

Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires

Numéro spécial (2012)
Monothéismes et cinéma

Sabine Salhab

Islam, judaïsme et cinéma. Interdits religieux, questionnements identitaires

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sabine Salhab, « Islam, judaïsme et cinéma. Interdits religieux, questionnements identitaires », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], Numéro spécial | 2012, mis en ligne le 04 juin 2012, consulté le 29 juin 2012. URL : <http://cerri.revues.org/1132> ; DOI : 10.4000/cerri.1132

Éditeur : MSH-M

<http://cerri.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://cerri.revues.org/1132>

Document généré automatiquement le 29 juin 2012.

Tous droits réservés

Sabine Salhab

Islam, judaïsme et cinéma. Interdits religieux, questionnements identitaires

- 1 Le lien entre religion et cinéma est un lien complexe et protéiforme. Il est d'autant plus difficile à cerner lorsque l'on traite du judaïsme et de l'islam, surtout quand l'objectif n'est pas de rediscuter pour la énième fois du thème, au demeurant fort intéressant, des juifs ou des musulmans à l'écran, de leur représentation, des stéréotypes positifs ou négatifs qui en découlent et de ce qu'ils révèlent sur la perception qu'une société a de ces minorités à un moment précis de son histoire. La méfiance d'une partie de ces communautés et notamment de leurs composantes les plus rigoristes envers l'image, considérée comme un moyen d'expression au mieux moins noble que d'autres formes d'art, au pire comme un divertissement immoral et à proscrire par tous les moyens, a limité l'émergence d'un cinéma religieux juif ou musulman malgré quelques tentatives ponctuelles.
- 2 Quel est donc le lien entre les communautés juives et musulmanes et l'image cinématographique ? Ces communautés ont-elles ralenti l'implantation de ce médium dans certaines sociétés, ont-elles exercé une certaine influence sur le contenu d'œuvres cinématographiques notamment par le biais de la censure ? Mais surtout existe-t-il un cinéma juif ou musulman au sens esthétique du terme ? Comment le définir et le délimiter ? Qu'est ce qu'un film « musulman » ou un film « juif » ? Est ce un film réalisé par un membre de l'une de ces communautés, même s'il ne met pas en scène des questions communautaires ? Ou au contraire un film qui traite de questions juives ou musulmanes quelles que soient les origines culturelles et religieuses de son réalisateur ?

Islam et représentation

Le statut de l'image

- 3 Deux affaires récentes réactivent le débat sur le statut de l'image dans l'islam et reposent la question de la représentation de la figure et plus particulièrement du domaine du sacré. La première affaire, celle des caricatures mettant en scène le prophète Mohammad, est éminemment politique. Ces dessins de caricaturistes danois, repris en 2006 à travers le monde et diffusés sur la toile, ont surtout choqué par leur caractère jugé insultant par une partie des lecteurs, puisqu'ils semblent faire l'amalgame entre le prophète de l'islam et le terrorisme, réduisant ainsi des millions de croyants à un stéréotype négatif et ultra violent¹.
- 4 La seconde affaire, moins mondialisée, concerne la réception de *Persépolis* le film d'animation réalisé en 2007 par Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi. Le film franco-iranien qui relate la révolution de 1979 et la prise du pouvoir par le régime de Khomeiny à travers les yeux d'une petite fille est diffusé le 7 octobre 2011 par la chaîne de télévision tunisienne Nessma. *Persépolis* figure en effet Dieu dans l'une de ses séquences, ou plutôt l'image que s'en fait la petite fille, personnage principal du film. Cette diffusion mène à l'attaque du siège de la chaîne à Tunis puis de la maison de Nabil Karoui son directeur. Ce dernier est d'ailleurs poursuivi pour « atteinte aux valeurs du sacré, atteinte aux bonnes mœurs et troubles à l'ordre public »². Dans les deux cas il s'agit d'images particulières, images de Dieu et du prophète de l'islam, images sacrées utilisées à des fins non religieuses. Ces réactions ne sont donc pas forcément symptomatiques d'un refus total de toute expression figurative, loin de là, les faits le prouvent dans les pays à majorité musulmane³.
- 5 La source de cette interdiction de la figuration n'a rien d'exclusivement musulman, elle plonge ses racines dans la méfiance des monothéismes envers toute forme d'idolâtrie, déjà expressément interdite par le troisième commandement de la Bible. Les lectures les plus fréquentes du Coran conduisent ainsi à prohiber les pratiques païennes de l'adoration des images sans formuler précisément un interdit figuratif⁴. Cette interdiction se précise néanmoins

dans les *hadiths*⁵. Louis Massignon qui rédige un article intitulé « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam »⁶ pour la revue *Syria* (II, 1921) en isole quatre :

Le premier *hadith* jette la malédiction sur les adorateurs des tombes et des images des prophètes et des saints. D’où l’absence d’iconographie sacrée centrée sur la vie du prophète.

Le second évoque la punition des artistes et faiseurs d’images le jour du « Jugement dernier ». Dieu est en effet « l’unique créateur » il est *al-khâlik* mais aussi *al-mussawir* (mot qui désigne également le peintre), il ne souffre aucune concurrence.

Le troisième *hadith* évoque l’interdiction de se servir de coussins et d’étoffes comportant des images.

Le dernier porte sur la prohibition du culte de la croix.

- 6 Certains théologiens musulmans prennent ces interdictions à la lettre, et vont même jusqu’à interdire l’usage des poupées. Des exceptions sont cependant tolérées, notamment dans le cas où un esprit vivant n’est pas concerné. L’artiste peut ainsi figurer des arbres, des fleurs, des objets : « A partir de là, une habile exégèse, se fondant sur certains *hadiths*, a étendu le champ de la représentation. Pour figurer sur une miniature l’image d’un être animé, il suffira de décapiter ou de mutiler cet être, de manière à le rendre non viable »⁷. Ces interdits sont d’ailleurs contournés ou dépassés dès la dynastie omeyyade, notamment dans la sphère privée sur les murs des harems ou des bains. Ces lieux sont considérés comme étant trop méprisables, la figuration ne peut y prêter à confusion ou constituer la moindre menace spirituelle. Les traductions manuscrites en arabe de textes scientifiques grecs ou coptes illustrés mènent également à la reproduction de ces illustrations. Les Califes non soumis aux théologiens et n’ayant pas de comptes à leur rendre vivent ainsi entourés de représentations.

Fresque du palais omeyyade de Qusayr Amra en Jordanie, VIII^e siècle



- 7 Certains exégètes mu’tazilites⁸ prennent parti dans cette « querelle des images »⁹ dès le VIII^e siècle. Ils limitent l’interdiction figurative à la représentation de Dieu sous une forme corporelle et considèrent que l’iconophobie n’a plus lieu d’être après le triomphe avéré du monothéisme. Al-Qurtubi (1214-1273) affirme également dans son *tafsir* (« commentaire [du Coran] ») que des *oulémas* acceptent la figuration comme licite. Ces positions restent cependant minoritaires. La seule forme de représentation qui provoque un tollé général et violent de la grande majorité des exégètes et théologiens islamiques est celle qui concerne le domaine réservé de la foi et plus précisément de la figuration des personnages saints de l’islam.

L’image des figures coraniques à l’écran

- 8 Les représentations cinématographiques de la vie de Jésus, des apôtres ou encore d’autres épisodes importants de l’histoire de l’Eglise sont très nombreuses dans l’histoire du cinéma. Souvent approuvées par le clergé, elles ont également soulevé de violentes polémiques¹⁰ mais sans jamais remettre en cause la légitimité de représenter Jésus malgré certaines réserves sur les modalités de cette représentation¹¹. Le clergé catholique entretient très tôt une relation privilégiée avec l’éducation à l’image en l’introduisant notamment dans les programmes scolaires des écoles privées, vingt ans avant l’école publique. Il n’en va pas de même

concernant la représentation du prophète de l'islam ou encore des personnages saints de son entourage grand tabou du film religieux musulman. Cet interdit empêche d'ailleurs l'éclosion et le développement d'un tel genre cinématographique qui en reste à ses balbutiements. La première polémique a lieu dès les débuts du cinéma égyptien, quand la société de production allemande Markos veut produire en 1925 un film intitulé *Le Prophète*. Atatürk est prêt à financer le projet. Le réalisateur, Wedad Orfy se rend en Égypte afin de trouver un acteur arabe pouvant interpréter le rôle de Mohammad. Youssef Wahbi, l'acteur sélectionné s'étant exprimé dans la presse, ce projet suscite dès lors une très grosse polémique ainsi que l'hostilité de l'Université d'al-Azhar. Le projet est suspendu. D'autres films religieux sont réalisés par la suite mais ils ne vont pas jusqu'à représenter le prophète de l'islam ou même *al-Khoulaifa' al-Rachidou*¹².

- 9 En 1961 la censure égyptienne permet le tournage du film *Mawkeb el-nour* (« Le cortège de lumière ») qui met en scène le personnage d'Omar Ibn al-Khattab, toujours filmé de dos¹³. En 1962, Hamza Ibn Abd al-Motaleb l'oncle de Mohammad, apparaît dans le film *Hijrat al-rassoul* (« L'exil du Prophète »). Il faut également citer le film *al-Rissâla* (« Le message ») réalisé en 1976 par Moustapha Akkad grâce à des fonds saoudiens et koweïtiens et tourné simultanément en anglais¹⁴ et en arabe avec le soutien de l'Université d'al-Azhar. Le prophète Mohammad et Ali Ibn Abi Taleb y sont représentés grâce à la technique de la caméra subjective. En 2002 le film d'animation intitulé *Mohammed the Last Prophet* (« Mohammad le dernier prophète »), réalisé par Richard Rich, est également approuvé par al-Azhar¹⁵. Il retrace la vie du prophète de l'islam en le figurant par une caméra subjective ainsi qu'une voix off. Cet ultime tabou sur la représentation du ou des prophètes n'a pas empêché l'essor du cinéma dans la plupart des pays à majorité musulmane, et ce dès son invention à la fin du XIX^e siècle.

Le cinéma dans le monde à majorité musulmane

- 10 La première projection cinématographique a lieu en Égypte dès 1896, quelques mois après la date de naissance officielle du cinéma¹⁶. De nombreuses salles de cinéma sont construites à Alexandrie et au Caire avant la Première Guerre mondiale. Les Égyptiens découvrent ainsi les productions cinématographiques européennes et américaines. Il en va de même pour les pays du croissant fertile et du Maghreb. Les premières salles de cinéma sont ainsi inaugurées dans ce qui deviendra la Turquie, la Syrie, la Palestine mandataire et la Tunisie dès 1908, le Liban et l'Irak en 1909. On y projette également des films occidentaux en l'absence de production locale. La chute de l'Empire ottoman inaugure la période des mandats qui ralentit considérablement l'émergence de cinémas nationaux. La colonisation française dans les pays du Maghreb, ne permet pas le développement de cinématographies locales. Les cinémas maghrébins prennent leur essor après les indépendances, en 1956 pour la Tunisie et le Maroc, en 1962 pour l'Algérie.
- 11 Durant cette même période, l'Égypte connaît un fort développement économique grâce notamment à sa culture du coton et à l'exploitation du Canal de Suez. Mais c'est surtout durant les années 1930, après l'avènement du parlant, que le cinéma égyptien se développe. La parole, la musique et le chant lui permettent de puiser dans une riche culture orientale¹⁷ loin des conventions cinématographiques occidentales qu'il imite jusqu'alors. Les studios Misr, construits par Talaat Harb sur le modèle hollywoodien permettent la réalisation de grosses productions avec lesquelles le géant égyptien inonde le marché moyen-oriental. Le cinéma est alors le secteur industriel numéro deux, en terme de rentabilité, juste derrière le textile. Il faut dire que les producteurs s'appuient sur le succès des grands chanteurs populaires comme Farid al-Atrache, Chadia, Muhammad Abd al-Wahab, Oum Kalsoum ou encore Sabah pour réaliser des comédies musicales à succès. Malgré cette explosion de l'industrie cinématographique égyptienne et la permanence d'un cinéma « occidental » dans les salles du Maghreb et du Machreq, la censure et l'auto-censure restent présentes dans des sociétés relativement conservatrices, en ce qui concerne notamment la représentation de la sexualité.
- 12 Le cinéma s'implante également en Iran dès 1900 et des films sont réalisés et projetés à la cour à la demande du Shah. La première salle de cinéma y est inaugurée en 1904. Les salles se multiplient à partir des années 1920 aussi bien à Téhéran qu'en province. Elles ne sont mixtes

qu'en 1928 avec une partie réservée aux femmes et une autre aux hommes de part et d'autre de l'allée centrale. Cinquante-huit films sont produits en Iran entre 1949 et 1955. Même la révolution de 1979 ne met pas un terme à ce dynamisme malgré l'hostilité de certains *mollahs* qui l'associent à « l'Occident » et à son « influence corruptrice ». Khomeiny décide de s'en servir comme instrument idéologique afin d'islamiser la société. Certains sujets comme les femmes et l'amour deviennent ainsi tabous et il faut attendre l'élection de Khatami en 1997 pour que ces règles s'assouplissent.

- 13 Le cinéma est moins présent dans les pays du Golfe où on ne peut pas encore parler de cinémas nationaux. Cependant ce n'est qu'en Arabie Saoudite qu'il n'existe aucune salle de cinéma et que cet art est considéré comme étant contraire aux bonnes mœurs¹⁸. La méfiance des religieux traditionalistes envers l'image n'est que partiellement responsable de cet état de fait. La production télévisuelle est d'ailleurs fort dynamique dans la région, notamment les feuilletons très populaires programmés pendant la période du Ramadan¹⁹. C'est encore une fois la question économique qui est au centre de ce problème. Le coût très élevé de la production cinématographique ainsi que le poids de la censure et l'absence de tradition cinématographique handicapent les aspirants réalisateurs. Le festival des cinémas du Golfe qui se tient annuellement à Dubaï depuis 2008 révèle cependant des cinéastes qui s'attaquent le plus souvent à des sujets de société comme le mariage forcé ou encore la question du voile. Le Doha Film Institute qui organise un festival du film arabe depuis 2009 illustre également le récent dynamisme de la région.
- 14 La religion musulmane, malgré sa place centrale dans les sociétés orientales, n'est que l'un des paradigmes qui façonnent le cinéma du monde à majorité musulmane. La présence de religieux dans les comités de censure mène ainsi à certains interdits spécifiques concernant la personnification des prophètes ou encore le thème de la sexualité. Des représentations très normées en découlent, comme les éclats de rire entendus en hors-champ dans le cinéma égyptien qui suggèrent longtemps l'acte sexuel. Des innovations esthétiques, plus intéressantes, résultent également de cette intériorisation de la censure, comme le rôle des enfants dans le cinéma iranien. D'autres facteurs entrent cependant en compte dans l'histoire de ces cinémas : la laïcisation de la Turquie sous Atatürk, la décolonisation au Maghreb, l'avènement de Nasser en Égypte, les dictatures en Syrie et en Irak, le conflit israélo-palestinien, la guerre civile libanaise ou encore la révolution iranienne sont autant d'événements qui marquent leur évolution.
- 15 Les pays du Machreq et du Maghreb produisent ainsi des cinématographies fortement hétérogènes²⁰ aux thématiques ancrées dans des enjeux bien particuliers selon la nationalité du film. La réflexion identitaire qui y est développée est le plus souvent extrêmement liée à des enjeux nationaux, la pratique de l'islam dans ces sociétés fortement traditionnelles étant de l'ordre de l'évidence. Il est ainsi plus pertinent de parler de cinémas nationaux que d'évoquer un cinéma identitaire musulman. L'islam, malgré un lien fort avec la culture arabe est une religion à la force centrifuge allant vers une conception très ouverte de l'*oumma* musulmane. Cette hétérogénéité fort marquée d'un pays à un autre s'accroît lorsque l'on aborde les cinématographies iranienne et turque par le fait de l'absence de l'arabe comme langue commune de tournage, mais également en raison de la présence de références culturelles et esthétiques propres à ces civilisations. Le fossé culturel est encore plus frappant si l'on se penche sur le cas de cinémas de pays à majorité musulmane comme l'Indonésie ou encore le Pakistan, non traités dans cet article ou encore de pays d'Afrique noire à forte population musulmane comme le Nigeria dont la production cinématographique est classée deuxième mondiale derrière Bollywood (Inde) et devant Hollywood (États-Unis) par le rapport 2009 de l'UNESCO. Une étude plus large incluant toutes ces cinématographies est nécessaire afin de traiter efficacement du lien entre islam et cinéma.
- 16 Parmi les réalisateurs qui s'attaquent à la définition d'une identité influencée par la culture musulmane nous trouvons ainsi de manière fort révélatrice, des réalisateurs français, qui explorent un héritage issu de l'immigration maghrébine en France²¹. C'est ainsi leur statut de minorité qui inspire des films principalement centrés sur la déconstruction de stéréotypes négatifs dont la communauté musulmane française fait l'objet ou encore sur la dénonciation

des mauvaises conditions socio-économiques dont elle souffre couplées à l'absence de reconnaissance de leur identité française acquise notamment par leurs combats au sein de l'armée nationale. Mais contrairement aux cinéastes de la diaspora juive ces réalisateurs s'intéressent principalement à des facteurs socio-culturels, traitant le fait religieux par le biais du regard de l'autre et non comme un questionnement d'ordre existentiel.

Judaïsme et cinéma

- 17 L'interdiction de la figuration qui traverse de manière plus ou moins prégnante les trois religions monothéistes puise sa source dans des lectures de la Bible, et notamment dans la référence à l'interdiction du culte des idoles clairement explicitée dans le troisième commandement : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent » (*Exode* 20, 4 et 5). Cet interdit est également souligné par les interprétations majoritaires de l'épisode du « veau d'or » (*Exode*, 32) : pendant que Moïse était sur le Mont-Sinaï afin de recevoir les tables de la loi, son peuple construit un veau d'or avec les bracelets et les colliers qu'ils avaient réussi à emmener lors de leur départ d'Égypte. Ils adorent ainsi le veau reniant le troisième commandement et leur croyance en un Dieu unique. A son retour, Moïse est pris d'un tel accès de colère qu'il fracasse les « tables de la Loi » sur un rocher.
- 18 Cet interdit religieux, respecté encore aujourd'hui par les communautés juives « ultra-orthodoxes » ou *Haredim*²² n'empêche cependant pas la réalisation de nombreux films yiddish au sein des communautés juives en Europe et aux États-Unis dès le début du XX^e siècle. Ce groupe de films traite de thématiques similaires, essentiellement inspirées de la littérature yiddish, et tournés dans cette langue. On ne recense pas moins de cent cinquante films entre 1910 et 1950 entre documentaires ripostant à l'antisémitisme et adaptation d'œuvres classiques. Son chef-d'œuvre, *Le Dibbouk*²³ réalisé par Michael Waszynski en 1937 dans le décor d'un vrai *Shtetl*²⁴ est basé sur la version hébraïque d'une pièce de théâtre adaptée du yiddish par Bialik. Cependant le manque de moyens, la méfiance des gens du théâtre juif américain envers le cinéma et surtout l'antisémitisme nazi et le génocide perpétré contre les juifs qui s'en est suivi marquent la fin de cette expérience cinématographique. Le déclin de la langue yiddish dans le monde ainsi qu'en Israël au profit de l'hébreu est également un autre facteur de la disparition progressive de ce cinéma. Le cinéma israélien devient alors le principal représentant du cinéma « juif ».
- 19 On continue pourtant à entendre régulièrement parler d'un cinéma juif au sens large du terme, notamment à travers la mise en place de nombreux festivals à travers le monde. Tous les ans, les festivals du film juif ou Jewish Film Festival selon la région du monde où ils se déroulent proposent une programmation très variée. Que ce soit à Genève, Toronto, Jérusalem, Nice, San Francisco, Boston ou encore Vienne, ils ont pour point commun de s'articuler autour d'un cinéma israélien de plus en plus dynamique²⁵, tout en proposant des documentaires autour de l'histoire juive ainsi que des films à « thématique juive »²⁶. Ce n'est donc pas en premier lieu le judaïsme ou la judaïté, notions restrictives et à connotation religieuse qui définissent le cinéma « juif », mais plutôt la notion de judéité²⁷, une notion plus fluctuante, que les réalisateurs ne cessent d'explorer.
- 20 Israël est aujourd'hui le centre névralgique de cette création cinématographique, perçu par une grande partie de la diaspora comme le lieu de convergence et d'actualisation de cette identité juive naguère réprimée. Le cinéma a pourtant du mal à s'implanter dans les colonies juives de Palestine. Ce médium, considéré moins noble que la littérature ou le théâtre est méprisé par les institutions qui refusent de le financer. Des juifs orthodoxes vont même jusqu'à interrompre une projection qui a lieu à l'« Oracle » en 1908, dans la première salle de cinéma inaugurée par des juifs égyptiens. Malgré ces conditions difficiles, les efforts de quelques pionniers comme Yaacov Ben Dov ou encore Nathan Axelrod permettent l'émergence d'un cinéma pré-étatique, cinéma dont le potentiel est perçu par les autorités israéliennes après la création de l'État en

1948. Des institutions sionistes financent alors des films destinés à promouvoir leur idéologie et à récolter des dons auprès des membres de la diaspora.

21 Entre les années 1950 et les années 1980 le cinéma israélien est donc au service de l'idéologie sioniste, avec un enjeu de taille : légitimer les revendications nationales israéliennes qui ont abouti à la création du jeune État. Se jouent alors, d'une part l'écriture du récit national israélien visant à atténuer toute culpabilité liée aux circonstances de la guerre israélo-arabe de 1948, d'autre part la création de l'archétype du *Sabra*, le « nouvel homme juif ». Né sur la terre israélienne et façonné par les principes sionistes, le *Sabra* incarne l'antithèse des clichés antisémites longtemps subis par les juifs de la diaspora. C'est le citoyen idéal, alliant force physique nécessaire au travail de la terre et renoncement à toute individualité afin de mieux servir les idéaux patriotiques. Ses caractéristiques physiques et son héroïsme mis en scène par le cinéma de cette époque vont de pair avec la montée du parti travailliste et son discours de dénigrement envers le juif intellectuel et religieux de la diaspora. L'invasion israélienne du Liban en 1982 ainsi que la révision historiographique majeure portée par les « nouveaux historiens israéliens » écorcent cependant cette image mythique et ouvrent la voie à un discours alternatif, une tentative d'élaboration d'une nouvelle identité juive israélienne qui passe d'abord par la littérature et qui est relayée par le cinéma. L'esthétique du *Sabra* triomphant, filmé en contre plongée, héroïque et combattant, ne répond plus aux questionnements identitaires qui traversent la société israélienne. Le nouveau cinéma israélien opère un revirement majeur, arrête de filmer le champ, version lisse et unifiée du récit national sioniste, pour révéler ce qui est resté de l'ordre du non dit, hors-champ. Cette figuration du contrechamp révèle alors un corps défaillant, incapable de rivaliser avec l'héroïsme des personnages du cinéma de propagande. Le nouveau corps israélien se rebiffe, refuse de se plier à la norme imposée. Dans *Le Livre de la grammaire intérieure* de Nir Bergman le personnage principal souffre d'un dysfonctionnement de ses hormones de croissance. Il est ainsi incapable de grandir. Dans *Le Vagabond* d'Avishai Sivan, c'est l'infertilité qui affecte le personnage principal. Mais cette défaillance est d'autant plus frappante lorsqu'elle concerne la figure du soldat. Le soldat de *Lebanon* réalisé par Samuel Maoz est incapable de tirer face à l'ennemi, celui du film d'Udi Aloni, *Pardons*, perd la raison et dans *Infiltration* de Dover Koshshvili les soldats ratés cumulent les tares : épileptiques, boutonneux ou simplement peu entraînés ils sont totalement inadaptés à l'âpreté de leur entraînement. Le suicide du jeune *kibboutznik*²⁸, qui intervient à la fin du film métaphorise cet échec du sionisme.

La Grammaire intérieure de Nir Bergman



©Jour2fête

Infiltration de Dover Koshashvili

©Sophie Dulac Distribution

- 22 Nous assistons à une véritable rébellion du corps, un corps qui s'obstine à refuser la transformation vantée par le discours sioniste, qui reste dans le moule du corps malingre de l'intellectuel juif de la diaspora. Ces nouveaux personnages sont le plus souvent des personnages à la marge, qu'ils soient déserteurs comme dans *Alila* de Gitai ou encore homosexuels dans *The Bubble* et *Yossi et Jager* d'Eytan Fox... C'est leur individualité et leurs questionnements qui sont mis en avant par les scénaristes, qui posent ainsi la question d'une nouvelle formulation de l'identité israélienne.
- 23 Cette réflexion sur ce qui détermine l'identité juive n'est pas l'apanage des réalisateurs israéliens, elle est très présente chez les artistes juifs de la diaspora, notamment chez des réalisateurs américains. Le cinéma de Woody Allen est particulièrement riche dans cette interrogation de l'identité juive, notamment à travers la déclinaison de nombreux stéréotypes qu'il met en évidence dans ses œuvres sur un mode humoristique. Ainsi dans *Annie Hall* quand il rencontre sa première femme qui se nomme Allison Porchnik et se présente comme une doctorante qui travaille sur l'engagement politique dans la littérature du XX^e siècle, il lui déclare d'entrée de jeu : « *Vous êtes new yorkaise, juive, de gauche, libérale, intellectuelle, Central Park West, université Brandeis, colonies de vacances socialistes, votre père a des dessins de Ben Shahn, ceux sur les grévistes...* ». La jeune femme répond qu'elle « *adore être réduite à un stéréotype culturel* ». Une autre séquence du film compare la famille d'Annie, « *une famille américaine classique et en bonne santé* » à sa famille juive par le biais d'un *splitscreen*, divisant le cadre en deux, avec d'un côté la famille Hall, discutant calmement de brocante et de l'autre la famille Allen, où tout le monde parle en même temps des problèmes de santé des uns et des autres et où le père d'Allen explique qu'ils jeûnent pendant les vacances pour expier leurs péchés : « *Lesquels ?* » lui demande une invitée, « *on n'en sait rien* » répond-il.
- 24 Mais Woody Allen ne se limite pas à décliner des stéréotypes pour les déconstruire. Il se met également en scène, dans plusieurs de ses films comme un anti-héros, dans la tradition yiddish du *schlemiel* qui se moque de lui-même afin de survivre dans un monde hostile. Allen est perpétuellement insatisfait de lui-même, de son pouvoir de séduction auprès des femmes, de sa différence physique et psychologique avec ses modèles masculins. Il s'exclame ainsi dans *Tombe les filles et tais-toi* : « *qui veut-on que je prenne pour modèle, mon rabbin ?* ». Le judaïsme est toujours dépeint comme une facette identitaire handicapante, Allen est lâche, hypocondriaque, en psychanalyse freudienne depuis 15 ans, doté d'une famille pratiquante et montrée sous l'angle du ridicule. Il est bien loin de son modèle masculin, Humphrey Bogart qu'il cite dans *Annie Hall*. Et pourtant, la solution ne réside pas dans le renoncement à cette identité, son personnage, finit au contraire par être aimé parce ce qu'il est un intellectuel juif new-yorkais, stéréotype plus flatteur que celui de l'Américain lambda, ou encore antisémite, qu'il décline également dans sa filmographie. L'identité juive chez Allen se résume peut-être à cette capacité d'autodérision que l'on qualifie souvent d' « *humour juif* ».

- 25 Les frères Cohen interrogent quant à eux ce qui fonde l'identité juive américaine dans leur film *A Serious Man* qui s'ouvre par un prologue sous forme de court métrage rendant hommage à la culture yiddish. En effet, la séquence se déroule dans un *Shtetl* au XIX^e siècle, et les personnages s'y expriment en yiddish. Un couple reçoit la visite d'un inconnu, rencontré par le mari en pleine nuit et qui se présente sous l'identité d'une connaissance éloignée. La femme, ayant eu vent du décès de cette personne, est persuadée qu'il s'agit d'un *Dibbouk* et l'assassine malgré les appels à la raison de son mari. Cette dualité entre croyance et rationalité, racines juives et intégration laïque se poursuit tout le long du film. Une dualité qui s'exprime sur plusieurs niveaux : dans un gros plan quand le rabbin insère l'écouteur de musique profane dans son oreille, au sein du plan quand le fils du personnage principal écoute de la musique américaine tout en suivant des cours d'hébreu pour préparer sa *bar mitsva*, entre les plans par le biais du montage alterné entre cette éducation religieuse et le personnage du père qui est professeur de physique à l'Université²⁹, dans les thématiques mêmes du film entre le matérialisme du père qui accepte de l'argent pour changer les résultats d'un étudiant et sa recherche spirituelle auprès des rabbins. Tout le film s'articule autour de cette recherche désespérée d'un homme qui ne comprend pas la cause de ses malheurs et espère trouver une réponse dans une tradition juive qu'il ne parvient plus à comprendre. Sa situation est finalement celle du chat de Schrödinger³⁰ dont il cite l'exemple dans ses cours de physique, à la fois mort et vivant : de manière littérale puisqu'il découvre qu'il est atteint d'une maladie incurable mais aussi de manière métaphorique, puisqu'il conjugue simultanément deux états contradictoires à la fois juif et athée. L'essence même de cette identité juive chez les frères Cohen étant cette remise en question perpétuelle et cette tension entre deux pôles.
- 26 Ce questionnement autour de l'identité juive n'est donc pas uniforme, il reste très marqué par la société dans laquelle il prend place ainsi que par la personnalité du réalisateur qui s'y intéresse. Le cinéma français se penche ainsi sur la question, aussi bien à travers des drames réalisés par Claude Miller qu'à travers les comédies de Gérard Oury, Alexandre Arcady ou encore Thomas Gilou et son très populaire *La vérité si je mens*. La religion juive, sa pratique, son interprétation, est cependant majoritairement abordée dans le cinéma israélien, les cinémas européens et américains se cantonnant le plus souvent à une exploration du sentiment d'appartenance communautaire ainsi que des difficultés de l'intégration. Il est ainsi impossible de parler d'un cinéma juif esthétiquement uniforme, ce terme recouvrant des réalités géographiques éclatées ainsi que des expériences identitaires plurielles. Il en va de même pour le cinéma du monde à majorité musulmane qui ne peut être réduit à un lien fantasmé entre un islam restrictif et des représentations archétypiques qui en découleraient.
- 27 L'échec des idéologies nationalistes arabes ainsi que l'émergence de l'islamisme depuis les années 1980, une émergence confirmée par les succès électoraux des partis islamistes en Tunisie et en Égypte à la suite du « printemps arabe » vont peut-être mener à une évolution de la terminologie utilisée par les chercheurs et les critiques de cinéma. Notons ainsi la tenue annuelle depuis 2005 du « festival international du film musulman » à Kazan³¹, la capitale de la république russe du Tatarstan qui contrairement aux festivals qui se cantonnent aux films dits arabes ou moyen-orientaux, élargit sa filmographie à toute l'*oumma* musulmane tout en sélectionnant là encore des films d'identité musulmane et non uniquement des films religieux comme le nom du festival pourrait le laisser penser. Si les termes de cinéma juif ou de cinéma musulman ont le mérite de définir les contours de certaines interrogations identitaires, ils restent cependant insuffisants pour révéler toute la complexité esthétique des œuvres qu'ils désignent.

Notes

1 L'affaire des caricatures soulève de nombreuses questions aussi bien philosophiques que juridiques et politiques, elle fait l'objet de plusieurs articles dans l'ouvrage *La Caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, sous la direction de Dominique Avon dont l'introduction retrace les contours de l'affaire et les problématiques qu'elle soulève.

2 Le procès a été reporté au 23 janvier 2012, puis au 19 avril. Il faut noter que le parti islamiste Ennahda actuellement au pouvoir en Tunisie a publié un communiqué le 23 janvier afin d'exprimer son attachement à la liberté d'expression considérant « que les poursuites engagées contre le directeur de Nessma ne représentent pas la meilleure solution pour répondre à la problématique sur l'identité du peuple et l'attachement au sacré d'un côté, et la liberté d'expression de l'autre ». Le parti en « appelle à un consensus national entre les médias, la société civile et les politiques sur les questions de la liberté d'information et de culte ». In *Le Monde.fr* du 23 janvier 2012. http://www.lemonde.fr/tunisie/article/2012/01/23/tunisie-le-proces-persepolis-reporter-au-19-avril_1633221_1466522.html?xtmc=affaire_nessma&xtcr=2.

3 Il faut noter la différence entre chiites et sunnites concernant ce tabou de la figuration : les personnages saints de l'histoire chiite sont ainsi présents dans une large iconographie, notamment dans les miniatures persanes. Des portraits de l'Imam Ali circulent sur internet ainsi qu'un portrait sur papier du prophète Mohammad, vendu dans les librairies iraniennes situées près des *imâmzâdehs*, les tombeaux des prophètes. Naef S., *Y a-t-il une « question de l'image » en Islam*, Paris, Tetraèdre, 2004. Khatchadourian A. et Salhab S., « Portraits non censurés de religieux chiites », Dominique Avon (dir.) *La Caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

4 « Ô croyants ! le vin, les jeux de hasard, les statues [ou « les pierres dressées », selon les traductions] et le sort des flèches sont une abomination inventée par Satan ; abstenez-vous-en et vous serez heureux » (*Coran*, V, 90). « Abraham dit à son père Azar : prendras-tu des idoles pour dieux ? Toi et ton peuple vous êtes dans un égarement évident » (*Coran*, VI, 74).

5 Avon D., « Orchestres de presse autour des « caricatures » dans la France républicaine », *La Caricature au risque des autorités politiques et religieuses*, Presses Universitaires de Rennes, 2010. L'auteur y traite, pp. 120 à 123, de l'iconophobie et de l'iconographie autour de Mohammad et cite de nombreuses études sur cette question.

6 Texte largement repris et commenté par Salah Stétié dans « L'image et l'islam », Georges Sadoul (dir.), *Les cinémas des pays arabes*, Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, Beyrouth, 1966.

7 Stétié S., « L'image et l'Islam », *Les cinémas des pays arabes*, Georges Sadoul (Dir.), Centre Interarabe du Cinéma et de la Télévision, Beyrouth, Liban, 1966, pp. 18-19.

8 École théologique musulmane apparue au VIII^e siècle et influencée par la philosophie grecque. Elle disparaît au XIII^e siècle, supplantée par le sunnisme.

9 Bishr Farès, « Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. Appendice : la querelle des images en islam ». *Mélanges Louis Massignon*, vol. 2, Damas : Institut Français, 1957, p. 77-109. L'auteur y fait part d'une querelle théologique dans les milieux musulmans sunnites et chiites sur le statut des images à partir du milieu du VIII^e siècle.

10 Ainsi en 1988, un groupe de catholiques extrémistes incendie un cinéma du boulevard Saint-Michel (Paris) afin d'empêcher la projection de *La dernière tentation du christ* de Martin Scorsese qu'ils jugent blasphématoire.

11 Les articles de ce numéro qui traitent du lien entre christianisme et cinéma sont plus à même d'apporter un éclairage précis et détaillé sur ce thème.

12 Les quatre successeurs du prophète de l'islam, surnommés « Les califes bien-guidés » : Abou Bakr, Omar, Othman et Ali.

13 Concernant l'historicité de la sacralisation des « Compagnons » du prophète de l'islam, voir l'article de Dominique Avon et Abdellatif Idrissi, « Du Coran et de la liberté de penser », 21/10/2008, www.laviedesidees.fr

14 Sous le titre *Mohammad Messenger of God*. Anthony Quinn y joue le rôle de Hamza, l'oncle du prophète de l'islam et personnage principal du film.

15 Les positions des oulémas d'al-Azhar varient selon les cinéastes ainsi, en 1994, ils recommandent l'interdiction du long métrage de Youssef Chahine *L'Emigré*, inspiré du récit biblique de Joseph qu'ils jugent contraire à la *charia* en raison de la personnification d'un prophète.

16 La première projection publique et payante organisée au café de Paris par les frères Lumière a lieu en décembre 1895.

17 L'adaptation de romans égyptiens de grands auteurs tels que Naguib Mahfouz, qui écrit également plusieurs scénarios pour le cinéma, contribue à donner une certaine dignité culturelle au « septième art » égyptien.

18 On notera la différence avec l'Iran qui est également une « république islamique » et qui a cependant une riche tradition cinématographique.

19 Les horaires de travail considérablement réduits durant le mois du Ramadan ainsi que l'absence de repas et d'activités autres que la méditation et la prière font de la télévision la seule distraction disponible et permettent aux chaînes de télévision de réaliser d'excellents chiffres d'audience en cette période de l'année.

20 Karl G. Heider, *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*, University of Hawaiï Press, Honolulu, 1991. Alamgir Kabir, *The Cinema in Pakistan*, Sandhani Publications, 1969. Alessandro Jedlowski « *New Tendencies in the Nigerian Film Industry Nollywood, Global Cinema and the Impact of the Diaspora* », *Avanca Cinema*, 2010.

21 Nous pensons notamment au cinéma d'Abdellatif Kechiche, de Rachid Bouchareb ou encore de Rochdy Zem.

22 Les *Haredim* refusent surtout la télévision en raison des idées « corruptrices » qu'elle véhicule.

23 Le *Dibbouk* est une sorte de démon, une âme maudite qui s'incarne dans un corps vivant selon la tradition populaire juive. Seul un « juste » peut l'exorciser.

24 Bourgade juive d'Europe orientale qui symbolise le monde yiddish.

25 A titre d'exemple, le « festival du film juif » de Genève qui se tient du 21 au 25 Mars 2012 propose une programmation de 19 films subdivisée comme suit : 9 films israéliens, 2 films américains, 2 films allemands, 2 films autrichiens, 1 film tchèque, 1 film polonais, 1 film canadien, 1 film français. Ces chiffres se basent sur le producteur principal, la majorité de ces films étant des coproductions.

26 C'est l'expression utilisée par l'association française Judaïcine, un média du Fonds Social Juif Unifié, qui organise des festivals du « film juif » dans toute la France. www.judaicine.fr/.

27 La judaïté ou l'observance des lois religieuses est un critère restrictif de définition de l'identité juive, la judéité englobe la notion de culture juive au sens large. *Le Petit Larousse Grand Format*, ed. 2006, page 608. Voir également, Robin R., « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises*, dans Ginette Michaud et Georges Leroux (dir.) *Les Presses de l'Université de Montréal*, Volume 38, numéro 1-2, 2002, p. 207-218.

28 Habitant d'un *kibboutz*, village collectiviste développé sous l'influence des sionistes, c'est la figure du *Sabra* par excellence.

29 La dualité matériel/spirituel est même présente dans le métier du père qui explique à un étudiant qu'il enseigne la physique, qui comporte des exemples concrets, mais que cette matière n'est rien sans les mathématiques qui permettent de comprendre de manière abstraite le fonctionnement du monde.

30 Schrödinger imagine en 1935 une expérience dans laquelle un chat est enfermé dans une boîte fermée avec un dispositif qui tue l'animal dès qu'il détecte la désintégration d'un atome d'un corps radioactif. Si les probabilités indiquent qu'une désintégration a une chance sur deux d'avoir eu lieu au bout d'une minute, la mécanique quantique indique que, tant que l'observation n'est pas faite, l'atome est simultanément dans deux états (intact/désintégré). Or le mécanisme imaginé par Schrödinger lie l'état du chat (mort ou vivant) à l'état des particules radioactives, de sorte que le chat serait simultanément dans deux états (l'état mort et l'état vivant), jusqu'à ce que l'ouverture de la boîte (l'observation) déclenche le choix entre les deux états. Du coup, on ne peut absolument pas dire si le chat est mort ou non au bout d'une minute. Ourjoumteyev, Jeong, Tualle-Brouri, Grangier, « Generation of optical 'Schrödinger cats' from photon number states *Nature* », n° 448, 16 août 2007, pp. 784-786.

31 Le site du festival est disponible à l'adresse suivante : <http://www.kazan-mfmk.com>

Pour citer cet article

Référence électronique

Sabine Salhab, « Islam, judaïsme et cinéma. Interdits religieux, questionnements identitaires », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], Numéro spécial | 2012, mis en ligne le 04 juin 2012, consulté le 29 juin 2012. URL : <http://cerri.revues.org/1132> ; DOI : 10.4000/cerri.1132

À propos de l'auteur

Sabine Salhab

Docteur en cinéma de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumés

La méfiance traditionnelle des monothéismes vis-à-vis des images par crainte de l'idolâtrie n'empêche pas le développement du cinéma au sein de sociétés majoritairement juives ou musulmanes dès le début du XXe siècle. Dans le monde à majorité musulmane, la représentation des figures coraniques reste le tabou ultime qui empêche l'émergence d'un véritable cinéma religieux, malgré quelques tentatives ponctuelles. Les communautés juives d'Europe et des Etats-Unis réalisent quant à elles de nombreux films yiddish entre 1910 et 1950. La notion de film juif ou musulman au sens esthétique du terme, interrogée dans cet article, se révèle insuffisante pour cerner ces œuvres complexes.

Islam, Judaism and cinema

The traditional distrust of monotheism towards images by fear of idolatry did not prevent the development of cinema in Jewish or Muslim societies at the beginning of the 20th century. Despite some attempts, an Islamic religious cinema never emerged in the predominantly Muslim world since the representation of Coranic figures remains the ultimate taboo. Jewish communities in Europe and the United States produced many Yiddish films between 1910 and 1950. The aesthetic notion of Muslim or Jewish film, explored in this article, appears to be insufficient to define these complex works.

Entrées d'index

Mots-clés : cinéma israélien, cinémas du Maghreb, cinémas du Moyen-Orient, film juif, film musulman, islam, judaïsme, judéité

Keywords : Islam, Islamic Film, Israeli Cinema, Jewish Film, Jewishness, Judaism, Middle Eastern Cinema, North African Cinema