



Speciale

**Exotisation et marginalisation
L'Autre-indigène et "son" Ailleurs dans le cinéma colonial européen des Années 20
aux Années 40**

Depuis l'antiquité lieu de "paysages obsédants" et d'expériences extraordinaires, l'Orient a été défini par le regard de l'Occident. Ce regard originaire, qui oriente encore aujourd'hui notre manière de maîtriser la relation avec des cultures différentes de la nôtre, est connue sous le nom d'"orientalisme", "une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci occupe dans l'expérience de l'Europe occidentale"¹. L'orientaliste, poète ou érudit, "fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères aux yeux de l'Occident"². Le principal produit de ce travail d'explication et d'extériorisation est une "représentation":

Dès les *Perses* d'Eschyle, l'Orient cesse d'être une altérité lointaine et souvent menaçante pour s'incarner en des figures relativement familières (pour Eschyle, un chœur de femmes asiatiques en deuil). L'immédiateté dramatique de la représentation des *Perses* voile le fait que le public regarde une mise en scène très artificielle de ce dont un non-Oriental a fait un symbole de tout l'Orient³.

Comme Roland Barthes le rappelle, toute représentation comporte une "déformation". L'Orient est une déformation dans la mesure où il est fonction d'une "supériorité *de position* qui n'est pas rigide et qui place l'Occidental dans toute espèce de rapports avec l'Orient sans jamais lui faire perdre la haute main"⁴. Pour les Occidentaux, l'Orient constitue un "hors-groupe" qui n'a pas le droit de parole, sur lequel projeter des caractéristiques – un ensemble de stéréotypes cristallisant et ratifiant la différence entre "Nous" et "Eux" – qui servent à renforcer l'image d'un Occident démocratique, civilisé et libre. L'Orient est synonyme de stabilité, de permanence et de "fixité". Suivant Homi K. Bhabha, l'un des caractères marquant du discours colonial est justement sa dépendance au concept de fixité:

La fixité, en tant que signe de la différence culturelle/historique/raciale dans le discours du colonialisme, est un mode paradoxal de représentation: elle connote la rigidité et un ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démoniaque⁵.

D'une manière similaire, le stéréotype, "stratégie discursive majeure"⁶, est une "forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours en place, déjà connu, et

quelque chose qui doit être anxieusement répété”⁷. Le stéréotype n’est pas une simplification parce qu’il fausse une réalité donnée, mais parce que “c’est une forme arrêtée, fixée de représentation” qui nie “le jeu de la différence” et, par conséquent, la “reconnaissance de la différence”⁸. Cet Oriental à l’altérité figée et momifiée est reconnaissable comme “sujet d’une différence qui est presque la même, mais pas tout à fait”⁹.

Dans le récit intradiégétique de ses aventures en Orient, Etienne Ranson, héros d’un diptyque de films homonymes (*L’Aventurier*), dégage ce même type de représentation, fondée sur la fixation et la répétition. Dans le premier (Maurice Mariaud, 1924), Etienne, ruiné et désespéré, quitte l’Occident et part chercher fortune en Algérie. Au bout de quelques années, il devient l’un des colons les plus riches de la région. Impliqué dans une expédition punitive contre une tribu alliée avec les Français, il est expulsé du pays et contraint de revenir en France. Dans le deuxième volet (Marcel L’Herbier, 1934) (fig. 1), nous retrouvons notre héros à Grenoble. Après avoir relevé l’entreprise en faillite de son oncle, Etienne revient à Alger avec sa cousine Geneviève. Sollicité par ses neveux, qui lui demandent de leur relater ses aventures en Orient, il s’improvise narrateur d’événements “exotisés” dans un récit d’aventures qu’au fond il n’a pas vécues. Etienne met ainsi en scène un Orient et un Oriental que les destinataires occidentaux (ses neveux et nous, les spectateurs) sont en mesure de comprendre.



Fig. 1

De la même manière, *Tartarin de Tarascon* (Raymond Bernard, 1934) “re-représente” son Orient à lui en puisant dans les récits de voyage lus et relus. Bien qu’il n’ait jamais quitté son village, Tartarin est persuadé de connaître l’Afrique mieux que les indigènes: “Ah mais moi, je n’y suis jamais allé [en Afrique, Ndr]. Mais j’y passe des journées entières, parce que je lis beaucoup, n’est-ce pas, de romans, de récits de voyage... Je connais ce pays mieux que les indigènes eux-mêmes!”.

Le maire de Tarascon, fasciné par les récits de Tartarin, parvient à convaincre celui-ci d’aller en Algérie et chasser des lions. Tartarin débarque en Afrique. Le contact avec le “vrai” Orient s’avère choquant, puisque rien ne correspond aux images figées qu’il possède et aux

récits qu'il a lus. Aucune trace de l'"Orient sauvage" fantasmé: tous les lions du pays sont apprivoisés. Pour ne pas décevoir Tarascon et ses habitants, Tartarin décide alors d'acheter la peau de l'animal et de la faire livrer aux gens du village. Ces derniers accueillent le menteur comme un héros. Maintenant qu'il connaît la vraie Afrique, Tartarin fait son choix et décide de continuer de mystifier. Il commence donc à "exotiser" le "réel" vu directement lors de son voyage *in situ*, tandis qu'auparavant il ne faisait que broder à partir de l'imaginaire colonial. Tartarin se mue en véritable metteur en scène, qui exotise l'Ailleurs et l'Autre à partir de prises de vue réelles; une modélisation destinée à rassurer le spectateur occidental, qui, de par soi, se construira une image de l'Autre et de l'Ailleurs assimilable à celle du Tartarin du début.

La stratégie adoptée par Etienne Ranson et Tartarin de Tarascon n'a rien d'exceptionnel. Au contraire, elle constitue la thématization, et involontaire cristallisation, d'une modalité de mise en récit de l'Autre et de l'Ailleurs largement dominante dans la cinématographie européenne du début du XXe siècle. Comme les autres arts, le cinéma a participé de l'organisation, dans une structure cohérente et autosuffisante, d'une série de concepts et stéréotypes attribués, depuis toujours, à l'Orient: de la sensualité au penchant pour le despotisme, de l'irrationalité de leur système de pensée à leur refus du progrès. L'Ailleurs du cinéma colonial européen est un paysage exotique orienté, une scène annexée à l'Europe, un *tableau vivant* à l'étrangeté traduisible, aux significations déchiffrables, à la latente hostilité mitigée¹⁰. Entre exotisation et marginalisation dans le cadre et dans le récit, l'Autre fait figure de masque immuable à l'altérité figée ou d'"Anti-personnage" sans identité narrative¹¹.

L'exotisation comme fixation et appropriation de l'Autre et de l'Ailleurs

Suivant Bernhard Waldenfels, l'inquiétude provoquée par l'étranger déclenche des mécanismes de défense comme l'"appropriation", qui permet à la fois de garder et d'absorber l'étranger. Par cette stratégie, l'Autre est d'abord "reconduit" au "même" par empathie, par reflet ou par homologation. Ensuite, il est "homologué" et "incorporé" dans un tout commun. Au cinéma, ce "tout commun" est le récit. Dans *L'Afrique fantôme* et *Fourbis*¹², Michel Leiris opère une distinction entre "exotique" et "exotisme", en s'écartant des réflexions de l'anthropologue Victor Ségalen¹³. Pour Leiris, l'exotisme serait une distorsion de l'Autre, sa dégradation à objet de projection. Si le mot grec *exotikos* désigne une notion d'étranger dont la différence serait irréductible, l'exotisme réduit l'Autre à image d'Épinal. Daniel Castillo Durante, en faisant propres les réflexions de Leiris, ajoute:

Le lieu éloigné dans lequel évolue autrui, l'opacité de son environnement, l'épaisseur des signes qui l'entourent semblent justifier son *exotisation*. Ce qui n'est pas moi ne peut qu'être distant, inaccessible, opaque: il faut donc le rendre conforme à une représentation logique pour que je le voie¹⁴.

L'utilisation du terme "exotisation", à la place du couple traditionnel exotique/exotisme, permet de souligner la nature processuelle de ce travail de réduction, un processus de "réinvention"¹⁵ de l'Autre issu d'un synthèse: celle entre réalité (prises de vue réelles et *in situ*) et imaginaire colonial (la tradition littéraire et iconographique). L'exotisation opère une sorte de dressage de l'indigène, dont l'altérité est rendue conforme à une représentation logique. La différence est en effet reconduite à quelque chose de connu, c'est-à-dire à l'ensemble d'images et de pensées sur l'Autre ayant contribué à figer son altérité au long des siècles. Cette altérité "spectaculaire" étonne et amuse, elle devient une douce attraction de

foire destinée à susciter deux réactions opposées chez le spectateur occidental: un sentiment de supériorité et une certaine fascination¹⁶. Cette dernière naît d'un éloge de façade de la différence, un éloge, pour le dire avec Todorov, "dans la méconnaissance"¹⁷.

L'intertitre qui introduit *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935) (fig. 2) dit: "Les soldats et les marchands furent les pionniers qui fondèrent l'Empire Britannique. Des fonctionnaires poursuivent leur œuvre de paix au nom de la Couronne. L'Afrique: dix millions d'indigènes sous autorité britannique, chaque tribu obéissant à un chef, sous la protection d'une poignée d'hommes efficaces, modestes et courageux. Le commissaire Sanders fut l'un d'entre eux". Le premier plan du film, accompagné d'une bande-son faite de chants et musiques africaines, montre une mappemonde tournant sur elle-même. La caméra s'approche du globe et serre sur le Nigéria, puis sur le district dont Sanders est le commissaire. Par le biais d'un fondu enchaîné, nous entrons magiquement dans le bureau du héros occidental, le défenseur de la Loi. Un autochtone est arrêté et conduit dans le bureau de l'Anglais. Un plan américain souligne sa remarquable taille. L'Autre se présente ainsi au colon:

"Monsieur, j'appartiens au peuple ochori. Pendant trois jours, j'ai remonté le fleuve avec mes rameurs pour vous faire part d'une affaire importante".

Sanders: "Qui es-tu?"

Bosambo: "Je suis M'laba, fils de Zburu. Je succède à mon père. Et dans ma pirogue..."

Sanders: "Fils de Zburu?"

Bosambo: "Oui, Monsieur".

Sanders le dévisage, Bosambo, au début souriant et disponible, baisse les yeux.

Sanders: "Ne mens-tu pas?"

Bosambo: "Oui, je mens".

Sanders: "Oui, tu mens".

Sanders montre à l'autochtone un dossier qui le concerne et qui dévoile sa vraie identité. Le plan rapproché du dossier saisit le portrait du nigérien et une écrite qui ne se prête à aucun doute: "Bosambo: nègre libérien, condamné pour vol, évadé de la prison de St-Thomé. Age: environs 30 ans. Taille: 1 mètre e 95". Le regard de l'instance confirme la grande taille de Bosambo avec un plan d'ensemble du bureau. Dès la première séquence, les Britanniques démasque un Autre menteur dont la soi-disant sauvagerie est bien peu menaçante: Bosambo parle un anglais impeccable. Après avoir réduit son altérité à quelques traits physiques anormaux, le narrateur ne fait qu'évoquer, tout au long de la séquence, la proximité de Bosambo à la Loi et au Verbe des Occidentaux, cela afin de préparer son entrée "légitime" dans le récit. L'exotisation prélude en effet à une véritable promotion de Bosambo aux plus hautes fonctions narratives.

Dans ce sens, Sanders devient une sorte de double du narrateur. Il sonde le terrain et vérifie la bonne foi de Bosambo avant de lui accorder le statut d'assistant. Avant d'entamer l'interrogatoire, Sanders fige l'identité de l'Autre et lui rappelle qui est le vrai chef de la région: "Bosambo de Monrovia, il y a cinq mois tu t'es proclamé chef des Ochori. Nul ne devient chef sans ma permission". Sans la "permission" de l'Occidental, nul Oriental ne peut devenir "chef". Autrement dit, nul personnage Autre ne peut devenir héros sans avoir renoncé à son altérité, seule condition pour obtenir la "permission". Bosambo hoche la tête, visiblement mal à l'aise, et dit:

"Je le sais. Mais je savais que vous le sauriez".

Sanders: "Grâce à mes pouvoirs magiques?"

Bosambo: “Grâce à vos espions, qui sont les yeux de Votre Seigneurie”.

Sanders: “Tu croyais que je te soutiendrais?”.

Bosambo: “Avant moi, les Ochiri vous donnaient du souci. Ils étaient à la merci des peuples du fleuve. C’est fini et j’ai dit aux Ochori de vous obéir”.

Sanders: “Tous les six mois, je les convoque”.

Bosambo: “Oui, Monsieur. A l’époque des impôts”.

Sanders: “C’est exact. Dans un mois. Tu as jugé bon de venir avant...”.

Bosambo: “Non Monsieur. Je suis venu vous parler d’une chose très importante”.

Sanders: “Tu ne mens pas?”.

Bosambo: “Je mens à tout le monde, quand ça m’arrange. Mais pas à vous”.

Sanders: “C’est bien avisé”. Le contre-champ nous montre un Bosambo silencieux et comme “en attente” de la réaction du commissaire britannique.

Sanders: “Quelle est cette chose importante?”.

Bosambo: “Les guerriers du Vieux Roi menacent le pays”.

Le plan suivant ne montre plus le seul Sanders, mais les trois occidentaux. Ce changement suggère l’évolution de Bosambo (il ne ment plus) et, par conséquent, la différente attitude des Occidentaux, désormais prêts à lui faire confiance.

Sanders: “Du roi Mofolaba?”.

Bosambo: “Oui, Monsieur. Ils ont traversé le territoire ochori vers le territoire français.

Sanders: “Ils te font peur?”.

Bosambo: “Monsieur Sandy, vous gouvernez deux millions de sujets au bord du fleuve. Un seul ne fuit pas devant les plumes d’autruche des guerriers du Vieux Roi”.

Sanders: “C’est toi?”.

Bosambo: “C’est bien moi”.

Bosambo a maintenant non seulement la “forme” (d’Autre exotisé) pour devenir héros, mais aussi les qualités: force, orgueil, volonté et, bien évidemment, courage.

Sanders: “Et alors pourquoi tu les as laissés passer?”.

Bosambo: “Parce que je ne veux pas la guerre. Je sais que vous y êtes opposé”.

Sanders: “C’est bien vu. Qu’as-tu fait ensuite?”.

Bosambo: “Moi aussi, j’ai des yeux partout comme Votre Seigneurie. Mes espions les ont suivis”.

Les quatre personnages sont maintenant dans le même plan: Bosambo de face, les autres de ¾ de dos. Le “moi aussi” et la réaction de Sanders (“Très bien”) marquent l’ultime évolution du personnage Autre. Sanders s’approche donc de Bosambo pour lui confier le statut de chef/héros, pas avant d’avoir constaté, une fois pour toutes, qu’il n’est pas aussi différent de “Nous”.

Sanders: “Tes amis de Monrovia ne demandent qu’à te revoir. Veux-tu que je te renvoie là-bas?”.

Bosambo: “Je m’en remets à Dieu”.

Sanders: “Tu es mahométan?”.

Bosambo: “Mais non Monsieur Sandy, je suis chrétien. J’étais chez les

missionnaires. Je connais les saints, Marc, Luc, Jean, et l'autre Jean, dont la tête...".

Sanders: "C'est bon".

Sanders: "Si je te mets à l'essai pendant six mois comme chef des Ochori, serviras-tu mon roi, loyalement?".

Bosambo, en souriant: "Oui, Monsieur. Quand je vois le beau visage de votre grand roi, mon cœur s'emplit de joie".

Sanders: "Où l'as-tu vu?".

Bosambo: "Monsieur, mais sur les pièces d'argent!".

En définitive, Bosambo possède toutes les bonnes qualités pour devenir un "bon" indigène civilisé au service de la civilisation occidentale. Attestées sa docilité et son esprit malléable, il est temps pour les Anglais d'officialiser la nomination de Bosambo à chef tribu. Sanders lui remet la médaille de chef. Le nouveau héros Autre lui rend hommage et le remercie symboliquement de lui avoir accordé le privilège, et l'illusion, de gouverner provisoirement le récit. Bosambo gardera toujours sur son corps disproportionné les stigmates de sa différence, mais à partir de ce moment il agira comme n'importe quel héros occidental. Une illusion, on disait, puisque Bosambo ne parviendra pas à saper le héros occidental Sanders du sommet de la pyramide des fonctions narratives.

Dans la dernière séquence du film, la hiérarchie originare est en effet rétablie. Le terrible Mofolaba enlève Bosambo. Emprisonné, attaché à un poteau, désespéré, il n'attend que d'être exécuté avec sa femme quand, soudain, à la "griffithienne" dernière minute, les Anglais arrivent, sauvent la vie du bon indigène, tuent le méchant et rétablissent l'ordre et la hiérarchie narrative. Le commandant Sanders peut de nouveau verbaliser sa suprématie à laquelle nul Autre, même apprivoisé, ne pourra jamais porter atteinte: "Je suis Sandi, la Loi".



Fig. 2 *Sanders of the River* (Zoltan Korda, 1935)

À l'instar de *Sanders*, dans un nombre considérable de films coloniaux des Années 20 aux Années 40, peuplés comme ils sont d'indigènes exotisés, figurent des solutions de mise en cadre et en récit similaires et spécifiques:

a) La valorisation de pratiques soi-disant représentatives des cultures orientales diégétisées. Une pour toutes: la danse du ventre. La mise en scène exotisante de cette situation narrative récurrente repose sur l'alternance des plans rapprochés du ventre flottant ou du visage, suintant de lasciveté, de la danseuse. Dans *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1935), par exemple, la rencontre entre Pierre et la danseuse Irma – copie conforme de l'ancien amour parisien de notre héros, à cause duquel l'homme a décidé

de s'engager dans la légion étrangère – est rendue à travers une scansion de plans qui joue sur des fausses subjectives et des plans rapprochés. Pendant la première exhibition de Irma, Pierre est montré plusieurs fois en gros plan, tandis que de la femme on ne voit que le ventre tremblant, saisi dans des plans de plus en plus rapprochés. C'est bien évidemment l'œil de Pierre, non insensible à la beauté de femme, qui gouverne le regard de la caméra.

b) L'actualisation ou adaptation d'exotisations littéraires préalables. Il s'agit d'une sorte d'"hyperexotisation" (d'un "hypotexte" X¹⁸), l'actualisation d'une exotisation littéraire ayant déjà produit des Autres figés. La référence à l'hypotexte peut être directe, comme dans les adaptations littéraires¹⁹, ou indirecte, si comporte l'actualisation des *topoi* narratifs du XIXe siècle mythifiant la figure de l'indigène. Dans les deux cas, l'Autre est inscrit dans une logique qui finit par le repousser loin du temps, dans une temporalité indéfinie et mythique.

c) Le renouvellement, et extrême déclinaison, du mythe du bon sauvage à civiliser, au centre de films agiographiques qui portent sur les grands gestes de personnages historiques.

L'indigène est diégétisé en tant que récipient vide à combler par la parole et la culture occidentales. Dans *Brazza ou l'Épopée du Congo* (Leon Poirier, 1940) (fig. 3), "simple page de l'histoire de notre empire, dédiée à la France et à ceux qui l'aiment", les aventures du colonisateur d'origine italienne Brazza sont souvent accompagnées par le chant d'une indigène, présence récurrente qui scande les étapes de la christianisation du Congo. Elle apparaît pour la première fois dans la séquence du voyage dans la région à coloniser. Un plan général depuis le bateau du héros nous montre la côte africaine. Un fondu enchaîné relie ce plan au suivant, qui montre, justement, l'indigène. Assise, elle regarde dans la caméra et chante. Des sous-titres traduisent les vers de la chanson dans le français aux racines souahili que le stéréotype dominant de l'époque attribuait à tous les autochtones d'Afrique Noire: "Un jour Grand Commandant blanc li venir mon pays". Pourquoi traduire dans un français incorrect le chant, dans sa propre langue et probablement respectueux des règles de grammaire, de l'indigène? Peut-être parce que celle-ci, tout en parlant avec sa propre voix, dit les mots du colonisateur français? Elle en chante les louanges?²⁰



Fig. 3 *Brazza ou l'Épopée du Congo* (Leon Poirier, 1940)

La marginalisation comme alternative à l'exotisation phagocytante: le(s) indigène(s)-tapisserie

Claude Lévi-Strauss qualifie d'“anthropoémique”²¹ la première manière de se rapporter à la différence. Cette stratégie implique l'expulsion ou la marginalisation des Autres, considérés comme des êtres non homologables ou intégrables. Dans le cinéma colonial européen, le regard “émique” sur l'Autre a cohabité avec le regard exotisant dont nous avons rendu compte dans le paragraphe précédent. Ce deuxième type de regard tend à décentrer l'Autre, dans le cadre et dans le récit. Élément décoratif et accessoire parmi d'autres, l'Oriental entre dans la diégèse uniquement pour faire “environnement”. Il fait figure d'“Anti-personnage”: une présence-absence incapable d'agir²² et incorporée dans l'environnement dont elle fait partie. La foule d'indigènes interchangeable est le produit extrême de la tendance émique. Sorte de méga-(anti)personnage anthrotopique, la foule a pour fonction principale celle de faciliter la localisation de l'action: un souk dans une médina (=une ville non européen) + une foule de figurants voilés ou en djellaba (= des arabes) = Maghreb.

Quelques exemples. Dans les très rares séquences en extérieur d'*Alerte en la Méditerranée* (Léo Joannon, 1938), les quelques indigènes présents sont saisis de dos. Le premier indigène ayant le droit de parole apparaît à la vingtième minute. Dans *Legione straniera* (Basilio Franchina, 1953), un vendeur ambulant de souvenirs accueille les héros Occidentaux qui viennent tout juste de débarquer. Le gros plan de l'indigène, qui correspond aussi à la première image d'Afrique, sert uniquement à suggérer que nos héros sont arrivés à destination. Dans le même film, il y a tout de même un personnage Autre identifiable. Il s'appelle Yanmar, serveur et indicateurs aux soldes du colonel français, le héros du récit. À chaque fois que ce dernier obtient de l'autochtone l'information souhaitée, il interrompt brusquement la conversation. Yanmar est également un exemple saisissant d'Anti-personnage anthrotopique: “il est” le lieu où il travaille et il n'a pas d'existence (narrative) en dehors de “son lieu”.

L'appel du silence (Leon Poirier, France 1938) relate les entreprises audacieuses de Charles de Foucauld (1858-1916). Explorateur et missionnaire français en Algérie et au Maroc, surnommé l'“ermite du Sahara”, il voua son existence à la découverte passionnée de l'Afrique du Nord. Son parcours termina tragiquement à Tamanrasset. Certains segments du film rendent compte de deux formes de marginalisation, étroitement liées aux métamorphoses identitaires du héros:

I. Une marginalisation dans le cadre par:

- a. des cadrages “coupe-tête” (un camarade de Foucauld, assis à la table d'un restaurant, s'adresse à Mohammed et commande une bière; le visage de Mohammed n'est pas montré, le plan ne saisit qu'une partie de son corps, des pieds au cou);
- b. la négation du contre-champ (même lorsqu'ils rebondissent à une interrogation du héros occidental, les “serveurs” indigènes ne sont jamais montrés en plan moyen de face);
- c. la réification du corps de l'indigène, présent uniquement pour “faire environnement” (un plan recourant, saisissant un homme algérien à la longue barbe qui traîne un âne, qualifie et contribue à identifier le lieu de l'action);
- d. le son de l'indigène, qui fait environnement tout comme son corps réifié (depuis une colline, un plan général de la ville est accompagné du chant du Muezzin);

II. Une marginalisation dans le récit au niveau de macro-syntagmes, qui suit les trois

phases (et les trois attitudes différentes vis-à-vis de l'Autre) de l'itinéraire physique et spirituel de Charles de Foucauld: de la mythisation initiale, exotisant l'Ailleurs (1) et ayant son corollaire dans le refus de la modernité (2), à l'imitation *Christi* (3):

- a. quitté par sa femme, Charles part en quête du silence: (“En Afrique il n’y a que des gens honnêtes, comme on n’en trouve plus dans notre continent”) (1);
- b. pendant le voyage, il sirote du vin et lit *La vie parisienne*; son camarade observe le paysage et s’exclame: “L’Afrique!” (1);
- c. Charles met en garde ses soldats contre “le charme dangereux du désert” (1);
- d. au début, le héros n’envisage aucune forme de contact ou de dialogue avec la population indigène, ne répondant qu’un vague “appel... du silence” (1);
- e. Foucauld traverse une ville arabe camouflé en juif orthodoxe. Un journaliste l’interpelle: “Quel fut le jour le plus difficile de votre exploration?”. Il répond: “ Le jour où je suis rentré à Paris...”. Le journaliste rebondit: “Et quelle est la différence entre nous et les musulmans?”. Foucauld: “Les musulmans croient en Dieux, tandis que nous, nous faisons semblant” (2);
- f. Foucauld répond à l’appel du désert pour échapper au chaos de la modernité sécularisante. Lors d’une fête, il dit: “J’aurais besoin du silence des mosquées “. Pendant ces premiers mois en Afrique, Foucauld n’agit pas *pour* (pour évangéliser l’Autre) mais “contre” (contre Paris et la modernité). Plutôt qu’affirmer l’Orient, il nie l’Occident (2);
- g. les dangers auxquels Foucauld s’expose dans son parcours de connaissance (sans véritable reconnaissance) de la culture et du monde islamiques sont conjurés grâce à l’intervention providentielle (et à la protection) de l’Église catholique (3);
- h. au milieu de son chemin, Foucauld abandonne la route qui l’amènerait à l’identification d’un Autre exotisé – dans la première partie du film, Charles exotise l’Autre et l’Ailleurs au nom de sa quête idéaliste du silence – pour prendre celle de la mission évangélique; il devient un frère, le porteur de la Vérité, du Verbe, le seul et unique (3);
- i. sur la suite du Christ, apparaît l’écrite: “Le maître fut poussé par l’esprit vers le désert”; à l’image du Christ, Charles entame son chemin de la croix (3);

III. marginalisation dans le récit au niveau de micro-syntagmes: la non-relation Occidentaux/Autres:

- a. les indigènes répondent uniquement aux ordres des Occidentaux;
- b. la présence de l’indigène-Foule sert, dans la plupart des cas, à démontrer la magnanimité dont les Occidentaux peuvent faire preuve: aumône aux pauvres, distribution de pain aux affamés;
- c. lors du premier dialogue narrativisé avec un Arabe, Foucauld, qui ne connaît pas encore la langue, “se sert” d’un jeune musulman, montré de dos;
- d. Foucauld guide l’armée française dans le désert afin de “nettoyer” la région. Il connaît désormais la langue arabe. Les rencontres avec les indigènes, serviables et prêts à collaborer, s’avèrent productifs;
- e. Foucauld “adopte” les autochtones évangélisés, qui le considèrent comme un père. Les indigènes sont maintenant dans le cadre, à côté de leur “père” occidental, qui est, quant à lui, au centre;
- f. pas de dons, pas de véritable échange entre les Occidentaux et les indigènes, comme la séquence de la distribution des chapelets le démontre. Il s’agit d’une offre unilatérale et asymétrique;

g. l'indigène est reconnaissant et jamais reconnu: le chant d'un Muezzin rend un dernier hommage au "Saint" occidental: "Je lui ai dit: je fais ma prière pour toi".

Comme nous l'avons vu à propos du film de Poirier, la présence de "vrais" autochtones, outre que "faire Ailleurs", peut servir à attester le courage ou la générosité du colon. Le premier plan de *L'Éscadron blanc* (René Chanas, France 1949) est surprenant: un groupe d'autochtones au centre du cadre. Cette image trouve sa justification narrative et idéologique dans les plans suivants. De la foule indistincte, saisie en plan général, émerge timidement un enfant, qui se dirige vers une sœur missionnaire. La caméra le suit jusqu'à révéler la femme occidentale, prête à le vacciner. Le regard de la caméra a donc hésité sur ce groupe d'autochtones et sur ce petit indigène afin de "préparer" le triomphe du colon altruiste, dont la mission en Orient aurait un caractère exclusivement, ou principalement, humanitaire. Dans le cadre ou hors-cadre, au centre comme dans séquence susdite ou à l'écart, les indigènes de *L'Éscadron blanc* agissent principalement en fonction d'un personnage Occidental; ils n'ont pas d'autonomie performative, ni de véritable identité narrative. Leurs actions sont le prolongement des actions du personnage principal. Comme il serait normal de penser, les gestes n'alimentent pas les identités narratives de ceux qui les accomplissent, mais renforcent celles des personnages au nom desquels ils sont accomplis. La réplique rassurante d'un commandant, ayant pour objet un serveur arabe qui, avec son entrée dans la pièce, a interrompu brusquement une conversation très délicate avec un collègue visiblement irrité, synthétise parfaitement ce type de regard sur l'altérité: "Ne vous inquiétez pas, il est là [l'arabe] pour nous servir".

Même quand elle est combative, la foule n'est jamais véritablement menaçante. Dans la plupart des cas, notre ou nos héros occidentaux doivent faire face à des attaques ou à des embuscades phantasmiques, orchestrées par un groupe d'indigènes présent (ils sont là, devant "Nous") mais invisible, ou partialement visible, donc difficilement identifiable: des "taches" noires dans le désert (*L'escadron blanc*), des fusils qui se dressent au-dessus des rochers (*Un de la légion*, Christian-Jacques, 1937). Dans *Courrier Sud* (Pierre Billon, 1936), le français Jacques est la cible des rebelles de l'Atlas. La caméra, en épousant le point de vue des soldats français qui se défendent des attaques de l'ennemi, montre la plaine désertique, ses quelques rochers et palmiers. Ça et là, derrière les rochers, on aperçoit des turbans et ces turbans suffisent à signifier, par métonymie, "des arabes". Cet ennemi fuyant, identifiable uniquement du point de vue nominale (il s'agit de la tribu X), agit à moitié puisqu'il est sans voix. Ce qui compte, ce sont les effets que sa présence/absence engendre du côté des Occidentaux: des actes d'héroïsme, de courage, de force et d'intelligence qui en certifie la supériorité.

Au début des Années 40, le discours cinématographique colonial change radicalement. Une troisième tendance dans la représentation de l'Autre, "phobique" et non plus exotisante ou marginalisante, s'impose. Comme l'autochtone se rebelle vraiment, "on ne peut plus le dresser"²³, ni l'exclure du cadre et du récit. Le cinéma colonial commence donc à façonner des indigènes à l'identité narrative forte, cela afin d'incorporer une menace qui est bien réelle et une (anti)culture différente et redoutable qui n'a plus rien de phantasmique ou de fascinant. Un nouvel Autre fait son apparition dans le cinéma européen: un Autre *Némésis* de l'Occident.

Manuel Billi

¹ “L’Orient n’est pas seulement le voisin immédiat de l’Europe, il est aussi la région où l’Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l’une des images de l’Autre qui s’impriment le plus profondément en lui. De plus, l’Orient a permis de définir l’Europe (ou l’Occident) par contraste: son idée, son image, sa personnalité, son expérience. Rien de cet Orient n’est pourtant imaginaire. L’Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture *matérielles* de l’Europe. L’*orientalisme* exprime et représente cette partie, culturellement et même idéologiquement, sous forme d’un mode de discours, avec, pur l’étayer, des institutions, un vocabulaire, un enseignement, une imagerie, des doctrines et même des bureaucraties coloniales et des styles coloniaux”. Edward Saïd, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. fr. *L’Orientalisme. L’Orient crée par l’Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 13-14.

² *Ivi*, p. 34.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 20.

⁵ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, tr. fr. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 121.

⁶ *Ivi*, p. 121.

⁷ “Comme si la duplicité essentielle de l’Asiatique ou la bestiale licence sexuelle de l’Africain, qui n’ont pas à être démontrées, ne pouvaient jamais vraiment, dans le discours, être prouvées. [...] C’est la force de l’ambivalence qui donne sa crédibilité au stéréotype colonial; qui assure sa répétition dans des conjonctures historiques et discursives changeantes; qui informe ses stratégies d’individuation et de marginalisation; qui produit cet effet de vérité probabiliste et de prévisibilité qui, pour le stéréotype, doit toujours être *en excès* de ce qui peut être empiriquement démontré ou logiquement construit”. *Ivi*, p. 121-22.

⁸ “Ce qui est refusé au sujet colonial – au colonisateur comme au colon –, c’est cette forme de négation qui donne accès à la reconnaissance de la différence. [...] Sa race devient le signe non éradicable de la *différence négative* dans les discours coloniaux. Car le stéréotype empêche la circulation et l’articulation du signifiant de ‘race’ en tant qu’autre chose que sa *fixité* comme racisme”. *Ivi*, p. 134.

⁹ *Ivi*, p. 148.

¹⁰ E. Saïd, *op. cit.*, pp. 69 et 107.

¹¹ Cf. Manuel Billi, *Nient’altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, Pisa, ETS, 2011.

¹² Cf. Michel Leiris, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955 et Id., *L’Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981.

¹³ Pour l’anthropologue Victor Segalen, l’exotisme représenterait une catégorie de la sensibilité permettant la perception du divers et de la différence.

¹⁴ Daniel Castillo Durante, *Les Dépouilles de l’altérité*, Montréal, XYZ, 2004, p. 31.

¹⁵ “L’exotisme reste une création de celui qui le projette. Il est l’*invention de l’autre*. [...] Le XXe siècle constitue le grand moment de cet exotisme triomphant, correspondant aux voyages et aux enquêtes. Il prend *figure*, avec des allures descriptives, n’ignorant plus les décors réels”. Laurent Gervereau, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 62.

¹⁶ “L’exotisme relève [d’une] attitude conquérante entre soi comme centre du monde” et les “autres”, mais participe dans le même temps d’une fascination provoquant des effets de retour”, *ivi.*, p. 61.

¹⁷ Tristan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 2002 (1989), p. 356.

¹⁸ Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁹ Parmi de nombreux exemples, il suffit de citer le *Roman d’un Spahi* (Michel Bernheim, 1936), tiré d’un roman de Pierre Loti, le “père” symbolique de l’exotisation littéraire.

²⁰ D’autres exemples de films de l’époque coloniale exotisant la figure de l’indigène sont *Lo squadrone bianco* (Augusto Genina, 1936), *Romancero marroquí* (Carlos Velo, Enrique Domínguez Rodiño, 1939), *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942), *Los últimos de la Filipinas* (Antonio Román, 1945), *La fugue de Mahmoud* (Roger Leenhardt, 1952).

²¹ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

²² “Un personnage capable est celui qui peut faire, celui à qui on peut imputer (ou attribuer) une action, celui qui peut raconter et se raconter. Un personnage, donc, ne peut qu’être capable, mais parfois des présences qui n’ont pas tout à fait ces qualités figurent dans la diégèse. Par conséquence, une hiérarchie visuelle et narrative préside au positionnement de figures humaines dans un univers fictionnel. D’un côté, nous avons un ensemble hétérogène de personnages capables aux différentes fonctions narratives: du héros aux personnages secondaires. De l’autre, la foule informe des *Anti-personnages*”. M. Billi, *op. cit.*, pp. 36-37.

²³ Manuel Billi, “Quand Tintin rencontre Tam Tam; Exotisation et phagocytose de l’altérité de l’“indigène” dans la bande dessinée et le cinéma franco-belges des Années Trente”, in Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli, Federico Zecca (a cura di), *Cinema e fumetto/Cinema and Comics*, Udine, Forum, 2009, p. 440.