

**A HOLLYWOOD, LE TERRORISTE ARABE
PREND L'AMÉRIQUE EN OTAGE**

Rachid Naim¹

A travers plus d'un siècle de cinéma hollywoodien, le personnage de l'Arabe est passé par plusieurs étiquettes réductrices. Des étiquettes qui ont oscillé, par exemple, du "cheikh romantique" des années vingt à "l'indigène sans pitié" des films de la légion étrangère pendant une grande partie des années trente... Ces nombreux archétypes pouvaient coexister et ne s'excluaient pas mais quelques-uns dominaient la perception générale que nous procure, avec un peu de recul, la vision des films de l'époque. Depuis les trente dernières années, Hollywood entretient avec prédilection une autre étiquette collant au personnage de l'Arabe, celle de "terroriste". Une image largement adoptée par le cinéma populaire américain bien avant les attentats du 11 septembre 2001 et leurs conséquences guerrières qui semblent aujourd'hui la renforcer, voire la justifier.

La crise du pétrole, l'instabilité du Moyen-Orient et le conflit arabo-israélien constituent quelques-unes des raisons ayant provoqué un antagonisme entre les intérêts politico-économiques américains et

Recherches en communication, n° 22 (2004).

ceux de certaines puissances régionales appartenant à ce qu'il semble convenu d'appeler "axe du mal" (Iran, Irak, Libye, Syrie...) ou encore à des groupuscules contestataires, souvent issus de ces mêmes pays. Perçues l'une après l'autre comme des ennemis des États-Unis, ces puissances moyen-orientales se sont tour à tour vues accusées d'abriter et d'encourager le terrorisme international et taxées "d'États voyous" ("Rogue States"). Étant donné que la culture populaire suit généralement le point de vue officiel, naquit alors à un flot interminable de productions fictionnelles américaines à grand public décrivant le personnage de l'Arabe sous des aspects avilissants. Les dessins animés, les bandes dessinées, les caricatures de la presse ne sont que quelques exemples parmi ces produits.

Les productions cinématographiques réalisées à Hollywood s'inscrivent également dans cette culture populaire où se reflètent les représentations sociales dominantes concernant "l'Autre" et "Nous-mêmes". De plus, en tant que média populaire, le cinéma hollywoodien occupe une position privilégiée sur l'échelle médiatique. Il la doit particulièrement à l'impact puissant des images et des effets spéciaux qui donnent au récit cinématographique de divertissement une puissance imaginaire et un attrait incomparables par rapport à tout autre type de discours. Cette position médiatique dominante nous pousse à nous poser la question des relations qu'entretient Hollywood avec les décideurs politiques. Le cinéma américain produit-il les représentations sociales dont il est le média porteur ? Ou est-il davantage le reflet en images et "imagé" d'un point de vue dominant et officiel ?

Si l'apparition du terroriste arabe au sein du cinéma américain peut s'expliquer par la concomitance de plusieurs facteurs historiques (guerres arabo-israélienne, choc pétrolier de 1973, détournements d'avions, opérations militaires des fedayin palestiniens...), la pérennité de son existence², par contre, nous semble relever d'autres facteurs qui dépassent le simple motif factuel. D'ailleurs, l'une des questions légitimes que nous pouvons nous poser est de savoir comment et pourquoi le personnage du terroriste arabe perdure dans le cinéma américain alors que d'autres types de terroristes reconnus comme tels (les personnages de terroristes espagnols, irlandais ou italiens) qui sévissent toujours dans la réalité ne sont pas représentés ou ont disparu après une brève apparition sur les écrans hollywoodiens ?

Faits d'armes et imaginaire cinématographique

L'irruption du personnage du terroriste arabe dans le cinéma américain répond à la concomitance de deux facteurs : l'un, objectif et historique, et l'autre subjectif et psychologique³. Si le premier est évident et facilement perceptible puisqu'il s'agit d'événements historiques réels, le second facteur l'est beaucoup moins. Il s'agit en effet des représentations et autres stéréotypes que les Américains se font des Arabes.

Le terroriste arabe, entre fiction et réalité

Le personnage du terroriste arabe a ainsi deux facettes –objective et subjective– différentes mais pas contradictoires. Les actes terroristes réellement perpétrés par des terroristes arabes fondent la partie objective de l'étiquette du personnage de fiction. La perception de ces actes et leur présentation au public par le biais d'un médiateur (télévision, presse, cinéma, essais littéraires, publications scientifiques...) est par contre hautement subjective. A ce niveau, même l'événement historique d'origine devient une représentation de la réalité qui doit être distinguée de celle-ci. Dans cette représentation, fût-elle journalistique ou scientifique, la personne du poseur de bombe ou du pirate de l'air devient un personnage⁴ de terroriste réinterprété par le regard de ceux qui médialisent son acte. Dans une production de fiction telle qu'en produit le cinéma, cette partie de l'étiquette du personnage du terroriste arabe est d'autant plus supposée et présumée qu'elle ne se fonde pas nécessairement sur une vérité "objective". La construction finale du personnage repose donc au moins autant, si pas plus, sur les multiples représentations que le public américain s'est construites à propos des Arabes que sur les occurrences historiques à l'origine de cet imaginaire.

Média de recyclage plus que de création, le cinéma populaire américain est particulièrement vulnérable à cette perméabilité des catégories "subjectif" et "objectif". De plus, en tant qu'entreprise commerciale, Hollywood ne peut prendre de risques idéologiques et doit garantir ses investissements en les faisant reposer sur des contenus vraisemblables et acceptables par le plus large public possible. Ces contenus doivent dès lors être conformes aux représentations sociales dominantes. Le réservoir d'images utilisé par le cinéma concernant les Arabes est ainsi majoritairement alimenté par les représentations que véhiculent d'autres médias considérés comme des sources légitimes et fiables en raison de

leur prétention de montrer la Réalité, tels : les récits de grands écrivains, les peintures des peintres orientalistes passés à la postérité ; les analyses journalistiques cautionnées par des experts qui défendent les mêmes positions dans leurs ouvrages scientifiques ; les reportages télévisuels ou photographiques qui, par leur rapport direct à l'événement, font oublier les nombreux intermédiaires responsables de la prise de ces images et de la façon dont elles seront ensuite diffusées ; etc.

Ainsi, à la question de savoir si la représentation du personnage du terroriste arabe tient –pour reprendre les termes de Kracauer⁵– “davantage du portrait ou davantage de la projection ?”, nous pouvons d’ores et déjà répondre qu’elle se situe sans doute à la croisée d’une “portraïtisation” objective et d’une projection subjective. Les deux facettes de l’étiquette du personnage sont en fait intimement liées et entretiennent une relation de dépendance. Car si l’occurrence historique est toujours “polluée” par sa perception psychologique, il est également évident que la perception subjective –bien que nécessairement biaisée– se fonde sur certains éléments objectifs.

Fondements historiques de la représentation du terroriste arabe

Plusieurs événements peuvent illustrer le background historique qui a accompagné la naissance et l'évolution du personnage du terroriste, mais ils peuvent être regroupés sous une même origine : le conflit arabo-israélien au Moyen-Orient. Les répercussions de ce conflit étaient (et sont toujours) telles que plusieurs parties du globe en sont influencées. Hollywood n'échappe pas à la règle. En appliquant une politique pro-israélienne, les États-Unis ont créé des sentiments de tristesse et de colère de la part d'une grande majorité de l'opinion publique arabe. Les intérêts américains sont ainsi devenus une cible toute désignée de la part de certains mouvements de libération comme le Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) de Georges Habache, celui d'Abou Nidal, ou même d'autres terroristes internationaux qui ont sympathisé avec la cause palestinienne comme Carlos, Arguello ou encore des groupes d'extrême gauche allemands (la Bande à Baader-Meinhof). Leurs actions et attentats ont visé des objectifs israéliens ou d'autres cibles appartenant à leurs alliés, les États-Unis essentiellement.

Si les actions militaires palestiniennes contre les occupants israéliens dataient déjà de la naissance de l'État hébreu, c'est surtout pendant

les années 70 que l'impact publicitaire en devint énorme. En effet, c'est pendant cette période que le monde assiste à des opérations militaires très spectaculaires comme la prise d'otages dans le village olympique à Munich en 1972 ou les différents détournements d'avions. Et le choc est d'autant plus grand que c'est à la même époque qu'un autre événement se déroulant au Moyen-Orient frappe les esprits américains : la longue prise d'otages (elle a duré 444 jours) à l'ambassade des États-Unis à Téhéran. C'est cette dernière qui va laisser le plus d'impact sur le peuple américain. Elle va sans doute amplifier un mythe déjà ébauché par le choc pétrolier qui suivit la guerre arabo-israélienne de 1973. Ce mythe est celui de "l'Amérique prise en Otage" que nous allons développer un peu plus loin.

Ces actions spectaculaires reçurent une couverture médiatique exceptionnelle. Les images chocs (comme les explosions en série de plusieurs gros avions vides détournés sur l'aéroport d'Amman en Jordanie) ont fait le tour du monde à travers les écrans de télévisions. Fortement médiatisées et intégrées dans la mémoire collective occidentale, elles sont devenues une source de récits pour le cinéma hollywoodien qui adaptera les prises d'otages et autres détournements d'avions au grand écran. D'ailleurs, les scénarios de la majorité des films du genre sont basés sur ce thème de la prise d'otages par des terroristes arabes et bien sûr les tentatives héroïques américaines ou, parfois, israéliennes afin de les délivrer.

À lire le récit des faits terroristes et la teneur dramatique et émotionnelle qu'ils contiennent, nous pouvons facilement comprendre pourquoi le cinéma hollywoodien a adapté ce genre de récits. La détresse des victimes, la méchanceté des terroristes et la bravoure des soldats ou d'autres héros toujours prêts à sauver d'éventuels otages... Tous ces éléments constituent des constantes dans "les films de terroristes arabes". Jouant sur le suspense tout en garantissant le "happy end", le tout doublé de "bonnes valeurs" américaines, ces films resteront néanmoins fortement cantonnés aux productions de série B, du moins dans les années 70 et 80. Depuis les années 90, nous assistons cependant à la reprise du genre dans des films hollywoodiens à gros budget, tels *True Lies* (1994) ou *The Siege* (1998), etc.

Naissance d'un personnage

La transformation du personnage de l'Arabe en terroriste était prévisible si nous jetons un coup d'œil sur son historique dans l'imaginaire occidental, et dans le cinéma américain en particulier. La violence y est une caractéristique fondamentale de l'être du personnage arabe. Ses multiples facettes contiennent une dose de violence et de cruauté, même quand il est décrit sous une lumière positive.

Il en est ainsi des personnages de cheikhs, dont nous trouvons profusion dans les années 20 avec des films comme *The Sheik* (1921) de George Melford ou *The Son of The Sheik* (1926) réalisé par G. Fitzmaurice. Bien que suscitant un élan de sympathie dû à son attrait exotique et érotique, le cheikh est un être violent, rude et dur qui prend ce qu'il veut par la force. Le slogan qui s'affiche sur les posters originaux de *The Sheik* résume à merveille cet esprit : "Quand un Arabe voit une femme qui lui plaît, il veut la prendre ! Vieux proverbe d'Arabie". Les personnages fantasmagoriques des *Mille et Une Nuits* subissent la même dénaturation, à l'instar d'Aladdin qui devient Ahmed le voleur dans *The Thief of Bagdad* (1924⁶). Le commerçant honnête du conte s'est transformé en un hors la loi dont la philosophie est simple : "Ce que je veux, je le prends. Ma récompense est là !" La violence et l'immoralité intrinsèques aux personnages arabes semblent expliquer, sinon justifier, le cheminement progressif vers la catégorie narrative du terroriste.

Contrairement à ce que l'on peut penser, Hollywood n'a pas attendu le début des détournements d'avions par des Fedayin palestiniens ou les premières prises d'otages des années 70 pour mettre en scène l'Arabe en tant que terroriste. Cette représentation est en effet apparue pour la première fois une trentaine d'années auparavant. L'équation Arabe/terroriste semble naître au sein des multiples productions cinématographiques du "serial⁷" pendant les années trente. L'explication peut résider dans la nature de l'intrigue de ces "serials" qui était directement inspirée de celle du roman populaire "avec son cortège de violences bien tempérées, ses stéréotypes indéfiniment renouvelés, son manichéisme et ses réalités mentales sous-jacentes, qu'il est facile de stigmatiser (instinct de domination, racisme sommaire, frustrations diverses)⁸." Nous devons noter au passage que ce racisme et cet instinct de domination ne touchaient pas seulement les personnages arabes mais également les personnages de Noirs et ceux issus de l'Extrême-Orient⁹

The Black Coin (1936) est un “serial” que nous pouvons considérer comme le premier film où figure un Arabe terroriste détournant un avion dans lequel se trouvaient des agents fédéraux. Ce premier épisode, prélude à une quinzaine d’autres, propose une intrigue simple et très manichéenne. Les Arabes y sont présentés comme des gens superstitieux qui considèrent l’argent comme un métal maudit et malfaisant. Un an plus tard, *Radio Patrol* met en scène dans ses douze épisodes des personnages “d’Égyptiens-Iraniens” qui essaient par n’importe quel moyen de voler une formule secrète d’acier malléable afin de devenir “les maîtres du monde”. Et c’est un héros américain qui va les affronter pour garder la formule en des mains sûres. *Radio Patrol* présente les Arabes immigrants aux États-Unis comme des criminels menaçant l’Amérique de l’intérieur, une sorte de cinquième colonne. Ce thème sera traité plus récemment dans des films tels *The Siege* (1998). *Federal Agents vs Underworld, Inc.*, réalisé en 1948, met quant à lui en scène la première femme arabe terroriste de l’histoire du cinéma. Le récit montre en effet Nila, une criminelle égyptienne qui essaie de tuer un agent fédéral américain.

La préexistence de la représentation de l’Arabe comme terroriste par rapport à toute action réelle de ce type nous pousse à conclure que cette idée puise sa source beaucoup plus loin dans l’imaginaire américain et occidental. L’Arabe est devenu au fil des siècles une sorte d’incarnation parfaite de l’agresseur, et ce depuis l’arrivée des premiers Sarrasins en terre chrétienne (VIII^e siècle) jusqu’aux luttes d’indépendance des nations arabes dans les années 1950 (et jusqu’à aujourd’hui en Palestine), en passant par les contacts antagoniques des croisades ou de la colonisation... Dans une vision purement manichéenne, l’Occident a institutionnalisé la conception de l’altérité arabe comme une altérité concurrente et menaçante et ce, depuis l’avènement de l’islam. Il en résulte des représentations fortes et étonnamment stables concernant l’impiété, la cruauté, la barbarie, la tyrannie, le fanatisme et l’irrationalité qui caractérisent, jusqu’à aujourd’hui, la civilisation arabo-musulmane aux yeux des Occidentaux.

Ces représentations se sont moins forgées au contact de l’altérité arabe que dans les cabinets des décideurs européens des siècles passés. Il en fut ainsi de la propagande papale d’Urbain II visant à fédérer l’Europe derrière lui par les croisades ; des conseils des stratèges politiques des princes de la Renaissance (de Machiavel¹⁰ à Montesquieu¹¹) en vue d’unifier l’Europe autour d’une idée de légitimité politique excluant de son espace le despotisme ottoman ; des essais littéraires des philoso-

phes des Lumières qui tentèrent de promouvoir la culture et un premier esprit de laïcité en prenant l'islam et son prophète comme contre-exemples¹² ; et enfin du discours des scientifiques orientalistes¹³ qui légitima complètement la colonisation de l'Orient par le recours à une rhétorique raciste. Il résulte de la permanence de ces représentations qu'aujourd'hui encore le mythe de la menace arabe sur l'Occident est réactualisé dans le discours de nombreux scientifiques, journalistes et producteurs de cinéma, surtout aux États-Unis où l'on parle de "l'Amérique prise en otage". A tel point que cette expression a servi de titre à une émission quotidienne diffusée par la chaîne américaine ABC ("America Held Hostage") et dont l'origine remonte à la prise d'otages de Téhéran.

“L'Amérique prise en otage” entre mythe et réalité

La recrudescence des films du genre "terroristes arabes" dans les années 70 a néanmoins des fondements objectifs qui s'ajoutent à cette dimension imaginaire subjective si fortement ancrée dans les conceptions occidentales. Le choc pétrolier de 1973 est une de ces raisons "objectives" car il a provoqué une hausse spectaculaire du prix du pétrole qui toucha de plein fouet les consommateurs américains, suscitant une réaction "subjective" et psychologique forte : le sentiment d'être à la merci d'un ennemi bien désigné, à savoir l'OPEP. Selon Jack Shaheen¹⁴, la majorité écrasante des Américains considèrent que cette organisation est dominée par les leaders arabes. Ces derniers deviennent donc, pour l'Américain moyen, ceux qui prennent l'Amérique en otage en détenant les sources précieuses du pétrole nécessaire à l'essor économique des États-Unis.

Cette idée, communément admise aux États-Unis, est partagée par les experts en politique ou en économie ainsi que les médias. Comme le remarque E. Said, après la guerre de 1973, partout dans le monde, les Arabes ont semblé plus menaçants, les dessins humoristiques et les caricatures de presse illustraient constamment le personnage de l'Arabe comme un vieux cheikh debout à côté d'une pompe à essence. Sa présence même à côté de cette pompe devint en soi une menace pour l'Occident et son énergie vitale (le pétrole). L'acquisition de richesses par ces Arabes semblait dès lors, non seulement dangereuse, mais immorale dans la mesure où "la plupart des exposés sur le pétrole arabe mettent en parallèle le boycottage de 1973-1974 (...) avec l'absence de toute qualification morale des Arabes à posséder de si grandes

réserves de pétrole¹⁵” Cette vision saugrenue, reprenant le mythe de la suprématie occidentale, va créer une autre question qu’E. Saïd formule ainsi : “Pourquoi des gens comme les Arabes ont-ils le droit de tenir sous leur menace le monde développé (libre, démocratique, moral) ? De ce genre de questions, on passe souvent à l’idée que les *marines* pourraient envahir les champs de pétrole arabes¹⁶” Cette idée, écrite au conditionnel en 1979 (la date de la parution de *L’Orientalisme* d’E. Saïd), est devenue actuelle et d’autant plus pertinente une dizaine d’années plus tard quand les “marines” des États-Unis d’Amérique, accompagnés d’une coalition symbolique d’une trentaine de pays, attaquent l’Irak pour “libérer” les champs de pétrole koweïtiens.

Si l’embargo pétrolier de 1973 donne l’impression aux Américains d’être pris en otages, les instances filmiques vont essayer de traduire ce sentiment sur les écrans hollywoodiens¹⁷. Parmi les premiers films importants à donner corps à cette angoisse collective, nous pouvons sans doute citer *Network* (1976) de Sidney Lumet et *Rollover* (1981) d’Alan J. Pakula. Ces films “dénoncent” la mainmise des Saoudiens sur les télévisions, pour le premier, et les acquisitions massives des banques par ces mêmes Arabes, pour le second. Le “terrorisme financier saoudien” est là, semble marteler le message de ces deux films. Cependant, la haine et la paranoïa américaine vont progressivement glisser du personnage du riche Saoudien vers le personnage du terroriste arabe qui, à travers ses attentats perpétrés sur les écrans hollywoodiens, prend “réellement” des citoyens américains en otages. De plus en plus de films mettent alors en scène d’une façon concrète et physique les attaques des terroristes arabes envers des citoyens américains et l’invasion du sol des États-Unis.

Wrong is Right de Richard Brooks (1982) raconte ainsi l’histoire hypothétique d’une troisième guerre mondiale. Un journaliste américain est aux prises avec des terroristes arabes du pays imaginaire Hagreb qui envahissent les États-Unis en commettant des attentats suicides contre des innocents. Ils exigent la démission du président américain en menaçant de faire exploser deux bombes nucléaires sur New York. Selon *le Dictionnaire des films*, le film parle d’un “grand reporter américain qui se trouve mêlé à une affaire de terrorisme international, qui met en jeu le président des États-Unis et la survie d’Israël¹⁸”. Cette survie sera toujours mise en avant par l’instance filmique quand celle-ci décrit les personnages arabes.

Si des films comme *Rollover* ou *Network* présentent d’une manière très péjorative les riches nababs du pétrole, *Wrong is Right*

franchit un pas supplémentaire, en créant même un lien indéfectible entre ces personnages et des terroristes palestiniens assoiffés de sang. L'instance filmique présente ces derniers comme des fous irrationnels, des fanatiques religieux et des suicidaires haineux. Aucune nuance dans la construction de leur portrait. Même si le riche potentat du pétrole est présenté comme issu du pays fictif, Hagreb, les personnages de terroristes sont toutefois des Palestiniens qui exècrent les juifs et les Américains. Filmé en Israël, *Wrong is Right* s'apparente à une longue diatribe sur les dangers que constituent les Arabes pour les États-Unis et bien sûr pour Israël. Le film est servi par un réalisateur célèbre (R. Brooks) et un grand casting de stars internationales, parmi lesquelles on peut citer Sean Connery, Robert Conrad, Katharine Ross ou encore Henry Silva. Ce renfort de stars contribue au message que le film essaie de véhiculer : les cruels terroristes arabes, liés aux riches magnats du pétrole, veulent la destruction de l'État d'Israël et menacent la population américaine avec leurs armes nucléaires.

Terroristes patriarcaux et victimes féminisées

Dans cette étude, les victimes du terrorisme arabe sont également très importantes. Les instances filmiques hollywoodiennes prennent soin de créer un violent contraste entre ces deux figures antagoniques : les innocentes victimes et leurs fanatiques et violents agresseurs. D'un côté, les passagers des avions détournés (*The Delta Force*, *Executive Decision*, etc.) ou la population urbaine (*Black Sunday*, *The Siege*, etc.) sont montrés par Hollywood en insistant sur trois thèmes narratifs : leur innocence affichée, leur capture injustifiée et leur identité nationale ou religieuse exacerbée. L'innocence est renforcée par le fait que tous les otages sont présentés comme des civils. La capture met l'accent sur "le viol" de leur liberté et l'injustice qui émane de cette capture vient du caractère innocent que leur confère leur statut de civils. L'identité nationale (américaine) ou religieuse (les otages sont soit juifs, soit chrétiens) est mise en avant par l'instance filmique pour faciliter l'identification spectatorielle.

Ces trois thèmes narratifs remarqués dans la caractérisation des victimes participent à une "féminisation" de celles-ci. En effet, la féminisation, dans une analyse traditionnelle des genres, est souvent liée aux thèmes de la passivité et de l'impuissance. L'idée du viol de la liberté que constitue la prise d'otages ainsi que l'attitude passive

des victimes y contribuent également. En effet, l'incapacité des otages à réagir les met à la merci du terroriste arabe. Ce dernier représente l'agresseur "étranger" qui, en intimidant les pauvres victimes, menace la population américaine toute entière. "Dans ce sens, remarque Melani McAllister en parlant des crises d'otages de Téhéran, la position des victimes féminisées participait énormément à la production des récits de la nation prise en otage"¹⁹.

Par rapport à ces victimes féminisées, le personnage du terroriste arabe apparaît comme une figure antinomique. Il s'accapare de la position masculine de l'agresseur. Ainsi, il représente le mâle –ou est-ce le Mal ?– oriental dans toute sa dimension idéologique orientaliste. Ce personnage est le fruit de la société qui l'a produite, une incarnation d'un système politique patriarcal et archaïque. Cette image du terroriste nous renvoie directement à celle, toute aussi machiste du personnage du cheikh arabe. Dans les films du genre "films de cheikh", ce dernier exerce finalement la même violence et la même brutalité envers la blonde occidentale (*The Sheik*, *The Son of the Sheik*). Le personnage du terroriste arabe est donc une évolution cinématographique du personnage du cheikh très en vogue depuis les années 20. Des productions comme *Network* ou *Rollover* se sont d'ailleurs chargées d'établir explicitement la connexion entre les deux personnages.

L'"American way of life" en péril

Les terroristes arabes créés par Hollywood menacent également le mode de vie américain ("American way of life") en s'en prenant à des lieux symboliques comme les supermarchés (*Invasion U.S.A.*, 1985), le Super Bowl (*Black Sunday*, 1977), un campus d'université (*Terror Squad*, 1988), une salle de théâtre (*The Siege*, 1998), un magasin de luxe (*Terror in Beverly Hills*) ou même la Maison Blanche (*Executive Decision*). Ces lieux symbolisent la nation américaine avec ses multiples composantes sociales. Le point commun à tous ces lieux est leur caractère civil ou/et familial. Ces endroits abritent un microcosme représentatif des différents personnages, qui s'étend du citoyen au président, parce que ces films hollywoodiens n'offrent pas que des lieux symboliques, ils proposent également une prise d'otages de personnages symboliques qui occupent des fonctions publiques.

Les multiples enlèvements ou prises d'otages mis en scène par Hollywood visent des personnages variés : des militaires (*Iron Eagle*),

des ambassadeurs israéliens (*Death Before Dishonor* ou *The Little Drummer Girl*), un ambassadeur saoudien (*The Next Man*), un ambassadeur américain (*The Ambassador*), des familles de responsables de l'ONU (*Nighthawks*), la fille du directeur de la CIA (*Blink of an Eye*), la fille du président américain (*Terror in Beverly Hills*) ou même le président américain lui-même (*Black Sunday*, *To Live and Die in L.A.* ou encore *Air Force One*). Et la liste n'est pas exhaustive. Ces différents personnages (américains ou alliés) sont les représentants de la patrie américaine en danger. Dans leur confrontation avec les terroristes arabes, ils représentent non seulement leur statut privé (père, frère, sœur, etc.) mais également les valeurs et le mode de vie des Américains ou de leurs alliés. Les films hollywoodiens vont ainsi créer et nourrir constamment le mythe de la nation américaine en péril. Dans ce mythe, les États-Unis sont présentés comme un pays d'innocents assiégés ou pris en otage, sans raison apparente, par des terroristes arabes. Dans un tel scénario, le seul espoir de la nation, voire du monde, repose sur les épaules des "marines" et autres héros occidentaux invincibles dont Hollywood regorge (Rambo, John Maclane, Jack Ryan, James Bond, etc.).

Portrait iconographique du terroriste arabe

Pour construire ses personnages de terroristes arabes de façon vraisemblable –critère hautement subjectif– Hollywood réactive le réservoir sémantique mis en place par l'orientalisme. Nous retrouvons ainsi, dans ce corpus consacré au personnage du terroriste, des thèmes souvent institutionnalisés par la peinture et la littérature orientalistes : la violence de l'indigène et sa cruauté, son fanatisme religieux, son refus de la modernité et des grandes valeurs de l'Occident, etc. La caractérisation des personnages tire ainsi sa "crédibilité" du respect des codes de représentation intégrés dans l'imaginaire collectif occidental ainsi que de la référence explicite à des événements historiques. Mais en fait, les récits cinématographiques de détournements d'avions ou la mise en scène des prises d'otages par de sinistres personnages arabes ne sont que réitérations de thématiques anciennes. Il s'agit bel et bien de constructions, très peu objectives et hautement idéologiques (voire propagandistes).

Dans les premiers films hollywoodiens des années 60 mettant en scène le personnage du terroriste arabe (*Exodus*, *Judith* et *Cast a Giant*

Shadow), le Palestinien est présenté comme un personnage qui n'a pas de nom puisqu'il n'est jamais individualisé. Il n'a pas d'appartenance ethnique spécifique de sa "palestinisation" puisqu'il est appelé par le terme générique : "Arabe²⁰". Dans ces films traitant la naissance de l'État hébreu "les Arabes servent à conférer une touche de simplicité biblique aux décors idylliques de la Terre Sainte. Ils n'ont ni visage, ni volonté propre et encore moins de culture reconnaissable²¹", remarque le professeur israélien Ygal Bursztyn. Jouant le rôle d'éléments du décor, les Arabes ne peuvent offrir aucune consistance psychologique ni d'ailleurs de réelle présence physique. Leur rare présence à l'écran se manifeste par des apparitions aussi violentes que brèves et furtives. Leur qualification indirecte est donc mince et ne permet de connaître d'eux que leurs actions terroristes barbares. C'est donc sur le mode de la qualification directe qu'ils seront davantage présentés au spectateur, ce qui les confine au rang d'êtres construits uniquement par le récit des autres personnages.

Dans ce sens, le Palestinien, bédouin muet et hostile envers les héros occidentaux, est très peu individualisé et humanisé. Il est montré à l'aide de plans d'ensemble (toujours au milieu des foules), dans des paysages arides et désolés. Ces paysages peuvent "expliquer" le côté animal et la bestialité sauvage dont il fait preuve en attaquant et terrorisant les civils juifs ou occidentaux. D'ailleurs, comme pour prouver sa lâcheté, le personnage du Palestinien n'attaque presque que des femmes, des vieillards ou des enfants (*Exodus*, *Cast a Giant Shadow*, *Prisoner in the Middle...*) Sa tactique favorite, l'embuscade, se révèle être une attitude qui lui donne systématiquement le rôle d'agresseur. Ce rôle est encore renforcé par la nature des cibles qu'il choisit : des écoles, des champs, des Kibboutz... Ces cibles civiles révèlent ainsi l'aspect lâche et barbare du terroriste et permettent à l'instance filmique d'affirmer que le personnage palestinien ne peut être en aucun cas qualifié de résistant puisqu'il ne se défend pas mais attaque des innocents sans défense dans leur quotidien.

Si les terroristes sont essentiellement palestiniens, ils peuvent être également d'origine libanaise ou syrienne mais avec de multiples références génériques à leur appartenance arabe (*Cast a Giant Shadow*, *Death Before Dishonor*, *Deadline*, *Terror Squad*, la série des *The Delta Force*, *Double Edge*, *True Lies*, etc.) Parfois, l'origine ou le nom de cet espace géographique est complètement fictif. Ils renvoient à des espaces imaginaires mais facilement assimilables au Moyen-Orient (El Ohtar dans *Protocol*²², la république imaginaire d'Ishtar dans *Ishtar*

ou encore El Kharem dans *Iron Eagle*) puisque, dans ces films, les indigènes parlent arabe et s'habillent de la même façon que les moyen-orientaux. Au fur et à mesure des productions du genre, Hollywood a ainsi créé un prototype du terroriste arabe.

Ce portrait caricatural serait celui d'un homme d'une trentaine d'années qui a une peau basanée, des yeux noirs ou marrons, un nez proéminent de type "sémite", une dentition abîmée ou en phase de l'être. Il peut être de grande taille, affichant une barbe noire ou un visage très mal rasé. Exhibant souvent des lunettes noires, le terroriste ne sourit jamais ou alors il ricane très bruyamment. Il porte souvent des tenues de militaires ou parfois des habits ethniques traditionnels. Les acteurs qui incarnent ces terroristes arabes, à quelques exceptions près, sont des Israéliens (Afif Yordi, Tarik Yordi dans *Invasion U.S.A.*, Assaf Dayan dans *The Delta Force*, Eli Danker et David Menachem dans *Chain of Command*, ...). Nous n'avons trouvé en effet que quelques très rares films présentant des acteurs arabes jouant le rôle d'un terroriste (l'acteur palestinien Mohammed Bakri dans *Double Edge* ou *Death Before Dishonor*, Sami Bouajila dans *The Siege* ...).

Si la plupart des films de notre corpus présentent des hommes terroristes, les femmes prennent le relais également dans quelques rares, mais importantes, productions hollywoodiennes. En 1977, la prise en otage de l'Amérique est mise en scène dans *Black Sunday* par John Frankheimer. Ce film, produit par la Paramount, est le premier long métrage hollywoodien à présenter une invasion du sol américain par des terroristes palestiniens. Ces derniers envahissent des grandes villes américaines (Washington, Los Angeles et Miami) et tentent de massacrer les 80.000 personnes qui assistent au Super Bowl. C'est grâce à l'intervention héroïque du Major israélien Kabakov et des membres du FBI que tout rentre dans l'ordre et que les méchants terroristes palestiniens sont tués. D'autres femmes terroristes apparaissent également dans les films analysés : Shakka, la terroriste marocaine de *Nighthawks* de B. Malmuth, qui s'allie avec un terroriste allemand²³ pour prendre en otage des fonctionnaires de l'ONU. Fatima Blush est une autre terroriste arabe qui essaie de combattre James Bond dans *Never Say Never Again* d'Irvin Kershner.

Keffieh et signes ethniques

L'un des détails vestimentaires qui revient le plus souvent est sans doute le keffieh. Ce détail a toute son importance puisqu'il permet à l'instance filmique (celle, par exemple, des productions faites par la société israélo-américaine Cannon Films) d'éviter de nommer les Palestiniens mais, en même temps, de montrer explicitement l'appartenance ethnique et géographique de ceux qui portent cet artifice vestimentaire.

Le keffieh, ce tissu à carrés noirs et blancs, peut acquérir, dans quelques films, une autre valeur, purement idéologique. Quelques productions, en effet, l'utilisent comme métaphore ethnique et le chargent de significations symboliques additionnelles, en préférant la couleur rouge à la couleur noire par exemple. Il est même parfois utilisé d'une façon totalement invraisemblable comme dans *Back to the Future* (1985) où des soldats libyens l'affichent ou dans *Operation Delta Force II*, un téléfilm diffusé sur HBO en 1997, où ce sont cette fois des soldats irakiens qui le portent. L'invraisemblance vient du fait que ni les soldats libyens ni irakiens n'ont de keffieh sur leur uniforme militaire. Mais idéologiquement, l'artifice permet d'uniformiser la région du Moyen-Orient et d'amalgamer les "ennemis" des États-Unis et d'Israël derrière une même bannière. Toute la dimension spécifique et complexe de la cause palestinienne est ainsi purement et simplement niée. Il n'y a plus des terroristes agissant pour des causes politiques particulières mais un seul terrorisme international aveugle.

Le fait d'insister et d'exhiber cette couleur rouge au premier plan dans plusieurs films examinés (*Wrong is Right*, *The Ambassador*, *Back to the Future*, *Bullet Proof*, *Death Before Dishonor*, *True Lies*,...) est très révélateur. Couleur idéologique par excellence, le rouge est essentiellement associé à des connotations négatives²⁴. Dans le cinéma américain, cette couleur est "utilisée pour dénoncer l'ennemi sous toutes ses formes²⁵." Cette "couleur du Mal" connote directement le personnage qui l'affiche puisqu'elle nous avertit de sa nature réelle. Le rouge peut aussi avoir, dans les films de notre corpus, l'objectif de rappeler chez le spectateur américain, inconsciemment peut-être, la hantise du communisme rampant.

Lunettes noires et connotation négative

Les lunettes noires sont également une constante dans l'apparat vestimentaire du personnage du terroriste arabe. De prime abord, il est tout à fait normal qu'une personne habitant la région la plus ensoleillée du monde porte des lunettes protectrices. Mais le port de ces lunettes acquiert une autre signification dans les films hollywoodiens. Il est d'abord un signe distinctif d'une certaine catégorie de personnages cinématographiques, celle des criminels (surtout dans les films noirs). Selon le *Dictionnaire des Personnages de Cinéma*, les lunettes en verres fumés remplissent un triple usage chez les criminels. D'abord, ils avertissent la victime, et bien sûr le spectateur, de la nature du personnage qui les arbore. Ensuite, elles servent à dissimuler le visage du criminel et enfin ils lui font voir son acte sous un autre jour. Par la nature même de ses actes violents, le terroriste est une variation du personnage du criminel. De ce fait, les lunettes noires peuvent également jouer ce triple rôle chez le personnage du terroriste arabe. En affichant ces lunettes, ce dernier montre son côté inhumain. Son visage imperturbable et son regard fixe et insondable font du terroriste arabe de l'écran américain une sorte de robot dont la violence s'avère froide et machinale.

La connotation négative de ces lunettes noires s'est accentuée après la crise du pétrole de 1973 qui rendit riches les nababs arabes. Les limousines, les jets privés et bien sûr les fameuses lunettes Ray-Ban sont autant d'attributs témoignant de la richesse des cheikhs au cinéma. Pour M. Sweet, après le choc pétrolier du début des années 70, le cheikh "est devenu un tyran inaccessible, une variation Ray-Bannisée du stéréotype de l'usurier juif²⁶". Les lunettes sont ainsi devenues le symbole de la prospérité du personnage du cheikh. Ce dernier a légué au terroriste arabe, entre autre héritage, cet élément iconographique. La signification négative de ces paires de verres fumés s'en retrouve ainsi renforcée et prononcée. Ainsi dans *True Lies*, les hommes de Aziz, le chef du groupe terroriste Jihad, affichent des lunettes en verres fumés même pendant la nuit. La signification négative et maléfique de ces lunettes l'emporte ainsi sur leur fonctionnalité logique, celle de protéger les yeux des rayons du soleil.

Cette iconographie (Keffieh, lunettes noires, treillis,...) va devenir une sorte de "kit de terroriste arabe" qui ressort dans les films populaires (la série des *The Delta Force* ou encore la série des *Iron Eagle*) pour éviter les longues explications sur les éventuelles motivations des

personnages. Pour bien fonctionner, ce “kit” requiert l’existence d’un savoir partagé entre l’instance filmique et le spectateur. Et quand ce dernier pénètre dans le genre hollywoodien du “films de terroristes”, son “encyclopédie cinématographique²⁷” personnelle l’a préparé à trouver ce genre de “kit”. En effet, les lunettes en verres fumés, le keffieh, le treillis kaki, etc. fonctionnent comme autant de marques qui désignent d’emblée le personnage du terroriste arabe pour les spectateurs qui doivent néanmoins posséder la “grammaire” du genre.

Violence et scènes “cliché”

Cette grammaire iconographique du genre ne sera pas complète sans les scènes “cliché”. Ces dernières sont des scènes que nous retrouvons dans plusieurs films et qui sont liées aux actes du personnage du terroriste arabe. Elles sont présentes pour donner un complément d’informations –négatives– sur ce personnage. Face aux qualités humaines des otages, le terroriste arabe affiche, sans vergogne, les caractéristiques les plus déshumanisantes. Pour accroître ce côté inhumain et barbare, le personnage du terroriste arabe est souvent décrit comme un tueur d’enfants. Pour illustrer cela, prenons un exemple de ces scènes récurrentes, relevé dans plusieurs films : l’utilisation de l’élément iconographique de la poupée déchirée ou brûlée comme une métaphore de l’enfance assassinée ou torturée par ces personnages de terroristes arabes (*Prisoner in the Middle*, *Death Before Dishonor*, *Wanted : Dead or Alive*, *The Siege*, etc.) Au vu de ce genre de scènes, la violence du personnage du terroriste arabe, palestinien surtout, semble être dénuée de toute revendication politique. Elle est alors dénoncée sans plus aucune réserve puisqu’elle touche au symbole même de l’innocence.

A travers l’entièreté de notre corpus filmique, nous avons également trouvé d’autres traces récurrentes du sadisme exacerbé et même revendiqué par le terroriste arabe. Ce sadisme se reflète dans des éléments iconographiques qui constituent d’autres scènes “cliché”. Edward Said souligne ainsi que dans le cinéma américain, on peut traditionnellement “voir le chef arabe (chef des maraudeurs, de pirates, d’insurgés “indigènes”) grogner en direction de ses prisonniers, le héros occidental et la blonde jeune fille (l’un et l’autre pétris de santé) : «Mes hommes vont vous tuer, mais ils veulent d’abord s’amuser». En parlant, il fait une grimace suggestive...²⁸” La description de Said résume bien cette scène “cliché” que nous découvrons dans des films tels que *Terror in*

Beverly Hills, Prisoner in the Middle, Rosebud, Ashanti, Wrong is Right ou encore *True Lies*.

Un terroriste arabe mythique

Le sadisme et la cruauté semblent donc être le stade ultime de la description négative du personnage du terroriste arabe. Le cinéma hollywoodien a, en effet, ôté à ce personnage toute densité psychologique qui pouvait lui octroyer une quelconque qualité humaine. S'il s'exprime dans le cinéma hollywoodien, ce n'est que par des embuscades, des attentats ou des détournements d'avions. Son existence n'est garantie que par des actions violentes irrationnelles. Le traitement manichéen qui lui est réservé ne peut lui laisser aucune chance de se développer ou même d'exister au-delà de la caricature.

L'absence de toute individualisation du personnage du terroriste arabe est un procédé sémantique fondamental si l'on veut lui ôter toute dimension humaine. Une telle stratégie narrative a pour conséquence de ne faire reposer la définition du personnage que sur des éléments stéréotypés. Les psychologues sociaux²⁹ ont en effet montré que l'individualisation est le seul moyen de remettre en question les stéréotypes ancrés dans l'imaginaire collectif. Or, dans les films de notre corpus, les personnages de terroristes sont généralement présentés de façon grégaire et jamais dans un contexte privé ou familial. Les seuls personnages arabes individualisés mis en scènes dans les "films de terroristes" sont des collaborateurs des Occidentaux (*Exodus, Judith...*) qui confortent le stéréotype en étant tout aussi barbares et cruels que les terroristes. Seules leur lâcheté et leur cupidité les ont fait rejoindre le camp du Bien. Et si, et le cas est très rare, le personnage s'avère réellement positif comme Frank Hadad, l'agent du FBI américano-libanais du film *The Siege* (1998), c'est qu'il a totalement renoncé son identité arabe au profit des valeurs américaines. Il n'est donc pas de "bon" Arabe. Pour être reconnu, l'Arabe doit abandonner son identité, profondément associée aux stéréotypes orientalistes.

La persistance du personnage du terroriste arabe et la stabilité de sa caractérisation et de son iconographie lui confèrent un statut mythique. Il est hors de l'ordre du temps. C'est un personnage absolu dont l'existence n'est pas tant fonction de l'époque et des circonstances géopolitiques que de la nature profonde de l'Arabe. Cette nature, l'Occident la

connaît –ou croit la connaître– depuis le Moyen Age. Les représentations de l’Arabe ont varié dans le style, le ton et le lexique mais très peu dans leur contenu : barbarie, archaïsme, cruauté, tyrannie, irrationalité, fanatisme... Toutes ces caractéristiques se sont transmises et parfaitement adaptées à l’image moderne dominante de l’Arabe hollywoodien : le terroriste.

Déshumanisé, stéréotypé à outrance, le personnage du terroriste arabe est une construction pure. Les événements historiques qui semblent légitimer et conforter son existence fictionnelle ne sont pas tant la source de la création du personnage que le prétexte de la mutation d’une étiquette bien plus ancienne de l’Arabe. L’Arabe d’Hollywood n’est pas un être de culture mais de nature. Qu’il soit terroriste, cheikh, personnage des *Mille et Une Nuits*, qu’ils apparaissent au cinéma, dans les pièces de théâtre de Voltaire ou dans les essais de Montesquieu, etc., l’Arabe ne semble être qu’un seul et même personnage, éternel, a-temporel, a-historique. Et c’est cette situation en dehors de l’Histoire humaine qui fait du personnage du terroriste arabe, non seulement un monstre, mais un mythe.

Notes

- ¹ Docteur en communication (VUB).
- ² Il a survécu jusqu’à aujourd’hui et se retrouve encore dans plusieurs films récents tels *The Siege* (1998), *Rules of Engagement* (2000), *The Recruit* (2003), etc.
- ³ Cette idée est empruntée à S. Kracauer. Elle est publiée et développée dans une étude, “les Types Nationaux vus par Hollywood”. Communiqué par l’U.N.E.S.CO, cet article a paru en anglais dans *The Public Opinion Quarterly*, volume 13, n°1, printemps 1949. Il était également repris en français par *La Revue Internationale de Filmologie* (pas de coordonnées). L’étude comparait la manière par laquelle sont décrits les Russes et les Anglais par le cinéma américain depuis 1933 jusqu’à 1948.
- ⁴ Le lecteur intéressé par cette distinction entre “personnage” et “personne” se référera à l’article de M. MESQUITA, “Le personnage journalistique : de la narratologie à la déontologie”, *Recherches en communication*, n° 11, UCL, Louvain-la-Neuve, 1999, pp. 181-193.
- ⁵ S. KRACAUER, *op. cit.*
- ⁶ Il s’agit de la version de Raoul Walsh et de Douglas Fairbanks.
- ⁷ Le “serial” est un sous-genre cinématographique qui désigne un feuilleton cinématographique à épisodes. Ces épisodes de courte durée (20 à 40 minutes) finissaient toujours sur une note de suspense qui tient en haleine le spectateur et l’incite à revenir pour voir les prochains épisodes. Si le “serial” date de l’ère du muet, il a connu cependant son apogée après l’avènement du parlant et au sein du cinéma américain. Parmi les titres les plus célèbres, on peut retenir la série de *Flash Gordon* (1936), *Batman* (1943), *Tarzan* (1935), *Zorro* (1939) ou encore *Drums of Fu-Manchu*

- (1940)...
- ⁸ J. L. PASSEK (sous la direction de), *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1992, p. 602.
- ⁹ Voir sur ce sujet l'étude sur les "serials" de K. WEISS et E. GOODGOLD, *To Be Continued...*, New York, Crown, 1972, p. 336.
- ¹⁰ N. MACHIAVEL, *Le Prince*, (traduction française par Albert Serstevens en 1921), Paris, Flammarion, coll. "Librio", 2001.
- ¹¹ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- ¹² En témoigne l'ouvrage de VOLTAIRE, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, Paris, Garnier, 1741.
- ¹³ Dont le précurseur est très certainement le linguiste Ernest Renan et son *Histoire générale et Système comparé des langues sémitiques, Œuvres complètes*, Paris, Calman-Lévy, 1947.
- ¹⁴ J. G. SHAHEEN, *Reel Bad Arabs, How Hollywood Vilifies People*, New York, Olive Branch Press, 2001.
- ¹⁵ E. SAID, *L'Orientalisme*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 320.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Les titres des films hollywoodiens sont très révélateurs de ce thème de "la prise d'otage de l'Amérique". Ainsi, nous pouvons citer, à titre d'exemple, *Invasion U.S.A.* (1985), *Hostage* (1986), *Wanted : Dead or Alive* (1987), *Under Siege* (1992), *The Siege* (1998), etc. Ces titres mettent l'accent sur le thème de la prise d'otages mais également sur celui de la vengeance et des opérations de secours d'otages comme *Freedom Strike* (1998), *Executive Decision* (1996), *Iron Eagle* (1986) ou encore *The Delta Force* (1985).
- ¹⁸ B. RAPP et J.-C. LAMY, *Dictionnaire des films*, Paris, Larousse, 1991, p. 482.
- ¹⁹ M. MCALLISTER, *op. cit.*, p. 222.
- ²⁰ C'est une constante dans les films analysés, surtout ceux qui sont filmés en Israël. Le fait de les appeler "Palestiniens" implique une nationalité et donc un droit à un pays. Tandis que le terme "Arabes" les rattache forcément à un ensemble ethnique générique issu de plusieurs pays qui entourent Israël. Plusieurs auteurs dont E. Said et J. G. Shaheen partagent cet avis en citant plusieurs films comme *Cast a Giant Shadow*, *Exodus*, *Judith* ou encore la plupart des films du studio israélo-américain Canon Films (*The Delta Force*, *Invasion USA*, etc.)
- ²¹ Y. BURSZTYN, "Le visage comme champ de bataille : Gros plans, visages d'acteurs et enjeux identitaires dans le cinéma israélien" in *Hermès*, n°13-14, 1994, p. 71.
- ²² *Protocol* (1984) est une production du studio israélo-américain, Cannon Films. Le nom du pays imaginaire El Ohtar est un jeu de mot insidieux qui se lit à l'envers Rat Hole (trou de rat).
- ²³ Le lien allemand/Arabe est très négatif dans les films "de terroristes arabes" puisqu'il fait référence au lien Nazi/Arabe dans les films israéliens ainsi que dans quelques films hollywoodiens comme *Sundown* (1941) de H. Hathaway avec Gene Tierney, *The Flight of the Phoenix* (1965) de Robert Aldrich avec James Stewart et Richard Attenborough ou *Death Before Dishonor* (1987) de Terry J. Leonard.
- ²⁴ Les expressions utilisant ce mot sont liées aux émotions et significations négatives telles que la colère "voir rouge" ou "se fâcher tout rouge", la honte "avoir le visage rouge de honte", le danger (les panneaux de signalisation) et même la mort puisque cette couleur évoque le sang. Le rouge est également le mot, désormais péjoratif,

donné aux communistes ou aux révolutionnaires de l'extrême gauche.

- ²⁵ M. CIEUTAT, *Les grands thèmes du cinéma américain*, tome 1, Paris, Éd. du Cerf, coll. "7^e Art", 1988, p. 212. L'auteur livre quelques exemples significatifs de ces ennemis affichant une couleur rouge. Ces exemples vont de l'Anglais (les Red Coats de *Revolution*) au Romain (*Quo Vadis ?*, *Ben-Hur*), du Japonais et son drapeau (*Tora ! Tora ! Tora !*) à l'Indien (*Red Tomahawk*), du communiste (*Reds*) au méchant de toutes sortes (dans *Stars Wars*, le méchant Darth Vader a un sabre-laser de couleur rouge tandis que le bon Alec Guinness a un autre de couleur blanche). "En un mot", ajoute l'auteur, "le rouge du cinéma américain –et en cela Hollywood ne fait, comme toujours, que respecter la tradition biblique– est celui de l'Enfer..."
- ²⁶ Cité in M. SWEET, "Movie targets : Arabs Are the Latest People to Suffer the Racial stereotyping of Hollywood", article paru dans *The Independent* du 30 juillet 2000.
- ²⁷ Pour reprendre la terminologie imaginée par Umberto Eco, qui conçoit "l'encyclopédie personnelle" comme le bagage accumulé par l'individu au fil de ses expériences du réel ou de la fiction. U. ECO, *Lector in fabula*, "Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs", Paris, Grasset, 1985.
- ²⁸ E. SAID, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 320.
- ²⁹ Pour plus d'informations, le lecteur peut se référer à l'ouvrage de J.-Ph. LEYENS & V. YZERBYT, *Psychologie sociale*, Sprimont, Éd. Mardaga, 1997.

