\(97\)00022-9](https://doi.org/10.1016/S0147-1767(97)00022-9).
- Barry, Amadou Sadjo. "L'interdiction du mensonge chez Kant" Mémoire de philosophie, Université de Montréal, 2010, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4258>.
- Baudelaire, Charles. "Salon de 1859," *Wikisource*, https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859.

Behdad, Ali. *Photography's Orientalism New Essays on Colonial Representation*. Getty Research Institute, Los Angeles, 2013.

Berger, John. *Understanding a Photograph*. Aperture; Illustrated edition, 2013.

Blauvelt, Christian. "Aladdin, Al-Qaeda, and Arabs in U.S. Film and TV." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 50 (2008).
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/reelBadArabs/text.html>.

Bleiker, Roland. "The Aesthetic Turn in International Political Theory." *Millennium* 30, no. 3 (décembre 2001): 509–33. <https://doi.org/10.1177/03058298010300031001>.

Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine*. Éditions Du Seuil, 2014.

Briand, Michel, et al. *L'altérité Coloniale Et Post-Coloniale : Textes, Images, Voix*. UPTV, 1:21:54, 21 novembre 2014,
uptv.univ-poitiers.fr/program/peaux-de-tigre-et-de-pouilleux-du-colonise-a-l-etranger/video/4494/l-alterite-coloniale-et-post-coloniale-textes-images-voix/index.html.

Canby, Vincent. "Screen: 'Terror Over the Super Bowl.'" *The New York Times*, 1er avril 1977.
<https://www.nytimes.com/1977/04/01/archives/screen-terror-over-the-super-bowl.html>.

Cordwell, Caila Leigh, "The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12", (2016). *Selected Honors Theses*.
<https://firescholars.seu.edu/honors/57>.

Daumas, Cécile. "Le 'Male Gaze', Bad Fiction." *Libération*, 18 septembre 2019.
https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/.

Davis, M. M.. "From Snow to Ice: A Study of the Progression of Disney Princesses from 1937 to 2014." *Film Matters* 5 (2014): 48-52.

Desilver Drew et Masci David . "World's Muslim population more widespread than you might think", 31 janvier, 2017, Centre de recherche Pew,
<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/01/31/worlds-muslim-population-more-widespread-than-you-might-think/>.

Devine, Patricia, "Stereotypes and Prejudice: Their Automatic and Controlled Components", *Journal of Personality and Social Psychology*, 1989.

Dictionnaire Larousse, "Définitions : stéréotype", s.d., consulté le 2 février 2021,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/st%C3%A9r%C3%A9otype/74654>.

Disney Diversity & Inclusion. "Disney Advisory – Stories Matter I The Walt Disney Company", YouTube video, 3:02. 6 octobre 2020. https://youtu.be/EUT6bIPj_ro.

- Disney Movies, "Aladdin Characters Page",
<https://web.archive.org/web/20160917135538/http://movies.disney.com/aladdin/characters>.
- Donzé-Magnier, Mahault. "Edward Saïd: Orientalism". Maastricht University, 2017.
- Dorbani-Bouabdellah, Malika. "L'expédition d'Égypte", Histoire par l'image, 2009,
<http://histoire-image.org/fr/etudes/expedition-egypte?to=animation>.
- Dyer, Richard. "Stereotyping according to Stuart Hall, The spectacle of the "Other"", (1977).
- Dyer, Richard. "The Role of Stereotypes", *Paul Marris and Sue Thornham: Media Studies: A Reader*, 2^e ed, Edinburgh University Press, (1999).
- Edward W. Said. "Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World", New York: Pantheon Books, 1981.
- Elayan, Yasmeen. "Stereotypes Of Arab And Arab-Americans Presented In Hollywood Movies Released During 1994 To 2000.". East Tennessee State University, 2005.
- El-Farra, Narmeen. "Arabs And The Media". *Journal Of Media Psychology*, vol 1, no. 2, 1996, pp. 1-7. *Academia*,
https://www.academia.edu/12363943/Arabs_5_21_05_1_36_AM_ARABS_AND_THE_MEDIA.
- Elouardaoui, Ouidyane. "Arabs in Post- 9/11 Hollywood Films: A Move towards a More Realistic Depiction?", (2011).
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Londres: Routledge, 2011.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- Garrait-Bourrier, Anne. "L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête", *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°6 | 2004. <https://journals.openedition.org/lisa/2756>.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. 1. Vol. 1. New York: International Publishers, 1973.
- Green, Todd. "American Sniper and the Muslim 'Savage'.". *HuffPost*, 11 avril 2015.
https://www.huffpost.com/entry/american-sniper-and-the-muslim_b_6634768.
- Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon. *Representation*. SAGE Publications Ltd, 2013.

- Hammond Philip. "Cultural Identity and Ideology", dans Sergei Yerofeyev, Simbul Akhmetova and Mikhail Rudenko (eds.) *Whose Culture? An Agenda for Social Research on Cultures in Transition*, Part 1. Kazan, RF: Terra-Consulting, 1999, pp. 150-172.
- Kerboua Salim. "From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world", *Press of International Islamic University Malaysia*, (2016).
- Laemle, Jessica L., "Trapped in the Mouse House: How Disney has Portrayed Racism and Sexism in its Princess Films" (2018). *Student Publications*. 692.
- Laurence, Michalak. *Cruel and Unusual: Negative Images of Arabs In American Popular Culture*. Third ed., 1988.
- Lee, Spike, Gary Crowds, and Dan Georgakas. "Thinking About the Power of Images: An Interview with Spike Lee." *Cinéaste* 26, no. 2 (2001): 4-9.
<http://www.jstor.org/stable/41689334>.
- Lingenheim, Claire. "Les orientalismes", Lycée des Pontonniers Strasbourg, s.d., consulté le 16 avril 2021,
https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoiredesarts/option/L_ailleurs/3._orientalismes.pdf.
- Mahdi, Waleed F. "Post-Oriental Otherness: Hollywood's Moral Geography Of Arab Americans". *Mashriq & Mahjar Journal Of Middle East And North African Migration Studies* 3, numéro 2 (2016). doi:10.24847/33i2016.82.
- May, Brianna. "Beyond the Prince: Race and Gender Role Portrayal in Disney Princess Films." 2011. *Saint Mary's College, Notre Dame*, dissertation.
- Mercier, Arnaud. "Médias Et Violence Durant La Guerre Du Golfe." *Cultures & Conflits*. Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, 16 janvier 2002.
<https://journals.openedition.org/conflits/296>.
- Misbah, Bisma. "One Jump Ahead or Behind? Princess Jasmine, The Magic Lamp, and A Whole New World: Cultural Representation, Identity, and Orientalism in Disney's Aladdin." *Academia.edu*, 2019.
https://www.academia.edu/43609113/One_Jump_Ahead_or_Behind_Princess_Jasmine_The_Magic_Lamp_and_A_Whole_New_World_Cultural_Representation_Identity_and_Orientalism_in_Disney_s_Aladdin_2019.
- Mohamed, Besheer. "A New Estimate of the U.S. Muslim Population." Pew Research Center. Pew Research Center, 30 mai 2020.

<https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/01/06/a-new-estimate-of-the-u-s-muslim-population/>.

Mouallem, Omar. "How The First Arab American Movie Star Foretold A Century Of Muslim Misrepresentation". *The Ringer*, 2019, <https://www.theringer.com/movies/2019/5/22/18634743/aladdin-middle-eastern-muslim-representation-hollywood>.

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Grin Publishing, 2008.

New America, "Anti-Muslim Activities in the United States 2012-2018", <https://www.newamerica.org/in-depth/anti-muslim-activity/>

Nye, Joseph S. *The Future Of Power*. New York: PublicAffairs, 2012.

Obeidat Reem. "Content And Representation Of Women In Arab Media", aux Nations Unies dans dans Division for the Advancement of Women (DAW), expert group Meeting sur "Participation and access of women to the media, and the impact of media on, and its use as an instrument for the advancement and empowerment of women", à Beirut, 12-15 novembre 2002.

Palmer, Ann Marie. "Muslim Cultures And The Walt Disney World Theme Parks: The Spread Of Religious Perceptions In A Global Market." 2009, University of Florida, 2009.

Pietsch, Bryan. "Disney Adds Warnings for Racist Stereotypes to Some Older Films." *The New York Times*, 19 octobre, 2020. <https://www.nytimes.com/2020/10/18/business/media/disney-plus-disclaimers.html>.

Rifkin, Jesse. "Global Box Office Reaches Record \$42.5B In 2019 - Boxoffice". *Boxoffice*, 2020. <https://www.boxofficepro.com/global-box-office-2019-record-42-5-billion/>.

Said, Edward W. *Covering Islam*. Vintage , 1981.

Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin Books, 2003.

Seiter, Ellen. "Stereotypes And The Media: A Re-Evaluation". *Journal Of Communication* 36, no. 2 (1986).

Semmerling, Tim Jon. "*Evil*" Arabs in American Popular Film: Orientalist Fear.". University of Texas Press, 2006.

Shaheen, Jack. "Aladdin animated racism." *Cinéaste* 20, no. 1 (1993): 49. <http://www.jstor.org/stable/41687300>.

Shaheen, Jack G. *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*. Olive Branch Press, 2008.

Shaheen, Jack G. *Reel Bad Arabs*. 3rd ed. Olive Branch Press, 2001.

Shaheen Jack. "Stereotypes: United States: Arab Muslim Women as Portrayed in Film", dans *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*, ed. Joseph Suad (Leiden: Brill, 2005).

Sicker, Martin. *The Middle East in the Twentieth Century*. Praeger, 2001.

Silver, Jonathan Derek. "Hollywood's dominance of the movie industry : how did it arise and how has it been maintained ?" Thèse de doctorat de philosophie, Université du Queensland, novembre 2007. <https://core.ac.uk/download/pdf/10885386.pdf>.

Strinati, Dominic. *An Introduction To Studying Popular Culture*. Hoboken: Routledge, Taylor and Francis, 2014.

Sumi Kim, "Feminist Discourse and the Hegemonic Role of Mass Media", *Feminist Media Studies*, 8:4, 2008, pp. 391-406, DOI: 10.1080/14680770802420303

Tagg, John. *Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press, 1988.

The Associated Press. "Accused of Arab Slut, 'Aladdin' Is Edited." *The New York Times*, 11 juillet 1993. <https://www.nytimes.com/1993/07/11/us/accused-of-arab-slur-aladdin-is-edited.html>.

Site du théâtre Jean Duceppe, "Le Fameux Test De Bechdel," 25 mars 2020, <https://duceppe.com/le-fameux-test-de-bechdel/>.

Theyssen, Julia. "A whole new world"? - A comparative analysis of Middle Eastern representation in Aladdin 1992 and Aladdin 2019". Mémoire pour le cursus "International Relations – Culture and Politics", Université de Leiden, 2020, 4. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/133517>.

Thompson, Stephanie. "The Thorny Problem of Mammy", Université d'États de Pennsylvanie, 18 octobre, 2015, <https://sites.psu.edu/slthompson/2015/10/18/the-thorny-problem-of-mammy/>.

Tritter, Jean-Louis. *Mythes De L'orient En Occident*. Paris: Ellipses, 2012.

U.S. Department of Justice, Combatting religious discrimination today: final report, juillet 2016, p7. <https://www.justice.gov/crt/file/877936/download>.

Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. 1ère ed. Sage Publications, 1990.

Yunis, Alia, et Gaelle Picherit-Duthler. "Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films", *Middle East Journal of Culture and Communication* 4, 2 (2011): 225-243, doi: <https://doi.org/10.1163/187398611X571382>

Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 1996.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : <i>Expédition D'Egypte Sous Les Ordres De Bonaparte</i> , Cogniet Léon, huile sur toile, 1 400 × 899, musée du Louvres, 1835.....	8
Illustration 2 : <i>Grande Piscine de Brousse</i> , Jean Léon Gérôme , 1885, huile sur toile, 70 × 100 cm, collection particulière, Londres.....	10
Illustration 3 : Carl & F. W. Dammann , Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man (London, 1875).....	11
Illustration 4 : <i>A Harem Knight</i> , le harem, 11:46.....	13
Illustration 5 : <i>A Harem Knight</i> , le cheikh forçant la jeune fille du harem à le suivre, 18:08..	13
Illustration 6 : Rudolf Lehnert et Ernst Landrock. Boy with flowers, 1920s, colored gelatin print, 30x 24.5 cm, Los Angeles, Getty Research Institute.....	35
Illustration 7 : Pascal Sébah. <i>Dames Turques</i> , 1870s, Los Angeles, Getty Research Institute.....	36
Illustration 8 : Aladdin a une courte apparition dans un harem, 00:08:15.....	54
Illustration 9 : Dans ce même harem il se retrouve face à une autre femme, apparamment une femme de ménage, cette fois ci “hideuse”, 00:08:47.....	55
Illustration 10 : Second exemple du stéréotype des danseuses, femmes de harem que l’on retrouve dans le film, 00:38:51.....	55
Illustration 11 : <i>Femmes d’Alger dans leur appartement</i> , Eugène Delacroix, 1834, Musée national Eugène-Delacroix.....	56

Illustration 12 : Jasmine sert la corbeille de fruit à Jafar, menottée et dans une tenue rouge légère, 1:15:42.....	57
Illustration 13 : La main de Jasmine sur le comptoir où d’autres mains semblent avoir été coupées, 00:18:43.....	58
Illustration 14 : Deux femmes voilées observant la fresque être peint, <i>Protocol</i> , 00:46:52...69	
Illustration 15 : Femme voilée intégralement fuyant la fusillade du marché dans <i>Death Before Dishonor</i> , 25:12.....	71
Illustration 16 : L'accueil de Sunny au palais, le “shapeless bundle”, 1:11:21.....	72
Illustration 17 : Sunny déshabillée par le groupe de femmes arabes, 1:11:53.....	74
Illustration 18 : La femme voilée cache en réalité un terroriste, 35:47.....	76
Illustration 19 : Mère irakienne et son enfant dans le viseur du sniper américain, 03:12.....	82
Illustration 20 : Kabakov face à Dahlia dans la salle de bain, 14:23.....	88
Illustration 21 : Dahlia face à Kabakov dans la salle de bain, 14:24.....	88
Illustration 22 : Dahlia et Robert Moshevsky dans l’ascenseur, 56:17.....	90
Illustration 23 : Dahlia sort seule de l’ascenseur, 56:23.....	90
Illustration 24 : La photographie de Dahlia plus intimidante, 1:14:09.....	92

MOTS CLÉS

Hollywood, cinema, orientalisme, femmes arabes, américain, représentations, stéréotypes.

Résumé

Ce mémoire a pour sujet la représentation de la femme arabe à Hollywood en traitant trois stéréotypes remarquables, celui de la femme arabe exotique, de la femme arabe voilée, soumise et enfin la femme arabe terroriste. Nous questionnons dans quelle mesure ces films constituent les représentations majoritaires de la femme arabe à Hollywood, quelles fonctions ces personnages remplissent-ils au cinéma américain et quels phénomènes sociaux sont soulignés par ces imageries historiques. Pour répondre à ces problématiques, quatre films sont sélectionnés pour analyser les trois clichés en question, *Aladdin*, *Death before Dishonor*, *Protocol* et *Black Sunday*. Nous étudions ces œuvres cinématographiques pour comprendre les mécanismes de représentations mise en œuvre et comment ils sont liés à des événements géopolitiques qui forgent ces mêmes clichés.

KEYWORDS

Hollywood, cinema, orientalism, arab women, american, representations, stereotypes.

Abstract

This master's thesis is dealing with the representation of Arab women in Hollywood by analyzing three main stereotypes, the exotic Arab woman, the veiled and submissive Arab woman, and finally the terrorist Arab woman. We question to what extent these movies constitute the majority of the representations of Arab women in Hollywood, what functions do these characters fulfill in their own movies and more generally speaking, the American cinema and finally, what social phenomena are underlined by these historical imagery. In order to answer these interrogations and grasp the issue, four films were chosen, *Aladdin*, *Death before Dishonor*, *Protocol* and *Black Sunday*. We study these cinematographic universes to understand the mechanisms of representations at work and how they are linked to geopolitical events that forge these same clichés.