

Université de Montréal

**L'exotisme au cinéma**  
*Formes, fonctions et imaginaires*

*Par*

Jean-Sébastien Houle

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur (Ph.D.)

en études cinématographiques

Juin 2022

© Jean-Sébastien Houle, 2022

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

---

*Cette thèse intitulée*

**Exotisme au cinéma**  
*Formes, fonctions et imaginaires*

*Présenté par*

**Jean-Sébastien Houle**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Zaira Zarza (Université de Montréal)**

Président-rapporteur

**Michèle Garneau (Université de Montréal)**

Directeur de recherche

**Walid El Khachab (York University)**

Membre du jury

**Jean-François Staszak (Université de Genève)**

Examineur externe

# Résumé

Cette thèse explore les ramifications et les enjeux de l'exotisme lorsqu'il prend forme au cinéma. Elle pose pour hypothèse de départ que le cinéma a non seulement participé à forger et à consolider un imaginaire occidental par le biais de l'exotisme, mais qu'il continue de le faire dans le contexte actuel sous de nouvelles formes. À partir d'une lecture postcoloniale de différentes œuvres, nous nous posons deux questions principales. La première : selon quelles modalités le cinéma peut-il être pensé conjointement avec l'exotisme ? La seconde : quelles sont les dynamiques à l'œuvre dans les films pour construire/déconstruire les « autres » et les « ailleurs » non occidentaux ? Suivant ces interrogations, nous revisitons certaines périodes clés de la production cinématographique occidentale (à la fois anglaise, européenne et nord-américaine). La thèse se divise en quatre parties retraçant chacune différentes variations de l'exotisme au cinéma : émergence, instrumentalisation, critique et retour. La première aborde les travelogues à partir de l'œuvre d'Elias Burton Holmes, les archives géo-ethnographiques et l'œuvre d'Albert Kahn, les films d'expéditions polaires et l'œuvre d'Herbet G. Ponting, et les films de chasses et de safaris à partir de l'œuvre du couple d'aventuriers Martin et Osa Johnson. La seconde interroge l'instrumentalisation de ces premiers films à des fins narratives. Nous y analysons succinctement les films d'aventures hollywoodiens dans la jungle, les drames nordiques, les romances océaniques, les westerns et les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb. La troisième partie pose les bases des tendances critiques de l'exotisme colonial et occidentalocentré. Nous y abordons d'une part les rapprochements entre la critique de l'exotisme et l'idée du « contre-exotisme » (Christin 2000 ; Urbain 2002 ; Staszak 2008 ; Gauthier 2008). Y sont analysés les films *Les statues meurent aussi* (1953, Marker, Resnais, Cloquet) et *Les maitres fous* (1955, Rouch). Nous interrogeons d'autre part l'œuvre de Sembene Ousmane et particulièrement son film *La noire de...* (1966), en la rapprochant des mouvements des cinémas nationaux et à ce qui a été identifié en littérature comme l'« autre par lui-même » (Moura 1998). Finalement, la quatrième partie interroge les enjeux de la mondialisation et des nouvelles technologies suggérant qu'ils mettent de l'avant un retour de l'exotisme occidental au cinéma. En analysant quelques films sortis depuis les années 1980 et en offrant une analyse approfondie du film *Avatar* (2009, Cameron), nous cherchons à démontrer que les *Blockbusters* états-uniens renouent avec une longue tradition de l'exotisme comme mise en spectacle de l'altérité pour et par les Occidentaux.

## Mots-clés :

Exotisme, contre-exotisme, imaginaires géographiques, représentations, altérité, cinéma ethnographique, cinéma hollywoodien, colonialisme, postcolonialisme, études culturelles.

# Abstract

This thesis explores the ramifications and issues of exoticism when it takes shape in cinema. It posits the starting hypothesis that cinema has not only participated in forging and consolidating a Western imagination through exoticism, but that it continues to do so in the current context in new forms. From a post-colonial reading of different works, we ask ourselves two main questions. The first: how can cinema be thought of together with exoticism? The second: what are the dynamics at work in the films to construct/deconstruct non-Western "others" and "elsewhere"? Following these questions, we revisit certain key periods of Western film production (both English, European and North American). The thesis is divided into four parts, each retracing different variations of exoticism in cinema: emergence, instrumentalization, criticism and return. The first deals with travelogues based on the work of Elias Burton Holmes, the geo-ethnographic archives and the work of Albert Kahn, the films of polar expeditions and the work of Herbert G. Ponting, and the films of hunts and safaris from the work of the couple of adventurers Martin and Osa Johnson. The second questions the instrumentalization of these first films for narrative purposes. We briefly analyze Hollywood jungle adventure films, Nordic dramas, ocean romances, westerns and psychological dramas in the colonies of the Maghreb. The third part lays the foundations of the critical tendencies of colonial and Western-centric exoticism. On the one hand, we address the connections between the critique of exoticism and the idea of "counter-exoticism" (Christin 2000; Urbain 2002; Staszak 2008; Gauthier 2008). The films *The Statues Also Die* (1953, Marker, Resnais, Cloquet) and *The Crazy Masters* (1955, Rouch) are analyzed there. We also examine the work of Sembene Ousmane and particularly his film *La noire de...* (1966), by bringing it closer to the movements of national cinemas and to what has been identified in literature as the "other by itself" (Moura 1998). Finally, the fourth part questions the issues of globalization and new technologies, suggesting that they put forward a return of Western exoticism to cinema. By analyzing a few films released since the 1980s and by offering an in-depth analysis of the film *Avatar* (2009, Cameron), we seek to demonstrate that American Blockbusters are reviving a long tradition of exoticism as a spectacle of otherness for and by Westerners.

## Keywords :

Exoticism, counter-exoticism, geographical imaginaries, representations, otherness, ethnographic cinema, Hollywood cinema, colonialism, postcolonialism, cultural studies

# Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>3</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>5</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>11</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>13</b>
Exotisme et colonialisme.....	15
L'exotisme au cinéma : une histoire à poursuivre .....	17
Méthodes : la lecture post-coloniale et l'approche généalogique.....	20
Des formes, des fonctions et des imaginaires.....	22
Les parties de la thèse.....	24
<b>Partie I</b> .....	<b>28</b>
<b>Émergence : les premiers lieux de l'exotisme au cinéma</b> .....	<b>28</b>
Tourisme, archives, exploration et zoologie.....	28
Chapitre 1 .....	32
Elias Burton Holmes et les travelogues.....	32
1.1. Le « déjà vu » et la récupération d'un imaginaire de l'exotisme .....	33
1.2. Voyages immobiles : les publics comme touristes.....	38
1.3. Narration et mise en scène : tentatives de contrôle de l'altérité.....	39
1.4. Notes sur <i>Bits of Life in Japan</i> (1920) et <i>Hawaiian Shore</i> (1920) .....	43
1.5. Nationalisme et colonialisme : les lieux touristiques .....	54
Chapitre 2 .....	57
Albert Kahn et les archives géo-ethnographiques .....	57
2.1. Géographie humaine et appareils : le projet des <i>Archives de la planète</i> .....	58
2.2. Au-delà des clichés : ce que le monde « ordinaire » peut révéler .....	61
2.3. Observation et visibilité technique .....	66
2.4. Logique cartographique : valoriser la distance géographique.....	71
2.5. L'impensé colonial derrière la démarche des <i>Archives de la planète</i> .....	74
Chapitre 3 .....	79
Herbert G. Ponting et le cinéma d'exploration.....	79
3.1. Les conquêtes polaires et les héros nationaux.....	80
3.2. Les étendues glacées : créer le danger et l'appivoiser .....	84

3.3. La caméra comme appareil de conquête .....	87
3.4. Le temps suspendu : <i>The Great White Silence</i> (Ponting, 1924).....	89
Chapitre 4 .....	98
Martin et Osa Johnson et les films de chasses et de safaris.....	98
4.1. Les jardins zoologiques : exposer les animaux et les humains .....	99
4.2. Chasser et capturer : le fusil et la caméra.....	104
4.3. Le safari comme trajet de l'aventure.....	105
4.4. Entre safari et aventure : <i>Simba : The King of the Beasts</i> (1928) .....	110
<b>Partie II .....</b>	<b>116</b>
<b>Instrumentalisation : cinéma narratif classique et exotisme.....</b>	<b>116</b>
Les genres cinématographiques et la consolidation des imaginaires de l'exotisme.....	118
Chapitre 1 .....	120
Les films d'aventures dans la jungle .....	120
1.1. Créer le dépaysement : cartes au trésor et lieux inconnus.....	121
1.2. La jungle et ses habitants .....	123
1.3. Fictionnaliser le cinéma ethnographique et zoologique.....	125
1.4. Droits de parole et espace sonore.....	129
1.5. Aventure et romance : histoires d'amour et patriarcat .....	133
Chapitre 2 .....	137
Les drames nordiques.....	137
2.1. Territoires polaires : rendre l'inhospitalité attirante.....	139
2.2. La figure de l'Inuit : entre le « bon sauvage » et le « sauvage ».....	142
2.3. Les images ethnographiques au cœur des drames nordiques.....	146
2.4. Le drame au quotidien : la part fictionnelle des drames nordiques.....	150
Chapitre 3 .....	155
Les romances océaniques.....	155
3.1. Recherche du paradis perdu et critique de la « civilisation ».....	157
3.2. Le prétexte ethnographique : primitivisme et nudité .....	164
3.3. Évangéliser les images : allégories de la Genèse .....	168
3.4. Nostalgie : amour, mort et évasion.....	171
Chapitre 4 .....	175
Les westerns .....	175
4.1. Raconter le mythe de la colonisation des États-Unis .....	178

4.2. De l'Est « civilisé » au <i>Wild West</i> .....	180
4.3. Cosmopolitisme, racisme et patriarcat : politiques des personnages .....	185
4.4. Les sons de l'Ouest .....	194
4.5. Documentation du passé des États-Unis et idéalisation .....	196
Chapitre 5 .....	200
Les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb .....	200
5.1. De la France à la colonie : mal du pays et résilience .....	202
5.2. Rêve et réalité : fondus enchaînés, surimpressions et hallucinations audio-visuelles ..	206
5.3. Habiter la colonie : mysticisme, barbarie et métissage .....	212
5.4. Figures féminines : la colonie fantasmée au masculin .....	216
La fin de l'exotisme au cinéma ? .....	221
<b>Partie III</b> .....	<b>224</b>
<b>Renversement : réflexivité cinématographique de l'exotisme</b> .....	<b>224</b>
Le contre-exotisme et ses limites : la renaissance des documentaires ethnographiques .....	225
Chapitre 1 .....	228
Sortir du musée : <i>Les Statues meurent aussi</i> (Resnais, Marker et Cloquet, 1953) .....	228
1.1. (Dé)contextualiser : des multiples fonctions des objets .....	229
1.2. Musée et cinéma : organiser le visible et l'audible .....	233
1.3. Commentaire critique et musique : l'ambivalence du sonore .....	237
1.4. « Effet miroir » : se regarder comme un « Autre » .....	240
Chapitre 2 .....	245
L'ethnographie en crise : <i>Les Maîtres fous</i> (Rouch, 1955) .....	245
2.1. L'ethnographie moderne : décentrement et mise en perspective .....	246
2.2. L'insoutenable position de l'ethnographe : monstruosité coloniale .....	249
2.3. Esthétique du contact : opérer la rencontre .....	254
2.4. Colonialisme et capitalisme : les Haoukas comme symbole du prolétariat colonial ....	257
Chapitre 3 .....	261
L'Occident et l'entomologie : <i>La Noire de...</i> (Sembene, 1966) .....	261
3.1. La femme colonisée : voix de la conscience et intériorité .....	264
3.2. De la colonie à la Métropole : du rêve au cauchemar .....	268
3.3. Trajectoire(s) symbolique(s) du masque africain .....	271
3.4. Une allégorie nationale africaine : le suicide comme acte d'indépendance .....	276

<b>Partie IV .....</b>	<b>278</b>
<b>Numérique et effets spéciaux : le retour de l'exotisme .....</b>	<b>278</b>
La science-fiction et l'espace intersidéral : les nouveaux territoires de la conquête.....	280
Épilogue .....	283
L'exotisme aujourd'hui : <i>Avatar</i> (Cameron, 2009).....	283
1.1 Machine à voyager: le cinéma et l'avatar.....	284
1.2. Exoplanètes et altérité : Pandora et ses habitant.es .....	287
1.3. Pandora la flamboyante et l'esthétique de l'impact .....	291
1.4. Couleurs et expérience visuelle : de la mort à la vie.....	294
1.5. Les sons de synthèse : bruits, langues et musique.....	296
1.6. L'image numérique et de synthèse : paradoxes technologiques .....	298
1.7. Corporalité et avatar : entre devenir-autre et devenir l'Autre .....	299
1.8. Écologie et romantisme : préserver les dernières parcelles de diversité naturelle .....	302
<b>Conclusion.....</b>	<b>305</b>
L'exotisme et la place des femmes.....	306
Ouvertures .....	308
<i>L'exotisme et les cinémas postcoloniaux</i> .....	308
<i>L'exotisme et la télévision</i> .....	309
<i>L'exotisme et la réalité virtuelle</i> .....	309
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>313</b>
Bibliographie.....	313
Filmographie .....	325







## Remerciements

Une thèse est une expérience de vie unique et je tiens à remercier ma directrice, Michèle Garneau, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. Par sa patience, sa bienveillance, son humour et sa rigueur, elle a su me guider dans ce travail au long cours et je lui en suis éternellement reconnaissant. Merci de m'avoir fait confiance!

J'aimerais remercier les autres professeurs du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques que j'ai côtoyés tout au long de mes études et qui ont su m'apporter d'incalculables connaissances et avec lesquels j'ai eu des discussions passionnantes : Marion Froger, Serge Cardinal, Olivier Asselin et Silvestra Mariniello.

Je souligne également l'apport du groupe de recherche des *Ateliers de l'exotisme* (Amandine D'Azevedo, Thérèse Faucon, Anne Kerlan et Marion Polirsztok) qui ont su si bien m'accueillir en France et qui m'ont fait réaliser que je n'étais pas le seul à travailler sur l'exotisme.

Merci à ma famille et ma belle-famille qui m'ont supporté durant toutes ces années et qui m'ont écouté parler de mon projet de thèse avec une oreille attentive et une ouverture sans condition.

Rédiger une thèse est également impossible sans le support moral des ami.es qui sont toujours là pour me distraire et pour me faire du bien. Ils et elles sont trop nombreux et nombreuses pour tous et toutes les nommer ici, mais je leur dirais simplement : « For Those About to Rock, we Salute You »!

Finalement, un immense merci à ma conjointe, l'amour de ma vie, ma constante dans toutes les épreuves et les bons coups; Charlotte! Je t'aime!



# Introduction

*Il faut pourtant dire une fois encore que la découverte de cette technique sépare définitivement notre temps de ceux qui l'ont précédé. La caméra multiplie le pouvoir de la connaissance, à la fois, dans le temps et dans l'espace. Elle ouvre à la perception de l'œil humain un domaine pratiquement illimité<sup>1</sup>.*

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le tourisme cesse d'être le privilège des mieux nantis et se démocratise par le biais d'une nouvelle technologie mobile et ubiquitaire, le cinéma, concrétisant alors le rêve de voyage autour du monde, et ce, en l'espace de quelques minutes. Dans son ouvrage intitulé *L'exotisme et le cinéma. Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde...*, Pierre Leprohon aborde l'écran de projection cinématographique comme « une fenêtre ouverte sur le monde » (1945, p. 1), évoquant les premières images des contrées extraeuropéennes désormais accessibles au grand public. Les explorateurs-cinéastes André Lyotard et Jean Thévénot notent pour leur part que l'invention du cinéma contribue non seulement à faire voyager les foules, mais que la caméra devient également un outil indispensable pour la recherche scientifique : « l'œil impartial de la caméra cerne l'objet, le fouille, le saisit dans son ensemble et s'attarde sur le détail qu'au besoin, il décompose » (1950, p. 10). Dès ses premières manifestations, le médium cinématographique provoque un engouement indéniable et une fascination grandissante autant chez les « chasseurs d'images » que chez les spectateurs et spectatrices désormais en contact avec des images réelles de contrées lointaines et de leurs habitants.

L'engouement pour les voyages et les rencontres qui en découlent pose la question de l'exotisme. Bien avant l'invention du cinéma, l'exotisme est d'abord lié aux écrits de voyages, à la peinture et à la littérature. L'émergence du médium cinématographique vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle vient en renouveler les formes, mais aussi les fonctions et les imaginaires. C'est ce que nous proposons d'observer dans cette thèse. Sans ignorer la fascination première pour les images et les sons provenant de divers horizons, notre postulat est que l'exotisme cache des relations de pouvoir qu'il nous paraît important de mettre au jour et d'analyser. Pour ce faire, nous tenterons de nous positionner au plus près de l'auditoire des époques à l'étude.

---

<sup>1</sup> Leprohon, Pierre. 1945. *L'exotisme et le cinéma. Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde*. Paris : J. Susse. p. 9.

Comme le constate Jean-Michel Frodon, l'émergence du cinéma s'établit sur un paradoxe. Tout en représentant une possibilité de rencontre entre des individus géographiquement éloignés, elle agit comme un appareil de contrôle et de propagande pour la colonisation :

D'emblée, la situation est violemment paradoxale : l'invention des frères Lumière manifeste immédiatement ses pouvoirs de rencontrer et possiblement de compréhension entre des êtres différents, tout en participant de l'expansion coloniale de l'époque, y compris en reconduisant et en contribuant à diffuser les pires clichés racistes (2021, p. 19).

Pour notre regard contemporain, il est difficile de saisir avec acuité la portée de ces changements techniques et des sensibilités qui les accompagnent. Dans l'établissement des périodes marquantes et des mutations de l'exotisme au cinéma, nous avons tenté de tenir compte du fait que nous appartenons à une autre époque que celle qui a vu naître le cinématographe. La fascination première pour ces images produites par l'appareil a laissé place, au fil du temps, à un regard critique qu'il faut assumer. Alors que certain.es spectateurs et spectatrices pouvaient être fasciné.es par des images de l'Afrique ou du Japon durant les années 1910-1920, ces images sont devenues pour nous des clichés. Au fil de la thèse, nous nous livrerons ainsi à un jeu d'équilibriste entre notre lunette contemporaine et une immersion dans les films, à chaque fois du point de vue des publics comme de celui des réalisateurs. Ainsi, bien que nous adoptions un regard critique, nous tenterons de ne pas condamner nos objets d'étude. Au contraire, notre visée est de comprendre ces œuvres cinématographiques qui ont partie liée avec l'exotisme afin de cerner les différentes dynamiques qu'elles entretiennent avec l'altérité. Suivant cette logique, on se demandera quelles formes, quelles fonctions et quels imaginaires convoque l'exotisme lorsqu'il est médiatisé par le cinéma.

S'il est difficile de nous mettre à la place de ces cinéastes et de leurs publics, c'est parce que l'exotisme est une notion intimement liée à une historicité et aux rapports changeants avec l'altérité. Il va de soi que ce qui est exotique pour nous ne l'est pas pour les gens du XIX<sup>e</sup> siècle, et inversement. L'exotisme est une façon d'appréhender l'altérité afin de la réduire à certains traits. Nous comptons ainsi observer comment fonctionne cette appréhension de l'altérité au cinéma, tout en explicitant les procédés par lesquels les cinéastes la rendent exotique aux yeux des publics.

## Exotisme et colonialisme

Le cinéma s'inscrit dans une histoire des représentations qui le dépasse et trouve ses origines, entre autres, dans la littérature de voyage et la peinture. Ces dernières ont construit, avant lui, des cadres de références pour appréhender l'altérité. S'appuyant sur ces imaginaires préexistants, le cinéma en crée de nouveaux grâce à ses possibilités représentationnelles et formelles propres, que nous proposons d'identifier et d'étudier au fil des chapitres de cette thèse.

Selon l'historienne Vincenette Maigne, l'adjectif qualificatif « exotique » fait son apparition au début du XVI<sup>e</sup> siècle alors que le nom « exotisme » apparaît pour sa part au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que l'usage de l'adjectif et du nom en français devient fréquent dans le langage courant, renvoyant à ce qui est extérieur à la France. Maigne souligne que la dissémination de l'adjectif et du nom dans le langage courant en Europe concorde avec les débuts de la colonisation. Impliquant un discours et un point de vue *occidentalocentré*, l'étymologie du terme révèle les rapports de la France à ce qui lui est extérieur :

Le terme exotisme lui-même apparaît d'ailleurs dans la période de l'expansion coloniale, où l'ensemble des représentations des Français, en littérature comme en art ou en politique, renforce le pays dans l'image de la supériorité de la civilisation occidentale, avec une ouverture bienveillante sur l'étranger lointain, considéré comme inférieur, barbare, mais intéressant (1985, p. 12).

À partir de ce moment, le terme *exotique* n'a plus de valeur purement « objective », à l'exception de son usage restreint aux sciences naturelles. Il devient un adjectif pour qualifier ce qui se distingue d'une norme française. Le nom *exotisme* renvoie pour sa part de manière univoque au processus permettant à la France d'établir et d'imaginer ce qui lui est extérieur.

Le théoricien de la littérature Jean-Marc Moura clarifie la notion en élargissant le cadre de référence à partir duquel se mesurent l'étranger et le lointain à tout l'Occident. Selon lui, l'évolution des termes *exotique* et *exotisme* mène au fait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « l'Europe, ou plutôt l'Occident, s'arroge seul le droit de désigner ce qui est exotique, c'est-à-dire ce qui surprend, plaît ou choque en référence à une norme culturelle correspondant à l'aire euroéoaméricaine » (1998,

p. 23)<sup>2</sup>. La structure chronologique de Moura fait justement écho à cette co-construction entre la littérature et l'Occident par le biais de l'exotisme, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. En interrogeant le rôle de l'exotisme dans la consolidation des empires et allant jusqu'à la littérature des années 1990, la trajectoire proposée par l'auteur nous permet de cerner une périodisation historique de la notion en suivant sa médiation par la littérature. L'institutionnalisation du cinéma, elle aussi à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, coïncide avec cette période de colonisation et de consolidation des Empires. Nous avons jugé pertinent de commencer notre historicisation de la notion à partir de ce contexte. Notre thèse est ainsi structurée en quatre parties revisitant chacune un moment charnière des manifestations de l'exotisme au cinéma.

Ces propos de Maigne et Moura sur l'exotisme rejoignent ceux du géographe Jean-François Staszak. Comme le constate ce dernier : « l'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentation à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un » (2008, p. 8). En revenant sur les usages du terme et sur ses implications épistémologiques, particulièrement dans le domaine de la géographie culturelle, Staszak émet le constat qu'il n'existe rien d'*essentiellement* exotique. Selon l'auteur, pour considérer quelque chose comme étant exotique, il faut impérativement qu'un point de vue en détermine l'étendue et les limites, tout en le rendant acceptable socialement par un groupe déterminé : « Pour comprendre l'exotisme, conçu comme un discours, il faut examiner qui l'énonce et dans quelles conditions — non seulement en termes d'histoire sociale et politique, mais aussi en termes d'histoire culturelle et des représentations » (2008, p. 7). Selon cette perspective, pour Staszak, et à l'instar de Maigne et Moura, tout ce qui est exotique l'est par rapport à une norme occidentale qui s'est construite historiquement par des actions politiques et des représentations : « La faculté du point de vue occidental à se considérer comme allant de soi dans les définitions des dictionnaires reflète une position de pouvoir qui est le fruit de la conquête, de la domination coloniale puis économique de l'Occident sur le reste du monde (ou presque) » (Staszak 2008, p. 9). Pour tracer un pont entre l'exotisme, la question coloniale et le cinéma, il faut ainsi s'attarder à ce

---

<sup>2</sup> Dans son ouvrage, Moura détaille le fondement des coupures entre l'Orient et l'Occident. Il suggère par ailleurs qu'il n'y aurait pas un seul Orient, mais trois : « La notion subsume aujourd'hui trois aires géographiques : l'Asie, le territoire méditerranéen et islamique, et l'espace de la chrétienté byzantine issues de trois dichotomies fondatrices de la culture européenne » (1992, p. 42 à 50).



constat de l'établissement d'une norme ou de l'imposition d'un point de vue au détriment d'autres, et au rôle qu'y tient l'exotisme. Le médium cinématographique apparaissant à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, en pleine période d'expansion coloniale, il nous paraissait important de corrélérer l'exotisme au cinéma à ce moment d'émergence.

Finalement, il paraît important de distinguer l'exotisme de l'Orientalisme. Bien que les deux rhétoriques participent de la construction d'une altérité qui se définit et se construit à partir d'une opposition avec l'Occident, notons que le champ d'application de l'exotisme est beaucoup plus large que celui de l'Orientalisme. Selon Edward Saïd (1980), l'Orientalisme est une science appuyée par des discours et des représentations qui se constituent autour des pays du Maghreb. L'exotisme, tel que nous le concevons ici, s'applique non seulement aux pays du Maghreb, mais également à d'autres régions telles que les zones polaires, les îles du pacifique, l'Afrique du Sud et l'Asie. Cette distinction est fondamentale. Au risque d'embrasser un corpus trop large, l'exotisme nous permet de comprendre les transformations que subit l'Occident au fil du temps en rapport avec les différentes idéologies et enjeux politiques associés à des contextes spécifiques. Comme le constate Thierry Hentsch, l'Occident et sa définition se sont transformés au fil des siècles (1988). Il s'agit d'un concept variable en fonction de ses conditions de formation. En ce sens, au XIX<sup>e</sup> siècle, certains territoires tels que les pôles ont généré une fascination exotique et un intérêt important pour la recherche scientifique, alors qu'en 2023, cet engouement a pratiquement disparu.

### **L'exotisme au cinéma : une histoire à poursuivre**

Les études abordant l'exotisme au cinéma, en particulier dans la francophonie, sont relativement rares. Nous avons repéré trois sources principales qui, bien qu'elles soient datées, nous ont permis de penser cette relation. D'abord, l'ouvrage de Pierre Leprohon intitulé *L'exotisme et le cinéma. Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde...* (1945)<sup>3</sup>. Ensuite, l'ouvrage collectif de Samivel, Jean Thévenot et André F. Liotard intitulé *Cinéma d'exploration — cinéma au long cours*, publié en 1950. Enfin, l'article d'André Bazin, intitulé *Le cinéma et l'exploration* (1953-1954). Nous allons brièvement observer les apports de ces trois sources à notre recherche, sur lesquels nous reviendrons au fil de notre thèse. Ces ouvrages constituent les fondations d'une

---

historicisation de l'exotisme au cinéma qui méritent, selon nous, à être poursuivies. : Ils abordent les premières manifestations de l'exotisme au cinéma, mais interrompent leurs réflexions autour des années 1940 et 1950. La première moitié de la thèse se consacre à ces périodes charnières ; la seconde moitié prolonge leurs réflexions sur les histoires conjointes entre l'exotisme et le cinéma en y intégrant les enjeux du cinéma ethnographique émergeant à la fin des années 1960, et ceux du cinéma contemporain, particulièrement les superproductions états-uniennes depuis les années 1980.

L'ouvrage de Pierre Leprohon est une véritable mine d'or pour qui veut retracer les histoires du cinéma de voyage et l'ethnographique des premiers temps. L'auteur propose une recherche des différentes manifestations et formes que prend l'exotisme par le biais des films. Bien qu'il ne donne pas de définition précise de ce qu'il entend par « exotisme », Leprohon évoque une forme d'émerveillement et de fascination procurée par les images inédites des contrées extraeuropéennes. Leprohon ne critique pas, dans son ouvrage publié en 1945, l'idéologie coloniale véhiculée dans le corpus d'œuvres abordées. Contemporain de son époque, il ne met pas en perspective son propre regard occidental — français — sur ses analyses. Il aborde plutôt le caractère, dit-il, « spectaculaire » des œuvres, et les différences formelles entre les documentaires scientifiques et les films de fiction. Son survol du cinéma des premiers temps jusqu'à celui qu'il qualifie de colonial (sans péjoration associée à ce terme), dont l'aboutissement remonte au cours des années 1940, nous a permis de revisiter une période importante de l'émergence de l'exotisme au cinéma. De plus, l'ouvrage a la particularité de nous fournir plusieurs références filmiques qui ont de nos jours ont disparues, en présentant des descriptions plus ou moins exhaustives.

En deuxième lieu, l'ouvrage de référence intitulé *Cinéma d'exploration — cinéma au long cours* (1950) de Jean Thévenot, André F. Liotard et Samivel propose un point de vue alternatif à celui offert par Leprohon concernant l'histoire de l'exotisme au cinéma. Les auteurs y interrogent les fonctions de l'appareil cinématographique dans la recherche scientifique et l'exploration géographique. Définissant d'abord l'exploration au sens large comme « un acte tendant à la connaissance d'espaces précédemment inconnus » (1950, p. 5), ils interrogent ensuite les nouvelles possibilités formelles rendues possibles par la caméra. D'ailleurs, deux des trois auteurs sont avant

tout des explorateurs avant que d'être cinéastes<sup>4</sup>. Partant de leur propre expérience d'explorateurs-cinéastes, ils reviennent sur quelques films marquants avec une insistance sur leurs spécificités formelles, de même que sur l'apport de l'appareil cinématographique dans la création des documentaires d'exploration et de voyage. Les auteurs critiquent également le fait que le cinéma documentaire soit de plus en plus affecté par une volonté mercantile associée à l'aspect spectaculaire des prises de vue. Ils mentionnent à ce sujet : « Appliqué au cinéma au long cours, le mercantilisme est particulièrement odieux, en ce qu'il trahit les cinéastes en même temps qu'il trompe le public » (1950, p. 108). Ce constat nous permet de comprendre qu'il existe à l'époque des distinctions importantes entre le documentaire et la fiction. Alors que le premier serait attaché à une vérité qui se révélerait par le regard objectif de la caméra, la seconde serait associée à une soumission de la machine à la volonté mercantile et spectaculaire des cinéastes. Nous verrons tout au long de la thèse que ces distinctions ne sont pas aussi nettes que le laissent entendre les auteurs. Mais leur constat permet tout de même d'entrevoir le passage d'un cinéma à vocation documentaire et scientifique vers un cinéma à volonté attractive, spectaculaire et populaire.

En troisième lieu, l'article intitulé *Le cinéma et l'exploration* du célèbre critique André Bazin revient sur le passage du documentaire à la fiction de l'exotisme, sur ses diverses transformations formelles, émettant quantité d'hypothèses qui expliqueraient ce changement de paradigme. Bazin résume et prolonge les réflexions de Thévénot, Samivel et Liotard, effectuant à nouveau la trajectoire historique de ce type de cinéma à « forme particulière qu'on appelle "l'exotisme" » (Bazin 2002, p. 25). Ce texte, disponible dans le recueil *Qu'est-ce le cinéma ?*, est le fruit de deux articles publiés respectivement en 1953 et 1954 dans la revue *France-observateur*. Alors que le cinéma a des visées principalement documentaires et éducatives au début des années 1920, Bazin constate lui aussi qu'un glissement s'opère vers la fiction tout au long des années 1930, menant à une certaine cristallisation d'un imaginaire occidental de l'exotisme.

---

<sup>4</sup> Samivel a participé, en tant que cinéaste, à l'expédition au Groenland du Français Paul-Émile Victor, en 1948. André-Franck Liotard a été chef de l'expédition française en Antarctique entre 1948 et 1950. Finalement, Jean Thévénot était producteur de contenu radiophonique et télévisuel et a participé à de nombreuses recherches de terrain qui visaient précisément la prise de sons. Ses archives ont été réunies à la BnF (Bibliothèque nationale de France) sous le titre : *Archives sonores de Monsieur Jean Thévénot et des « chasseurs de son »* (1991). À ce sujet, le site de la BnF contient toutes les références nécessaires à l'exploration des œuvres de ces trois auteurs.

L'auteur identifie trois périodes qui caractérisent ces transformations de l'exotisme au cinéma. La première est celle du film de grand reportage et d'exploration : elle s'échelonne sur une dizaine d'années avant de céder la place à « une décadence du film exotique caractérisée par une recherche de plus en plus impudente du spectaculaire et du sensationnel » (2002, p. 26-27). La deuxième période est celle des films populaires mis de l'avant par les industries hollywoodiennes et françaises, abordées dans la seconde partie de la thèse. La troisième période, celle sur laquelle Bazin se penche plus particulièrement, est celle qu'il nomme la « renaissance du cinéma au long cours » (2002, p. 27). Nous reviendrons sur les hypothèses formulées par Bazin tout au long de la thèse, mais son étude nous permet déjà d'établir un cadre historique de l'exotisme lorsqu'il se manifeste au cinéma.

### **Méthodes : la lecture postcoloniale et l'approche généalogique**

Notre méthode s'articule selon deux perspectives. La première est la lecture postcoloniale et la seconde est l'approche généalogique. L'appellation post-colonialisme réfère à — au moins — deux perspectives distinctes. D'un côté, le « post-colonialisme » renvoie à la période historique correspondant aux mouvements d'indépendance nationale et à la décolonisation au tournant des années 1960-1970. Nous choisissons l'appellation « période postcoloniale » afin d'identifier cette perspective comme un moment historique précis. Cette période charnière concerne une partie de notre corpus abordée en troisième partie de la thèse, soit les films réalisés entre les années 1950 et 1960. De l'autre côté, le « post-colonialisme » comporte un angle épistémologique : il ne réfère pas seulement à la période de remise en question de la colonisation, mais constitue une méthode de lecture à rebours des œuvres visant à révéler les relations de pouvoir et les enjeux des représentations qui leur sont sous-jacents. Comme le notent les auteurs Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin :

It is a form of deconstructive reading most usually applied to works emanating from the colonizers (but may be applied to works by the colonized) which demonstrates the extent to which the text contradicts its underlying assumptions (civilization, justice, aesthetics, sensibility, race) and reveals its (often unwitting) colonialist ideologies and processes (2000, p. 173).

D'après la suggestion de ces trois auteurs, nous proposons de qualifier un des aspects de notre méthode de « lecture post-coloniale ». Soulignons également que cette méthode ne doit pas

constituer une simple critique *a posteriori* des œuvres réalisées à d'autres époques. Elle doit plutôt nous permettre de creuser les strates de signification des œuvres et de porter un regard neuf sur une histoire de l'exotisme au cinéma d'où le deuxième aspect de notre méthode qui est l'approche généalogique. Il faut analyser les œuvres avec un regard « conscient de l'histoire » et tenter de comprendre les mécanismes idéologiques, sociopolitiques, géographiques, historiques et matériels qui permettaient la constitution de l'exotisme à travers elles.

Pour clarifier davantage la lecture postcoloniale, nous nous sommes grandement inspirés de l'ouvrage de la théoricienne et cinéaste Fatimah Tobing Rony. Dans ce dernier intitulé *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (1996), elle développe le concept du « *third eye* » pour effectuer une lecture rétrospective du cinéma ethnographique jusqu'aux années 1930. Elle emprunte ce concept à Frantz Fanon, qui le définit dans *Peau noire, masque blanc*, comme la perception aigüe et consciente d'être un objet au regard des autres (1952, p. 107) — d'être, dans ce cas, un noir au regard des blancs. Tobing-Rony est née aux États-Unis de parents originaires de l'île de Sumatra en Indonésie. Confrontée à la représentation des autochtones censés représenter les habitant.es de Sumatra dans *King Kong* (Schoedsack et Cooper, 1933), elle prend conscience de sa propre identité représentée à l'écran. On la dépeint comme une sauvage, constate-t-elle : « I am watching myself being pictured as a Savage » (1996, p. 3). Incapable d'adhérer à cette représentation tout en étant incapable de s'identifier aux explorateurs américains blancs, elle décrit cette sensation d'être prisonnière dans un entre-deux. Ce regard conscient, qui vise à comprendre la relation entre observateurs et observés, permet à Tobing-Rony d'analyser les films qu'elle aborde d'un point de vue extérieur : « With another eye I see how I am pictured as a landscape, a museum display, an ethnographic spectacle, an exotic » (1996, p. 17). Nous reprenons cette méthode dans notre thèse, puisqu'elle nous permet de prendre en compte à la fois les représentations des Occidentaux, tout comme celles de ceux et celles qui leur sont différente.s. Reposant sur le fait que l'altérité, telle que représentée dans les films, est une construction imaginée par et pour les Occidentaux, elle propose une posture d'analyse sensible à cette dynamique, et qui assume cette position d'entre-deux. Le concept de « *third eye* » nous permet ainsi de décrire cette dynamique propre à l'exotisme.

Cette position d'observateur tiers, en retrait, impose d'avoir un regard critique constant sur les représentations et les enjeux de pouvoir qui en découlent. Cela dit, la lecture postcoloniale a cependant certaines limites que nous souhaitons mettre en lumière : en tant que méthode, elle exige une mise en contexte constante afin d'éviter la simple critique à rebours des œuvres. Ce difficile jeu équilibré que nous évoquions en début d'introduction est ici indispensable à la fois pour comprendre les contextes d'émergence de certaines formes de l'exotisme au cinéma tout en demeurant critique des fonctions et des imaginaires que les œuvres mettent en place. En ce sens, la lecture postcoloniale ne doit pas constituer une simple critique *a posteriori* des œuvres réalisées à d'autres époques, mais plutôt nous permettre de révéler les enjeux de pouvoir (conscients et inconscients), présents dans les œuvres.

L'approche généalogique vise à pallier les limites de la lecture postcoloniale. Ce deuxième aspect de notre méthode est inspiré par les travaux de Michel Foucault, particulièrement par la notion d'épistémè qu'il développe dans *Les mots et les choses* (1966). Nous retenons de ce concept les relations entre différentes branches des sciences humaines soutenues par une vision du monde commune à une époque donnée. Dans le cadre de notre thèse, cette méthode nous permet de comprendre la diversité des rapports sociaux-historiques pour une période donnée, et d'établir les fonctions de l'exotisme durant ces moments clés de l'histoire du cinéma. Plutôt que d'opter pour une approche strictement linéaire des représentations de l'exotisme, nous avons privilégié une approche stratigraphique. Pour cette raison, notre thèse se divise en quatre parties qui, selon nous, constituent des périodes particulières des mutations de l'exotisme : émergence, instrumentalisation, renversement et retour.

### **Des formes, des fonctions et des imaginaires**

Les formes, les fonctions et les imaginaires constituent les axes principaux de nos analyses. Leur formulation au pluriel vient du constat qu'il existe plusieurs variations de ces différents aspects. Étudier l'exotisme à partir de ces axes rend possible une compréhension de leur fonctionnement au cœur des films et d'en délimiter les contours.

Les formes réfèrent à l'esthétique des films. Leur analyse nous permet de saisir les singularités propres à chaque œuvre et les rapports qu'elles entretiennent avec l'exotisme. Il s'agit

principalement d'aborder les images et les sons dans le processus de création qui les sous-tend. Qui est filmé ? Comment le sont-ils ou sont-elles ? Qui parle ? Dans quel contexte ? Ces questions sont liées à des techniques de mise en scène, de cadrage, de distribution de la parole et de montage. Interroger les formes cinématographiques revient à aborder le médium filmique dans ce qui fait ses spécificités. Il nous paraît indispensable de prendre en considération cet aspect afin de mener une analyse précise des différentes formes que peut prendre l'exotisme afin de déterminer et de comprendre les relations de pouvoirs qu'il génère.

Les fonctions représentent le rôle discursif qu'occupe l'exotisme dans les films. Intimement liées aux formes, elles permettent de réfléchir aux raisons de la présence de certaines caractéristiques associée à l'altérité. Une fois exotisée, l'altérité est réduite à des significations qui ont un rôle dans la constitution de discours. Par exemple, il peut s'agir de glorifier le personnage principal, d'évoquer une époque révolue ou, de manière plus générale, d'émerveiller les publics. En débusquant les différentes fonctions de l'exotisme, nous pouvons en comprendre les enjeux idéologiques.

Les imaginaires réfèrent pour leur part à ce qu'un groupe partage comme repères symboliques et fictifs. Leurs analyses doivent être mobilisées dans le cadre de cette thèse pour deux raisons : d'une part, il réfère aux bassins de références utilisés par les cinéastes pour créer leur œuvre. Intimement liés à différents médias et dépassant le cinéma au sens strict, les imaginaires sont ici considérés comme des ensembles de stéréotypes et d'éléments fictifs partagés. Ces ensembles proviennent entre autres de la littérature, de la peinture et de la photographie. D'autre part, en les analysant, nous pouvons comprendre la contribution des œuvres à l'étude à ces imaginaires de l'exotisme. Il faut voir les imaginaires comme des strates de significations qui s'ajoutent au réel. Ainsi, comme le note le sociologue Juremir Machado da Silva : « l'imaginaire est un excès, quelque chose qui s'ajoute au réel » (2015, p. 116). Il ajoute d'ailleurs un peu plus loin que le cinéma est sans aucun doute la « technologie de l'imaginaire » la plus efficace depuis le XX<sup>e</sup> siècle (2015, p. 116). C'est pourquoi nous croyons pertinent d'interroger le rôle du cinéma dans l'élaboration d'imaginaires propre à l'exotisme.

## Les parties de la thèse

La thèse se structure en quatre grandes parties abordant chacune des périodes cinématographiques qui entretiennent des rapports particuliers avec l'exotisme. Elles ont été identifiées selon quatre axes, comme nous l'avons mentionné plus tôt : émergence, instrumentalisation, renversement et retour. Bien que nous établissions une certaine chronologie divisée en périodes afin de suivre les transformations de l'exotisme au cinéma, les dates demeurent approximatives et à titre indicatif. Les tendances qu'elles suggèrent permettent tout au plus de comprendre des mouvements généraux, mais ne s'y réduisent pas. Cette périodisation vise principalement à comprendre l'exotisme au cinéma et à suivre les transformations de ses formes, de ses fonctions et de ses imaginaires. Nous nommons d'ailleurs ces moments des « lieux », considérés ici dans son sens métaphorique, et non pas dans son acceptation géographique.

À partir de quatre lieux de manifestation, nous avons souhaité comprendre l'influence exercée par l'imaginaire littéraire et pictural de l'exotisme sur le cinéma tout en observant en parallèle les nouvelles formulations de ces imaginaires par les cinéastes. Dans la première partie de la thèse intitulée *Émergence : les premiers lieux de l'exotisme au cinéma*, nous interrogeons les balbutiements de l'exotisme au cinéma jusqu'aux années 1930. Elle est structurée en quatre chapitres qui évoquent chacun un lieu de manifestation de l'exotisme. Le premier chapitre est consacré aux travelogues à partir du cas de Burton Holmes. Sans doute l'un des plus connus de son époque, Holmes agit à titre de cas exemplaire des nouveaux voyageurs-cinéastes-conférenciers qui bénéficient de l'avènement du cinéma pour renouveler l'expérience du voyage qu'ils proposent à leurs publics. Le second chapitre aborde les archives ethnographiques à partir du projet *Les Archives de la planète* (1908-1933) du philanthrope austro-français Albert Kahn. Représentant l'une des premières archives multimédias dédiées aux différentes cultures, le ce projet vise, selon les propos de Kahn, à éduquer l'élite française et à préserver les cultures avant qu'elles ne disparaissent. Nous verrons que l'exotisme prend, dans ce cas, des formes, des fonctions, en plus d'évoquer des imaginaires totalement différents de ceux repérés dans l'œuvre de Burton Holmes. Le troisième chapitre s'intéresse aux films d'expéditions et au rôle scientifique de l'appareil cinématographique. Pour ce faire, nous analyserons l'œuvre *90 Degrees South* (1933 [1911]) d'Herbert G. Ponting, le caméraman officiel de l'expédition tragique du capitaine anglais Robert



Falcon Scott, en Antarctique. Nous nous attarderons à la place occupée par l'exotisme dans le cadre de cette expédition filmée. Le quatrième chapitre porte sur les films de chasse et de safaris. Le cas qui a retenu ici notre attention est celui de Martin et Osa Johnson, un couple d'aventuriers, de chasseurs et de cinéastes. L'analyse des films qu'ils ont réalisés, en particulier *Simba* (1928), nous permettra d'identifier l'une des modalités de l'exotisme au cinéma à son émergence, en même temps que de nous éclairer sur l'exotisme associé au cinéma d'aventure, qui deviendra un genre à part entière durant les années 1930.

Dans la seconde partie de la thèse intitulée *Instrumentalisation : cinéma narratif classique et exotisme*, nous analysons cinq corpus de films réalisés durant les décennies 1920 à 1940. Le choix d'aborder des corpus d'œuvres plutôt qu'une seule œuvre relève du fait que nous souhaitons interroger le rôle de l'exotisme dans des genres cinématographiques. Ainsi, pour qu'un genre puisse être identifié, il nous fallait des ensembles de films qui partageaient des caractéristiques communes. Le but de cette partie est de comprendre ce qu'André Bazin nomme « la décadence du film exotique caractérisée par une recherche de plus en plus impudente du spectaculaire et du sensationnel » (1955, p. 26-27). Pour ce faire, cette partie se divise en cinq chapitres évoquant chacun un lieu de manifestation de cette recherche du spectaculaire et du sensationnel associé à l'exotisme. Le premier chapitre concerne les films d'aventures dans la jungle : il s'articule autour de *Trader Horn* (Van Dyke, 1931), de *Tarzan the Ape Man* (Van Dyke, 1932) et de *King Solomon's Mines* (Stevenson, 1937). Ce genre nous éclaire sur l'instrumentalisation d'un imaginaire occidental de l'Afrique à des fins dramatiques. Le second chapitre aborde un genre que nous avons identifié comme étant celui des romances océaniques. Les films à l'étude sont : *Moana* (Flaherty, 1926), *White Shadows in the South Seas* (Van Dyke, 1928) et *Tabu: the Story of the South Seas* (Murnau, 1931). Campés dans les mers du Sud et partageant certaines caractéristiques avec les imaginaires de l'exotisme associés aux tropiques en peinture, ces films nous éclairent sur un exotisme sous le mode de la nostalgie. Ils proposent de manière avant-gardiste une critique de la colonisation. Le troisième chapitre traite du Nord et des Inuits à partir des films *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) et *Eskimo* (Van Dyke, 1933). Bien que l'exotisme ne soit pas associé de prime à bord à la nordicité, nous le verrons plus en détail, posons d'emblée qu'au cinéma, il trouve la faveur des publics durant les années 1930. Le quatrième chapitre interroge la conquête de l'Ouest américain et les autochtones en proposant une lecture des westerns comme des œuvres qui exotisent à la fois l'histoire coloniale des États-Unis et celle des cinéastes venus à Hollywood. À partir des

cas suivants : *The Big Trail* (Walsh, 1930), *Cimarron* (Ruggles, 1931) et *Stagecoach* (Ford, 1939), nous verrons comment les cinéastes exotisent le territoire des États-Unis et ses habitant.es, générant ce que nous nommons et définirons comme un exotisme endotique. Dans le cinquième et dernier chapitre de cette partie, nous abordons les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb. À partir des exemples de *L'Atlantide* (Pabst, 1932), du *Grand Jeu* (Feyder, 1934) et de *Pépé le Moko* (Duvivier, 1937), nous observerons de quelles manières l'exotisme se réfléchit sous le signe de la psychologie et de l'intériorité des personnages. Les colonies du Maghreb sont dans ce cas exotisées avec pour fonction de refléter la détresse psychologique qui habite les personnages français.

La troisième partie de la thèse concerne la remise en question et la critique de l'exotisme occidentalocentré. Elle est mise en lien avec les mouvements de décolonisation qui se concrétisent durant les années 1950 et 1960 et la démarche du contre-exotisme. Intitulée *Renversement : réflexivité critique de l'exotisme au cinéma*, elle se divise en trois chapitres explorant chacun d'eux les manifestations du contre-exotisme au cinéma, mais aussi ses limites. Dans le premier chapitre, nous analysons la démarche cinématographique derrière *Les statues meurent aussi* (Resnais, Marker et Cloquet, 1953). Associant le médium cinématographique et ses images aux objets exposés dans les musées, les cinéastes nous permettent de réfléchir aux notions de contextualisation et de décontextualisation, tout comme à l'exotisation en tant que processus d'appropriation de l'altérité. Dans le second chapitre, nous abordons *Les Maîtres fous* (Rouch, 1955), film ethnographique proposant une nouvelle façon d'approcher l'altérité à partir de ce que Rouch a conceptualisé comme étant l'anthropologie partagée. La réception pour le moins tumultueuse de ce film, sur laquelle nous revenons au cours du chapitre, nous éclaire sur les conséquences d'un imaginaire cinématographique de l'exotisme et les difficiles formulations d'un contre-exotisme. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous interrogeons le film de fiction *La Noire de...* du cinéaste sénégalais Ousmane Sembene, illustratif d'un renversement total des points de vue nous extirpant de l'exotisme et du contre-exotisme. En effet, sa protagoniste sénégalaise y résiste, nous y reviendrons, nous donnant accès à ses pensées et à son intériorité.

Finalement, la quatrième et dernière partie de la thèse intitulée *Retour : le numérique et l'exotisme*, s'intéresse au contexte contemporain. Nous y proposons que, loin d'avoir disparu, l'exotisme soit de retour au cinéma depuis les années 1980. Cette dernière partie n'aborde qu'un

seul film, *Avatar* (Cameron, 2009), et se présente sous la forme d'un épilogue à notre thèse. Nous postulons que ce film est exemplaire des formes, des fonctions et des imaginaires qu'occupe l'exotisme à notre époque, que son étude seule nous permet de formuler des questions d'actualité. La conquête coloniale au début du XX<sup>e</sup> siècle, nous le détaillerons plus avant, a été remplacée depuis la décennie 1980 par une conquête de l'espace intersidéral. Les deux grandes catégories de l'« ici/nous » et de l'« ailleurs/eux » ne peuvent plus être pensées selon les ensembles géographiques et politiques propres à l'émergence des États-nations. Par ailleurs, *Avatar* ayant été réalisé pour une expérience en trois dimensions et à l'aide de l'imagerie numérique, nous interrogerons les nouveaux types d'exotismes que permettent ces nouvelles technologies.

## Partie I

### Émergence : les premiers lieux de l'exotisme au cinéma

Alors que la fascination pour ce qui est extraeuropéen remonterait au XV<sup>e</sup> siècle, période des grandes découvertes (Afférgan 1987 ; Todorov 1989), c'est au XIX<sup>e</sup> siècle qu'émerge l'exotisme en lien avec les représentations que se font les grands Empires de ce qui leur est extérieur. À ce moment se développe un « goût pour l'exotique » concrétisant une tendance esthétique du même nom chez les artistes et les publics occidentaux de l'époque (Souriau 1990, p.707). Dès lors, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature, l'art pictural et la photographie foisonnent d'exotismes. Nous interrogerons, dans cette première partie, le rôle du médium cinématographique et son institutionnalisation prenant place elle aussi à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; ce qui contribuerait, selon l'hypothèse avancée ici, à la consolidation des imaginaires occidentaux associés à l'exotisme. Afin d'étayer notre hypothèse, nous observerons quatre lieux cinématographiques où se manifeste l'exotisme de l'époque. Nous les distinguerons par les appellations suivantes : les travelogues, les archives géo-ethnographiques, le cinéma d'exploration, et les films de chasses et de safaris. Cette dénomination nous permettra de comprendre de quelles manières se déploie la notion qui nous intéresse, aux débuts du cinéma, de même que d'en déterminer les diverses formes, fonctions et imaginaires. Elle tend par ailleurs à complexifier l'idée selon laquelle l'exotisme se présenterait uniquement comme l'un des traits généraux des « documentaires ethnographiques et de voyages » produits au début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### **Tourisme, archives, exploration et zoologie**

Dans son ouvrage intitulé *Exotisme au cinéma : les chasseurs d'images à la conquête du monde*, Pierre Leprohon note que l'invention du cinématographe est d'abord associée aux divertissements et aux fêtes foraines, avant de devenir un outil pour la communauté scientifique et pour l'exploration (1945, p. 38). Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les firmes Pathé et Lumière en France, ou encore Edison aux États-Unis, envoient des opérateurs aux quatre coins du globe et développent

assez rapidement une production axée sur le voyage : « Leur appareil en bandoulière comme le voyageur du XVI<sup>e</sup> siècle son carnet de notes en poche, curieux et un peu naïfs, ils regardaient, autour d'eux, les hommes et les choses. Ils rapportaient de leurs voyages souvent fertiles en aventures, non des récits, mais des images » (Leprohon, 1945, p. 2). Ces images ont pour but de montrer les potentialités de l'appareil cinématographique tout en permettant d'attirer des foules d'individus qui n'ont pas les moyens de voyager.

En marge de ces grandes firmes se développe une production privée dans les sphères touristiques et commerciales, où l'on effectue entre autres la vente d'appareils cinématographiques destinés à des particuliers. D'abord, cette production s'adresse à de riches individus pouvant se permettre de payer des coûts importants pour acquérir le coûteux cinématographe et voyager. D'ailleurs, la plupart d'entre eux utilisent déjà l'appareil photographique pour immortaliser les moments marquants de leur périple avant de les projeter dans des soirées mondaines. Le cinématographe, à son arrivée, agit comme un outil supplémentaire pour venir authentifier de leur voyage et spectaculariser leurs récits. Certains utilisateurs privés voient également un potentiel économique à cette pratique de projection : c'est alors qu'ils commencent à louer des salles et à charger les particuliers aisés pour venir assister à la présentation de leurs récits de voyages agrémentés d'images projetées. L'œuvre d'Elias Burton Holmes, pionnier de ce type de spectacle audio-visuel, fera l'objet du chapitre premier de cette partie. Inspiré d'un imaginaire de l'exotisme déjà bien établi, ce voyageur-cinéaste le reproduira et l'actualisera à travers sa pratique cinématographique et, plus spécifiquement, à partir de ce qu'il nommera les travelogues.

En parallèle à l'émergence des travelogues, le rôle du cinéma dans la constitution d'archive géo-ethnographique se développe lui aussi. Cet autre lieu cinématographique de l'exotisme s'articule autour d'une volonté d'enregistrer sur pellicule des cultures perçues comme « traditionnelles » et considérées comme étant sur le point de disparaître. L'appareil cinématographique permet dans ce contexte de constituer une mémoire matérielle du monde, soutenue par une pratique de l'archive basée sur l'accumulation de photographies et de bandes filmiques, de même que sur une organisation cartographique de la planète. Ayant des visées documentaires, cette pratique cinématographique, peu répandue à l'époque, s'adresse à un public élitare et ne cherche pas à récupérer – *a priori* – un imaginaire de l'exotisme préexistant. Elle

donne à réfléchir une pratique cinématographique que l'on qualifie d'indépendante et dont l'objectif principal est d'explorer les potentialités de la caméra en tant qu'outil d'observation et de dévoilement du monde dans sa diversité. C'est en ce sens que l'œuvre d'Albert Kahn, dont nous abordons au deuxième chapitre de cette partie le projet monumental des *Archives de la planète*, nous aide à théoriser un exotisme plus lointain du colonialisme et englobant de « nouvelles façons de voir » rendues possibles par les développements des technologies photo-cinématographiques.

Le troisième lieu cinématographique de l'exotisme est celui du cinéma d'exploration. Coordonnant la pratique cinématographique à la recherche scientifique et aux impératifs nationaux de la colonisation, cette pratique concrétise la teneur conquérante du répertoire cinématographique d'exploration de l'époque. La Société de géographie anglaise, fondée en 1830, se montre particulièrement intéressée par les nouvelles possibilités que fait naître l'invention du cinématographe, au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les cinéastes-explorateurs croient l'appareil capable d'ouvrir de nouveaux horizons pour la recherche scientifique et géographique, en plus de venir documenter les grandes explorations par des images en mouvement. Rapidement, les équipes de nombreuses expéditions comprennent inmanquablement un opérateur chargé de manipuler l'appareil de prises de vue. Au même titre que le géologue récolte des pierres, le caméraman capture les images significatives de l'expédition jugées importantes à la recherche ou à la postérité d'une histoire nationale. Dans le troisième chapitre de cette partie, nous analysons les enjeux de l'exotisme dans le cinéma d'exploration à partir de l'œuvre d'Herbert G. Ponting, cinéaste officiel de l'expédition menée en Antarctique par le capitaine Scott durant l'année de la course au pôle contre le norvégien Roald Amundsen, en 1910. Nous y étudions l'imaginaire de l'exotisme polaire, autant par les formes que déploient les films que dans ses fonctions spécifiques en lien avec la consolidation d'une histoire nationale britannique.

Les films de chasse et de safaris constituent le dernier lieu de l'émergence de l'exotisme au cinéma, nous permettant de réfléchir à la notion en association à l'imaginaire des jardins zoologiques et au divertissement populaire. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les zoos sont répandus à la grandeur de l'Europe et des États-Unis. On y expose principalement des animaux, mais aussi – et c'est là l'une des conséquences directes de la colonisation – des êtres humains. L'appellation de « zoos humains », pour désigner ces endroits, demeure sans équivoque (Bancel, Blanchard, Boëtsch,

Deroo, Lemaire, 2004). Les jardins zoologiques sont accessibles au grand public, ce qui en fait des lieux de divertissements pour les familles. Les films de chasses et de safaris vont actualiser l'imaginaire de l'exotisme associé à ces endroits, devenant en quelque sorte des zoos portatifs. Certains cinéastes profiteront de la mobilité offerte par le cinématographe pour filmer des animaux en Afrique, dans le but de projeter ces bandes d'images en Europe ou aux États-Unis, devant grand public, moyennant une rétribution équivalente à l'entrée au zoo. L'œuvre du couple d'aventuriers Martin et Osa Johnson, que nous analysons dans le dernier chapitre de cette première partie, reprend cet imaginaire de l'exotisme associé aux jardins zoologiques. Cette actualisation par le cinéma constituera le point d'ancrage du cinéma d'aventure à partir des années 1930, faisant le pont avec la deuxième partie de la thèse.

# Chapitre 1

## Elias Burton Holmes et les travelogues

Né en 1870 à Chicago, Elias Burton Holmes, infatigable voyageur, passe sa vie à photographier, décrire et filmer les endroits qu'il visite. Selon les commentateurs qui s'intéressent à son œuvre (Caldwell 1977 ; Musser 1984 ; Barber X 1993 ; Tobing Rony 1996 et Griffiths 1999), il aurait inventé le terme « travelogue » pour qualifier ses performances, terme repris par après pour décrire un certain type de film à visée documentaire mélangeant impressions personnelles et images de voyage. D'abord conférencier et projectionniste appareillé de sa lanterne magique, avant d'être photographe et opérateur de caméra, il est l'un des premiers à populariser les « ailleurs » et les « autres » exotiques auprès du public états-unien. Son œuvre, qui s'étend des années 1897 à 1947, représente l'apogée de sa carrière comme conférencier-voyageur. Bien qu'il ne soit pas le seul à œuvrer dans ce domaine à l'époque, on le considère comme l'un de ses pionniers. Son influence sur le cinéma de voyage tel que nous le connaissons aujourd'hui est non négligeable : « Many current performers trace their origins to Burton Holmes, who gave over 8,000 illustrated travel lectures, using slides and, later, motion pictures, from the 1890s to the 1950s » (Ruoff 1998, p. 4). L'objectif principal de ce premier chapitre est de déterminer, à travers ce cas bien précis, les liens qui unissent exotisme et travelogues.

L'exotisme est, selon la définition que nous lui attribuons lors de son émergence au cinéma, un processus de construction et d'appréhension de l'altérité. Le premier geste qu'il implique, *construire*, a pour hypothèse que l'altérité n'est pas donnée d'emblée ou *essentialisable* mais, au contraire, concomitante à un point de vue, à quelqu'un ou quelque chose qui en détermine l'étendue et les limites (Staszak, 2008). Le second geste, *appréhender*, repose sur le prédicat qu'une fois délimitée, l'altérité doit être encadrée et domestiquée pour devenir exotique. Ce passage se nomme l'exotisation (Staszak, 2008). De quelles façons la pratique des « travelogues » participe-t-elle aux mécanismes de construction et d'appréhension d'une altérité qui se distinguerait d'une « normalité » états-unienne ? Comment Holmes négocie-t-il son héritage d'un imaginaire de l'exotisme déjà bien établi au XX<sup>e</sup> siècle avec les nouvelles technologies photo-cinématographiques ? Quelles formes invente-t-il pour construire l'altérité et la rendre exotique aux yeux des spectateurs et spectatrices occidentaux ? Pour aborder ces questions, tout en gardant en tête la pratique performative et théâtrale du début de sa carrière, nous porterons une attention



particulière à l'aspect cinématographique de son œuvre. Nous pouvons imaginer à quoi étaient susceptibles de ressembler ces performances, de nature souvent vaste et hétérogène, en amassant les éléments épars qui les ont documentées. Pour ce faire, nous avons eu accès aux « travelogues » d'Holmes sous forme écrite, rassemblés dans 10 tomes numérisés<sup>5</sup>, à son autobiographie intitulée *The World is Mine* dans laquelle il décrit sa pratique et ses influences, à quelques dépliants promotionnels pour ses spectacles<sup>6</sup>, à un portfolio de ses photographies édité par Genoa Caldwell, et à une soixantaine de films réalisés autour des années 1920-1930 rendus disponibles sur YouTube par la *Travel Film Archives*<sup>7</sup>. Soulignons également qu'Holmes n'a pas uniquement filmé des individus ou des lieux considérés comme « exotiques », mais aussi des événements historiques qui relèvent davantage de l'actualité que du voyage. Nous avons fait le choix de ne pas aborder ces exemples comme ils s'éloignent de notre objectif spécifique qui est de cerner les dynamiques de l'exotisme à l'œuvre dans son travail. En ce sens, nous retraçons et analysons ici les différents enjeux de son œuvre dans les rapports qu'ils entretiennent avec l'exotisme en tant que modalité de construction et d'appréhension d'une altérité mesurée à l'aune d'un regard états-unien.

### 1.1. Le « déjà vu » et la récupération d'un imaginaire de l'exotisme

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un imaginaire de l'exotisme est déjà bien présent en Europe comme aux États-Unis :

Viewers of ethnographic travelogues found numerous precedents for the ethnographic imagery they encountered in the cinema in a wide range of cultural sites, including museums of natural history, reconstructed ethnographic village at World's fair, popular fiction, vaudeville performances, dime museums, and touring spectacles such as Barnum's Circus and Buffalo Bill's Wild West Show (Griffiths 1999, p. 291).

Holmes, qui n'est pas étranger à ces imaginaires, souligne l'importance qu'a pour lui la première grande exposition universelle en Amérique de 1893, la *Chicago World's Columbian Exposition*, alors qu'il est âgé de 23 ans : « I found in that great exposition an epitome and a foretaste of the great world that I longed to see. I travelled around the world within the gates of the Chicago Fair »

---

<sup>5</sup> Les travelogues sous forme de livres ont été numérisés, et les 10 tomes sont disponibles sur : [https://www.mccunecollection.org/burton\\_holmes](https://www.mccunecollection.org/burton_holmes). Consulté le 15 septembre 2021.

<sup>6</sup> Certains de ces documents promotionnels ont été numérisés et sont disponibles en ligne <http://www.burtonholmesarchive.com>. Consulté le 15 septembre 2021.

<sup>7</sup> La *Travel Films Archives* possède une soixantaine de bandes filmiques réalisées et produites par Burton Holmes ayant été numérisées : [https://www.travelfilmarchive.com/results.php?filmmaker\\_id=3](https://www.travelfilmarchive.com/results.php?filmmaker_id=3). Consulté le 26 novembre 2021.

(1950, p. 135). Les *World Fairs* réunissent des représentants de différents pays dans un même lieu et ont pour but de faire la promotion d'une humanité commune au-delà des différences. Il s'agit aussi d'endroits de divertissement populaire. Cependant, la réalité de ces événements est beaucoup plus sombre, dès lors qu'elle devient le prétexte à mettre en scène « un Autre importé, exhibé, mesuré, montré, disséqué, spectacularisé, scénographié, selon un Occident en quête de certitudes sur son rôle de “guide du monde”, de “civilisation supérieure” » (Bancel et collab. 2004, p. 6). Holmes se laisse influencer par ces expositions et la mise en spectacle des lieux et des individus perçus comme exotiques. Il réalisera d'ailleurs *A Century of Progress Exposition : Around the Fair with Burton Holmes* (1933)<sup>8</sup> durant la Foire mondiale de Chicago, offrant un regard sur ce à quoi pouvaient ressembler ces événements populaires. Fréquents partout en Europe et aux États-Unis dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ceux-ci contribuent à la consolidation d'un imaginaire de l'exotisme occidental par la mise en scène d'une altérité mesurée et donnée en spectacle.

Holmes n'est également pas étranger aux classiques littéraires qui ont fait la renommée de l'exotisme en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tels Pierre Loti et Lafcadio Hearn<sup>9</sup>. L'époque où il entame son travail de conférencier/voyageur est marquée par un nombre important d'écrivains et de peintres occidentaux influencés par les territoires extraoccidentaux et leurs habitants. Pierre Loti, auteur européen populaire à qui l'on doit le roman *Madame Chrysantème* (1887), de même que des textes traitant du Japon et du Maroc — *Japoneries d'automne* (1889) et *Au Maroc* (1890) —, inspire les conférences de Holmes. Le cinéaste-voyageur cherche à en reproduire les imaginaires à l'aide de ses nouveaux appareils. Au sujet de ses deux premières conférences sur le Japon, il écrira dans son autobiographie s'inspirer largement de documents préexistants dont des livrets touristiques, des livres historiques et des romans, entre autres ceux de Pierre Loti, presque inconnus aux États-Unis alors qu'ils n'y sont pas encore traduits : « I pilfered my material from right and left, from guidebooks, histories and notably from unfamiliar writings on Japan by Pierre Loti which, unlike ‘*Madame Chrysantheme*’, had not been translated and therefore not widely read in the English-speaking world » (Holmes 1950, p. 138). Plusieurs peintres, eux aussi reconnus comme appartenant au courant de l'exotisme ou de l'orientalisme (l'une des déclinaisons possibles de l'exotisme proposées par Edward Saïd en 1978), inspirent effectivement son œuvre. À titre

---

<sup>8</sup> [https://archive.org/details/century\\_of\\_progress\\_exhibition\\_around\\_the\\_fair\\_with\\_burton\\_holmes](https://archive.org/details/century_of_progress_exhibition_around_the_fair_with_burton_holmes)

<sup>9</sup> Pour une étude détaillée de cette littérature et de l'exotisme en Europe, nous référons à l'ouvrage intitulé MOURA, Jean-Marc.1998. *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Honoré Champion.

d'exemple, notons les ressemblances frappantes entre la toile *La tête de Maure* (1875) de Benjamin Constant et l'illustration introductive au tome 1 des travelogues de Holmes retraçant son voyage au Maroc en 1905 <sup>10</sup> (Fig. 1-2).



Les deux œuvres proposent un jeu de couleurs très vives, le bleu, le jaune et le rouge contrastant avec la couleur de peau de l'individu représenté ; ce qui souligne sa différence. On y note aussi la volonté de sortir l'individu de son contexte en l'isolant au centre de la représentation par un cadrage rapproché et par un arrière-plan flou.

Le travail de Burton Holmes s'inscrit par ailleurs dans l'entre-deux d'un ancien exotisme mis de l'avant par la littérature et la peinture, et d'un nouveau rendu possible par les appareils audio-visuels. La photographie et le cinéma, qui entretiennent un fort rapport indiciel, l'amènent à développer des formes à travers la mise en scène et les échelles de plans. Rappelons à ce sujet que son œuvre se situe entre une volonté de documentation « objective » des différents endroits de la planète et les impératifs commerciaux d'une industrie cinématographique alors émergente aux États-Unis (Griffiths, 1999, p. 282-283). Étant très attaché à la visée commerciale de ses spectacles, Holmes cherche à donner au public ce qu'il désire : un exotisme reconnu et identifiable. Il instrumentalise ainsi les nouvelles possibilités technologiques afin de faire correspondre ses représentations à un imaginaire de l'exotisme que les spectateurs et les spectatrices peuvent reconnaître. Son but n'est pas de révéler une réalité qui serait totalement nouvelle grâce aux appareils d'enregistrement et qui serait entièrement inédite pour l'époque comme ce sera le cas

---

<sup>10</sup> Le tome 1 se retrouve en accès libre sur le site [https://www.mccunecollection.org/burton\\_holmes](https://www.mccunecollection.org/burton_holmes). Vérifié en date du 1 juin 2022. L'illustration dans le travelogue, non créditée avec précision, a pu être dessinée par l'une de ces deux artistes, Katherine Gordon Breed ou Helen E. Stevenson, toutes deux engagées par Holmes comme illustratrices pour ses premières conférences.

pour Albert Kahn. Au contraire, il s'agit plutôt de faire des appareils d'enregistrement des prothèses à l'élaboration et à la confirmation d'un imaginaire de l'exotisme préexistant et touristique. Par cette dynamique, Holmes et son public trouvent des correspondances dans leur appréhension de l'exotisme : d'une part, baignant lui-même dans un imaginaire de l'exotisme très codifié, le conférencier-voyageur présente ce qu'il croit être exotique ; d'autre part, les spectateurs et spectatrices s'attendent à voir ce qui est déjà reconnu par eux et elles comme étant exotique à la suite d'autres représentations. Le dispositif de mise en scène qui entoure la production et la réception par ces spectacles audio-visuels s'appuie sur plusieurs éléments incluant les bandes filmiques sans s'y limiter. Holmes se déguise, présente des objets rapportés de ses voyages et improvise sur scène pour décrire ses expériences des lieux qu'il a visités. Bien qu'il soit impossible d'avoir accès à la prestation improvisée comme elle n'était pas filmée et unique en chaque cas, un bref regard sur les affiches, les documents promotionnels de ses spectacles et sur ses costumes nous permet tout de même de se les imaginer (Fig. 3-4-5).



À gauche, une affiche promotionnelle pour un « travelogue » aux Philippines et en Asie en 1913-1914 (Caldwell 2018, p.2). Elle présente Holmes en habit d'explorateur au-dessus d'une carte géographique suggérant un point de vue déictique sur une réalité précise : dans ce cas-ci, l'Asie du Sud-Est — ce que Holmes nomme le « Far East ». On retrouve ce motif d'Holmes habillé en explorateur au-dessus de cartes géographiques ou d'un globe terrestre sur de nombreuses affiches promotionnelles de ses spectacles. Au centre, Holmes déguisé en Marocain pour l'une de ses

conférences sur le Maroc à une date inconnue<sup>11</sup>. La ressemblance est frappante avec la toile de Benjamin Constant que nous avons vue quelques pages plus tôt. Évidemment, cette mise en scène place Holmes comme le principal acteur de cette représentation par la réappropriation de vêtements et d'objets agissant comme renvois symboliques et matériels à l'imaginaire exotique des pays visités. Enfin, à droite, une affiche promotionnelle pour un travelogue sur le Japon, présenté en 1917, sur laquelle il est habillé en kimono<sup>12</sup>, le costume attestant de la volonté sensationnelle et divertissante de la publicité touristique entourant le Japon.

Ce dispositif de mise en scène participe de l'exotisme dans les spectacles puisqu'il présente une réalité n'existant que dans l'imaginaire des Occidentaux et construite par eux dans l'art, de même que par leurs perceptions lors de voyages. Les photographies et les bandes filmiques, combinées avec le spectacle sur scène, offrent ainsi un dispositif de réception-diffusion de l'exotisme totalement inédit pour l'époque. Au début, selon les descriptions fournies par Theodore Barber X (1993), les bandes filmiques utilisées par Holmes sont de très courtes durées et visent à exposer un lieu ou des individus en mouvement avec très peu de montage et aucun intertitre. C'est Holmes qui s'occupera de les intégrer à son spectacle et de les encadrer par une narration orale. Autour des années 1920, nous le verrons, les bandes filmiques deviennent plus complexes et intègrent le montage, les changements d'échelles de plans et les intertitres. Le langage cinématographique prend le relais de l'encadrement des images offert par la performance sur scène et ses films — qui seront plus tard nommés « travelogues » — viennent progressivement remplacer la pratique théâtrale intermédiaire du conférencier. Nouvellement producteur et distributeur de la « Burton Holmes' Film-Reels of Travel », il s'associera avec la Paramount et la MGM, étant de moins en moins présent en personne. Cette lente mutation du spectacle audio-visuel vers les œuvres entièrement filmiques oblige à une négociation des rapports entretenus entre sa pratique et l'imaginaire de l'exotisme qu'il cherche à reproduire.

---

<sup>11</sup> Ces documents sont disponibles en format numérique sur le site : <http://www.burtonholmesarchive.com/>.

<sup>12</sup> *Ibid.*

## 1.2. Voyages immobiles : les publics comme touristes

Les performances audio-visuelles sont des expériences communes et partagées par de nombreux spectateurs et spectatrices en simultané, comparativement à la peinture ou la littérature dont l'expérience s'effectue à titre individuel. Avant l'arrivée de Burton Holmes, l'une des premières formes audio-visuelles que prend l'exotisme aux États-Unis est celle des conférences-spectacles John L. Stoddard à l'aide de la lanterne magique. Ce dernier projette des images photographiques sur plaquettes de verre et anime des séances de projection durant lesquelles il décrit ses périples dans des lieux jusqu'alors inconnus des publics nord-américains. Devenues extrêmement populaires au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ses projections commentées ou « *lectures* » attirent des foules nombreuses (Barber X, 1993, p. 70). Holmes, bien que plus jeune, connaît l'œuvre de Stoddard et lui voue une certaine admiration. Il le rencontre d'ailleurs à quelques reprises, plus longuement lors de son premier voyage au Japon en 1892, mentionnant son émerveillement pour l'homme et sa carrière (Holmes, 1950, p. 82). Lorsque Stoddard prend sa retraite en 1897, il désigne Holmes comme son successeur officiel incarnant, selon lui, la nouvelle génération de voyageur-conférencier.

Holmes commence officiellement sa carrière en 1883 comme photographe amateur, vend ses images à des projectionnistes de plaquettes sur verre ou à des amateurs de photographies, et fait des conférences pour un club de photographie à Chicago (Holmes, 1950, p.63). Intimement lié au milieu des conférenciers-voyageurs, il fait partie d'un petit groupe de personnes privilégiées pouvant se permettre de voyager. À l'époque, et ce, jusqu'à l'institutionnalisation et la popularisation du cinéma autour des années 1905-1906 avec les nickelodéons (Musser, 1984), l'« *illustrated travel lecture* » constitue la forme prédominante des spectacles de lanternes magiques (Barber, 1993, p. 68). Ces spectacles ambulants, constitués de projections d'images de régions éloignées et de leurs habitants, sont animés par un narrateur présent sur scène. Ils attirent majoritairement les couches les plus aisées de la population, venues se divertir tout en se cultivant. Ces performances prennent place dans des endroits considérés comme appartenant à la haute culture tels le *Carnegie Hall* de Manhattan ou le *Brooklyn Institute of Art and Science* (Musser, 1991, p. 10). La popularité de ces spectacles s'explique par le fait qu'ils génèrent un sentiment d'appartenance pour une certaine classe de la société, étiquetée comme la « *High-Class* » (Musser, 1991). Celle-ci partage des goûts similaires pour l'art, la culture et les événements mondains ; ce

que les conférences de Holmes lui permettent d'affirmer et de consolider. C'est ainsi que se constitue une « *select audience* », pour reprendre l'expression de l'un des caméramans de Burton Holmes (Soule 1996, p. 14). La réputation des *Travels Lectures* s'explique également par le fait que les « voyages immobiles » qu'ils rendent possibles ont plusieurs avantages, comparativement aux implications d'un réel voyage : déplacement, dépaysement, inconfort, rencontres. Comme le souligne Theodore X. Barber dans une analyse de contenu d'une affiche promotionnelle :

As noted in the broadside for one late-nineteenth-century slide show, the travel lecture had distinct advantages: "No railway or steamboat fares; no hotel expenses; no harpy waiters and guides to fee; no peril to life or limb; no sea-sickness; in short, the pleasure of traveling and sight-seeing, without the annoyance and expense" (1993, p. 69).

Les discours sur cette nouvelle possibilité de voyager par procuration en évitant tous les dangers (et les coûts) dans un court laps de temps, participe du succès du cinématographe. Puisqu'à l'époque, voyager est une activité de luxe et complexe au niveau logistique, Holmes tire avantage de cette situation en permettant au public de se déplacer à moindre coût et dans le confort d'une salle de projection. La promotion des « travelogues » et des « *travels lectures* » se constitue sur ce discours promotionnel et touristique. Comme le note Alison Griffiths, les spectateurs et spectatrices deviennent des *touristes de fauteuils* : « In the travelogue, spectators were invited to become vicarious travellers through a discourse of armchair tourism that became the *lingua franca* of film reviewers between 1908, when short film reviewers began to appear in the *Moving Picture World*, and 1915 » (Griffiths 1999, 284). Les films et leurs titres (*Around the World in Eighty Minutes*, *Among the ...*, etc.) font en ce sens la promotion de cette nouvelle technologie de voyage qu'est le cinéma, mettant de l'avant son caractère mobile, ubiquitaire et sécuritaire. Ils contribuent à une démocratisation du voyage et à la consolidation d'une industrie touristique alors naissante (Gunning, 1995, p. 28).

### 1.3. Narration et mise en scène : tentatives de contrôle de l'altérité

Holmes a toujours refusé l'appellation de *lecturer*, trop rattachée au monde professoral et religieux, préférant celle de *performer* ; inscrivant sa pratique dans celle de l'industrie du divertissement alors naissante aux États-Unis (Wallace cité dans Caldwell 1977, p. 12). L'importance et les rôles accordés à l'orateur/performeur sont non négligeables dans ce contexte puisqu'il est le maître d'œuvre du spectacle audio-visuel. Dans l'introduction de son

autobiographie, Holmes exprime les difficultés qu'il éprouve à devoir mettre sur papier, avec des mots écrits, ce qui ne se vit selon ses dires que dans l'instant de la performance avec les images, les tonalités, les expressions et l'humour adaptés aux événements d'actualité et aux publics :

Now I am asked to do this without the aid of pictures glowing on screen, without the help of spoken words which can be made to mean so much by a shading of a tone or the stress of inflection. Now I am asked to work with nothing but a sheet of paper and a pen to help me re-create the atmosphere of "otherwhere," to help me make real to those who have not seen, the things which I have seen and can still see so vividly with the mind's eye (Holmes 1950, p. 2).

Holmes est celui qui voyage (dans la plupart des cas, bien que parfois aussi, il achète des images) en plus de coordonner les prises de vues photographiques et cinématographiques, d'organiser les projections et de raconter le voyage en fonction de son « *mind's eye* ». Il est la voix qui ordonne ce qui est exposé et explicite la façon de l'interpréter. En faisant figure d'autorité pour le public, il sert d'intermédiaire et d'interprète entre l'audience et les images projetées. C'est par ce rôle qu'il devient le pôle d'énonciation du discours et c'est lui qui construit et distingue, à partir de sa propre expérience, l'exotique de l'endotique. Comme le note Jeffrey Ruoff: « Travelogue lecturers are cultural brokers, translators, and interpreters for American audiences » (1998, p. 4). Il est important en ce sens de noter qu'Holmes est un homme blanc états-unien appartenant à une classe aisée, à travers lequel le public est amené à se reconnaître, déterminant du même coup ce qui lui est extérieur. En ce sens, ses conférences sont souvent organisées en fonction d'une narration qui lui permet de mettre en évidence les risques du voyage, les paysages importants à voir et son expérience personnelle du lieu et de ses habitants. De plus, il n'hésite pas à se déguiser ou à utiliser des objets (instruments de musiques, statuettes) qu'il rapporte de ses voyages, afin de donner des repères culturels aux publics. À ce dispositif lui permettant de construire des distinctions entre les publics et ce qui leur est extérieur s'ajoutent des procédés narratifs visant à encadrer la représentation et à la rendre exotique.

Ces procédés narratifs sont multiples, mais le principal est l'articulation d'une tension dramatique à partir des images dans lesquelles les lieux et les individus sont d'abord représentés comme différents et inconnus pour ensuite être appréhendés et exotisés. En observant la première partie de sa conférence intitulée *Into Marocco* (1905), nous sommes à même de comprendre le fonctionnement de l'exotisation en tant que processus d'appréhension de l'altérité (fig. 6-7-8).





Holmes y présente une région rurale du Maroc par l’affirmation : « We have now approached a portion of the Beni Hasan territory, a region inhabited by a tribe whose chief pursuit is robbery, whose supreme joy is murder; and the placing of a guard around the tent is no longer a mere formality » (Holmes 1953, p. 99). Le conférencier-voyageur suggère ici l’altérité de plusieurs façons : premièrement, il souligne le caractère supposément dangereux de l’endroit ; deuxièmement, il mentionne le mot « *tribe* » pour ajouter au caractère sauvage et sans loi de ses habitants qui ne vivent pas en société. Par la suite, il décrit l’arrivée des cavaliers d’Hassan qui se font, au premier abord, menaçants : « These, then, are Beni Hassans men! What will they do to us and how shall we greet them? » (Holmes 1953, p.99). L’image accompagnatrice de cette première partie de son récit appuie ses propos : le plan d’un homme monté sur un cheval avec une lance, au regard sombre et menaçant (fig. 6). Notons également que l’arrière-plan est flou et que l’homme est isolé au milieu de l’image. Les spectateurs et les spectatrices ne pouvant focaliser leur attention que sur l’individu. Après un moment de tension, la situation se stabilise par une salutation d’honneur de la part du Chef des Beni Hassan adressée aux hommes blancs — « for foreign travellers are always looked upon as men of great distinction » (1953, p. 99) — et la présentation par le clan marocain de leur fameuse chorégraphie « *la fantasia* ». La troisième photographie est celle d’un plan d’ensemble de Holmes attestant de sa rencontre avec cette communauté qui paraissait, au premier abord, sanguinaire. En se positionnant comme intermédiaire et personnage principal d’une aventure vécue par procuration pour les spectateurs et les spectatrices, Holmes bâtit son identité d’aventurier-conférencier ; ce qui lui permet de construire l’altérité pour finalement la dompter et l’exotiser. Les photographies projetées sont judicieusement choisies pour leur rôle précis dans cette progression narrative. Sur elles se fonde l’expérience prédéterminée et romancée du lieu dans laquelle le conférencier est le pilier central et par laquelle l’exotisation peut prendre forme. Ce qui intéresse Holmes n’est pas de connaître les coutumes de ces gens ou leurs habitudes de vie, mais bien de les intégrer dans un récit de voyage.

Les photographies, les films et leur agencement servent à attester des propos du conférencier, du moins dans ses premières représentations décrites avec précision dans son autobiographie. De par leur caractère indiciel, les images reproduites mécaniquement confirment l'existence de ces lieux et de ces gens. Elles inscrivent également le conférencier dans l'univers diégétique même lorsque celui-ci n'apparaît pas directement à l'écran puisqu'il manipule l'appareil de prise de vue. Ceci est renforcé par la présence d'un projectionniste dans la salle qui atteste de la nécessité d'une présence humaine pour faire fonctionner l'appareil de projection. La présence d'un conférencier-voyageur sur scène apparaissant lui-même dans quelques photographies contribue à renforcer la crédibilité de l'orateur. Son identité de personnage principal s'élabore ainsi sur trois paliers : dans le réel en tant que conférencier, dans la forme en tant qu'opérateur, et parfois dans l'image elle-même en tant que personnage (Musser cité dans Tobing-Rony 1996, p.83). Par exemple, dans son film intitulé *Religious Fanatics, Philippines*<sup>13</sup>, dont la date de réalisation demeure inconnue, aucun intertitre n'apparaît et nous sommes laissés à nous-même face aux images. Nous pouvons facilement imaginer qu'Holmes devait fournir des explications sur chacune d'elles durant ses performances, encadrant ce qui, à première vue, peut sembler repoussant. Le descriptif disponible sur YouTube nous indique qu'il s'agit d'une cérémonie catholique aux Philippines pendant laquelle les individus se flagellent pour vivre la douleur du Christ. Sans ce descriptif qui permet un minimum de mise en contexte, ce qui est vu se résume à des hommes participant à un rituel violent ; en témoignent les coups de fouet et l'abondance du sang (fig. 9-10).



Cette bande filmique a probablement été tournée au début de sa carrière : aucune indication — un intertitre ou une échelle de plans — ne nous explique avec précision ce qui se déroule sous nos

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=PsUNroiN9\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=PsUNroiN9_k).

yeux ni même le moment ou le lieu de la prise de vue. Il nous semble difficile de déterminer s'il y a présence d'exotisme à l'aide de ces indices : l'expérience de la pratique rituelle est peu encadrée ou interprétée, puis ce qui nous est montré sur cette bande est loin d'être attrayant. Selon cette optique, le rôle d'Holmes en tant que médiateur revêt un caractère capital dans l'encadrement de l'expérience audio-visuelle, puisqu'il permet d'assimiler et d'exotiser ce qui peut, de prime abord, relever d'une altérité monstrueuse.

Sa présence sur scène permet également l'apparition de sons et de bruitages pour accompagner les images faisant de ses performances des expériences audio-visuelles. Son rôle au centre du récit et, par le fait même, dans l'exotisation, passe par sa voix et ses tonalités, imitant des accents et provoquant la frayeur ou l'hilarité de l'audience. Elle occupe un rôle central dans l'interprétation des images par ces derniers. Bien que cela reste à vérifier, nous aimerions croire que Holmes renforce l'exotisme de la performance par l'utilisation d'instruments de musique qu'il rapporte de ses voyages, ou encore d'objets sonores visant à imiter les bruits spécifiques à ce qui est projeté sur grand écran. L'utilisation d'un phonographe était également une pratique courante à cette époque, entre autres chez le conférencier-voyageur américain Lyman H. Howe (Musser, 1991). Il n'est donc pas impossible qu'Holmes en ait également fait usage.

#### **1.4. Notes sur *Bits of Life in Japan* (1920) et *Hawaiian Shore* (1920)**

Observons maintenant en détail deux exemples pour comprendre les nouvelles formes de l'exotisme à l'œuvre dans les « travelogues » cinématographiques réalisés par Holmes à la fin de sa carrière. Étant l'un des premiers à utiliser l'appareil cinématographique et la projection de bandes animées pour effectuer ses conférences, Holmes renouvelle le genre de la *travel lecture* ; ce qui lui permet d'atteindre une certaine notoriété. Grâce au cinématographe, il actualise les représentations de l'exotisme déjà populaires à l'époque en leur donnant de nouvelles formes. Les deux bandes filmiques intitulées *Bits of Life in Japan*<sup>14</sup> et *Hawaiian Shore*<sup>15</sup> (1920) présentent deux façons distinctes de construire l'exotisme dans les travelogues. L'une s'appuie sur la mise en scène d'une danse traditionnelle japonaise, alors que l'autre présente le quotidien à Hawaii et l'idylle amoureuse vécue par un couple d'Occidentaux sur l'île. L'analyse de ces nouvelles formes permet

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ulQEn3SrZlg&t=40s>.

<sup>15</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=qVGM6BGfP\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=qVGM6BGfP_w).

de comprendre comment le conférencier-voyageur s’y prend pour récupérer et actualiser un imaginaire de l’exotisme, mais également de constater les limites de sa démarche.

Le Japon est l’un des premiers endroits considérés comme exotiques par Holmes : « In Japan I found a land so completely out of this world—out of the world I knew—that I succumbed to the exotic fascination of what seemed to me a veritable paradise on earth » (Holmes 1953, p. 93). Réalisé durant son contrat avec la Paramount entre 1915-1922 pour lequel il produit 52 courts-métrages, *Bits of Life in Japan* est divisé en trois parties dont chacune aborde l’un des aspects d’une danse traditionnelle japonaise. Le premier plan ouvre sur le logo de la compagnie fondée par Holmes suivi d’une mention explicitant qu’il est le responsable des images et de leur agencement. Ce carton d’introduction est immédiatement suivi du titre *Bits of Life in Japan*, laissant anticiper de façon évidente que le film concernera le quotidien des Japonais. Quelques instants après, un autre carton apparaît : « A Japanese Orchestra ». À ce point, nous n’avons toujours pas vu d’images du Japon et des Japonais.es. Un dernier carton mentionne, non sans condescendance : « Altho they are professional entertainers, they are charmingly childlike... ». À la différence des autres, ce carton est accompagné d’une photographie insérée dans le bas du cadre. Celle-ci expose deux Japonaises en kimono, des geishas, annonciatrices du véritable sujet de ces « parcelles de vie au Japon » (fig. 11-12-13).



Cet enchaînement d’intertitres qui part du général vers le spécifique encadre l’expérience visuelle qui va suivre. La présence de cartons explicatifs permet une mise en contexte tout en établissant des rapports interprétatifs avec les images concourant à appréhender le profilmique. La narration orale des premiers spectacles audio-visuels est ainsi progressivement remplacée par ces cartons. Ces derniers se substituent à la présence du conférencier permettant la distribution de plusieurs exemplaires d’une même conférence à grande échelle. Ayant des fonctions similaires à celles du

conférencier, les cartons explicatifs visent à identifier l'altérité et à la domestiquer. L'altérité se construit ainsi par une dialectique entre sa nomination grâce aux cartons explicatifs et son exposition par les images. Elle est par la suite domestiquée et exotisée par l'enchaînement des cartons et des plans qui alimentent des discours sur cette dernière et encadrent l'expérience qu'en font les spectateurs et spectatrices. Les cartons ont ainsi plusieurs fonctions dans l'exotisation en tant que processus. Premièrement, ils servent à contextualiser les images et à annoncer ce qu'elles sont censées montrer. Ils délimitent ainsi un cadre à l'expérience spectatorielle et identifient, en le nommant, un espace géographique précis. Dans le cas de *Bits of Life in Japan*, le lieu est déjà indiqué dans le titre du travelogue. Deuxièmement, ils servent à établir des distinctions et des comparaisons entre les Occidentaux et les non-Occidentaux. À ce sujet, un peu plus loin dans la bande filmique, un carton interpelle directement l'audience. Alors que nous voyons une jeune femme japonaise frapper sur des tambours, l'image met l'emphase sur ses gestes, puis un carton apparaît : « Can you beat it? Not unless you were born in Japan and trained from early childhood... » (fig. 14-15).



Cette interpellation permet l'identification des spectateurs et spectatrices à un endogroupe distinct de l'exogroupe observé. Troisièmement, les cartons servent à porter des opinions et des jugements sur la réalité profilmique, la définissant en terme paternaliste ou lui attribuant des caractéristiques qualitatives. Par exemple, un carton mentionne que les geishas sont « charmingly childlike » ou que leurs danses sont « rich in quaint charm and vividly dramatic ». Sous des descriptions qui tendent vers l'objectivité des phénomènes observés se constitue en filigrane un discours ayant pour visée spécifique de l'exotiser. Finalement, les cartons organisent les images entre elles : ils séparent d'une part les différents plans les uns des autres, puis servent d'autre part à guider les spectateurs et les spectatrices dans un parcours visuel d'observation à la manière des expositions du début XIX<sup>e</sup>

siècle, de leurs mises en scène et des notices descriptives qui les accompagnaient (Griffiths 2002, p.3-45). Ces différentes fonctions que prennent les cartons interviennent de manière simultanée dans les bandes filmiques et constituent l'une des formes que prend l'exotisation lorsqu'elle passe du spectacle multimédia à l'œuvre spécifiquement cinématographique.

Orienter une lecture précise des images contribue également à l'élaboration de différents discours — historiques, sociaux, culturels — sur ce qui est filmé. Holmes, toujours dans sa volonté de surfer sur la popularité de l'exotisme littéraire et pictural, reprend dans *Bit of Life in Japan* de nombreux éléments qui participent de l'imaginaire occidental du Japon tel qu'il fut institué par les autres arts, particulièrement la figure de la geisha. Alors que le titre du film annonce une vue générale sur le quotidien japonais, ce qui nous est présenté n'est qu'une suite d'images se déroulant dans un lieu fermé, dédié à ces femmes, personnages emblématiques et stéréotypés du Japon. Instrumentalisées depuis au moins Pierre Loti et Lafcadio Hearn, les geishas ont pour fonction dans cette bande filmique d'être des signifiants immédiatement associés à un imaginaire exotique et patriarcal de cette région géographique. Comme le souligne Alison Griffiths: « A film series shot in Japan, for example, would not signify 'Japaneseness' to an American audience unless it featured geisha girls dress in kimonos » (1999, p. 296). Cette volonté, voire la nécessité de reprendre des éléments d'un imaginaire occidental spécifique associé à certains endroits géographiques reconnus comme étant exotiques, se combine avec le développement d'un langage cinématographique en visant la description et la compréhension par le visuel. Alors que dans ses spectacles Holmes apportait sur scène des objets tels des instruments de musiques ou des costumes, c'est à travers des jeux d'échelles que les plans vont porter l'attention des publics vers des éléments que le cinéaste juge importants. La possibilité de jouer sur les perceptions par le passage du gros plan vers le plan d'ensemble et vice-versa, participe à donner une forme cinématographique à l'exposition de certains objets et à leur mise en évidence. Le développement du découpage visuel permet d'organiser le profilmique pour le décrire, le décortiquer et l'ordonner afin d'en prendre possession par l'appareil cinématographique. Cet élément formel rendu possible par la caméra et le langage cinématographique contribue lui aussi à appréhender l'altérité dans le but de l'exotiser. Dans *Bits of Life in Japan*, les nombreux plans sur les souliers des geishas, sur leurs costumes ou sur les instruments de musique qu'elles manipulent, servent tous cet objectif de description et d'organisation du visible. Le montage, tout comme l'utilisation de différentes longueurs focales,

articule ces différents angles de vue et construit un espace diégétique qui rend assimilable l'altérité pour l'audience. À cet égard, l'un des slogans de sa compagnie de production se lit comme suit : « Looks at the world from many angles and finds it well worth your attention » (Caldwell 2018, p. 1). Le langage cinématographique se combine également à des mises en scène permettant d'organiser le profilmique en fonction de l'imaginaire exotique qu'Holmes s'en fait. Par exemple, le Japon n'est plus aussi traditionnel qu'il l'aurait espéré lors de ses visites. Puisque la réalité qu'il cherche n'existe tout simplement plus — si nous considérons qu'elle a déjà existé ailleurs que dans l'imaginaire occidental —, il va la (re)produire. Mettre en scène des pratiques culturelles datant d'une autre époque est extrêmement important pour lui puisqu'il cherche à exposer des lieux et des personnes qui n'ont pas encore été touchés par la modernisation ou l'influence de l'Occident afin de souligner leur différence par rapport au quotidien des publics. En 1930, certaines régions du Japon se sont modernisées et occidentalisées par le commerce et Holmes cherche à retrouver le « Japon traditionnel » qu'il a connu lors de ses premiers voyages, en 1892 :

There were, for the traveler, two utterly dissimilar Japans. One was Japan of the modern foreign settlements in the seaport cities which had been set aside as places of residence for the businessmen and merchants of the outside or Occidental world. The other was the old Japan of ancient traditions, oriental customs, inexplicable behavior and intriguing strangeness (Holmes 1950, p. 96).

Il a besoin de ce Japon, représentant l'altérité et rempli d'« intriguing strangeness » pour pouvoir l'assimiler, le comprendre et le rendre exotique à travers ses films. Ultimement, ce processus ne fonctionne pas si les images tournées représentent des Japonais.es vivants une vie moderne au même titre que les spectateurs et spectatrices des États-Unis. La mise en scène dans *Bits of Life in Japan* vise ainsi dans un premier temps à évoquer une distance culturelle et temporelle afin de construire l'altérité ; dans un second temps, il s'agit de la décortiquer, de l'expliquer et d'en prendre possession, ce qui la rend exotique. Non seulement Holmes filme des geishas en costume traditionnel, mais il multiplie les prises de vue afin de décrire leurs habillements et leurs gestes. Ce jeu sur les échelles de plan participe à saisir l'utilisation de tel ou tel autre objet en fonction de l'action. Comme si la performance était fragmentée en plusieurs éléments pour permettre une meilleure compréhension et surtout, l'assimilation par les publics. Malgré tout, Holmes demeure transparent dans sa démarche puisqu'un carton explicatif vient souligner que les geishas portent des costumes traditionnels qui appartiennent à une autre époque, amenant les spectateurs et les spectatrices à participer volontairement à la reconstitution : « But Japanese dancing is an art, rich

in quaint charm and vividly dramatic... These costumes are of an early period... ». Les séquences qui suivent suggèrent une progression qui part d'un plan d'ensemble vers le gros plan et vice-versa, alors que les geishas performant une danse traditionnelle pour la caméra (fig. 16-17-18).



En plus de participer à l'exotisation de cette performance, ce découpage des plans témoigne de la nécessité d'une mise en scène de la réalité profilmique. Holmes dispose d'une seule caméra et son caméraman doit la déplacer chaque fois qu'il veut changer d'angle. La danse ne peut donc pas être filmée en continu, elle doit être interrompue entre les changements de plans pour mettre l'emphase sur certaines de ses caractéristiques. L'équipement, qui est extrêmement lourd, force l'installation de la caméra sur un trépied et minimise les possibilités de mouvements. Considérant ces éléments, Holmes et ses caméramans cherchent le point de vue idéal ou le plus évocateur sur une situation donnée. Ils effectuent une sélection du visible qui correspond à leur propre perception. S'ils n'obtiennent pas le point de vue désiré, ils n'hésiteront pas à le créer en le mettant en scène. Les images produites provoquent ainsi une sélection sur ce qui mérite d'être vu, transformant les geishas en objet de curiosité. Ces choix, qu'ils soient conscients ou non, posent la question des raisons de leurs déterminations. Ils sont des indices sur les relations sociales qui se jouent entre filmeur et filmés. En disséquant cette danse traditionnelle et les pratiques de ces femmes, Holmes confirme sa supériorité par l'image et s'instaure comme point de vue principal.

Cette volonté de contrôle sur les images de sa part est cependant confrontée à certaines limites résultant de l'appareil cinématographique et de ses rapports avec la réalité matérielle. À ce sujet, notons des éléments qui témoignent de la présence du caméraman et du metteur en scène, et qui brisent l'apparente fluidité de la danse. Dans la même séquence que nous avons identifiée plus tôt, lorsque l'image apparaît, l'une des geishas regarde droit vers la caméra comme si elle attendait un signal de la part de quelqu'un situé dans le hors-champ. Son regard s'adresse au caméraman



puisque quelques instants après, celui-ci déplace légèrement la caméra vers la droite et recadre le plan (fig. 19-20).



Ce regard et le recadrage qui le suit soulignent le caractère construit de la scène. Il est possible de prendre conscience que les geishas performant et sont commandées par un opérateur en hors-champ. Le regard de la geisha, qui attend le signal pour commencer, renforce l'autorité du droit de regard du caméraman et instaure ce dernier comme responsable de la prise de vue. La présence d'un caméraman dans le même espace que la geisha renforce l'identification des spectateurs et spectatrices avec un « personnage/caméra » intradiégétique qui dirige la mise en scène. Tout comme eux et elles, il est situé dans le hors-champ. La mise en scène est ainsi révélée par l'appareil cinématographique et le caractère indiciel des images qu'il produit. Il s'agit de corps vrais, d'êtres humains, qui interagissent avec le caméraman : ces moments révélateurs interfèrent inévitablement avec la volonté du cinéaste de reproduire un imaginaire de l'exotisme des représentations antérieures — picturales ou littéraires — dans lequel l'artiste est le seul en contrôle.

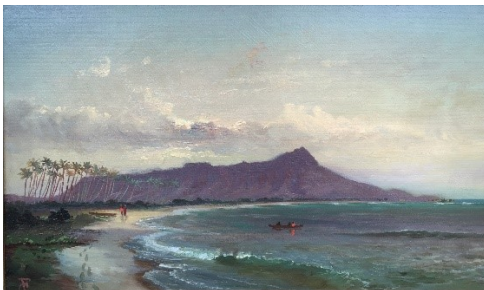
Contrairement à *Bits of Life in Japan* qui construit l'exotisme à partir d'une performance artistique « traditionnelle et ancestrale » et de la figure exotique/érotique de la geisha dans un lieu clos, *Hawaiian Shores* le construit par la mise en place d'une idylle amoureuse entre deux Occidentaux dans un lieu extérieur paradisiaque. Encore une fois, Holmes se livre à la reconstitution et à la récupération d'un imaginaire exotique associé à une époque révolue. En 1898, 20 ans avant la réalisation d'*Hawaiian Shores*, il se rend à Hawaii pour une première fois et constate déjà les impacts de la colonisation des États-Unis sur la vie des Autochtones :

As we walk about the island, we cannot but fear that the leisure-loving native is doomed. He flourished like the vegetation of his island so long as he was left to

grow his taro, pick his mango, and idly repose. There was no necessity for labor. Then the white man came with his doctrine of activity, whereupon for the first time the curse of Cain descended on this land (Holmes dans Caldwell, 1977, p. 67-69).

Dans son film, il cherche à retrouver cet imaginaire exotique d'avant la colonisation. Ayant une connotation religieuse certaine, l'île d'Hawaii représente pour le cinéaste un jardin d'Éden qui lui permet de mettre en scène une rencontre similaire à celle d'Adam et Ève à partir d'images du quotidien local. Mais, ce quotidien idyllique étant fabulé, il doit le mettre en scène pour en saisir les images. Tout comme pour *Bits of Life in Japan*, c'est en se basant en partie sur l'imaginaire exotique pictural et littéraire que va se constituer l'exotisme dans ce film. Ce dernier, divisé en deux parties, développe deux registres filmiques. Le premier régime est à tendance ethnographique. La caméra observe à distance les habitants des îles alors qu'ils vaquent à leurs occupations. Que ce soient des enfants qui s'amuse dans l'eau ou des adultes qui pêchent ou cueillent des noix de coco, cette partie expose leurs mœurs et leurs habitudes quotidiennes. La seconde partie met en scène l'observation de l'horizon par un couple d'Occidentaux assis de dos et leur partage d'une noix de coco. Elle est plutôt de registre fictionnel faisant de l'altérité du lieu, des paysages et de ses habitants un contexte propice à l'élaboration d'une histoire amoureuse.

*Hawaiian Shores* s'ouvre sur un carton mentionnant le nom de la compagnie de production de Burton Holmes : « *Burton Holmes' Film-Reels of Travel* », suivi de son titre. Le premier plan en est un d'ensemble sur une plage à l'arrière-plan de montagnes et de palmiers. Personne n'apparaît à l'image ; ce qui nous laisse le temps de constater le caractère grandiose de l'île. D'ailleurs, ce premier plan (à droite, fig. 21) ressemble grandement à l'une des toiles de Charles Furneaux datant du XIX<sup>e</sup> siècle (à gauche, fig. 21-22).



Ces toiles ont forgé l'imaginaire exotique de l'île et il ne serait pas surprenant qu'Holmes les connaisse. Comme le note l'historien de l'art David W. Forbes à propos de cet artiste peintre :

« Furneaux for several years had the field for himself, and his views found popular acceptance » (1992, p. 184). Au-delà de cette ressemblance frappante entre une œuvre picturale et un plan cinématographique, soulignons qu'à l'époque, les travelogues sont projetés sur des écrans géants. Cela peut paraître anodin, rétrospectivement, mais le fait de projeter des images sur une toile gigantesque est alors relativement nouveau et ajoute au caractère populaire des travelogues. Assister à l'une de ces projections contribue à créer une forme d'immersion pour les spectateurs et spectatrice leur permettant de voyager virtuellement. Alors que la peinture est beaucoup plus petite et s'apprécie à titre individuel, les photographies projetées et, plus tard, les bandes filmiques permettent une expérience commune de ces voyages, créant une proximité difficile à retirer de l'observation d'une toile ou de l'admiration d'une carte postale. Les projections favorisent l'expérience spectatorielle d'être « sur place » tout en évitant les dangers d'une véritable rencontre. Après les plans d'ouverture, un carton mentionne : « Behold the fisherman! ». Un homme s'avance alors vers la mer, avec dans ses mains un filet de pêche. Il doit s'agir d'un pêcheur ayant élu domicile sur les îles. Il vaque à ses occupations et ignore complètement la caméra, contrairement aux geishas du premier film analysé. Nous le voyons lancer son filet et sauter à l'eau avant de le ressortir rempli de poissons. Le prochain carton confirme nos soupçons : « A Catch of silvery mullet ». Nous le voyons vider le contenu de son filet au même moment où deux enfants nus s'approchent (fig. 23-24-25).



Bien qu'il soit difficile *a priori* de savoir si ces images ont été mises en scènes, notons que les individus sont peu nombreux et isolés dans le centre du cadre. Puisqu'en 1920, Hawaii a déjà subi la colonisation et la mécanisation qui l'accompagne, comme en témoignent les propres écrits d'Holmes cités plus haut, nous sommes portés à croire qu'il a demandé aux habitants de rejouer certaines façons de faire traditionnelles qu'il avait lu ou observé dans des livres et des documents touristiques. Ces images ont une visée particulièrement documentaire et sont exposées comme des

tableaux ou des scènes représentatives des coutumes locales sur les îles. Nous retrouvons d'ailleurs ce type de plans dans les romances océaniques que nous analysons dans la deuxième partie de la thèse. Le développement du montage permet de créer l'illusion du déplacement dans l'espace et les coupures supposent ce déplacement entre les différentes scènes de la vie quotidienne des habitants. Évidemment, ces fragments reconstitués cachent sans doute une réalité beaucoup plus sombre qui est celle de la colonisation de l'île par les États-Unis et l'aliénation culturelle des populations locales qui l'accompagne. Dans ce contexte, l'altérité de ce lieu et de ses habitants repose, tout comme dans *Bits of Life in Japan*, sur un imaginaire passé et idéalisé qu'Holmes revisite et exotise. On peut supposer également que c'est ce que les publics de ses projections recherchent. Cependant, ces derniers, tout comme Holmes, se retrouvent dans une situation paradoxale puisque leurs existences se situent entre la « modernité » dans laquelle ils vivent et la « primitivité » dans laquelle l'altérité est cantonnée. Allison Griffiths souligne d'ailleurs cette ambivalence chez les spectateurs et spectatrices, qu'elle entrevoit comme une dynamique propre aux travelogues : « The experience of the archaic or allochronic Other for turn-of-the-century motion picture audiences was inextricably bound up with the audience's own complex relationship with the forces of modernity that were transforming work and everyday life in Western metropolises » (2002, p. 227). Les plans à visées ethnographiques qui présentent l'altérité comme appartenant à une vie révolue pour les Occidentaux ont une fonction cathartique pour l'audience, permettant de recréer ce qui est disparu, tout en s'évadant d'une modernité aliénante en Occident. Un peu plus tard, un autre carton mentionne « The black sand of Kalapana », suivi d'un plan sur une plage avec deux enfants nus qui jouent au loin dans le sable. À l'arrière-plan, nous voyons des palmiers et, à droite, la mer. Par la suite, la caméra se rapproche d'eux pour les observer jouer dans l'eau (fig. 26-27-28).



Tout est pensé dans ce plan de manière à constater l'état de nature dans lequel les autochtones sont censés vivre. Par ailleurs, cette figure de l'autochtone et des rapports qu'elle entretient avec la nature n'est pas différente de celle qu'elle occupe dans les autres arts et récits de voyages, participant de l'imaginaire de l'altérité depuis les grandes découvertes. Holmes en fait un copier-coller à partir de ses nouvelles technologies de prise de vue. Bien que la forme de l'exotisme change inévitablement par l'appareil cinématographique qui le prend en charge, obligeant à repenser les mécanismes d'appréhension de l'altérité à partir de cette nouvelle médiation, l'imaginaire occidental qu'Holmes actualise est loin d'être nouveau.

Le caractère touristique du film prend tout son sens lorsque nous passons à l'autre registre d'images qui met en scène un couple d'Occidentaux. Alors que la première partie relève plutôt d'une altérité qu'Holmes observe et de décrit, la deuxième la transforme en décors d'une narration occidentalocentrée. Alors que nous contemplons le paysage et les techniques de pêche et de cueillette des locaux dans la première partie, la seconde nous montre une femme et un homme blancs qui essaient de défaire une noix de coco pour se la partager. Ils sont assis de côté à la caméra et se taquinent. Ils sont Occidentaux comme ils portent des maillots de bain complets (haut et bas), contrairement aux locaux en pagne ou nus, que leur peau est très pâle et qu'ils ont apparemment de la difficulté à ouvrir une noix de coco (fig. 29-30).



Le référent à la distance culturelle passe ici par l'habillement. L'exotisme est construit, dans cette deuxième partie, par ce contraste entre les locaux peu vêtus au mode de vie en apparente symbiose avec la nature, et les Occidentaux profitant de ce lieu idyllique pour y vivre leur rêve de retour à l'état de nature. S'ensuit alors un regard complice entre les deux protagonistes et des sourires. Ce plan permet au public de se projeter dans l'espace diégétique, l'instant d'un film, pour vivre par

procuration ce rêve d'évasion. D'ailleurs, l'homme occidental qui apparaît ici est André de la Varre, l'un des caméramans officiels de Burton Holmes<sup>16</sup>. Comme nous le notions précédemment, l'un des rôles des travelogues est de faire voyager les publics par procuration. La présence de protagonistes occidentaux présents à l'écran renforce ce plaisir de projection, entraînant les spectateurs et les spectatrices à vivre eux aussi l'expérience exotique dans un passé idyllique. Ceci vaut lorsqu'Holmes est directement présent à l'écran, mais aussi lorsqu'il est derrière la caméra. La dernière position du couple, celle de dos, n'est pas sans rappeler la position occupée par certains couples de l'audience assis dans une salle de cinéma contemplant l'horizon/écran, une évasion en toute quiétude dans un espace-temps conçu pour eux.

### **1.5. Nationalisme et colonialisme : les lieux touristiques**

Les choix de lieux visités et présentés par Holmes sont sujets à une certaine hiérarchie qui a partie liée avec l'histoire sociopolitique, nationale et coloniale des États-Unis. Cette histoire est elle-même attachée à l'exotisme en tant que modalité de représentation et de domestication de l'altérité :

The fact that Holmes began his career at the historic moment of the "birth" of U.S. overseas imperialism provides an opportunity to examine the question of how representation of faraway lands was implicated in the literal traversal of space in geopolitical expansion, and how the political dimensions of this expansion shaped the conventions of the developing medium of film (Roan 2002, p. 188).

Au début de sa carrière, Holmes présente énormément de travelogues à propos de l'Europe et des grandes villes comme Paris ou Londres, cherchant à affirmer et à consolider la relation historique des États-Unis avec l'Ancien Monde. Les descriptions, souvent très sobres, exaltent la grandeur de la civilisation occidentale, insistant sur les monuments, l'architecture et les moyens de transport modernes comme dans le court-métrage *Nine Glories of Paris* (1920)<sup>17</sup>. Les mœurs et coutumes, tout comme l'architecture, ne sont pas présentées comme totalement différentes de ce que les spectateurs et spectatrices peuvent retrouver chez eux. Le conférencier-voyageur participe de cette façon à la construction d'une identité états-unienne et nationale appartenant à une plus grande entité imaginaire qu'est l'Occident, et dont les origines remontent en Europe. Par contraste, il présente

---

<sup>16</sup> <http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=11888&clip=n&num=10&keywords=Hawaiian&startrow=10>.

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tSuUGJILdw>

aussi des lieux déjà considérés comme « exotiques », hors du monde connu ou occidental, qui deviennent de plus en plus accessibles par les politiques d'expansion coloniale et économique des États-Unis. Ses films réalisés aux Philippines (*The Filipino Thames*, 1913 et *Our Filipino Fighting Force*, 1918) et à Hawaï (*Hawaii : Hula Girl*, 1898 et *Hawaiian Shores*, 1920) en rendent compte. Ainsi, après avoir délaissé peu à peu les pays européens, Holmes concentre ses efforts sur les pays colonisés ou en voie de l'être, y définissant l'étendue (ou la future étendue) du territoire états-unien. Bien qu'il ne parle pas directement de politique dans ses conférences, la mise en spectacle de pays et d'individus non occidentaux contribue à forger un imaginaire géopolitique qui confirme la place des États-Unis au sein des pays « civilisés » de la planète. En parallèle, cette mise en spectacle de l'altérité et l'exotisme qui en découle participe également à établir des hiérarchies infranationales et à alimenter des dynamiques racistes au cœur même des États-Unis : « Holme's entertaining narratives and picturesque images of foreign lands, which presumed a clear demarcation between 'America' and 'the world outside,' should also be seen in relation to domestic debates over immigration and racial and ethnic difference » (Roan 2002, p. 192). En permettant aux habitant.es de se projeter dans l'imaginaire national des États-Unis et en construisant des distinctions entre le « nous » et le « eux », les travelogues participent à alimenter des préjugés envers les populations migrantes ou les autochtones des États-Unis. Ceci justifie des politiques d'assimilation et alimente le racisme au cœur de l'imaginaire national alors en formation.

\*\*\*

Notre première étude de cas au sujet des travelogues d'Elias Burton Holmes nous a permis de comprendre de quelles façons son œuvre annonce l'une des premières formes de l'exotisme au cinéma. Ses conférences, qui prennent place d'abord dans les milieux aisés aux États-Unis, sont en quelque sorte les premiers spectacles audio-visuels pour la bourgeoisie états-unienne. À la fois événements éducatifs et de divertissement, les *travel lectures* participent à la constitution d'une industrie touristique et à une culture élitiste basée sur la connaissance des réalités extraoccidentales. Nous avons également observé de quelles façons Holmes négocie le passage de la performance vers le médium cinématographique. La fonction principale de l'exotisme dans ces œuvres est de constituer un endogroupe états-unien qui apprend à se distinguer de différents exogroupes par plusieurs procédés de mise en scène et de comparaison. Sa seconde fonction est de construire une

distinction historique et temporelle entre les habitant.es des États-Unis présentés comme « modernes » et ceux et celles présenté.es comme « prémodernes » entre autres les geishas ou les enfants hawaïens. Suivant cette optique, Holmes présente des lieux évoquant parfois une filiation historique avec les grandes villes européennes (Paris, Londres) ou, à l'inverse, qui exposent des lieux présentés comme appartenant à une époque jugée « prémoderne » (Japon rural, Hawaïi). La troisième fonction de l'exotisme est d'éduquer le public tout en le divertissant. Puisque voyager est un privilège pour les plus nantis à cette époque, l'arrivée des travelogues en permet une démocratisation. Ceci contribue à la diffusion et à la popularisation d'un imaginaire géographique occidentalocentré du monde, auquel de nombreuses personnes adhèrent. La narration orale, progressivement remplacée par l'usage d'intertitres et de cartons explicatifs, instaure l'expérience et la perception du voyageur-conférencier comme point de vue central sur ce qui est exposé. Sa présence sur scène ou dans les images sert à authentifier son expérience, tout en permettant aux publics de s'y identifier. Les différentes échelles de plans participent à exposer, encadrer et décortiquer l'altérité afin de l'exotiser. Finalement, l'émergence du montage suggérant le déplacement renforce l'idée de mouvement et permet une forme de voyage immobile. Ce voyage immobile est d'autant plus appréciable qu'il est lié à la possibilité de projeter les images sur des écrans géants permettant une immersion des spectateurs et spectatrices.



## Chapitre 2

### Albert Kahn et les archives géo-ethnographiques

À l'inverse d'un exotisme aux visées touristiques et commerciales auquel aspire Burton Holmes et un certain nombre de cinéastes-voyageurs à travers les travelogues, nous notons l'émergence d'un exotisme destiné à un usage privé et éducatif. C'est ce que nous observons avec les archives géo-ethnographiques. Dans ce chapitre, il sera question de l'œuvre du banquier français Albert Kahn et de son projet monumental des *Archives de la planète* (1909-1931). Visant à archiver les différents peuples de la planète avant qu'ils ne disparaissent et à les organiser par régions géographiques, l'œuvre de Kahn s'avère être un cas exemplaire pour étudier les rapports entre exotisme, appareillage photo-cinématographique et pratique de l'archivage. Plus largement, son étude permet d'éclairer les rapports de l'Occident — particulièrement de l'Empire français — avec la modernité et la diversité culturelle au début du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que l'ensemble de son œuvre soit abordé ici, notre attention se focalisera sur les bandes filmiques composant son projet des *Archives*. Nous avons eu accès à cette fin aux collections de photographies numérisées et géolocalisées par le Musée Albert-Kahn<sup>18</sup>, de même qu'au coffret DVD intitulé *The Wonderful World of Albert Kahn*<sup>19</sup>, dans lequel se trouvent des extraits de ses bandes filmiques et de ses photographies présentées sous la forme d'une série documentaire sur son œuvre. Deux spécialistes de son œuvre se sont également imposées au fil de nos lectures : Paula Amad et son ouvrage intitulé *Counter-Archive : Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la planète* ; et Teresa Castro avec *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*. La première aborde l'œuvre de Kahn en fonction des appareils photo-cinématographiques et des rapports qu'ils entretiennent avec la constitution des archives, retraçant l'épistémologie d'une modernité française. La seconde développe une analyse à partir de l'imaginaire cartographique passant de la

---

<sup>18</sup> Les documents composant ces archives sont conservés au Musée Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt, France, présentement en rénovation. C'est également là que se trouvent les jardins Albert Kahn, partie intégrante du projet des « Archives de la planète ». Les photographies autochromes sont disponibles sur ce site : <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> (vérifié en date du 9 juillet 2021) et les bandes filmiques devraient être mise en ligne au courant de 2022 selon Julien Faure-Conorton (chargé de recherche et de valorisation scientifique des collections).

<sup>19</sup> *The Wonderful World of Albert Kahn*. 2011. Produit par BBC et Musée Albert-Kahn (Département Haut-De-Seine-France). 512 min. 3 DVD. Couleur, sons.

carte à l'image au début du XX<sup>e</sup> siècle et dans laquelle les technologies photo-cinématographiques sont le tournant.

Alors que Burton Holmes sélectionne soigneusement ce qu'il veut montrer puisque cela répond à des imaginaires de l'exotisme préexistants, Kahn procède à l'inverse, refusant la mise en scène et le montage, laissant les événements se dérouler sous le regard « objectif » des appareils. Comment parler d'exotisme dans ce cas-ci ? Si, comme nous le notions, l'exotisme est une façon de construire et d'appréhender l'altérité, qu'en est-il lorsque le cinéaste fait totalement confiance aux appareils de prises de vue et refuse de manipuler le profilmique ? Ces questions nous permettent d'aborder la notion sous une autre perspective et de l'éloigner de son sens strictement lié à l'idéologie coloniale et au tourisme. À travers l'étude des *Archives de la planète*, nous proposons d'appréhender l'exotisme comme une nouvelle façon de voir, extérieure à la perception humaine, permettant d'accéder à des réalités inédites à l'aide des appareils cinématographiques. Comme nous le verrons, le projet d'Albert Kahn est tout de même lié aux enjeux coloniaux, mais cela se manifeste d'une manière beaucoup plus ténue et subtile que dans l'œuvre de Burton Holmes. La période historique du début du XX<sup>e</sup> siècle dans laquelle s'inscrit le projet des *Archives de la planète* nous permet également d'appréhender un moment charnière durant lequel la modernisation associée au système capitaliste amène les riches banquiers comme Kahn à tenter de « sauver » les cultures considérées comme traditionnelles avant qu'elles ne disparaissent. Cette conscience historique occidentale évoque la crainte de la disparition de la diversité et l'uniformisation de la planète. Les appareils photo-cinématographiques sont appelés à jouer le rôle de dispositif de documentation et de préservation de cette diversité avant qu'il ne soit trop tard.

## **2.1. Géographie humaine et appareils : le projet des *Archives de la planète***

Né dans une famille juive, Kahn migre en 1872 vers la France après que l'Alsace y a été annexée par l'Empire allemand durant la Guerre franco-allemande. Banquier de formation, il fait fortune en investissant dans les mines d'or et de diamant en Afrique, nouvellement accessibles aux investisseurs européens à la suite de la colonisation de l'Afrique. Grand ami du philosophe Henri Bergson dont il ne partage pas toujours les idées<sup>20</sup>, il consacre sa vie — et toute sa fortune — à

---

<sup>20</sup> À ce sujet, nous référons au recueil de correspondances entre les deux hommes : WORMS, COEURÉ et BEAUSOLEIL. 2003. *Henri Bergson et Albert Kahn : correspondances*. Musée Albert Kahn (Boulogne-Billancourt) : Éditions Desmaret.

l'éducation par le voyage des élites françaises, jeunes et moins jeunes. Il est l'instigateur des *Bourses autour du Monde* qui visent à la familiarisation des « jeunes élites avec les idées et les mœurs des différents peuples » (Castro 2011, p. 178). Il est aussi le fondateur de la *Société autour du monde*, sorte de club sélect réservé aux hommes politiques, intellectuels européens et boursiers de sa fondation. Ce regroupement est considéré comme le centre névralgique des réflexions européennes sur la compréhension du monde. En parallèle à ces différents projets, Kahn fonde et finance un projet qui a pour objectif de donner un portrait de l'humanité dans sa diversité et visant à la pacification : les *Archives de la planète*.

Ce projet d'envergure, qu'il entretient jusqu'à sa faillite en 1931 causée par la crise boursière de 1929, a pour but de documenter et d'archiver en images les différents peuples de la planète dans l'optique d'en garder des traces avant leur disparition anticipée. Il participe à l'idée d'une « ethnographie d'urgence », plus connue sous son appellation anglophone de « *salvage ethnography* ». Cette pratique fait son apparition à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier aux États-Unis. Elle découle des recherches et des méthodes préconisées par l'anthropologue Franz Boas afin de revaloriser les cultures des Premières Nations américaines alors considérées sur le point de disparaître avec l'avènement de la modernité et le développement industriel (Calhun 2002, p. 424). L'appellation fait donc explicitement référence à l'idée d'un « sauvetage » (par différents moyens techniques) des peuples en voie de disparition. Comme le souligne Jacob Gruber « During the nineteenth century people began to sense the urgency of collection for the sake of preserving data whose extinction was feared » (1979, p. 1290). Le projet de Kahn s'inscrit directement dans cette perspective de préservation par les moyens techniques mis à sa disposition, particulièrement la photographie et le cinéma :

Kahn himself stressed the role that film would play in his global inventory, specifying that he intended to use “stereographic photography, projections and especially cinematography,” to “fix once and for all, those practices and modes of human activity whose fatal disappearance is just a question of time” (Kahn cité dans Amad 2001, p. 144).

Pour mener à terme son projet, Kahn engage un nombre considérable de caméramans et de photographes. En parallèle, il entretient des liens étroits avec des ingénieurs pour développer de nouveaux procédés de prises de vue, repoussant sans cesse les limites de ses appareils. Il se

réapproprié d'ailleurs un procédé inventé par les frères Lumière visant à photographier les couleurs, l'« autochrome » et fait former, dès 1907, son chauffeur Alfred Dutertre afin qu'il puisse manipuler les appareils photographiques et cinématographiques les plus récents disponibles sur le marché.

L'inspiration pour son projet monumental des *Archives* vient de son premier voyage autour du monde suivi de son voyage en Amérique du Sud, tous deux accompagnés par ce même chauffeur-opérateur. S'étalant de 1908 à 1909, ce parcours de l'Asie à l'Amérique latine est l'occasion de réaliser des photographies, mais aussi de nombreuses bandes filmiques. Après ce voyage, Kahn est convaincu que la modernisation et l'industrialisation sont sur le point de faire disparaître les différentes populations qu'il vient d'observer et entame les démarches pour fonder ce qui deviendra son projet des *Archives de la planète*. En date d'aujourd'hui, les *Archives* sont composées d'environ cent quatre-vingt-trois mille mètres de films, de quatre mille plaques stéréoscopiques et soixante-douze mille photographies autochromes sur verre (Castro 2011, p.177). Puisque Kahn n'a pratiquement aucune connaissance pratique ni théorique relative à la réalité de terrain ou aux domaines de l'ethnographie et de la géographie, il engage le géographe Jean Brunhes pour gérer et organiser les archives et leur donner une certaine crédibilité scientifique. À l'époque, celui-ci est considéré comme un chercheur expérimental dont la thèse, intitulée *La géographie humaine : essai de classification positive, principes et exemples* (1910), soutient une nouvelle approche de la géographie se basant sur l'étude de l'impact de l'Homme sur son milieu. Nommé directeur de la chaire de Géographie humaine financée par Kahn au Collège de France, il en devient également le responsable des collections en 1912. Ses théories exercent une influence indéniable sur l'organisation des archives, mais aussi sur les méthodes qui doivent être préconisées pour les constituer : « It opposed teaching geography through books, instead focusing on the importance of knowledge directly observed in the field. The photographic camera was an essential aid in the new direction of the discipline » (Amad 2001, p. 144). Alors que les livres apportaient des connaissances plus ou moins abstraites risquant d'être corrompues à tout moment par l'imaginaire de l'écrivain-voyageur et ses préjugés, les appareils photo-cinématographiques sont pour Kahn et Brunhes des instruments permettant d'échapper à cette condition de production. Ils vont aussi développer des méthodes d'observation qui refusent la mise en scène et respectent le plus possible ce qui se déroule sous le regard des caméras comme nous allons l'observer sous peu.

## 2.2. Au-delà des clichés : ce que le monde « ordinaire » peut révéler

Tandis que d'autres voyageurs filment exclusivement des mondes étranges, inconnus ou surprenants selon leurs perspectives, les *Archives de la planète* s'intéressent au quotidien des différents peuples sans discrimination. Kahn et ses caméramans redéfinissent, dans une certaine mesure, l'idée même du documentaire de l'époque. Le fait que le banquier soit indépendant de fortune, de même que la nature non-commerciale de son projet, lui donne une certaine liberté sur ce qu'il juge important de filmer : « The non-commercial context of the Kahn films allowed the cameraman to focus on events and scenes which did not conform to the actuality view of the world » (Amad 2001, p. 148). Les opérateurs engagés par Kahn ont pour consigne de filmer le quotidien des individus — dans ce qu'il a de plus banal — refusant majoritairement toute forme de mise en scène. Comme le note Marc-Henri Piault : « Rompant avec les habitudes antérieures des photographes, l'attention portait sur le quotidien des gens simples, leurs activités et leur environnement habituel » (2000, p. 27-28). Cette idée rejoint l'une des ambitions du projet, soit d'établir et de corroborer certains grands principes mis de l'avant par la discipline émergente de la géographie humaine et de la recherche de terrain qu'elle implique. Les appareils photographiques ont dès lors un rôle non négligeable dans la constitution de ce nouveau champ de savoir puisqu'ils agissent à titre d'instruments censés favoriser une saisie « objective » du monde. Avant Kahn, des scientifiques et des cinéastes tels Felix Louis-Régneault (photographe) et Léon Azoulay (anthropologue), tous deux membres de la *Société d'anthropologie de Paris*, avaient déjà en tête de constituer une archive des gestes et des corps représentant la diversité humaine (Piault 2000, p. 19).

Les consignes données aux opérateurs par Kahn et le géographe qu'il engage, Jean Brunhes, leur donnent une certaine latitude : on leur demande de rapporter ce qu'ils croient être le plus pertinent selon leur propre perception des lieux qu'ils visitent, tout en insistant sur ce qui est susceptible selon eux d'être transformé ou de disparaître sous peu. Kahn spécifie par ailleurs, toujours assisté de Jean Brunhes, les différentes consignes de sélection du visible à prendre en compte selon la technique utilisée : les photographes doivent privilégier les éléments spatiaux tels les plans extérieurs de paysages (montagne, forêt, jardin, plage) et les constructions humaines (routes, monuments, maisons) comme ces éléments peuvent être saisis avec un temps d'exposition

plus long, requis par la caméra photographique et plus spécifiquement avec le procédé autochrome (Amad 2010, p. 76). Un bref survol de ces archives photographiques, dont la collection a été numérisée en 2016, nous permet de comprendre le rôle que la photographie est amenée à occuper à l'intérieur de cette démarche. Voyons ici quelques exemples de photographies prises par l'opérateur Stéphane Passet au Maroc, entre 1912 et 1913 (fig. 31-32-33-34).



Rapidement, nous constatons que la majorité de ces archives exposent des paysages, des rues et des détails architecturaux. Des individus y figurent aussi parfois, en position frontale, figés dans leur milieu de vie, les opérateurs bénéficiant d'une certaine liberté quant aux sujets choisis. Deux esthétiques se manifestent ainsi à travers ces images : d'une part, les prises de vue en hauteur, forme récurrente dans les *Archives* — autant photographiques que cinématographiques — donnent une vue d'ensemble sur une ville ou une région géographique et permettent de saisir en un coup d'œil les caractéristiques architecturales, topographiques et urbanistiques ; d'autre part, les prises de vue au niveau du sol, voire à hauteur d'homme dans la ville, servent à apprécier l'architecture d'un point de vue intérieur. L'image du centre est, pour sa part, assez caractéristique des photos d'individus apparaissant dans les archives photographiques. À l'occasion, les sujets sont plus près de l'objectif, bien que l'idée soit toujours de réduire la présence humaine autant que possible et d'exiger leur immobilité et leur frontalité, de manière qu'ils y incarnent les représentants de leur culture. La seule obligation des opérateurs est la suivante : ne pas traverser le quatrième mur et ainsi demeurer observateurs externes. Contrairement à Burton Holmes, qui n'hésite pas à se mettre en scène, les opérateurs de Kahn observent le monde en restant derrière leurs appareils. Leur but n'est pas de se donner en spectacle ni d'exotiser, mais plutôt de documenter de la façon la plus objective possible ce qu'ils voient. Également, certains des photographes se risquent rarement à

prendre des plans ou des portraits regroupant plusieurs individus, auquel cas ils font en sorte que les visages apparaissent flous à l'écran. De nos jours, ces images ont une valeur symbolique associant le flou au passage du temps et au caractère fantomatique des individus qui y figurent. Comme le constate Tobing Rony : « The resulting archival material includes many exceedingly lovely autochromes whose pale colors lend the images a ghostly, precious air. The tinted quality of the atmosphere in the photographs is heavy, almost gauzelike » (1996, p. 81). Pourtant, à l'époque, elles n'ont aucun intérêt pour la recherche et sont simplement archivées ou jetées.

Le développement de techniques cinématographiques et l'importance que leur accordent Brunhes et Kahn témoignent de leur volonté de pallier les limites de l'appareil photographique. Jean Brunhes, dans sa thèse sur la géographie humaine, souligne qu'il faut impérativement rendre compte des humains en action dans leur milieu de vie et être le plus près possible d'eux :

Mais si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur la terre, on aperçoit toute une série nouvelle et très riche de phénomènes de surface : ici ce sont des villes et là ce sont des voies ferrées ; ici ce sont des cultures et là ce sont des carrières ; ici ce sont des canaux ou des bassins d'irrigation et là ce sont des marais salants ; ici et là, par-dessus tout, ce sont des masses ou des groupes plus ou moins denses d'êtres humains. Ces êtres humains, en eux-mêmes et par eux-mêmes, sont des faits de surface et partant des faits géographiques. Ils vivent sur la terre (1956 [1910], p. 2).

Le problème est que la photographie rend difficilement compte du mouvement de manière précise et, quand elle le fait, cela donne des images floues et inutilisables pour la recherche. Certes, les photographies permettent d'observer les constructions que les humains font, mais pas leurs habiletés et techniques pour les construire. Rendre compte des individus dans leur milieu de vie implique d'en saisir les mouvements. La caméra photographique impose ainsi des limites techniques à la démarche. Suivant sa volonté de trafiquer le moins possible le profilmique, Kahn n'aime pas particulièrement que ses opérateurs demandent aux individus qu'ils photographient de rester en place sans bouger pendant de longues périodes et qu'ils ne puissent pas photographier de manière optimale des groupes. Brunhes et Kahn se tournent rapidement vers le médium cinématographique dont la spécificité est de capter le monde en mouvement. Pour cette raison, les films servent d'abord à rendre compte d'événements de groupes qui se déroulent dans le temps requérant du mouvement. Les bandes filmiques auxquelles nous avons eu accès<sup>21</sup> témoignent de

---

<sup>21</sup> Les quelques extraits de bandes filmiques abordés ici ont été tirés de la série documentaire *The Wonderful World of Albert Kahn*. Ils sont répartis sur 3 DVD d'une durée totale de 521 minutes. Les extraits de son voyage autour du monde avec son chauffeur Alfred Dutertre proviennent du DVD 1, épisode 2.

cet usage de l'appareil cinématographique comme outil d'observation du monde en mouvement. Afin de mieux apprécier la comparaison avec la démarche de Burton Holmes et son film *Bits of Life in Japan*, prenons des extraits des bandes filmiques tournées au Japon en 1908 par Kahn et Dutertre durant leur *Voyage autour du monde* (fig. 35-36-37).



Nous constatons assez rapidement que l'attention n'est pas mise sur une pratique singulière ni même sur un sujet particulier. Contrairement à Holmes pour qui les geishas incarnaient son Japon imaginaire et qu'il filmait dans un lieu clos, on s'intéresse ici aux anonymes, aux gens « ordinaires » et on tourne en extérieur. L'appareil est posé sur un trépied et y filme la foule qui s'anime. Sans jamais l'arrêter ou la déplacer, dans la mesure de la bande disponible, Kahn ne juge pas nécessaire d'encadrer ou de mettre en scène le profilmique puisqu'il croit fermement que l'appareil peut lui révéler des choses qu'il ne peut pas voir à l'œil nu. La place accordée aux gens « ordinaires » et à leur quotidien permet de révéler les sociétés en mouvements et les tensions sociales qui les habitent, et ce, sans intervention de la part de l'opérateur. La majorité des bandes filmiques des *Archives de la planète* que nous avons pu consulter abordent une multitude de « sujets », se présentant la plupart du temps comme des tranches de la vie quotidienne. Les opérateurs ne cadrent pas le profilmique de manière à mettre de l'avant certaines pratiques plutôt que d'autres. Prenons pour preuve les nombreuses personnes qui passent devant la caméra et lancent parfois un regard furtif, curieux vers l'opérateur et sa machine avant de quitter le cadre. Plusieurs détails dans les images révèlent également les tensions entre tradition et modernité sans que Kahn ait besoin de les mentionner ou d'insister. Par exemple, les différentes tenues vestimentaires permettent de comprendre que certain.es s'habillent encore en habit traditionnel et cohabitent avec d'autres personnes habillées de façon contemporaine pour l'époque. La même chose se produit lorsque l'on s'attarde aux moyens de transport passant du pousse-pousse — *rickshaw* — au tramway. La caméra permet non seulement de saisir et de conserver le mouvement



en action, mais aussi de l'observer à nouveau révélant des aspects qui auraient échappé à notre attention au premier regard. C'est en ce sens que nous pouvons associer son œuvre à un « regard technique », une forme de regard exotique — entendu ici comme extérieur à la perception habituelle — rendu possible par les appareils. Amad compare d'ailleurs sa démarche à d'autres cinéastes à la tendance du *cinéma-vérité* : « Entering this midway point from a slightly different angle from modernist filmmakers like Vertov, Epstein, and Vigo, the Kahn Archive and its particular interest in the everyday was guided by Brunhes and Kahn's urgent sense of the need to see the familiar with new eyes and materialized in their encouragement of the cameramen's own curiosity » (2010, p. 94). C'est précisément dans cette volonté de voir le familier avec un nouveau regard — *with new eyes* — que prend forme l'exotisme chez Kahn.

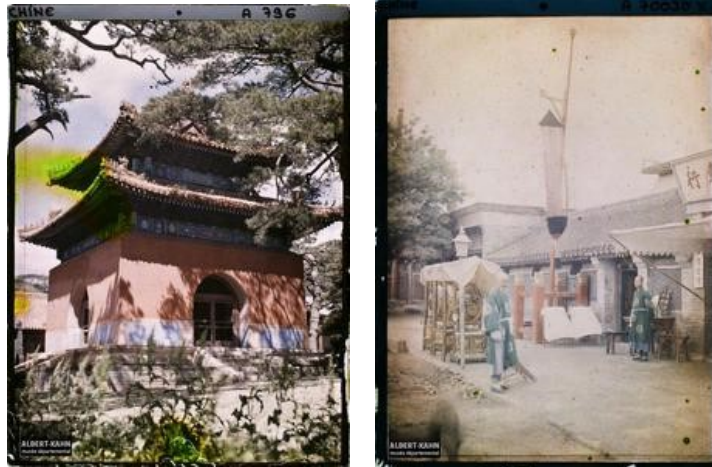
Cette confiance envers les appareils afin de révéler une réalité insoupçonnée s'accompagne d'une forme particulière. Contrairement à Holmes, où l'encadrement des images permet d'établir une narration, Kahn et ses opérateurs laissent les appareils saisir ce qui se déroule devant leurs yeux avec le moins d'interventions possible. Limitant les manipulations qui peuvent en altérer le contenu, les bandes filmiques sont systématiquement archivées : « Unlike Gaumont and Pathé who initially considered raw footage as excess, from its inception the Kahn archive privileged the rushes as the essential form around which the film collection was based » (Amad 2001, p. 139). Kahn ne cherche pas du tout à populariser ou à commercialiser ses bandes filmiques. Au contraire, il les réserve pour une élite éduquée capable d'en comprendre la profondeur et les enjeux, pour pouvoir en tirer des conclusions éclairées. Il est possible d'argumenter, certes, que le simple fait de poser une caméra quelque part impose un point de vue et que, par conséquent, ce choix peut contribuer à sélectionner le visible. Cependant, le fait qu'il n'y ait pas de montage et que le pro filmique sous le regard mécanique de la caméra ne soit pas manipulé avant ni après s'éloigne des ambitions du cinéma narratif alors en émergence à l'époque. Il inscrit la démarche de Kahn aux antipodes d'un exotisme aux visées touristiques et pécuniaires. Malgré les transformations du langage cinématographique arrivées avec le développement du montage et les intertitres, inspirant pour Holmes, Kahn reste pour sa part fidèle à sa démarche. Il ne tente pas non plus de reproduire un exotisme déjà vu. En revanche, sa démarche génère une forme d'exotisme à valeur positive et qui n'est pas associée aux stéréotypes et à l'imaginaire touristique.

### 2.3. Observation et visibilité technique

Les développements technologiques qui fascinent Kahn participent d'un exotisme mis en forme grâce à ce que nous nommons la visibilité technique des appareils photo-cinématographiques. Cette appellation renvoie aux nouvelles façons de voir que rendent possibles les différents types de caméras. Non seulement Kahn s'intéresse à la couleur autant en photographie qu'en cinéma, mais il est l'un des premiers à tourner des images à partir d'anciens avions militaires utilisés durant la Première Guerre mondiale, récemment accessibles aux particuliers à l'époque. Il finance également un projet de développement d'une caméra « ultra microscopique » conceptualisée par le biologiste Jean Comandon. Le philanthrope utilise les appareils photo-cinématographique pour construire des rapports uniques à la temporalité, condensant en un laps de temps record la durée longue d'un phénomène autrement difficile à capter, et que le regard ne peut pas percevoir entièrement. Par exemple, il filme l'évolution d'une fleur, de sa floraison à sa fanaison. Toutes ces recherches technologiques ont pour but ultime de permettre le dépassement de ce qui est visible à l'œil nu et de révéler des réalités inédites étoffant la compréhension de l'humain et de son environnement.

Dans les *Archives*, nous retrouvons d'abord la présence de nombreux documents en couleur, autant photographiques que cinématographiques. L'utilisation et le perfectionnement de la technique autochrome permettront ce rendu en couleur. Inventée par les frères Lumière sous l'appellation Autochrome Lumière, cette méthode fonctionne à partir d'un procédé chimique ayant pour base la fécule de pommes de terre. Breveté en 1903 et commercialisé en 1907, il est l'un des premiers procédés couleur à être commercialisé dans le but de rendre accessible la prise d'images en couleur aux photographes « amateurs » (Okuefuna 2008, p. 9). Dès 1909, Kahn introduit la couleur à l'aspect photographique de son projet et, en 1928-1929, ses premiers films en couleurs y font leur entrée. Contrairement à la peinture sur pellicule déjà présente à l'époque pour rendre la couleur, Kahn cherche un procédé technologique capable de pallier l'intervention humaine dans la prise de vue couleur reflétant sa confiance absolue dans la capacité de la technologie et des appareils à lui révéler ce que l'œil humain ne perçoit pas. L'apparition de la couleur dans le monde de la photographie permet aussi de faire entrer la photographie, un médium « objectif », sur le terrain autrefois réservé à la peinture, un médium artistique. Les photographies autochromes créent une esthétique onirique, le procédé étant également surnommé : « the color of dream » (Wood

1993) en référence à leurs caractéristiques visuelles souvent mises en lien avec la peinture impressionniste. Le procédé fonctionne par micropoints de différentes couleurs et génère de multiples variations de teintes et de luminosité, confirmations de la volonté de révéler une réalité autrement invisible. À titre d'exemples, regardons ces photographies autochromes prises en Chine par l'opérateur Stéphane Passet entre 1912 et 1913 (fig. 38-39).



En observant l'image de droite dans laquelle figurent des individus, bien que le bruit de la reproduction numérique y nuise un peu, nous constatons que leurs visages sont flous. Nous avons noté plus haut que les limites techniques de la photographie ne permettent pas de saisir le monde en mouvement, d'où le fait que les opérateurs photographiques privilégient majoritairement des sujets immobiles tels que des bâtiments, des statues ou des espaces naturels. Alors que, dans l'image de gauche, nous distinguons bien les couleurs et les contrastes, celle de droite affiche un corps au visage partiellement effacé. Le rendu fragile et vaporeux issu de la rencontre entre l'appareil photographique et la colorisation autochrome concrétise ce que Fatimah Tobing Rony a identifié comme une « esthétique de la disparition » (1996, p.81). Les images tirées par les opérateurs d'Albert Kahn sont des concrétisations visuelles du temps qui passe, à trois niveaux. Premièrement, elles témoignent de ce qui, selon le point de vue européen, est voué à disparaître (les lieux, les individus, les paysages, etc.). Deuxièmement, dans leur matérialité même et l'instabilité du procédé autochrome, ces images soulignent le caractère éphémère de toute chose. Troisièmement, elles concrétisent et appuient le caractère fantomatique et inévitablement mortel

des éléments représentés. Les effets visuels sur les sujets, procurés par l'utilisation du procédé, créent des images vaporeuses, voire fantomatiques. Ceci contribue à évoquer esthétiquement cette idée du passage du temps et de la disparition. Cependant, pour Kahn et ses opérateurs, ce ne sont que des photographies plus ou moins réussies qu'ils archivent sans leur porter une trop grande attention. L'utilisation du procédé autochrome, une technologie extrêmement coûteuse, permet également à Kahn de distinguer son projet des autres images monochromes de voyages prises par des quidams. Ces images couleur ne peuvent pas être reproduites ou multipliées puisqu'elles sont développées sur des plaquettes de verre, ajoutant à leur caractère « auratique » pour reprendre une expression benjaminienne, les distinguant du simple cliché touristique méprisé par Kahn (Adam et Fabian 1981, p. 345-346). La fragilité du procédé et l'instabilité de ses résultats forcent la mise en place de systèmes de conservation très élaborés et la formation de techniciens spécialisés. Comme le note Jean-Pierre Gandolfo : « Faire le choix de la couleur pour constituer un fonds documentaire est alors une entreprise marquée par le sceau de la plus grande témérité pour qui connaissait les limitations imposées par le procédé des frères Lumière » (1995, p. 80). Il faut attendre autour des années 1920-1930 pour que soit développé un procédé cinématographique couleur permettant enfin à Kahn d'enregistrer le monde en mouvement de façon détaillée et en couleur. Les documents filmiques couleur relèvent également de sa volonté de saisir le monde selon une perspective inédite. Les films tournés en couleur — dont nous avons pu visionner quelques extraits — fonctionnent grâce au procédé « Keller-Dorian » (Castro 2011, p. 176). Tournés par Camille Sauvageot entre 1928 et 1929, ils représentent l'aboutissement du projet de Kahn dans sa quête de l'archive ultime par le biais de la couleur. Les images qui suivent sont tirées de la bande filmique qu'il a réalisée aux Jardins d'Albert Kahn, filmant les arbres et les plantes, mais aussi les jardiniers qui maintiennent la propreté de l'endroit<sup>22</sup> (fig. 40-41).



---

<sup>22</sup> <https://vimeo.com/366757563>.

Ces bandes filmiques tournées vers la fin de sa carrière agissent comme l'aboutissement de la recherche technique sur la couleur dans les *Archives*. Le procédé étant extrêmement coûteux pour l'époque et Kahn se trouvant en faillite, on ne peut que regretter qu'il n'ait pas pu davantage expérimenter avec ce procédé.

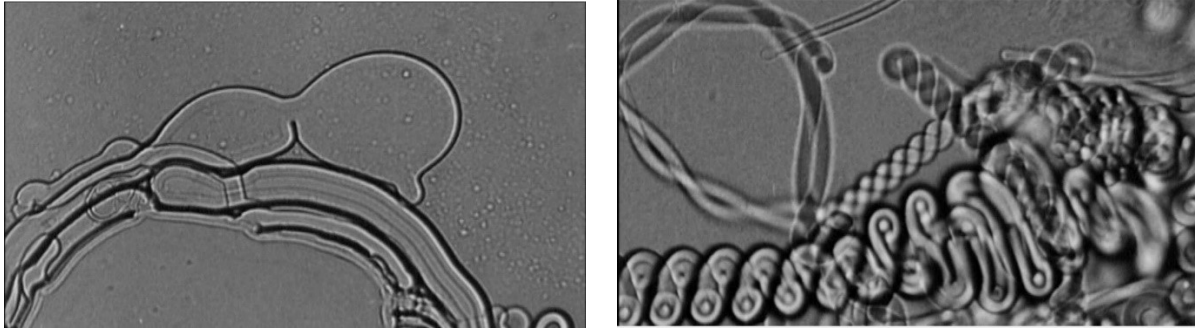
Une autre perspective, dans ce cas-ci propre à l'appareil cinématographique, fait son apparition après la Première Guerre mondiale : le point de vue aérien. Durant ce conflit, la France développe de nombreuses technologies, tout particulièrement dans le domaine de l'aviation militaire. Kahn, fasciné par les nouvelles technologies, est l'un des premiers à envoyer des opérateurs dans ces avions pour saisir des prises de vue aériennes. Cette nouvelle possibilité d'enregistrement lui permet d'obtenir des points de vue aériens sur des zones géographiques précises contribuant à la fonction cartographique et géographique du projet. La majorité de ces films aériens ont été tournés en France et avaient pour but de constater les dégâts et les impacts de la Première Guerre mondiale sur le territoire et les villes. Ce point de vue sur les milieux de vie et l'impact de l'humain sur ces derniers demeurent inédits pour l'époque et représentent une source inestimable pour la recherche scientifique en géographie humaine dont Brunhes est le pionnier. À titre d'exemple, observons celles tournées en 1920 au-dessus de la France (fig. 42-43).



L'instabilité de la caméra témoigne de prime à bord des difficultés qu'il devait y avoir à prendre des prises de vue dans un avion en mouvement. Au-delà de cette question pratique, les images sont médiatisées par la technique cinématographique qui vient aplatir le sol, l'organisant comme sur une carte géographique délimitant les territoires entre eux. Elles révèlent par ailleurs des détails

difficiles à décrire à l'écrit et palliant nos limites visuelles et cognitives. Ce que ces prises de vue révèlent est la possibilité de prendre des images à partir du ciel pour observer l'activité humaine de manière macroscopique. Elles donnent cette vue d'ensemble par la rencontre de deux technologies issues de la modernisation, à savoir la photo-cinématographie et l'avion. Kahn l'utilise principalement pour enregistrer les conséquences de la guerre sur le territoire français, mais son utilité dépasse largement cette première perspective pour s'appliquer à l'ensemble de la géographie humaine. Les connaissances que rend possibles ce « regard-machine » relèvent de l'exotisme dans la mesure où elles sont complètement étrangères à la perception humaine et qu'elles participent à dévoiler des points de vue inédits. Brunhes développe plusieurs façons d'interpréter ces images dans une volonté d'en tirer des enseignements et d'en institutionnaliser la lecture à travers son champ de recherches et ses cours (Amad 2010, p.272-273).

À l'infiniment grand rendu possible par le point de vue aérien se conjugue l'infiniment petit. En 1920, Kahn commande des films réalisés par le scientifique Jean Comandon, biologiste de formation, inventeur de la microcaméra et pionnier du microcinéma, au studio Pathé. Fasciné par ces œuvres, il lui offre un laboratoire totalement équipé en 1927, dans ses quartiers à Boulogne-Billancourt. Son but est de documenter ce qui n'est pas visible à l'œil nu et de compléter l'aspect biologique des *Archives*. Contrairement à Brunhes, pour qui l'important est d'observer la surface du monde et l'action humaine sous tous ces angles, Comandon s'occupe de révéler ce qui est invisible et se cache sous cette surface. Les bandes filmiques tournées par le biologiste sont étonnantes et témoignent de réalités qu'on commence à peine à découvrir à l'époque. Elles permettent une compréhension inédite d'une vie à l'insu de la vie humaine. Ces découvertes et la possibilité de les enregistrer alimentent également un discours sur l'infinie diversité qui reste à découvrir pour comprendre les humains et leur environnement. Ces bandes filmiques évoquent par leur forme le cinéma d'animation ; des preuves tangibles qu'au-delà du visible peut toujours se cacher quelque chose (fig. 44-45).



Étonnement, ces images rappellent celles prises en hauteur à partir d'un point de vue aérien. Comme s'il s'agissait d'une nouvelle géographie qui se révélerait dans l'infiniment petit. À la surface de la Terre que Brunhes analyse s'en révèle une autre par le biais du microcinéma de Comandon. Ces deux perspectives sont complémentaires dans la constitution d'une *Archive* englobant la vie entière sur Terre. Comme Paula Amad le souligne : « Armed with the latest technologies of vision, Brunhes and Comandon were the latest participants in what Emile Zola called, in reference to the late-nineteenth-century scientific naturalist tradition, 'the slow conquest of the unknown' » (2010, p. 77).

Ce que l'étude esthétique de ces images nous révèle est leur rôle dans la constitution d'une archive qui vise la découverte de nouvelles réalités. L'exotisme devient dans ce contexte synonyme de nouveauté et sa définition n'est plus strictement attachée à l'idéologie coloniale et à la réduction de l'altérité à quelques stéréotypes et clichés. Au contraire, ces images ne visent pas à reproduire un imaginaire occidental de l'exotisme, mais l'inscrivent plutôt dans une phénoménologie du visible à laquelle participent les appareils photo-cinématographiques. Cependant, notons que ces images sont organisées dans une archive. En ce sens, ce n'est pas tant par la production des images que Kahn rejoint le projet colonial, mais bien plutôt dans la constitution de l'archive en tant que mode d'organisation des connaissances qui révèle, par sa logique cartographique, un impensé colonial.

#### **2.4. Logique cartographique : valoriser la distance géographique**

Selon Térésa Castro, la logique derrière la démarche d'archivage des *Archives de la planète* est cartographique et son principe organisationnel est l'accumulation. Alors qu'Holmes, très sélectif dans ce qu'il filme, choisit les aspects déjà reconnus comme étant exotiques, Kahn accumule presque sans distinction les images que ses opérateurs lui rapportent dans son quartier

général à Boulogne-Billancourt. Castro compare la démarche de Kahn à celle qui préside aux atlas scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle et dont elle établit ainsi la définition : « L’atlas constitue non seulement une manière de représenter la totalité du monde ou des connaissances, mais aussi de donner forme à la pulsion archivistique qui hante les consciences depuis le XIX<sup>e</sup> siècle » (2011, p. 185). En analysant le projet d’Albert Kahn qu’elle qualifie de véritable atlas multimédia du XX<sup>e</sup> siècle, Castro dénote deux de ses fonctions principales : la première est de « diffuser auprès du public la connaissance géographique et historique du monde » (2011, p. 183) ; et la seconde, d’être « un dispositif d’accumulation et d’agencement d’images » (2011, p. 183).

Le projet des *archives de la planète* vise à organiser les images pour en tirer des connaissances. L’appareil cinématographique est l’un des instruments de prédilection dans ce projet comme il est à l’origine de la production d’images en mouvement constituantes de l’archive. Pour Kahn, une image suffit à révéler la diversité du monde sans devoir la transformer ou la modifier. Il est d’ailleurs difficile de comprendre, en observant les bandes filmiques, ce qui pouvait déterminer qu’une prise de vue soit privilégiée au détriment d’une autre puisque les nombreux opérateurs sont répartis partout sur la planète, qu’ils sont autonomes, et qu’ils évoluent dans une organisation tentaculaire dont le cœur se trouve en France. Pour expliquer en partie leurs choix, on suppose qu’ils cherchent des lieux et des populations exotiques, peu connus des Français pour l’époque. En effet, quel intérêt y aurait-il à observer la vie française alors que tous les opérateurs y ont vécu et y vivent leur quotidien ? Ainsi, les bandes filmiques tournées à Paris entre 1910 et 1920, particulièrement nombreuses et qui ont fait l’objet d’une exposition au musée Albert-Kahn en septembre 2020, n’étaient pas particulièrement valorisées dans les archives à l’époque. Comme on peut le lire dans le texte de présentation de l’exposition disponible en ligne : « La collection d’Albert Kahn sur Paris a été étonnamment peu montrée auparavant, sans doute parce qu’elle n’était pas considérée comme assez “exotique” pour faire partie des projections organisées par le banquier à Boulogne pour ses hôtes de marque, artistes et diplomates. Seule une plaque autochrome sur cinq avait été développée »<sup>23</sup>. Peut-être que Paris, capitale à proximité de Boulogne-Billancourt, servait avant tout de terrain de pratique pour les opérateurs appelés à se rendre à l’étranger par la

---

<sup>23</sup> <https://www.paj-mag.fr/2020/08/11/exposition-albert-kahn-le-vieux-paris-en-couleur/>. Vérifié en date du 28 novembre 2021.



suite, ce qui expliquerait leur importante quantité dans les archives. On peut aussi imaginer que la Première Guerre mondiale (1914-1918) ait rendu les déplacements d'opérateurs à l'étranger difficiles durant cette période. En observant quelques-unes de ces bandes numérisées de Paris<sup>24</sup>, nous constatons que la forme est la même que celles tournées au Japon et qu'elles devaient *a priori* avoir les mêmes fonctions dans l'atlas de Kahn que celles provenant de régions plus éloignées (fig. 46-47-48).



Ces images tournées entre 1919 et 1921 par l'opérateur Lucien de Saint, à Paris, montrent qu'au niveau esthétique, aucun changement ne s'est opéré entre les images du Japon prises 11 ans plus tôt par l'opérateur Alfred Dutertre et celles-ci. Mis à part les habits et l'architecture, certes différents, les passants regardent la caméra et vaquent à leurs occupations ; ils ne sont toujours pas mis en scène. Les opérateurs ne cherchent pas non plus à montrer les principales attractions touristiques parisiennes. Au-delà de leur valeur historiographique indéniable pour notre regard contemporain, le peu d'importance accordée à ces images dans les projections mondaines organisées par Kahn révèle la fonction qu'occupe la distance géographique dans les *Archives*. Entre le point central qu'est la France et ce qui lui est extérieur se déterminent des rapports historiques, sociaux et politiques qui passent essentiellement par des distinctions entre l'Occident et le reste du monde. Le processus de sélection de ces images, et aussi celui de leur valorisation, donne forme à une organisation cartographique à partir du point central qu'est la France. L'organisation et la classification des bandes filmiques et des photographies par zones géographiques construisent ce discours valorisant l'éloignement géographique dans sa constitution. Puisque les films et les photographies sont classés par région et pays, c'est la carte géographique, avec toutes ses

---

<sup>24</sup> Nous remercions Julien Faure-Conorton (chargé de recherche et de valorisation scientifique des collections) du Musée Albert-Kahn de nous avoir fourni ce lien vers les premières numérisations de la partie cinématographique des *Archives de la planète* qui concerne les bandes tournées à Paris : <https://www.dailymotion.com/video/x7vu04w>.

implications politiques, qui détermine d'abord l'organisation des archives. Les bandes filmiques sont des points d'accent permettant de découvrir en profondeur une portion spécifique de cette carte du monde tout en permettant à l'élite qui fréquente les *Archives* d'entretenir un rapport de proximité et de possession face à cette distance géographique. Parlant de ces archives, Teresa Castro écrit : « En ce sens, elles s'inscrivent dans les espaces de l'imagination géographique qui donnent à voir le monde et en intensifient la conscience géographique, comme les atlas cartographiques en format papier, les jardins géographiques, les panoramas et les géoramas » (2011, p. 183). À la connaissance et l'organisation cartographique s'associent désormais des images documentaires de différentes régions du globe qui viennent l'appuyer, la détailler et en révéler les aspects insoupçonnés dont on peut posséder des morceaux comme on possède des bibelots ou des souvenirs de voyage.

## **2.5. L'impensé colonial derrière la démarche des *Archives de la planète***

Cette utopie mégalomane à laquelle se livrent Kahn, Brunhes, Comandon — et d'autres membres du cercle rapproché de Kahn — est somme toute révélatrice des grandes inquiétudes de cette élite en quête de connaissances, de découvertes et de préservation face à la modernisation, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Elle s'inscrit également dans la lignée positiviste de l'établissement de connaissances éclairées sur la vie humaine par les appareils et par son organisation géographique déjà en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux versants sont les zones grises de la démarche des *Archives* puisque sous leur apparente recherche naïve de « vérités », elles sous-tendent un discours sur le monde à partir d'un point de vue élitiste, européen et bourgeois. Bien évidemment, ce n'est pas Kahn en particulier qui est colonialiste, mais plutôt l'idéologie et l'imaginaire sous-jacents à sa démarche. En effet, comme nous l'avons vu, les images ne visent pas à reproduire un imaginaire colonial et stéréotypé. Cependant, leur organisation dans l'archive permet de réfléchir l'impensé colonial qu'elles sous-tendent.

L'*Archive* a pour but ultime de conserver un monde voué à disparaître par l'avènement de la modernisation et l'uniformisation culturelle. La volonté de conservation de la diversité planétaire par les *Archives* témoigne d'une certaine perception du monde face à un temps historique ; le contenu généré agissant comme témoin d'une humanité saisie dans sa longue marche vers le « progrès » du point de vue de ceux qui y seraient déjà parvenus. Il ne faut pas oublier que la Première Guerre mondiale demeure un événement traumatisant pour cette élite pacifiste. Les

rapides changements technologiques de l'époque sont également des éléments qui contribuent à cette peur de la disparition des cultures perçues comme « traditionnelles » ; la modernisation menaçant à tout moment de les normaliser. La préservation des traces matérielles de la diversité planétaire, dont Kahn est le plus important promoteur, représente une garantie pour la mémoire historique de l'Europe. Cependant, elle favorise en parallèle l'acceptation de la disparition de la diversité comme une fatalité. De ce point de vue, il ne s'agit pas de changer le monde et son fonctionnement, mais plutôt d'en préserver la trace. Cette volonté rapproche également le projet de Kahn des autres travelogues plus commerciaux puisqu'ils témoignent de ce que Fatimah Tobing-Rony identifie comme des « gesture of self-protection » (1996, p.77-98) ; c'est-à-dire des documents permettant à l'Occident et à l'impérialisme de s'offrir une sorte de police d'assurance face aux changements sociaux. La définition du pittoresque proposée par Tobing-Rony nous permet ainsi de constater que, malgré leurs différences formelles, Holmes et Kahn ne sont pas si éloignés dans les rapports qu'ils entretiennent envers l'altérité et l'exotisme. La dynamique qui anime le pittoresque est celle d'un geste de « protection » — « a shielding gesture » — permettant d'objectifier l'altérité, l'exotisant sans devoir remettre en question les raisons de sa disparition (en occurrence le colonialisme et le système capitaliste). La mise en images vise à préserver la diversité et à la protéger des affres du temps par l'archive : « The picturesque is a shielding gesture: relation of dominance are preserved in ideologies of death (the vanishing races), in the entertainment of relentless binarisms (we do this, they do that) and in the use of text or intertitles to wrest a narrative out of potentially disturbing images » (Tobing-Rony 1996, p. 80). Alors que le pittoresque est associé chez Holmes à quelques éléments précis « dignes d'être filmés » et ayant disparus ; pour Kahn, cela se manifeste davantage dans l'organisation de l'archive et dans l'importance accordée à la distance géographique. Paradoxalement, les membres sélects qui fréquentent les archives et qui assistent aux soirées mondaines d'Albert Kahn sont, pour la plupart, ceux qui dirigent non seulement ce système capitaliste destructeur, mais aussi qui imposent la modernité et la modernisation — implicitement liées à la colonisation, à l'industrialisation et à l'exploitation des ressources naturelles — partout sur la planète.

Le caractère monumental de la collection de documents composant les *Archives de la planète* atteste de la volonté encyclopédique derrière le projet. L'époque à laquelle le projet est entrepris est marquée par une idéologie mettant à l'avant-plan les Empires et le colonialisme qui en découle, période durant laquelle la possession du monde par les images devient une nécessité

pour l'organisation géopolitique du monde. Le projet des *Archives* et sa vocation cartographique rejoignent de près cette idéologie coloniale dans la mesure où ils constituent une façon de se réappropriier le monde par les images.

Their utopian goal serving as “memory of the world” effectively represents an attempt to symbolically appropriate it. It is no coincidence that this archive takes shape at a time of widespread colonial expansion (not to mention the development of modern capitalism that Albert Kahn illustrates so well) (Castro 2006, p. 4)

Cette volonté de possession du monde s'accompagne d'un dispositif d'exposition et d'organisation qui dépasse largement les photographies et les films. Tout un réseau de savoirs s'organise autour d'elles, à commencer par les jardins d'Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt évoquant différents endroits à travers le Monde et par les documents scientifiques sous forme de manuscrits qui les accompagnent (Musée Albert-Kahn 2015, p. 195-213). Mais cette volonté utopiste de pouvoir saisir le réel dans sa totalité est également problématique à plusieurs niveaux. D'abord, elle présuppose une expérience du réel univoque, qui se révèle aux regards supposés « objectifs » des appareils de prises de vue et qui se mesure à partir des standards de l'élite européenne. Sous-jacente à cette idée, l'expérience que font Kahn, Brunhes et les différents opérateurs travaillant pour eux est la seule expérience possible des « ailleurs » et des « autres » ; leur point de vue sur la diversité s'imposant inévitablement. La logique scientifique du projet qui procède par une accumulation de « données » géolocalisées et par un classement qui relève de l'inventaire entomologique finit par oblitérer l'expérience concrète que font ses différentes populations de leur réalité propre. Elle vise à les situer dans une humanité commune mesurée à l'aune d'une modernité dont fait l'expérience l'élite européenne de l'époque. La question coloniale n'est en ce sens jamais bien loin du projet des *Archives*. L'accès à des endroits « exotiques » est possible grâce à la colonisation : elle qui ouvre des voies de communication et de transports dans les colonies. De plus, l'économie occidentale dépend énormément des colonies et des nouveaux « marchés » qu'elles représentent. Kahn en est évidemment conscient, ayant fait fortune dans les mines africaines avant de développer par la suite des partenariats économiques avec le Japon. Bien que nous sommes pour notre part conscients d'avoir un regard contemporain, il nous paraît nécessaire de souligner, comme l'ont noté Paula Amad (2001, p. 146) et Teresa Castro (2006, p. 4), que les *Archives de la planète* peuvent être perçues comme une forme de panoptique visant à surveiller, à partir d'un point central

et omniscient, les transformations de l'humanité, afin de servir à la fois la mémoire collective occidentale et l'intelligentsia européenne:

At its best, we might say that Kahn's network of projects resembled a belated nineteenth century utopian experiment and at its worst, a twentieth century multimedia panopticon engineered to survey and domesticate cultural difference from the central headquarters in Boulogne, overlooked by an invisible or a least elusive mastermind, a Captain Nemo with a camera, caught between shunning the word and furtively storing it in those museum "cabinet." (Amad 2001, p. 146).

Bien qu'elles puissent être perçues comme une utopie encyclopédique de la diversité, force est de constater que les *Archives de la planète* contribuent également à l'organisation de la connaissance selon un point de vue européen, que les images et les films qui en émergent soutiennent des fins thérapeutiques pour une élite en perte de repères.

\*\*\*

Cette seconde étude de cas portant sur les archives géo-ethnographiques à partir de l'œuvre d'Albert Kahn nous a permis de cerner deux définitions de l'exotisme. D'un côté, par l'étude esthétique des images, nous apercevons les contours d'un exotisme entendu comme une phénoménologie du visible éloignée de l'idéologie coloniale et rendue possible par la visibilité technique des appareils photo-cinématographiques. De l'autre, par l'organisation de ces images dans une archive gigantesque réservée à une élite politique et économique se dévoile un impensé colonial valorisant un exotisme lié à la distance géographique à partir d'un point de vue central situé en France. L'exotisme dans l'œuvre de Kahn occupe des fonctions différentes que dans celles de Holmes, bien qu'elles se rejoignent sur certains points. Sa fonction principale est ici d'évoquer ce qui est sur le point de disparaître. Pour Kahn et le cercle sélect qui l'entoure, l'époque « prémoderne » est intimement associée à une progression inexorable de l'Histoire selon une perspective téléologique. Ce qui est « pré-moderne » maintenant ne le sera peut-être plus demain ; d'où l'importance d'en préserver des preuves. La seconde fonction de l'exotisme est de témoigner de la diversité du monde. Pour Kahn, cette diversité se déploie de différentes façons et il cherche les moyens de l'appréhender (photographie, cinéma, jardin, etc.). La troisième fonction de l'exotisme dans les archives géo-ethnographiques est de construire une cartographie du monde et de ses cultures. À cet égard, l'exotisme occupe un rôle dans l'organisation des connaissances et des

savoirs sur les « ailleurs » et les « autres » non-occidentaux. Ces différentes fonctions prennent également des formes distinctes. La première relève des images produites par les différents opérateurs. Ces images, qui ne sont pas destinées à un large public ni à des fins commerciales, sont révélatrices d'une confiance envers les appareils. Refusant toute mise en scène ou narration, les opérateurs sont amenés à observer et à documenter le monde avec le moins d'intervention possible sur le profilmique. La deuxième forme que prend l'exotisme dans l'œuvre de Kahn se concrétise par la pratique de l'archive. Visant à pallier l'idée selon laquelle la diversité du monde est sur le point de disparaître, l'archivage vise à la conservation d'une mémoire matérielle. Son mode d'organisation cartographique, de même que l'importance accordée aux images éloignées géographiquement de la France et rappelant le panoptique foucauldien, nous ayant en définitive permis de réfléchir à un impensé colonial impliquant l'exotisme comme modalité de domestication de l'altérité.

## Chapitre 3

### Herbert G. Ponting et le cinéma d'exploration

Le troisième lieu cinématographique où se manifeste l'exotisme dans le cinéma des premiers temps est par le cinéma d'exploration et les films d'expédition. Ces derniers ont pour objectif principal la documentation d'expéditions effectuées par des aventuriers pour le compte de différentes nations. La particularité de ce type de documents cinématographiques est qu'ils sont réalisés à des fins scientifiques, mais également de conquêtes. Ils servent de référence pour documenter une histoire nationale des découvertes et ils jouent parfois un rôle publicitaire relatif à des compagnies de transports mécanisés cherchant à se faire connaître. Dans ce chapitre, nous nous intéressons à un type de film d'exploration en particulier : les films d'explorations polaires. Évidemment, plusieurs autres œuvres peuvent entrer dans cette catégorie de « cinéma d'exploration », comme le souligne Gilles Marsolais (1997, p. 34-37). Nous croyons cependant pertinent d'aborder spécifiquement les films d'explorations polaires puisque ceux-ci se distinguent par les lieux qu'ils présentent – les régions de l'Arctique et de l'Antarctique – qui ne sont pas associés d'emblée à l'exotisme, du moins en peinture ou en littérature. Bien que très peu étudiés, leur influence aux niveaux formels et narratifs sur d'autres films participants de l'exotisme au cinéma leur succédant est non négligeable. D'ailleurs, les films de chasse et de safari abordés dans le dernier chapitre de cette partie récupèrent certains codes et mécanismes de dramatisation qui proviennent de ces films. Selon cette optique, André Bazin souligne leur contribution dans la construction d'un imaginaire de l'exotisme au cinéma :

Ce fut après l'autre guerre, vers 1920, quelque dix ans après leur réalisation par Ponting au cours de l'héroïque mission Scott au pôle Sud que les images de *L'éternel silence* révélèrent au grand public les paysages polaires qui devaient faire le succès de toute une série de films dont *Nanook* (1922) de R. Flaherty demeure le chef-d'œuvre. Un peu plus tard, et probablement à cause du succès des films "blancs", se développa une production, disons "tropicale et équatoriale", dont la série africaine est la plus connue (2002, p. 25).

Dans le présent chapitre, nous abordons le cas exemplaire mentionné par Bazin : *The Great White Silence* (1924) d'Herbert G. Ponting. D'abord présenté sous forme d'une « travel lecture » en

Angleterre, ce film est un assemblage de photographies et de différentes séquences tournées durant l'expédition *Terra Nova* (1910-1913) en Antarctique, dirigée par le militaire et explorateur anglais Robert Falcon Scott. *The Great White Silence* fait également l'objet d'une version sonore sortie en 1933, intitulée *90° South*, narrée par Ponting et actuellement distribuée par la Milestone Collection, depuis 1991. Longtemps oubliée, la version originale avec les intertitres est sujette à une restauration, en 2013, par le British Film Institute sous son titre original : *The Great White Silence*, soulignant les 100 ans de l'expédition du capitaine Scott. Dans cette version, à partir de laquelle nous avons travaillé, des sons ont été ajoutés, tout comme une colorisation des séquences, mais les intertitres ont été conservés. Ces différentes déclinaisons de l'œuvre de Ponting représentent les tentatives les plus abouties – du moins, parmi celles nous étant parvenues – fournissant un témoignage cinématographique d'une mission d'exploration polaire.

### **3.1. Les conquêtes polaires et les héros nationaux**

L'exploration des pôles et leur conquête jouent un rôle non négligeable dans la constitution et l'articulation d'un imaginaire de l'exotisme au cinéma comme dans la solidification du système colonial et la glorification des Empires. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les pôles sont encore des lieux méconnus du public et certaines de ces régions demeurent inexplorées. Les expéditions permettent aux publics occidentaux de découvrir ces lieux inédits tout en suivant les aventures des différents explorateurs qui sont filmés par des opérateurs :

Le cinéma découvrait enfin la valeur de l'exotisme par son côté le plus poignant et le plus âpre. Dans l'immense solitude antarctique, on voyait glisser sur les flancs du navire les glaces brisées par l'étrave ; on croyait entendre leur crissement, l'éclatement des blocs et leur fuite incessante marquant le sillage du vaisseau. C'était la rude vie des hommes à bord, leurs soucis et leurs peines, les îlots rencontrés, peuplés de milliers d'oiseaux de mer, la foule étonnante des pingouins en habit sur la blancheur polaire... (Leprohon 1945, p. 41).

Ces découvertes par le biais du cinéma sont appuyées par le fait que les zones polaires sont très peu documentées avant le XX<sup>e</sup> siècle, mis à part quelques récits de voyageurs qui s'en sont approchés et qui relatent leurs expéditions et leurs découvertes dans des journaux de voyage. Ces régions isolées et froides font fuir les marins et les voyageurs qui n'ont pu qu'en cartographier les côtes. Elles font pour ces raisons l'objet de suppositions, d'hypothèses et de légendes sur ce qui les



constitue (Chartier, 2004, p. 9-26). Les premières images cinématographiques des expéditions polaires entrent en concurrence avec cet imaginaire polaire préexistant. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les pôles deviennent les lieux où se jouent les dernières grandes découvertes occidentales de la planète.

Coïncidant avec l'avènement du cinéma, les différents Empires alors en formation entreprennent la conquête et la colonisation de ces endroits afin de les cartographier, d'en prendre possession et ainsi d'affirmer leur supériorité sur les autres nations. La concordance entre l'institutionnalisation du cinéma en tant qu'activité de masse et la popularité des explorations polaires témoigne non seulement du goût des publics pour l'exotisme de ces lieux rendus accessibles par les images, mais également de la contribution du cinéma dans la consolidation des imaginaires nationaux. Les films d'explorations polaires et, particulièrement les images prises par Ponting, servent à la propagande nationale. Jusqu'en 1914, c'est la compagnie Gaumont qui possède la plus grande part des droits d'exploitation sur ces images. Deux ans après la mort du capitaine Scott, la compagnie produit un film intitulé *The Undying Story of Captain Scott* (1914)<sup>25</sup>, dans lequel est mis en valeur le caractère héroïque du capitaine, cherchant à en faire un héros national anglais. Voyant le potentiel commercial de ces images, Ponting décide de racheter les droits à la Gaumont et de faire la tournée avec son film dans des salles réputées telles que le Buckingham Palace, et devant les troupes anglaises alors engagées dans la Première Guerre mondiale (Dixon, 2011, p. 5). L'opérateur souligne dans son journal le rôle d'édification nationale que sont appelées à jouer les bandes filmiques qui témoignent des explorations polaires :

Believing, as I do, that the moving-picture is one of the most potent moral influences of the time, and that it is destined to play a wide and ever-increasing part in education in the future, I feel that pictorial record of an adventure which 'cheered and encouraged' British soldiers in the greatest crisis in the history of the Empire can have none other than an uplifting effect on British boys. I believe it will have a good effect on boys and girls, and men and women too, the wide world over (Ponting 1923 p. 298).

Les expéditions sont l'occasion de mettre de l'avant le caractère héroïque des explorateurs et de leur équipe. La bravoure et la détermination de ceux-ci, alors qu'ils explorent ces lieux méconnus, sont soulignées afin de leur donner un statut de héros nationaux pour les différentes nations qu'ils représentent. La plupart d'entre eux sont d'ailleurs des militaires de formation se recyclant en

---

<sup>25</sup> Les documents originaux de ce film sont détenus par le British Film Institute de Londres.

explorateurs. Puisque leurs épopées sont suivies par de nombreuses personnes à travers différents médias, elles acquièrent un statut particulier dans l’imaginaire collectif occidental. Robert Falcon Scott est l’un de ces personnages héroïques pour l’Angleterre. Bien qu’il soit arrivé deuxième dans la conquête du pôle Sud – il a été doublé par le Norvégien Roald Amundsen – son parcours, qui se solde par sa mort au retour du pôle, le fait entrer dans la mythologie nationale. Les explorateurs sont présentés comme des exemples personnifiant la volonté, la détermination et la force de la nation anglaise. Le but principal de chaque expédition polaire est de permettre à un groupe d’explorateurs de planter le drapeau de sa nation sur le territoire nouvellement conquis. Bien que l’exemple que nous abordons ici concerne le pôle Sud et l’Antarctique, notons que cette héroïsation de l’explorateur prend également place, quelques années plus tôt, dans les expéditions au pôle Nord. Les conditions météorologiques, plus favorables au nord, amènent de nombreux aventuriers, pour la plupart États-Uniens, Canadiens et Suédois, à tenter la conquête. Dès le début du XX<sup>e</sup>

siècle<sup>26</sup>, ceux-ci vont revenir avec des images de leurs expéditions. Par exemple, les films *A Dash to the North Pole* (Fiala, 1909), *Atop of the World in Motion* (Dobbs, 1913), *Carnegie Museum Film* (1913) et *Big Game Hunting in the North Pole Icefields* (1913), tous des succès considérables pour l'époque, mettent en scène des animaux, des populations autochtones et des explorateurs occidentaux (Bottomore 2005, p. 740). Le théoricien du cinéma polaire Jan Anders Diesen réfère d'ailleurs à cette période d'engouement pour la conquête des pôles sous l'appellation « The Heroic Era of Polar Exploration », s'étendant de 1890 à la mort de l'explorateur Ernest Shackleton, en 1920. Cette période coïncidant, comme il le souligne, avec l'avènement du cinéma (2016, p. 265). Les

---

**<sup>26</sup> Notons que, contrairement aux explorateurs du pôle Sud, ceux du nord ont été en contact avec des habitant.es qui étaient déjà sur les lieux. Ces habitant.es ont été l'objet d'une fascination exotique par les explorateurs et les cinéastes occidentaux, sujet sur lequel nous revenons plus en détails dans la deuxième partie de la thèse, alors que nous abordons le film *Eskimo* (1933) de W.S. Van Dyke. Pour plus d'informations au sujet de cette course au pôle nord et du rôle joué par le cinéma, nous référons aux textes de Jan Anders Diesen, intitulé « The changing polar films : silent films from Arctic exploration 1900-1930 » et de Marina Dahlquist, intitulé « The attractions of the North : early film expeditions to the exotic snowscape » dans *Films on Ice, Cinemas of the Arctic* » (2016, p.265-278).**

photographes et les opérateurs de caméras sont également considérés comme des exemples de ténacité pour quiconque connaît les difficultés de tourner dans ces conditions très difficiles. Comme le constate Ponting :

To 'thread' a film into kinematograph camera, in low temperature, was an unpleasant job, for it was necessary to use bare fingers whilst doing so. Often when my fingers touched metal they became frostbitten. Such frostbite feels exactly like a burn. Once, thoughtlessly, I held a camera screw for a moment in my mouth. It froze instantly to my lips and took the skin off when I removed it (1923, p. 171).

Les images ramenées par ces cinéastes sont dès lors des témoins uniques des conditions difficiles de leur production ; ce qui ajoute à leur valeur symbolique. Dans ce contexte, Ponting est non seulement considéré comme un opérateur de caméra, mais également comme un explorateur à part entière.

### **3.2. Les étendues glacées : créer le danger et l'apprivoiser**

Si les actions des explorateurs soulignent leur caractère héroïque et leur dévouement, c'est parce que le milieu dans lequel ils évoluent est présenté comme hostile, isolé et inhabitable. Les paysages et le climat jouent dans les films d'expédition polaire un rôle capital. Souvent présentés comme des endroits encore intouchés, les pôles incarnent l'inconnu que les explorateurs doivent découvrir participant de la fascination exotique dont ils sont l'objet. L'environnement naturel polaire contribue à fournir un espace dans lequel les explorateurs peuvent se dépasser, motivant les expéditions et narrativisant une certaine tension dramatique entre l'être humain et la nature.

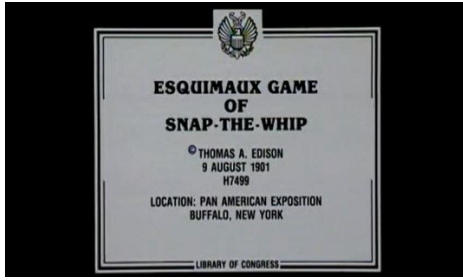
Les paysages polaires sont tout d'abord présentés sous la forme de grandes étendues enneigées et difficiles d'accès. L'une des toutes premières séquences de *The Great White Silence* vise d'ailleurs à expliquer les différentes difficultés pour accoster et ensuite installer le campement. Des glaciers ralentissent le bateau et finissent par l'empêcher d'avancer. L'équipage doit alors transporter le matériel sur plusieurs kilomètres en marchant sur la glace. C'est dans ce lieu, qui n'est pas particulièrement accueillant pour les explorateurs occidentaux, que va se dérouler l'exploration. (Fig. 49-50)



Conscient de la possibilité de projeter sur des écrans géants ses images, Ponting insiste sur le gigantisme des lieux, n'hésitant pas à mettre en scène les membres des expéditions pour offrir des comparaisons d'échelles de grandeur. Comme le note Leprohon : « Dans les salles obscures, ce fut brusquement comme une révélation. L'éclatante blancheur des solitudes polaires semblait déborder l'écran » (Leprohon, 1945, p. 45). Au pôle Sud, cette idée d'une nature encore intouchée vient dramatiser la présence des explorateurs, comme personne n'habite déjà les lieux. Ces étendues opposent l'immensité de la nature et l'aridité de leur climat aux Occidentaux qui tentent de les conquérir. À l'inverse, pour les films tournés en Arctique et au Nord, le climat et la présence de populations inuits et sâmis complexifient la dynamique entre les explorateurs et le territoire. La présence d'habitant.es dans ces lieux devient prétexte, selon une perspective ethnographique et occidentalocentrée, à une mise en spectacle de leurs modes de vie (Dahlquist, 2016, p. 279-285). À titre d'exemple, notons *De Christiana au Cap Nord* réalisé en 1904 dans lequel un groupe d'autochtones sâmis part de Christiana (désormais Oslo) pour se rendre au pôle Nord. Nous n'avons pas vu ce film, mais selon la description qu'en fait Marina Dahlquist, il se construit à partir de quelques séquences mettant en scène les Sâmis qui se déplacent vers le pôle en pagayant, entrecoupé de vues de paysages et de séquence de chasse. Il s'agirait d'un des premiers films avec des images de ces populations selon la chercheuse (Dahlquist, 2016, p.282). Les populations nordiques sont aussi très présentes dans les expositions universelles, ce qui permet à des compagnies cinématographiques telle que celle de Thomas Edison de les filmer alors qu'ils sont mis en spectacle dans ces endroits sécurisés<sup>27</sup>. (Fig. 51-52)

---

<sup>27</sup> Ce film intitulé : *Esquimaux Game of Snap-the-Whip* (Edison, 1904) est disponible sur le site de la *Library of Congress* à l'adresse suivante : <https://www.loc.gov/item/00694349/>



Puisqu'elles sont déjà exotiques pour le public, ces populations ne permettent pas aux explorateurs de montrer leur talent dans la découverte et la conquête dans le contexte du pôle Nord. Des gens y habitent et il devient difficile de valoriser les Occidentaux dans leur rôle d'explorateur. Cependant, le climat hostile motive une curiosité pour les autochtones qui vivent dans ces lieux puisqu'ils incarnent, selon l'appréhension occidentale, des modes de vie inconcevables en Occident. Cette idée sera récupérée par de nombreux films concernant le pôle Nord dont le célèbre *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) que nous analysons dans la deuxième partie de la thèse. À l'inverse, au pôle Sud, c'est l'environnement naturel qui tient la vedette et qui est au centre du récit.

L'immensité du territoire contribue également à la constitution d'un imaginaire des pôles comme une altérité à conquérir. La mise en récit des prouesses des explorateurs et la conquête de ces lieux hostiles permet de les assimiler par le cinéma et de les exotiser. Le caractère grandiose des montagnes et des plaines enneigées représente un élément incontournable pour les cinéastes qui suivent les expéditions, comme il devient un marqueur sémiotique de ces lieux. Dans *The Great White Silence*, Ponting prend soin de nommer les montagnes, de les exposer sur une carte et, finalement, d'en montrer des images. Il mentionne, dans son journal, à quel point ces lieux l'impressionnent :

In all my travels in more than thirty lands I had seen nothing so simply magnificent as this stupendous work of Nature. The grandest and most beautiful monuments raised by human hands had not inspired me with such a feeling of awe as I experienced on meeting with the first Antarctic iceberg » (1923, p. 29).

L'immensité du territoire motive la conquête, tout en constituant une épreuve physique pour quiconque tente l'expédition. Le fait que l'Antarctique soit un territoire immense et que les

explorateurs doivent le parcourir pour en percer les mystères et en prendre possession devient également un moteur narratif que l'hostilité des lieux appuie. Par exemple, *The Great White Silence* est monté de façon à suivre la progression des protagonistes sur plusieurs jours, voire plusieurs mois, dans différentes conditions météorologiques et sur des terrains variés. Les actions des protagonistes occidentaux dans cet environnement naturel leur attribuent un certain caractère mythologique, cristallisé par la conquête de l'humain sur la nature. Les nombreuses images d'étendues enneigées : celles présentant des tempêtes de neige venant brouiller l'image et celles montrant l'instabilité des structures glaciaires contribuent à construire la dangerosité du lieu. L'exotisme apparaît ici corrélé à une nature inhospitalière et indifférente aux êtres humains qu'il appartient aux explorateurs, tout comme aux cinéastes, de découvrir et de dompter.

### **3.3. La caméra comme appareil de conquête**

La technique cinématographique occupe un rôle non négligeable dans ce processus d'assimilation du territoire et son exotisation. Les expéditions polaires qui ont pour objectif principal de rapporter de la documentation scientifique sur la géographie, la géologie, le climat, les habitant.es et les animaux de ces lieux nécessitent des opérateurs pour les appareils photographiques et cinématographiques. Les caméras deviennent indispensables dans ce projet de documentation et dans l'appropriation des lieux par la technologie. Chaque expédition est normalement accompagnée par un opérateur de caméra qui documente les faits et gestes des explorateurs tout en les mettant en lien avec l'environnement dans lequel ils évoluent. À ce sujet, Ponting note dans son journal la requête du Capitaine Scott d'avoir à bord de l'expédition un opérateur afin de recueillir des données scientifiques :

He told me of his plans for scientific research – for geology, zoology, biology, meteorology, physiography, and for photography. For more than twenty years I had been a keen enthusiast with the camera, and mine have been my inseparable companion in my wanderings over the earth; so when Scott finally stated that he considered photography was of such importance in exploration that it was his intention to make a special department for the art, and he asked if I would like to take charge of that part of the enterprise, though asked for a day to think the matter over, I had already made up my mind that I would go if equitable arrangements could be made (1923, p. 2).

Sa tâche principale, selon ses écrits, est de rapporter des preuves documentaires venant appuyer les dires des explorateurs tout en témoignant de l'existence des nouvelles découvertes. C'est entre autres pour cette raison que le film *The Great White Silence* a obtenu une certaine reconnaissance autant au niveau institutionnel dans les milieux scientifiques qu'au niveau populaire. Le caractère indiciel des images de ces endroits inédits permet à l'audience de participer à la conquête par procuration, tout en représentant des données de premières mains pour la recherche géographique. Dans l'ouvrage *Cinéma d'exploration – Cinéma au long cours*, les auteurs notent, non sans un certain sexisme pour notre regard contemporain, l'importance de la démarche :

Non seulement l'intérêt d'une telle documentation animée se révélait exceptionnel sur l'unique plan de l'observation scientifique, puisque le fait brut se trouvait déplacé dans l'espace et dans le temps, mais encore, le sens traditionnel de l'acte d'exploration s'en trouvait puissamment et définitivement confirmé, car cette impossible possibilité de faire sentimentalement et esthétiquement participer un vaste public non spécialisé aux efforts et aux découvertes d'un tout petit nombre d'hommes cessait d'appartenir aux contes de bonne femme ( Liotard, Samivel, Thevenot 1950, p. 7).

C'est également par la ferveur du public pour ces conquêtes que les documents rapportés peuvent servir à remplir les salles de projection et à financer des expéditions futures. L'attrait pécuniaire attire ainsi nombre d'entrepreneurs privés à participer conjointement avec des institutions publiques au financement des expéditions puisqu'ils peuvent tirer profit de la diffusion et de la vente du matériel filmé. Comme le souligne Jan Anders Diesen: « Many polars explorers saw potential in using this new technology as a research tool, and their sponsors saw the huge entertainment value of such recording » (2013, p. 266-267).

En Angleterre, un organisme d'État est chargé de diriger les explorations, de trouver du financement et de récolter les données scientifiques sur les plus récentes découvertes : il s'agit de la *Royal Geographical Society*. Fondée en 1830, sa mission consiste en l'avancement de la science géographique<sup>28</sup>. Ses buts connexes sont également de contribuer à la consolidation de l'Empire anglais par l'avancement des connaissances sur les régions inconnues du globe et de leurs habitants (Lynch 2001, p. 291). Avec l'augmentation du tourisme au début du XX<sup>e</sup> siècle, les endroits autrefois inconnus deviennent de plus en plus fréquentés par des voyageurs et l'autorité de la

---

<sup>28</sup> Il s'agit toujours de sa mission actuelle, bien que le site web de la Société prenne soin de préciser que les méthodes ont changé et qu'à ses débuts, la Société a partie liée avec la colonisation par l'Empire Britannique. Source : <https://www.rgs.org/about/the-society/history-and-future/>. Vérifié en date du 9 juillet 2021.



*Société* est remise en question. Comme le souligne l'historien Edward J. Larson, citant le livre *Hints for Travellers* (1906) créé par la *Société* à l'intention des voyageurs :

A man who only makes a hurried journey through some imperfectly known district, without proper instruments or previous training, and who is able, consequently, only to bring back with him a rough prismatic compass sketch of the route he has taken, unchecked by astronomically determined or triangulated positions, will, at the present time, find that he has not rendered any great service to geography (2011, p. 77).

Ce constat à l'égard de l'augmentation du tourisme amène l'institution à revoir ses orientations pour privilégier les explorations qui sortent des circuits touristiques et qui nécessitent de l'équipement spécialisé. Ce sont d'abord les différents appareils, uniquement manipulables par des scientifiques professionnels homologués par la *Société*, qui servent à redéfinir sa mission. L'appareil cinématographique participe de cette spécialisation de l'exploration, au même titre que d'autres outils qui visent à relever des données scientifiques. Cette redéfinition des fonctions de la *Société* s'accompagne aussi d'une remise en question des endroits sur terre devant faire l'objet d'études approfondies. Les pôles et, en particulier le pôle Sud, apparaissent dès lors comme des endroits à privilégier pour justifier et renouveler le mandat de la *Société*. C'est dans ce contexte que Sir Clements Robert Markhams – alors président de la *Société* – insiste, lors du sixième congrès international de Géographie, en 1895, pour que les efforts de l'institution soient concentrés sur le financement et l'organisation de l'exploration du pôle Sud (Fogg 2000, p. 91-93). Ponting, qui commence sa carrière en tant que photographe de voyage, entreprend de photographier, dès 1900, différents pays asiatiques tel que le Japon, la Corée et l'Inde. Son œuvre la plus connue avant celle de l'expédition Scott est le recueil de photographie *In Lotus-Land Japan* (1910). En 1905, il devient membre de la *Société Royale de Géographie* et, en 1910, il accepte d'accompagner l'expédition *Terra Nova* en Antarctique, devenant l'un des premiers opérateurs à participer à une expédition polaire (Lynch, 1989, p. 292-294).

### **3.4. Le temps suspendu : *The Great White Silence* (Ponting, 1924)**

*The Great White Silence*, est distribué pour la première fois en 1924, à partir d'images tournées entre 1910 et 1912 durant l'expédition du Capitaine Scott au pôle Sud. En 1933, l'œuvre est rééditée et, pour donner suite à l'avènement du sonore, les intertitres sont remplacés par une narration en voix *off*. Bien que cette seconde version ne fasse pas l'objet d'une analyse approfondie

ici, les images qui composent ces œuvres sont, à quelques exceptions près, toutes les mêmes. Déjà connu comme photographe de voyage et conférencier en Angleterre, Ponting accepte d'être le caméraman officiel de l'expédition et de documenter ce qu'il espère être les premiers pas de l'Homme au pôle Sud : « The main object of this expedition is to reach the South Pole, and to secure for the British Empire the honor of that achievement » (Lynch 1989, p. 299).

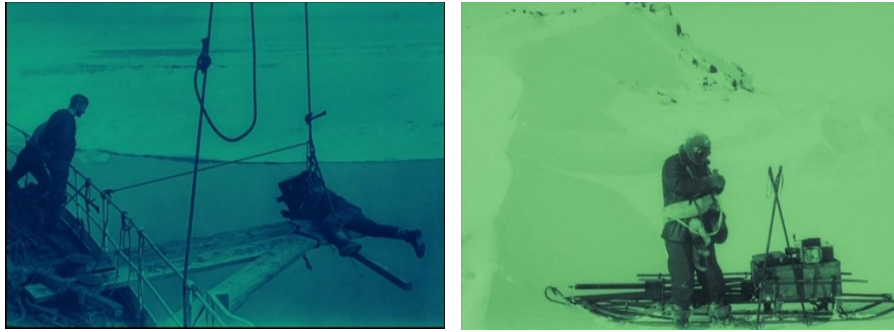
Le film s'ouvre sur un carton comprenant le titre *The Great White Silence*, suivi d'un autre où figure le nom du réalisateur. Quelques cartons explicatifs font le portrait du lieu. L'Antarctique y est décrit comme un endroit silencieux et hostile à toute vie : « It is the Home of Nature in her most savage and merciless moods, and it is there that the hurricane and the blizzard are born ». Un autre carton indique que seuls quelques braves aventuriers ont osé s'aventurer dans ce lieu et l'explorer, ce qui est confirmé par la suite, alors qu'il est écrit que ces hommes sont ceux du groupe faisant partie de l'expédition Scott et que leurs noms demeurent gravés à jamais dans l'Histoire de l'humanité. Vient ensuite la première image : une photographie-portrait du capitaine Scott, suivie d'un carton énonçant la réaction du Roi George V, alors roi de l'Angleterre et des colonies anglaises, à la suite de son visionnement du film : « I wish that every british boy could see this film for it would help to foster the spirit of adventure on which the Empire was founded ». Par la suite, Ponting est présenté directement après la présentation du capitaine Scott et il apparaît à l'image (Fig. 53-54-55).



Déjà le prologue met en scène les explorateurs sur un même pied d'égalité que l'opérateur construisant sa persona d'explorateur-cinéaste. Puisque les premières bandes filmiques ont été envoyées en Nouvelle-Zélande par bateau, directement après l'installation du campement, le film est construit en deux moments distincts, bien que ces deux parties ne soient pas clairement identifiées (Barczewski, 2007, p. 215). La première s'intéresse plus particulièrement au départ du bateau, à l'installation du campement de base et à la présentation des membres de l'expédition.

Elle s'étend jusqu'à la 42<sup>e</sup> minute, où un intertitre nous indique que le bateau *Terra Nova* est reparti jusqu'à l'année suivante. La seconde aborde plus spécifiquement la vie sur les lieux, les recherches ayant été effectuées et l'ascension vers le pôle Sud. Ces deux parties définissent une certaine trajectoire générale de l'expédition, le film se situe entre deux registres du documentaire exotique des premiers temps, soit : le travelogue et le documentaire animalier.

L'héritage du travelogue est notable par la présence de Ponting à l'image et par le fait qu'il est identifié comme narrateur principal. Dès les premiers plans, comme nous l'avons noté, on le voit tourner la manivelle de sa caméra. Ces plans ont pour but de renforcer le caractère participatif, voire héroïque du caméraman. Le fait qu'il soit présenté en train de manipuler la caméra permet aux spectateurs et spectatrices d'identifier la source des images qu'ils s'approprient à voir. Elles proviennent d'un individu qui était sur les lieux au même titre que les autres membres de l'expédition, ayant lui aussi vécu le climat hostile pour rapporter ces documents, ce qui ajoute à leur valeur de témoignage. Comme tous les autres membres de l'expédition, Ponting a lui aussi mis sa vie en jeu, et les publics sont invités à le suivre dans sa prise d'images, adoptant son point de vue. Les images le montrant manipuler sa caméra confirment son autorité. Tout comme Burton Holmes, Ponting est le médiateur entre les images et les publics. Un intertitre à la troisième minute certifie ce rôle puisqu'il s'agit non seulement d'une expédition pour atteindre le pôle, mais aussi pour contribuer à l'avancement de la science : « This was to be not only an endeavor to reach the South Pole; it was one of the greatest scientific enterprises ever sent out from any land ». Nous y voyons entre autres le géologue et le météorologue manipuler des appareils pour calculer et compiler des données, auquel s'ajoute l'image de Ponting avec sa caméra vu quelques instants auparavant. Le fait que George V mentionne que ce film devrait être vu par tous les jeunes hommes anglais confirme le talent de Ponting et la valeur symbolique de ses images d'un territoire hostile dont la fonction est la glorification nationale. À quelques reprises, nous voyons à l'écran l'opérateur alors qu'il déplace sa caméra sur un traineau ou sur le bord du bateau, couché sur un support de planches. (Fig. 56-57)



Cette auto mise en scène du caméraman vise à briser la transparence de la représentation, tout en soulignant le rôle de Ponting dans la production des images. C'est sous cet aspect que se dévoile l'influence des travelogues sur ce film d'expédition puisque Ponting alterne entre ses impressions personnelles du lieu et les images qu'il nous propose, n'hésitant pas à ce mettre en scène comme pouvait le faire Burton Holmes.

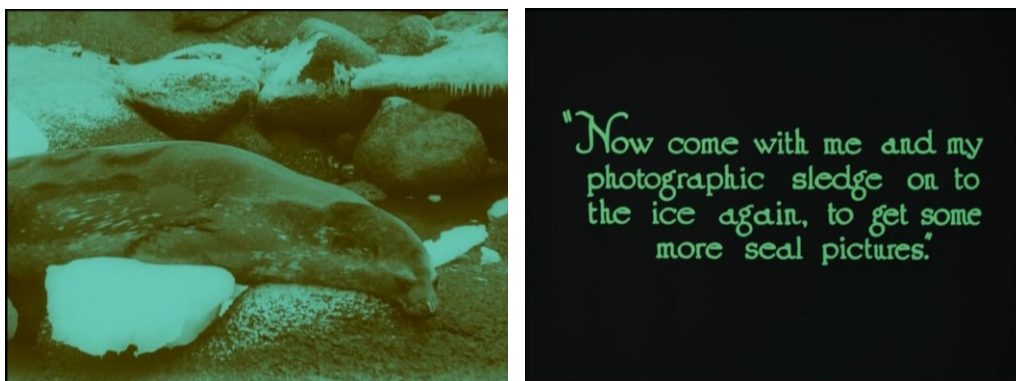
Le film s'inscrit également dans la tendance du documentaire animalier, genre cinématographique alors en pleine émergence avec les films de safaris que nous abordons dans le prochain chapitre. Bien qu'il s'intéresse principalement à l'expédition et aux explorateurs, Ponting consacre presque la moitié de son œuvre à filmer des animaux. Il établit d'ailleurs certaines distinctions entre ceux-ci par les images. Au début sont présentés les animaux qui accompagnent l'expédition, plus ou moins connus par le public occidental. Les images exposent alors les poneys qui servent à transporter le matériel, les chiens de traineau et le chat de l'équipage. Celui-ci est capable de prouesses acrobatiques impressionnantes générées par un effet de répétition au montage. Ceci contribue au caractère cocasse de la scène, dédramatisant pour quelques instants l'expédition (Fig. 58-59).



Par la suite, l'opérateur filme des animaux beaucoup moins connus des spectateurs et spectatrices occidentaux. Ces séquences montrent des pingouins, des phoques et des orques. Pour l'une des premières fois, il est possible d'observer ces animaux dans leur milieu naturel et non pas au zoo. En parallèle, la recherche zoologique bénéficie également de ces images. Prenant soin d'expliquer, à l'aide des intertitres, les différentes habitudes de ces bêtes et les raisons qui expliquent leurs comportements, le cinéaste s'improvise biologiste et zoologiste. L'opérateur souligne dans son journal le rôle que ses images d'animaux sont appelées à jouer dans l'avancement de la science, certaines séquences de phoques permettant d'infirmer les hypothèses avancées par le Dr. Wilson, un éminent chercheur membre de l'expédition :

The value of the kinematograph in faithfully recording such animal habits was never better exemplified, during our Expedition, than in this case. Moving-Picture films of this remarkable habit- which has been witnessed by only a few observers- were secured, conclusively proving that the process is as described above, and not, as Dr. Wilson thought, and described in 'The Voyage of the Discovery' (1923, p. 207).

Les nombreux cartons explicatifs ainsi que les différents angles de prises de vue sur les animaux viennent à cet égard confirmer leur fonction scientifique. Ponting n'hésite pas non plus à s'adresser aux spectateurs et spectatrices pour leur expliquer ce qu'ils voient et leur faire visiter les lieux. (Fig. 60-61)



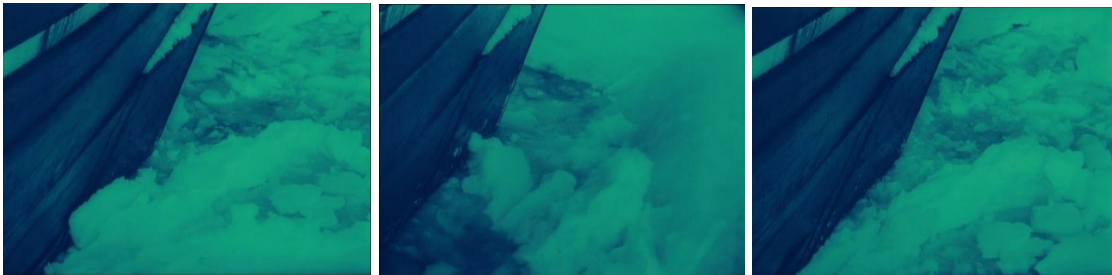
Par la combinaison entre une narration qui passe principalement par la mise en scène de Ponting en tant que médiateur, par les intertitres et les images qui dérogent du simple rapport d'expédition, le lieu est appréhendé et mis en spectacle.

Évidemment, aux deux formes cinématographiques que sont le travelogue et le documentaire animalier se greffe une mise en image qui vise à décrire l'expédition dans ses moindres détails et qui concerne spécifiquement le trajet et la conquête du pôle. C'est ce qui nous permet de qualifier cette œuvre de film d'expédition. Le déplacement constitue un autre moteur narratif du film qui se déroule en parallèle à l'exploration du lieu effectuée par Ponting. La première partie qui comprend le départ, la présentation du Capitaine Scott, l'arrivée au pôle et l'installation du campement de base présente les différents enjeux de l'expédition, mais aussi les personnages importants du voyage. Les premières minutes du film, après la présentation des explorateurs et de l'équipage, sont consacrées à exposer et à définir, à l'aide de différentes comparaisons, le territoire géographique que le pôle Sud représente. L'un des premiers cartons confirme qu'il n'y a pas de vie possible dans ce lieu, bien qu'il y soit mentionné que sa superficie soit plus grande que l'Europe entière. Cette mention permet d'établir une comparaison entre la grandeur de l'Europe, qui est relativement familière pour les spectateurs et les spectatrices anglais.es, et celle de ce nouveau territoire. Ce type de comparaison revient d'ailleurs à quelques reprises durant le film appuyé par des cartes géographiques. (Fig. 62-63)



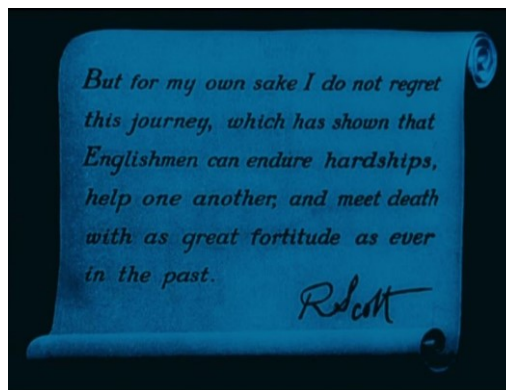
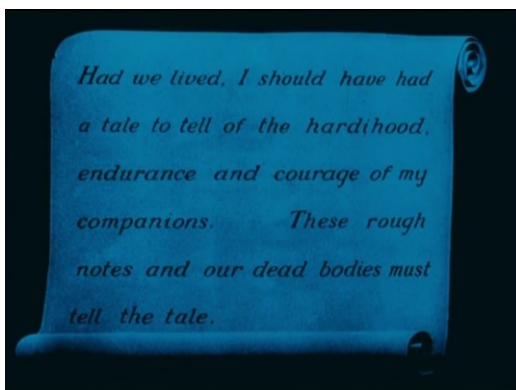
Dans l'exemple ci-haut, la superficie de la Grande Barrière de glace est comparée à la grandeur de la France. Le trait noir sur la carte à gauche représente le trajet parcouru jusqu'à maintenant par l'expédition. Cette ligne sur une carte est d'ailleurs récurrente dans les films d'aventures des années 30 comme nous le verrons dans la deuxième partie de la thèse. Cette comparaison entre la France et le pôle Sud en appelle une autre, soit celle entre la population des grandes villes occidentales et le caractère désertique et inhabité de l'Antarctique. Mis à part quelques animaux tels les pingouins et les phoques, qui vivent sur les glaciers de la côte, il n'y a aucun signe de vie humaine à l'horizon. La carte est un motif récurrent dans les films de voyages des premiers temps. Venant illustrer le territoire visité, mais aussi montrer que les Occidentaux en possèdent une connaissance précise,

elle sert à imager la conquête en termes géographiques et cartographiques. Les intertitres nomment les différents éléments que nous voyons à l'écran, nous permettant ainsi d'établir une correspondance entre la carte et une visualisation de ces lieux par les images. Puisque les quantités de pellicule sont limitées, Ponting utilise différentes techniques pour simuler le mouvement et le déplacement, entre autres les cartes géographiques et la répétition de certains plans. Par exemple, le cinéaste répète à trois reprises le même plan de la proue du navire qui fend la glace, créant l'impression que le bateau avance (Fig. 64-65-66).



Lorsque le bateau accoste sont présentées différentes techniques pour déplacer le matériel. C'est l'occasion pour les membres de l'équipage de tester leurs nouveaux moyens de transports motorisés, technologies récentes permettant de se déplacer sur les surfaces enneigées sans déraiper et de transporter du matériel lourd.

Dès la deuxième partie, alors que le bateau ramène la plupart des membres de l'équipage en Nouvelle-Zélande, l'opérateur filme ceux qui sont restés sur le pôle et qui vont entreprendre l'ascension. Ponting relate ainsi l'expédition jusqu'à sa fin, ou presque. N'ayant pu accompagner le dernier groupe dans son ascension finale pour des raisons logistiques, il est revenu en Angleterre pour organiser ses bandes filmiques. Quelques mois plus tard, il apprend la mort du Capitaine Scott et du corps d'expédition. Il comprend rapidement la valeur nationale et pécuniaire de ses bandes filmiques représentant les dernières images de l'équipage encore vivant. La fin du film montre des images photographiques de la tente dans laquelle le capitaine Scott est mort, prises par Ponting avant son départ, et laisse les spectateurs et spectatrices sur des plans de quelques messages du journal de voyage de Scott, retrouvé sur son cadavre (Fig. 67-68).



La dernière phrase du journal du capitaine Scott exprime en condensé, tout le caractère idéologique et national qui imprègne les films d'exploration: « But for my own sake, I do not regret this journey, which as shown that Englishmen can endure hardships, help one another, and meet death with as great fortitude as ever in the past ».

\*\*\*

L'étude du cinéma d'exploration et des films d'expéditions à partir du cas exemplaire d'Herbert G. Ponting et de son film *The Great White Silence* nous a permis d'interroger l'exotisme lorsqu'il se manifeste par le cinéma d'exploration. Contrairement aux deux autres cas analysés précédemment, l'utilisation de l'image en mouvement a pour fonction dans ce contexte d'appuyer l'exploration, la découverte et la conquête de lieux inexplorés. Se faisant, Ponting saisit les exploits d'un groupe d'aventuriers qui partent à la découverte du pôle Sud, mettant de l'avant la gloire de l'Empire britannique. Les appareils photo-cinématographiques dans ce film viennent appuyer la découverte géographique en offrant des preuves matérielles de son existence. Désormais saisis sur pellicule, ces lieux deviennent la pierre angulaire des expéditions afin d'appuyer une narration. À la source de tensions avec lequel les aventuriers interagissent et duquel découle l'idée de conquête, ces espaces naturels sont présentés comme inhospitaliers. Passant de l'inconnu au connu, tout comme de l'hostilité à la conquête, la narration permet ainsi d'allégoriser la force de la nation et d'exotiser le territoire. L'expédition et la conquête du territoire, tout comme la nomination des lieux, renforcent la prise de possession imaginaire par les images. Ces mécanismes propres à la construction de l'exotisme dans ces films prennent, comme pour les autres cas, des formes particulières. La première est la mise en place de la conquête comme enjeu principal. Ponting décrit le lieu par des cartons explicatifs, en montre des images qu'il articule avec des cartes géographiques et il le compare avec d'autres pays connus. Il met ainsi en place un dispositif qui permet de



s'appropriier l'espace, de l'imaginer, tout en le présentant comme quelque chose d'inconnu que l'équipage et les publics doivent découvrir. La présentation des paysages et des lieux comme hostiles à toute vie alimente la tension dramatique. Cet environnement naturel doit devenir habitable et assimilable pour que sa conquête s'accomplisse. Que ce soit par les images d'animaux, celles du climat ou de la géographie, l'organisation des images et l'hybridité formelle participent d'un savoir sur ces endroits, tout en transformant l'expédition en divertissement.

## Chapitre 4

### Martin et Osa Johnson et les films de chasses et de safaris

Dans ce dernier chapitre de la première partie, nous abordons un dernier lieu de manifestation de l'exotisme par le cinéma des premiers temps. Comme nous l'avons esquissé précédemment, le genre du safari filmé, également appelé « film de fauves » (Leprohon 1945, p.115-132), apparaît dès les débuts du cinéma aux côtés des travelogues, des archives ethnographiques et des films d'expédition. Dès 1907, le photographe/opérateur Alfred Machin est envoyé par Pathé en Afrique pour y réaliser des films. Il ramène de nombreuses courtes bandes filmiques mettant en scène des animaux sauvages filmés, chassés et tués. De ces documents, deux nous sont encore accessibles : *Chasse à la panthère* (1909)<sup>29</sup> et *Chasse à la Girafe en Ouganda* (1910)<sup>30</sup>. Plus tard dans sa carrière, l'opérateur ouvre un studio zoologique permettant la location d'animaux pour les tournages et il se spécialise dans les comédies animalières. Ironie du sort, il meurt des suites d'une attaque de panthère, en 1929, alors qu'il est en tournage (Leprohon, 1945, p. 22). De tous les cinéastes ayant réalisé des films de chasses et de safaris, nul doute que les plus connus demeurent le couple de Martin et Osa Johnson. Ils se rencontrent en 1910 aux États-Unis et ils partagent un goût pour l'aventure qui se concrétise par de nombreux voyages filmés. Martin Johnson commence sa carrière comme conférencier de voyage à partir d'images qu'il a prises dans les îles Salomon. Engagé comme cuisinier sur le bateau de l'écrivain-voyageur Jack London, il remplace trois opérateurs de Pathé Paris atteints de fièvre, et les images qu'il saisit constituent le visuel de sa première conférence de voyage (Brownlow, 1979, p. 466). Influencé par le succès du conférencier-voyageur américain Burton Holmes, il lui emprunte l'expression « travelogue » pour décrire ses conférences (Imperato, 1992, p. 53). C'est dans ce concours de circonstances qu'il engage Osa Leighty comme chanteuse et comédienne pour sa conférence intitulée *Jack London's Adventures in the South Seas* (1912). Alors âgée de 16 ans, elle se marie à Martin et, quelque temps plus tard, le couple décide de retourner à Bornéo pour filmer les autochtones (Johnson, 1940, p.69-124). C'est le début d'une longue carrière durant laquelle ils réaliseront près d'une vingtaine de

---

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=slPdI6u\\_aUc&t=29s](https://www.youtube.com/watch?v=slPdI6u_aUc&t=29s).

<sup>30</sup> Ce film est disponible dans un coffret DVD qui rassemble plusieurs films du cinéma des premiers temps ayant été retrouvés dans des collections privées. Le coffret s'intitule *Retour de flamme*, et est distribué par Lobster Films. La bande d'Alfred Machin est disponible sur le DVD numéro 6.

films exposant aux publics des lieux, des individus et des animaux jamais vus. À cet égard, le critique André Bazin réfère à ces films comme les « premiers chefs-d'œuvre du grand film de voyage » (2002, p. 25).

Leur premier film, intitulé *Cannibal of the South Seas* (1917), réalisé à Bornéo, met en scène des images pratiquement fixes dont la narration repose entièrement sur les intertitres, rappelant les films de Burton Holmes. Plus tard dans leur carrière, le couple développe des procédés de montage qui permettent de construire une tension dramatique en faisant interagir avec eux, dans une alternance des plans, les animaux. Leur film le plus connu, *Simba* (1928), utilise ce procédé. Ces transformations du langage cinématographique par le montage alterné accompagnent également la constitution d'un discours occidentalocentré basé sur des comparaisons entre eux et ce qui les entoure. Bien que ce ne soit pas le sujet principal de ce chapitre, notons qu'Osa Johnson est l'une des premières femmes à avoir pris entièrement part à des safaris et à les avoir filmés. Certes le héros principal de leurs films est très souvent son mari, mais n'en demeure pas moins qu'elle est une pionnière dans un monde alors majoritairement réservé aux hommes. Elle a par ailleurs réalisé une des premières séries de chasse pour la télévision, en 1952, intitulée : *Osa Johnson's The Big Game Hunt*. Contrairement à d'autres cinéastes dont les bandes filmiques ont disparu, celles du couple sont éditées par la Alpha Home Video sous la supervision du *Martin and Osa Johnson Safari Museum*<sup>31</sup> à Chanute au Texas, et disponibles en format DVD. C'est également ce musée qui est responsable de conserver et de diffuser leur œuvre en organisant des projections et en mettant à la disposition des chercheurs une bibliothèque documentaire des différents écrits les concernant.

#### **4.1. Les jardins zoologiques : exposer les animaux et les humains**

L'élément récurrent dans les films de chasses et de safaris est, bien évidemment, la présence d'animaux. Ceux-ci ont accompagné l'avènement du cinéma, entre autres par les cirques ambulants et le cinéma des attractions, mais aussi par leur rôle dans la recherche scientifique, comme nous l'avons vu avec le film de Ponting. L'un des premiers modèles de caméra – nommé le fusil chronophotographique – est d'ailleurs conçu par le physicien Étienne Jules-Marey afin d'étudier les mouvements des animaux et, plus tard, ceux des êtres humains (Braun 1992). Selon l'historien

---

<sup>31</sup> <http://www.safarimuseum.com/>. Vérifié en date du 8 juillet 2021

du cinéma Scott Curtis, il existe trois types de films animaliers dans le cinéma des premiers temps : (1) les films scientifiques et éducationnels ; (2) les films de chasses et de safaris ; et (3) les films d'aventures qui accordent une place centrale aux animaux (2010, p. 25). Bien évidemment, ces trois déclinaisons ne sont pas étanches et, comme nous le constaterons avec l'œuvre des Johnson, certains films chevauchent différentes catégories.

Un des liens les plus prégnants entre l'exotisme et les animaux est d'abord lié à l'existence des jardins zoologiques, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Parmi les jardins zoologiques les plus connus, notons ceux de l'Allemand Carl Hagenbeck. Marchand d'animaux exotiques, il est l'un des premiers à avoir conceptualisé un zoo dans lequel il n'y avait pas de clôture ni de cage, mais plutôt des enclos naturels (Ames 2001, p. 9). Il est aussi connu comme étant le premier à avoir invité des habitants de la Mongolie afin qu'ils accompagnent leurs animaux, les mettant eux aussi dans ses enclos naturels (Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo et Lemaire, 2002, p. 11-12). Cet événement donne le coup d'envoi à l'émergence de nombreux jardins zoologiques en Europe et aux États-Unis, également appelés « jardins d'acclimatation », dans lesquels sont exposés des êtres humains, à la fois pour la recherche scientifique, mais également pour l'amusement populaire des visiteurs. Ces lieux sont d'ailleurs partie prenante du système colonial alors en construction. Le reportage d'actualité des Frères Lumière, intitulé *Baignade de nègres* (1896),<sup>32</sup> est un exemple équivoque de ce type d'événement. Cette courte bande documentaire montre des Africains portant des pantalons courts sautant dans un étang à l'avant-plan, alors qu'à l'arrière-plan, des Européens en complets et chapeaux hauts de forme leur lancent des miettes de pain et des pièces de monnaie. À l'arrière-plan figurent également des maisons en bois sans doute conçues pour représenter un village africain, favorisant l'immersion pour les visiteurs et visiteuses (Fig. 69-70).

---

<sup>32</sup> La bande-filmique des frères Lumières intitulées *La baignade des nègres* (1896) est disponible en format numérique sur : <https://www.youtube.com/watch?v=EzCF4ylFHn8>. Vérifié en date du 8 juillet 2021.



Ce dispositif immersif propre aux jardins d'acclimatation trouve par ailleurs des correspondances avec le dispositif cinématographique. Dès son émergence, le cinéma bénéficie de ces publics occidentaux friands des jardins zoologiques. Ce sont des lieux générateurs d'imaginaires puisqu'ils permettent au public de s'imaginer « ailleurs » et de rencontrer des individus « autres » : « At this time, the zoo and the cinema engaged in a lively reciprocal exchange, supplying each other with attractions that mutually informed and expanded their different exhibition programs. What is more, they commonly invoked cultural fantasies of exotic adventure, and transformed these fantasies into vicarious thrill » (Ames 2001, p. 7).

Le cinéma offre cependant plusieurs nouveautés par rapport aux zoos. Il permet au public d'être face à des animaux dangereux sans jamais être en danger. Par sa technique, il offre un prolongement à l'idée d'enclos naturel, inventé par Hagenbeck. L'image permet de vivre par procuration l'expérience d'être « à l'intérieur » de l'enclos sans jamais compromettre sa sécurité. Comme le note Eric Ames: « As the open zoo used trenches and moats, cinema also enlisted technology – that is, recording and montage – in order to efface the bars of the cage » (2001, p. 13). Le cinéma crée l'effet d'être dans un espace commun avec les animaux exotiques exposés et contient les risques associés à la rencontre avec l'altérité animale. Les premiers films animaliers sont souvent tournés dans les zoos et ont un but éducatif. Parmi ceux-ci, nommons *The Sea Lions Home* (Edison, 1897) ; *Feeding the hippopotamus* (Lubin, 1903) ; et *Feeding the Otters* (Urban, 1905), qui demeurent difficiles à trouver, s'ils existent encore (Curtis 2010, p. 25). Tout en servant des buts éducatifs, ces œuvres contribuent à dompter une altérité animalière et à priori dangereuse par le dispositif sécuritaire de captation et de projection. Une fois filmés, ces animaux sont capturés et mis en « cage » à tout jamais. Bien qu'il soit ici question d'animaux, ceci s'applique également aux individus – les colonisé.es - qui sont amenés en Europe pour être exposé.es. Mis en enclos dans les jardins d'acclimatation et filmés dès les débuts du cinéma, les cinéastes cherchent à étendre

l'imaginaire zoologique au-delà de l'espace strictement délimité par le jardin d'acclimatation le faisant pénétrer dans les salles de cinéma. À ce sujet, notons le film disparu de Felix-Louis Reignault, tourné durant l'exposition universelle à Paris, intitulé *La potière wolof* (1895), et le film des Lumières que nous avons mentionné précédemment. Ces documents qui ont à priori un rôle dans la recherche scientifique de l'époque et la documentation sont également les premières tentatives de prolonger l'expérience procurée par les jardins zoologiques à l'extérieur de ceux-ci. Ceci s'ajoute à une autre nouveauté du cinéma par rapport aux zoos : sa portabilité. À l'inverse de devoir se rendre au zoo, il est désormais possible de vivre une expérience similaire en demeurant immobile dans une salle de projection. Pouvoir transporter les images d'un lieu à l'autre permet le développement de nouvelles formes filmiques qui ne requièrent plus le tournage dans des zoos, donnant naissance à différents studios spécialisés dans les scènes avec des animaux. C'est le cas de la *Selig Polyscope Company*, qui donne naissance au film intitulé *Hunting Big Game in Africa-Roosevelt in Africa* (1909)<sup>33</sup>, considéré comme l'un des premiers films de safari. Dans cette œuvre, un acteur joue le rôle de l'explorateur Theodore Roosevelt, recréant son expédition alors en cours en Afrique, tuant – réellement – à l'aide d'un fusil un lion dans un studio de Chicago (Curtis 2010, p. 580-581). Le film est un succès instantané pour un public qui est de moins en moins friand des films éducatifs et pour lequel exotisme rime désormais avec aventure et tension dramatique.

La popularité de ce nouveau genre filmique devient l'occasion pour les opérateurs de voyager dans les contrées extraoccidentales – très souvent, des colonies – et d'aller filmer les animaux dans leur habitat naturel. Ces films permettent, en parallèle, des rencontres entre Autochtones et Occidentaux, à travers lesquelles vont se construire et se renforcer des relations de pouvoir. Les premiers films d'expéditions polaires, dont nous avons précédemment établi les différentes caractéristiques, trouvent une certaine résonance dans les films de safaris. Ces deux types de films opèrent, de façon similaire, une dramatisation de l'expédition par la mise en récit du trajet effectué par les protagonistes occidentaux. Comme le souligne Amy J. Staples: « The journey (safari) frames the overall narrative structure of films that unfold as a series of sequential (at times disjointed) events along the traveler's route » (2006, p. 394). À cela s'ajoute le fait que les lieux dans lesquels les opérateurs/voyageurs se déplacent sont décrits de façon à mettre en évidence leurs dangers et leurs caractéristiques géographiques. Par ailleurs, ces films alimentent une industrie

---

<sup>33</sup> Le film *Hunting Big Game in Africa – Roosevelt in Africa* (1909) a été numérisé par la Library of Congress et est disponible sur *Youtube* à l'adresse suivante : [https://www.youtube.com/watch?v=IJ\\_QeeHHEZw](https://www.youtube.com/watch?v=IJ_QeeHHEZw)

touristique alors en pleine expansion comblant les goûts des publics pour ce qui les sort de leur quotidien et qu'ils (re)connaissent comme exotique. Ce qui distingue les films de chasses et de safari des films d'expédition polaire est sans aucun doute l'attention accordée par les cinéastes aux animaux. Alors que Ponting est tiraillé entre la documentation animalière et les prouesses des explorateurs, les Johnson basent leurs narrations entièrement sur la recherche et la poursuite d'animaux sauvages. Le trajet effectué par les cinéastes prend la forme des présentations et du parcours mis de l'avant par les zoos, passant d'une séquence à l'autre comme si l'on passait d'un enclos à l'autre. Chaque séquence est basée sur la présentation d'un animal, sa description et sa mise en relation avec les Johnson. À cela s'ajoutent également les rencontres avec les Autochtones africains présentés de manière analogue. Le film *Congorilla* (Johnson, 1925), dont le titre est une contraction entre « Congo » et « Gorilla », porte comme sous-titre : « Adventures among the Big Apes and Little People of Central Africa », témoignant de cette assimilation des Autochtones à des animaux sauvages. Dans ce film, les « pygmées » sont représentés comme vivant à l'état sauvage, au même titre que les animaux, alors que les Johnson le sont comme « civilisés ». (Fig. 71-72)



Ces plans, qui se déroulent durant le générique d'introduction, alternent entre plans de gorilles et de « pygmées » pour finalement ouvrir sur Martin et Osa Johnson assis sur des chaises avec leur chapeau coloniaux et un africain assis sur le sol, à leur pied. Ce générique a ultimement pour but de faire craindre ce lieu et ses habitant.es pour valoriser les personnages blancs. Un des premiers cartons du film décrit cette relation : « But the Dark Continent is also a land of hardship - A land where peril and death stalk amid primitives savages and primeval monsters – a lure indeed to the adventurous spirit of the explorer ». Cette distinction est ainsi maintenue et renforcée tout au long du film.

Filmer des animaux sauvages oblige les aventuriers à aller dans des endroits reculés, considérés comme hors de toute « vie moderne » occidentale. Évidemment, les lieux privilégiés

sont majoritairement les colonies européennes puisqu'elles possèdent déjà des bureaux coloniaux. Ceci facilite grandement le travail des cinéastes qui doivent coopérer avec les populations locales leur servant très souvent de guide, en plus de leur offrir un accès à ce qui est perçu à l'époque comme des modes de vie « primitifs ». De plus, les expéditions sont motivées par un imaginaire de l'aventure dans ces contrées, particulièrement en Afrique, déjà bien en place par la littérature. Les opérateurs s'inscrivent ainsi dans une longue lignée de personnages et d'explorateurs qui cherchent la découverte qui leur apportera gloire et reconnaissance. Parmi ces influences, notons les écrits du missionnaire anglais David Livingstone (1813-1873), les romans *King Salomon's Mines* (1885) de l'écrivain anglais Henri Rider Haggard et *Tarzan the Ape Man* (1912) de l'américain Edgar Rice Burrough. Comme le constate Amy J. Staples : « With the coming of the motion picture technologies, the exploration narrative promoted an enduring mode of (masculine) self-representation that satisfied the public's appetite for adventure and further fixed an image of 'primitive Africa' for western audience » (2006, p. 393). Les films de safaris récupèrent le rapport entre « vie moderne » et « vie sauvage » qu'articule déjà la littérature exotique d'aventures, le transposant au médium cinématographique. La conquête de l'humain sur la nature, tout comme dans les films d'expéditions polaires, est ici centrale. Les protagonistes occidentaux, des hommes blanc porteur d'un devoir de civilisation s'opposent, à travers la composition des images et le montage, aux espaces et leurs habitant.es représenté.es comme des sauvages. La présence d'animaux exotiques et leur immortalisation par la caméra et/ou mort par le fusil devient l'un des enjeux de ces films.

#### **4.2. Chasser et capturer : le fusil et la caméra**

L'immortalisation par la caméra et/ou mort par le fusil passe par l'intermédiaire des différents appareils. Il est pertinent de relever ici les nombreux liens entre appareils de prises de vues et armes à feu. Les premières caméras sont inspirées d'un fusil de chasse permettant de prendre des photographies en rafale, tel que noté précédemment avec Étienne Jules-Marey et le « fusil chronophotographique » (Braun, 1992). En anglais, l'expression « to shoot a movie » témoigne encore de nos jours de ce lien qui unit caméra et fusil. La caméra apparaît ainsi, dans les films de chasse et de safari, comme un nouvel instrument pour chasser des proies et les capturer. À cet égard, Pierre Leprohon qualifie les premiers cinéastes-voyageurs de « chasseurs d'images » (1945, p. 18).



Si les liens qui unissent caméra et fusil sont aussi marqués, c'est qu'ils occupent tous deux des fonctions similaires dans leur appréhension de l'altérité. Les deux servent d'abord à capturer et neutraliser la nature sauvage, du moins celle qui est représentée comme telle. Avec le fusil, l'animal est tué pour pouvoir s'en approcher et s'approprier son corps (sa chair, sa fourrure, etc.). La chasse avec le fusil permet d'affirmer la supériorité de l'humain sur la nature et, dans le cas des films qui nous intéressent, celle de l'homme blanc en particulier. Avec la caméra, l'animal est également capturé et son corps transformé en images est mis à la disposition de l'opérateur. Bien que la caméra ne tue pas l'animal à proprement parler, l'image permet cette prise de possession de son corps. La caméra l'appréhende, le possède et l'embaume dans son mouvement. Les images d'animaux sauvages apparaissent dès lors comme autant de preuves et de trophées de ce triomphe : « The capture and collection of exotic sequences like these became modern day trophies for traveling filmmakers » (Staples 2006, p. 394). À cette idée s'ajoute également celle que le fusil et la caméra ont une fonction de protection en tant que dispositif de sécurité. Alors que la caméra permet de capturer à distance ces animaux sans compromettre l'intégrité physique de l'opérateur, le fusil sert à les repousser si jamais ils s'approchent trop. Les Johnson utilisaient d'ailleurs une caméra Akeley avec une très longue focale, leur permettant de garder une certaine distance avec les animaux (Brownlow, 1979, p. 469). À l'inverse, de nombreux plans mettent en scène Osa avec un fusil de chasse à côté de son mari qui manipule la caméra, allant même jusqu'à tirer comme nous le verrons dans *Simba* (1928). L'exotisme prend forme, en partie, par cette dynamique de contrôle sur la distance envers une altérité que les cinéastes cherchent à domestiquer : « In order for 'civilized' person to experience the exotic, however, it had to be contained and controlled » (Ames 2001 p. 9). Ces deux appareils permettent ainsi de maintenir une distance sécuritaire face aux dangers animaliers.

### **4.3. Le safari comme trajet de l'aventure**

Une autre caractéristique des films de chasse et de safari est précisément l'attention accordée à la traque et à la capture d'animaux sauvages ainsi que la présence de rencontres avec des populations locales par les chasseurs. C'est par la mise en scène des Johnson dans ce contexte que se déploie l'aventure en tant que forme narrative et véhicule idéologique. Cet environnement a plusieurs fonctions : la principale étant de représenter une menace et d'offrir une possibilité de construire des contrastes entre un « nous/civilisé » et un « eux/sauvage ». Comme le note Lamont

Lindstrom « Acting adventurous, for the Johnsons, involved playing with a series of savage/civilized juxtapositions » (2006, p. 103). Ces juxtapositions sont d'ailleurs au centre de nombreuses aventures littéraires et filmiques et n'ont rien de nouveau, au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Lindstrom, 2006, p. 103). Cependant, ce qui distingue les films de safari et de chasse des autres médias qui donnent forme à l'aventure en terrain inconnu est précisément l'utilisation de technique proprement cinématographique pour construire des contrastes générateurs de tensions dramatiques.

Portons d'abord notre attention sur la présence d'un titre évocateur et d'affiches de films particulièrement spectaculaires. Cela peut paraître banal, mais dans le cadre des films de chasse et de safari, le titre est extrêmement important pour annoncer l'exotique et également pour informer de l'axe par lequel va se développer une tension dramatique. Dans le cas des Johnson, les titres sont sans équivoque : *Among the Cannibal Isles of the South Seas* (1918), *Congorilla* (1925), *Simba : King of the Beast* (1928), *Baboona* (1935), et *Borneo : Land of the Devil Beast* (1937). Bien que le dernier titre soit un peu plus mystérieux, l'affiche du film s'inspire largement du succès commercial *King Kong* (Cooper et Shoedsack, 1933) et met de l'avant les différents dangers qui menacent les protagonistes (Fig. 73-74-75).



Ces trois affiches, très similaires, nous permettent de constater la consolidation d'une esthétique de l'aventure passant par les affiches de films. Les couleurs vives et la présence de femmes, d'Autochtones et/ou d'animaux sauvages instaurent déjà un rapport entre les publics occidentaux et ce qui leur est extérieur. Sur la pochette de *Borneo Land of the Devil Beast* nous retrouvons également les mots « Savage Fury », « Death Defying », « Satan's Spawn » et, bien sûr, « Completely authentic », témoignant de cette recherche d'une altérité qui passe par la surenchère

pour mieux être exotisée. De plus, nous retrouvons toujours la mention du nom des aventuriers sur l’affiche établissant d’emblée un rapport entre les protagonistes et les publics qui les connaissent. Par exemple, sur l’affiche du film *Simba*, nous retrouvons la mention : « Mr and Mrs Martin Johnson in *Simba* ». Ceci permet une dynamique cognitive entre endotisme (« nous ») incarné par les aventuriers et exotisme (« eux ») signifié ici par *Simba*. Tout cela prépare les attentes des spectateurs et spectatrices avant même que le film ne soit vu.

L’utilisation d’intertitres permet de transposer cette tension dramatique à l’intérieur de la diégèse. Tout comme dans les films de Burton Holmes, ceux-ci ont pour fonction d’orienter un sens de lecture des images et visent la dramatisation. Le couple utilise ainsi un registre lexical cherchant à évoquer et à renforcer le danger et/ou le caractère sauvage des lieux et de leurs habitant.es. À ce sujet, notons la récurrence des mots « beast », « monster », « horror », « killer » et « fearless » dans plusieurs de leurs films. Ce vocabulaire qui accompagne les images et leur interprétation renforce l’impression omniprésente du danger, consolidant le caractère héroïque des protagonistes par leur capacité à affronter ce danger et à le domestiquer. Également, les animaux sont anthropomorphisés et on leur attribue des traits de personnalité afin de les intégrer dans le récit. Les autochtones, pour leur part, sont décrits comme des individus encore au stade pastoral et comparé aux animaux. Cette utilisation intempestive des intertitres témoigne de la volonté des Johnson d’encadrer les interprétations possibles des images afin de favoriser la narration de leur périπέtie : « For all undeniably great footage they capture, the couple refuse to let the pictures speak for themselves. A recurrent annoyance is their compulsive use of intertitles for cutesy commentary, a verbal tic that disrupts what should be riveting sequences of natural action » (Doherty 1993, p. 39). Tout comme avec Burton Holmes, les sous-titres sont ici une mécanique formelle permettant d’encadrer l’expérience cinématographique de l’altérité que fait l’audience, assurant un certain contrôle sur les images. Par cette dynamique entre les images captées par la caméra et les dispositifs pour en encadrer la lecture que prend forme l’exotisme.

Un autre aspect formel sur lequel nous portons notre attention est la constante présence des protagonistes occidentaux à l’écran. Cela nous permet de les comparer à leur environnement et de les distinguer par l’image. Cette mise en scène des protagonistes occidentaux, qui n’est pas sans rappeler l’usage qu’en faisait Burton Holmes dans ses travelogues, permet d’établir différents

rapports de pouvoir : « Safari filmmaking is, more profoundly, about mode of self-fashioning of the travelling filmmaker in ways that promoted western moral and technological superiority over African peoples » (Staples 2006, p. 395). Les publics occidentaux sont encouragés à s'identifier aux Johnson et à partager leur vision des choses. Les nombreux plans qui les mettent en scène permettent de suivre leur trajectoire sur un territoire imaginaire construit par l'espace cinématographique. Alors que les animaux finissent par disparaître, tout comme les autochtones, les chasseurs/opérateurs représentent le fil conducteur donnant forme à l'aventure. Leur juxtaposition avec leur environnement devient source d'insécurité et de tension dramatique puisque chaque rencontre implique des risques et oblige une négociation avec l'altérité. Le fait que certains plans exposent les opérateurs en pleine action renforce également le partage de leur point de vue. L'opérateur/chasseur devient le point de vue central déterminant ce qui lui est extérieur. Comme le mentionne Thierry Lefebvre : « la quête exotique devient alors le lieu d'une mise en abyme : l'explorateur se portraiture en opérateur cinématographique; il s'impose comme le centre d'un monde collecté » (1996, p.128-129). Par exemple, en voyant Martin Johnson manipuler sa caméra, nous sommes à même d'identifier la source des images et de ressentir le danger pour le protagoniste lorsqu'un animal s'approche trop dans un plan, même si cette impression est souvent construite par des jeux de longueurs focales et par les effets de montage.

De manière générale, l'étude de l'évolution de l'œuvre des Johnson nous informe sur les transformations du langage cinématographique permettant d'alimenter la tension dramatique propre à l'aventure. Dans le premier court métrage du couple *Among the Cannibal of the South Seas* (1918), les plans sont fixes et entrecoupés d'intertitres. Ces derniers ponctuent la narration et constituent une façon de lier les plans entre eux, tout en fournissant des pistes interprétatives sur les images. Ils définissent les rapports entre les protagonistes occidentaux et l'environnement naturel dans lequel ils évoluent. Les films réalisés une dizaine d'années plus tard ne contiennent plus autant d'intertitres. Dans *Simba* (1928), comme nous allons le détailler sous peu, le montage crée l'impression que les protagonistes et les animaux sont dans un même lieu, alors que ce n'est pas toujours le cas : « Editing, framing, and camera positioning all served to create the sensation of animals rushing past "on all sides" » (Ames 2001, p. 11). Cette possibilité de simuler le danger, tout en permettant l'immersion des spectateurs et spectatrices dans l'espace diégétique, est sans aucun doute ce qui contribue à la popularité de ce type de film. Également, le montage établit certaines analogies entre animaux et Autochtones qui contribuent à l'édification d'un discours sur

les différents stades de l'évolution (du plus « sauvage » au plus « civilisé »). C'est aussi par le montage, alternant entre carte géographique et plans *in situ*, que s'organise le parcours permettant d'imaginer le trajet effectué par les protagonistes. Les films de safari et de chasse, tout comme les films d'expédition et les travelogues, débutent souvent par une carte géographique et l'explication du trajet qui sera emprunté. À la différence des films d'expédition dans lesquels le trajet sert principalement de preuve géographique, les safaris filmés construisent des trajets imaginaires qui rappellent ceux des zoos dans lesquels s'enchaînent des enclos les uns après les autres sans nécessairement suivre une logique linéaire ou progressive.

Le dernier aspect formel sur lequel nous portons notre attention est la réutilisation par les Johnson d'images provenant de leurs propres archives afin de les articuler dans de nouveaux films. Ce réinvestissement permet de créer plusieurs films sous des titres différents et de construire une narration distincte à partir d'images préexistantes. Cela est non seulement économique, mais permet aussi de consolider les attentes de leurs audiences autour de scènes particulièrement épatantes. Les images tournées pour *Simba*, entre 1923 et 1927, ont d'ailleurs servi pour d'autres films réalisés par le couple (Leprohon, 1945, p. 124). Cette possibilité d'insérer des séquences « marquantes » d'un film à l'autre permet de produire beaucoup de films sans devoir refaire tout le travail. À titre d'exemple nous retrouvons la même scène d'Osa qui poursuit un rhinocéros dans le film *Congorilla* (1925), mais aussi dans *Simba* (1928) (Fig. 76-77).



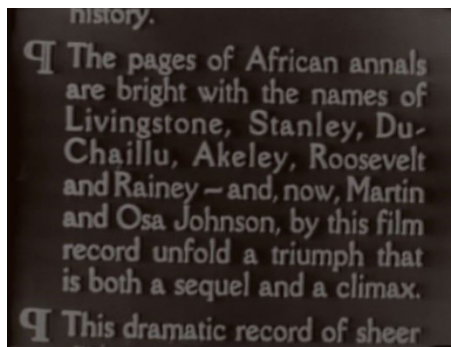
Les intentions derrière cette réutilisation de certaines séquences ne sont pas toujours claires, mais nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit de l'une des séquences les plus marquantes et populaires auprès du public, tout en ayant été l'une des plus difficiles à réaliser la première fois. En ce sens, les Johnson passent parfois de nombreuses heures dans la savane afin de filmer un animal

(Brownlow, 1979, p. 469). Le fait de pouvoir réutiliser ces images leur évite de devoir répéter l'attente. Cette réutilisation de certains plans dans leurs films participe aussi à consolider un imaginaire de l'exotisme par une sorte de « déjà-vu ». Comme nous l'indiquions dans le premier chapitre concernant Burton Holmes, cette idée de « déjà vu » est très rentable auprès des publics qui tirent plaisir de la (re)connaissance de certaines images.

#### 4.4. Entre safari et aventure : *Simba : The King of the Beasts* (1928)

*Simba : the King of the beasts* est réalisé en 1928 sous les auspices du *American Museum of Natural History*. Le film a, au départ, une vocation spécifiquement documentaire et éducative. À la grande surprise des cinéastes, il devient rapidement un film populaire auprès d'un public non initié. Il inaugure une longue tradition de films dans lesquels des protagonistes occidentaux vivent des aventures dans des lieux présentés comme dangereux. Le film met l'accent sur les Johnson, alors à la recherche d'un lion mythique : Simba, le roi des bêtes.

Suivant quelques cartons explicatifs qui servent de générique apparaît le titre : *Simba, King of the Beast – A tale of the African Veldt*. Il annonce non seulement le lieu où l'action va se dérouler « dans la savane africaine », mais également la présence d'un animal mythique : « Simba – le roi des bêtes ». Le générique d'introduction indique également le nom des réalisateurs tout comme le rôle de supervision du *American Museum of Natural History* ajoutant à la crédibilité des images qui suivent. Un long prologue souligne la valeur historique de ce film, inscrivant les Johnson dans une longue lignée d'explorateurs occidentaux ayant exploré l'Afrique. Sont ainsi nommés : David Livingstone, Henri Morton Stanley et Theodore Roosevelt. Ce texte introductif est suivi par les premières images du film représentant des individus avec des lances, à l'arrière-plan, et des arbres qui ressemblent à des palmiers, à l'avant-plan. (Fig. 78-79)



La lumière est basse, laissant penser que nous sommes au début de la journée, qui est aussi le début de l'aventure pour les Johnson et, par ailleurs, le début symbolique de l'humanité pour les autochtones africains filmés. La séquence suivante est celle d'Osa Johnson marchant avec son fusil, accompagnée par un jeune africain qui transporte les oiseaux – que nous supposons qu'elle a abattus. À un certain moment, le jeune homme échappe une de ces victuailles et se fait sévèrement réprimander. Cette deuxième séquence n'a aucun autre but que d'exposer et de réaffirmer les rapports de pouvoir et d'autorité entre les Africains et les Johnson. Les habitant.es sont directement présentés comme des gens au service des explorateurs, tout en étant infantilisés, contribuant à alimenter le racisme à leur égard. Apparaît alors une carte géographique nous permettant de situer le lieu du film : la colonie britannique de l'Afrique de l'Est. Ces plans n'ont d'autre objectif que d'exposer géographiquement le lieu de l'action et aucun trajet n'est suggéré. Ces images sont suivies par plusieurs plans présentant des camions chargés de matériel et les Johnson en train d'organiser leur départ. Lorsque ces derniers se mettent en marche, ils sont exclusivement réservés aux blancs alors que les Africains transportent le matériel en suivant le cortège à pied. Les premières images d'animaux apparaissent. À ce moment, un carton nous indique que le cortège de l'expédition doit traverser une rivière et que celle-ci est dangereuse puisqu'infestée d'alligators affamés. Par le montage, des plans des « porteurs » africains traversant ladite rivière sont présentés en alternance avec des images d'alligators qui attendent sur la rive. Par ce collage de plans se confondent les deux espaces que sont la rivière et la rive, donnant l'impression que les alligators se situent à quelques mètres des porteurs (fig. 80-81).



Bien que ce soit eux qui soient théoriquement en danger, les Johnson n'insistent aucunement sur le caractère dramatique de la situation. Comme si la dramatisation ne concernait que les

Occidentaux. Cet exemple n'est qu'un petit échantillon d'une dynamique qui se construit tout au long du film, permettant de comprendre les enjeux de l'interaction entre les Autochtones africains, les Occidentaux et les animaux. Premièrement, la vie des colonisés ne mérite pas d'être protégée et ils doivent prendre les risques à la place des aventuriers. Deuxièmement, le fait qu'ils soient dans l'eau, au même titre que les alligators, suggère que leur vie est plus près de celle des bêtes que de celle des humains. Alors que les animaux sont constamment anthropomorphisés dans ce film (la girafe timide, le rhinocéros hésitant, les alligators affamés, etc.), les Africains sont pour leur part « animalisés ». Dans une des séquences, un carton nous indique que certains des meilleurs « boys »<sup>34</sup> avaient le droit d'être aides-caméramans. Immédiatement après, un plan montre Osa Johnson au milieu du cadre entourée d'immenses caméras, donnant des explications. Les Africains sont complètement derrière les appareils, à peine visibles, observant la caméra. Le tout est suivi par des plans sur des singes qui courent dans la jungle et qui observent curieusement eux aussi la caméra. (Fig. 82-83)



Le montage suggère ici que les « boys » peuvent être apprivoisés au même titre que les singes, contribuant à les animaliser. Ajoutons que les autochtones sont parfois introduits par des cartons explicatifs informant les publics sur les caractéristiques morphologiques et culturelles des populations locales. À l'opposé, ils sont par moment décrits par des traits de personnalité qualitatifs : dangereux, monstrueux et inquiétants ou, à l'inverse, sympathiques, curieux et accueillants. Ils sont ainsi réduits à n'être que des porteurs de caractéristiques précises qui servent à appuyer la narration dont les Johnson sont les véritables héros.

Le film est l'occasion de présenter pour une des premières fois des animaux et des individus dans leur « habitat naturel ». L'un des intertitres interpelle l'audience pour lui mentionner

---

<sup>34</sup> Le terme « boys » est employé à l'époque pour référer aux porteurs africains. L'appellation renvoie à la volonté pour les colons d'infantiliser les colonisés et de construire leur position d'autorité.



spécifiquement cette caractéristique du film, le distinguant des zoos : « The lion is shot by sportsmen, caged in circuses and zoological gardens and mounted in museums. But who has seen the lion as he lives, in the unspoiled freedom of his native wild ? ». L'historien du cinéma Kevin Brownlow mentionne qu'à sa sortie, le film permet l'accès à un monde interdit bien qu'aujourd'hui, ces images nous paraissent clichées, même ennuyantes (1979, p. 469). L'entièreté du film repose sur une hybridité entre une volonté de documentation et la construction d'une fiction narrative mettant à l'avant-plan les explorateurs et leurs péripéties. C'est peut-être ce qui explique son succès commercial important<sup>35</sup>. La séquence la plus éloquente de la volonté descriptive de ce film est sans aucun doute celle des girafes (fig. 84-85-86).



Les premiers plans sont longs et peu commentés, soulignant qu'elles sont extrêmement grandes, ce qui leur permet de se nourrir à la cime des arbres. De cette façon, elles ont toujours accès à de la nourriture. Un autre carton nous apprend qu'elles ne boivent que tous les trois jours. Ces cartons factuels cherchent à nous éduquer sur cet animal méconnu. À partir d'un certain point, un carton nous indique que la caméra ultra rapide utilisée par les Johnson permet de saisir toute la poésie du mouvement de ces animaux : « Our ultra-rapid camera recorded their poetry of motion ». Apparaissent alors des images de girafes qui courent au ralenti et des images à vitesse régulière nous permettant de comparer et d'apprécier toute la complexité de leurs mouvements. À ce type de séquences plutôt éducatives et scientifiques s'en superposent d'autres qui ont pour fonction de dramatiser l'expérience des aventuriers.

Une des séquences les plus connues des Johnson est celle que nous avons observée brièvement en début de chapitre présentant un rhinocéros qui attaque Osa. Un carton indique que le couple entre dans une zone reconnue comme étant la terre des rhinocéros, suivie d'un plan de

<sup>35</sup> Selon le site de Milestone Films, *Simba* a réalisé des recettes de 2 millions de dollars à l'époque de sa sortie. <https://milestonefilms.com/products/simba>. Vérifié en date du 8 juillet 2021.

l'animal au loin. Un autre carton indique que les habitant.es doivent toujours être aux aguets puisque cet animal est un « two ton killer with a terrible disposition ». Après quelques plans de l'animal semblant vaquer à ses occupations, un carton indique que l'animal est toujours à la recherche de problèmes. Pourtant, les images ne concordent pas avec l'énoncé du carton. Quelques plans exposent les rhinocéros qui observent en direction de la caméra (s'inquiètent-ils d'un danger ?) ou qui s'enfuient (ont-ils peur ?). Loin de chercher des problèmes comme le carton le suggère, les pachydermes préfèrent fuir ce qu'ils perçoivent – nous croyons – comme une menace. Ces animaux, qui apparaissent extrêmement peureux à l'image, sont présentés comme de véritables monstres par les intertitres, menaçant la vie des protagonistes. Au milieu de la séquence, Osa n'hésite pas à braver le « danger » et se met en scène avec son fusil, le sourire aux lèvres, lançant des regards à la caméra. Quelques plans plus loin, nous la retrouvons en poursuivant, à la course cette fois, le rhinocéros qui s'enfuit. Incapables d'avoir un plan dans lequel le rhinocéros attaque Osa ou Martin, les cinéastes s'en remettent au montage pour simuler la confrontation. S'en suivent des plans du rhinocéros qui s'approche de la caméra, entrecoupé par un plan d'Osa qui prépare son fusil et qui tire (Fig. 87-88-89).



Le plan coupe et il nous est impossible de savoir si l'animal est vraiment mort. Cette séquence est en ce sens exemplaire des possibilités techniques du cinéma pour simuler le danger et générer une tension dramatique qui deviendra le pain et le beurre des films d'aventures dans la jungle des années 30.

\*\*\*

Le cas des films de chasses et de safaris et l'exemple de l'œuvre de Martin et Osa Johnson nous a permis de comprendre les dynamiques entre le cinéma, l'exotisme et les jardins zoologiques. La première fonction de l'exotisme dans ces films est la constitution de relations entre les

protagonistes occidentaux, les animaux et les habitants des régions visitées qui révèlent des dynamiques de pouvoir. Ces relations s'articulent en partie par la dynamique entre chasseurs et proies, mais aussi par l'animalisation des Autochtones qui passe par le montage. La seconde fonction de l'exotisme se manifeste par une mise de l'avant du pouvoir des protagonistes occidentaux sur ce qu'ils découvrent et par leur présence à l'écran. Les chasseurs occidentaux sont alors présentés en position d'autorité sur leur environnement naturel, ayant le droit de vie ou de mort sur celui-ci. La troisième fonction de l'exotisme se concrétise par les appareils afin de témoigner de ce pouvoir des Occidentaux, soit à l'aide de la caméra, du fusil, ou les deux. Ces différentes fonctions prennent ainsi plusieurs formes qui se côtoient à l'intérieur des films. Le premier élément formel est l'utilisation de titres évocateurs pour leurs œuvres inscrivant les protagonistes occidentaux qui sont confrontés à l'altérité (*Osa & Martin Johnson Greatest Adventure in...*), générant des attentes chez les spectateurs et spectatrices. En deuxième, l'utilisation, tout comme pour les travelogues, de cartons explicatifs. Ces cartons visent à renforcer une lecture des images qui insiste sur le caractère dangereux de l'environnement naturel et affirme le pouvoir des protagonistes lorsqu'ils réussissent à le dompter. Le troisième élément formel, que nous retrouvons également dans les œuvres de Holmes et de Ponting, est la présence des protagonistes occidentaux à l'écran à des fins de comparaison avec ce qui est présenté. Le quatrième élément formel est le montage qui crée une impression de cohabitation entre les protagonistes occidentaux et leur environnement naturel. La dernière caractéristique formelle que prend l'exotisme dans ces films est l'utilisation et le réemploi d'images d'archives. Les films réutilisent certaines images de différentes provenances pour créer des ambiances, des environnements et des situations narratives particulières permettant la solidification d'un imaginaire géographique de l'Afrique.

## Partie II

### **Instrumentalisation : cinéma narratif classique et exotisme**

Dans cette deuxième partie de la thèse, nous abordons le cinéma hollywoodien et français durant les années 1930. Selon notre hypothèse, la consolidation de plusieurs genres cinématographiques au cours de cette décennie est rendue possible par un réinvestissement des imaginaires, des formes et des fonctions de l'exotisme tel qu'il s'est manifesté par le cinéma des premiers temps. Pour faire suite aux analyses proposées dans la première partie de la thèse, nous démontrons l'existence de filiations entre l'exotisme des premiers temps et les genres cinématographiques qui se consolident postérieurement : « Ainsi, aux flux coloniaux de la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle qui avaient procédé par réductions esthétiques, s'en tenant aux seules "distinctions fondamentales" valables aussi bien sous le soleil du désert que dans les brumes d'Asie, succèdent des scénarios complexes » (Tamba 2004, p. 98). À la définition de l'exotisme comme construction et domestication de l'altérité, telle que nous l'avons établie dans la première partie, s'en dessine une deuxième proposant d'appréhender l'exotisme comme une tendance esthétique qui instrumentalise l'altérité à des fins narratives et fictionnelles.

Durant la décennie 1930, le cinéma hollywoodien se consolide autour d'une hybridation esthétique issue d'une « fascination d'Hollywood pour les travelogues » (Benelli, 2006, p. 177-194). Le cinéma français, pour sa part, « multiplie les péripéties et fait le choix d'appuyer le jeu des acteurs dans l'idée de dresser des portraits psychologiques à travers l'apparence physique, et peu importe la vraisemblance pourvu qu'ils soient marqués du sceau de l'altérité » (Tamba 2004, p. 99). Le système de production des studios, particulièrement aux États-Unis, profite largement des images tournées en terrains exotiques par les premiers cinéastes et des imaginaires des « ailleurs » et des « autres » non-occidentaux déjà bien (re)connus du public. Les cinéastes s'efforcent de les reproduire en studio, ou d'en récupérer les bandes, en les intégrant à des fictions qui visent à mettre de l'avant un vedettariat. En France, contrairement aux États-Unis, ces imaginaires de l'exotisme ne passent pas par des reconstitutions en studios, mais plutôt par l'accès direct aux colonies nord-africaines. Ces colonies deviennent alors des « studios naturels » visant à construire et à perpétuer l'exotisme associé au Moyen-Orient et aux colonies du Maghreb.

Notons également qu'un contexte sociopolitique bien particulier contribue à la popularité de ces films. Premièrement, la crise économique de 1929 amène une remise en question des modèles de production autant à Hollywood qu'en France. Les producteurs ne peuvent plus financer des expéditions filmiques coûteuses dans des endroits reculés. À preuve, c'est cette crise économique qui a mené Albert Kahn à la faillite, en plus de mettre un terme abrupt à son projet des *Archives de la planète*. En parallèle s'installe une volonté chez les spectateurs et spectatrices de s'évader par le biais du cinéma afin de fuir une réalité devenue aliénante : celle engendrée par la crise brutale que subit le système capitaliste. Comme le constate Michael Richardson : « Partly no doubt as a response to the deprivations of the Depression, audiences were able to find a momentary escape in the far away, projecting themselves as adventurers penetrating in strange and perhaps dangerous situations (2010, p. 68). Le cinéma offre ainsi une échappatoire au quotidien empreint d'extrême pauvreté, de nombreuses faillites et marqué par l'échec d'un système économique conquérant qu'on croyait infaillible. Deuxièmement, la période est marquée par le Code Hays aux États-Unis<sup>36</sup> et la censure en France<sup>37</sup>, les deux interdisant toute représentation de la sexualité ou de la violence au cinéma. Le prétexte de l'exotisme, censé représenter des individus avec des mœurs et des cultures différentes de celles en Occident, permet de contourner ces interdictions. Les films instrumentalisent les images ethnographiques qui deviennent prétextes à la nudité majoritairement féminine — mais également masculine<sup>38</sup> — et à la violence rituelle. Troisièmement, l'apparition du sonore au début des années 1930 donne de nouvelles dimensions formelles à l'exotisme en générant des espaces audio-visuels permettant, comme le souligne Dana Benelli, de prendre le relais des intertitres dans l'interprétation des images, en plus d'accompagner le plaisir visuel de l'audience par un équivalent sonore (2006, p. 181). Finalement, une constante

---

<sup>36</sup> En vigueur entre 1930 et 1954, le Code Hays vise à surveiller la production cinématographique afin d'éviter toute dérive morale. Aucune représentation de la violence, de l'homosexualité et de sexualité n'est tolérée. La censure est omniprésente et les cinéastes développeront des techniques pour la contourner, entre autres en utilisant le prétexte de l'exotisme qui, sous une visée éducative et documentaire, permet de montrer des corps dénudés.

<sup>37</sup> Tout comme aux États-Unis, entre les années 1915 et 1970, la France instaure également un système de censure cinématographique qui encadre les représentations dans les films.

<sup>38</sup> Notons ceci : bien que majoritairement, l'exotisme et l'érotisme ont parties liées avec la représentation des femmes, le corps masculin exotique est, dans certain cas, lui aussi érotisé et sexualisé. C'est le cas dans *Tabu* (Murnau 1931) et *Tarzan, the Ape Man* (Van Dyke 1932).

demeure : le colonialisme et l'idéologie qui le sous-tend sont omniprésents dans les représentations. Les films réalisés durant cette période s'éloignent ainsi d'une illustration de l'idéologie coloniale plus ou moins latente telle que pouvait la manifester le cinéma des premiers temps. L'idéologie coloniale se trouve maintenant au cœur de la construction des intrigues et elle se présente de manière délibérée dans les films.

### **Les genres cinématographiques et la consolidation des imaginaires de l'exotisme**

Si l'on peut qualifier la première période d'émergence de l'exotisme au cinéma comme plus ou moins expérimental puisque les cinéastes cherchent à donner forme à l'altérité par le biais du cinéma pour la rendre exotique, la période que nous abordons ici est plutôt marquée par une consolidation des imaginaires de l'exotisme occidentalocentré qui se produit principalement à travers les genres cinématographiques. Devenant extrêmement populaires auprès de différents publics, ces genres répondent leurs attentes quant à l'exotisme et participent aux développements d'un système de production qui instaure son hégémonie et ses imaginaires à l'échelle planétaire.

Les imaginaires de l'exotisme au cinéma sont déjà bien institués au début des années 1930, ce qui fait que les cinéastes peuvent les instrumentaliser facilement. Ces imaginaires se constituent, selon le géographe Jean-François Staszak, comme de grands ensembles propres à des zones géographiques plus ou moins abstraites, ce qu'il nomme des « domaines géosémantiques » : « Un domaine géosémantique est constitué d'une part d'un espace géographique, considéré comme cohérent, vaste et assez lointain, d'autre part d'un ensemble assez homogène de stéréotypes qui lui sont propres, qui participent de sa définition et dans le cas de l'exotisme de son attractivité » (2008, p. 20). À ce sujet, l'auteur en nomme six : le proche-oriental, le moyen-oriental, l'extrême oriental, l'océanien, le latino-américain et l'africain (2008, p. 20). En analysant le proche oriental, l'auteur constate qu'il se compose de lieux précis (l'oasis, le désert, la casbah, le harem), de personnages principaux (la danseuse du ventre, le Bédouin, le cavalier arabe) et d'objets (tapis, porcelaines, armes blanches, plateaux de cuivre, turbans) renvoyant imaginativement à une région perçue comme exotique par les Occidentaux (2008, p. 20). Pour faire un pont avec le cinéma et les images, nous pouvons penser ici aux geishas qui représentaient le Japon pour Burton Holmes ou aux « sauvages » africains tels qu'on les retrouve dans les films de Martin et Osa Johnson. Nous émettons l'hypothèse que l'exotisme au cinéma profite de ces ensembles géomantiques dans sa constitution et des moyens propres au cinéma pour les mettre en scène. Ces

ensembles deviennent des marqueurs sémiotiques et discursifs par lesquels le public peut reconnaître et identifier ce qui leur est différent se constituant une identité collective à travers ces jeux de différenciations.

Le caractère populaire du cinéma de genre a partie liée avec ce processus de renforcement des imaginaires occidentaux de l'exotisme. S'instituant autour de domaines géo-sémantiques et de leur articulation à des intrigues qui concernent les Occidentaux, l'exotisme prend forme par une altérité qui est ici instrumentalisée. Il faut évidemment que ces imaginaires soient partagés par le plus grand nombre de personnes pour leur attribuer des fonctions sociopolitiques et idéologiques. En ce sens, pour que les imaginaires de l'exotisme se solidifient, il faut impérativement qu'ils soient reconnus, partagés et diffusés. Au tournant des années 1930, la consolidation des systèmes de production, autant en Europe qu'aux États-Unis, rend possible la distribution de films à grande échelle, en plus d'en produire d'importantes quantités. Une dynamique s'instaure entre un système de production qui profite et dissémine les imaginaires de l'exotisme et les publics qui les reconnaissent, en demandent et en consomment. Durant la décennie de 1930, ce qui est considéré comme l'âge d'or d'Hollywood, seulement huit studios possèdent la majorité de la production et de la distribution cinématographique aux États-Unis (Bordwell et Thompson 2017, p. 196). Notons cependant que ce ne sont pas tous les films qui participent de l'exotisme. En revanche, une quantité non négligeable d'entre eux le font, transformant les studios californiens en jungle africaine, en désert ou en îles tropicales. De l'autre côté de l'océan, en Europe et particulièrement en France, nous assistons à l'apogée de ce qui sera qualifié, par Pierre Boulanger, de « cinéma colonial » (1975). Cette appellation témoigne de l'importance que prennent les colonies et les imaginaires qui leur sont associés dans la consolidation d'une tendance cinématographique qui devient très populaire en Europe à l'époque. La présente partie de la thèse aborde ces différentes manifestations génériques qui nous permettent d'identifier les lieux de manifestation de l'exotisme dans le cinéma populaire des années 1930 : les aventures exotiques, les romances océaniques, les drames nordiques, les westerns et les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb.

# Chapitre 1

## Les films d'aventures dans la jungle

Le genre de l'aventure se décline selon plusieurs sous-genres allant du film de cape et d'épée, en passant par les films de guerres, les films de désastres et, ceux qui nous intéressent particulièrement dans ce chapitre, les films de jungle et de safaris (Sobchack 1988, p. 7). Ce qui permet de réunir ces différentes déclinaisons est une structure narrative similaire présentant un personnage héroïque (dans la majorité des cas, il est blanc, occidental et masculin), confronté à une ou à des situations extraordinaires qu'il doit surmonter en passant par des épreuves physiques, pour restaurer l'ordre établi (Sobchack 1988, p. 7). De manière générale, l'altérité constitue l'univers physique et symbolique « extraordinaire » par lequel se construisent les personnages, leurs interactions et les tensions dramatiques qui en découlent particulièrement dans les films se déroulant dans la jungle. Notons que nous retrouvons des caractéristiques narratives similaires dans les romans d'aventures exotiques du XIX<sup>e</sup> siècle (Queffelec 1988 ; Moura 1998). Ce qui distingue le cinéma est la forme qu'il donne à l'exotisme : il n'est plus uniquement décrit, mais visible et audible. Les films d'aventures dans la jungle bénéficient des imaginaires littéraires qui les précèdent et de la popularité des romans d'aventures connus du public. Suffit de penser à *Trader Horn* (Van Dyke, 1931), adapté des écrits du marchand d'ivoire Alfred Aloysius « Trader » Horn, publiés en 1927 ; à *Tarzan* dont les nombreuses adaptations proviennent des romans d'Edgar Rice Burroughs ; ou encore à *King Solomon's Mines*, adaptation du roman éponyme d'Henri Rider Haggard publié en 1885. La seule exception à cette règle demeure *King Kong* (1933, Cooper et Shoedsack), récit inventé de toutes pièces par et pour le cinéma offrant un discours réflexif sur le cinéma ethnographique et l'industrie du spectacle.

Au fil de nos recherches, nous constatons, en prenant pour guide les propos d'André Bazin (2002), que le genre de l'aventure dans la jungle suit une trajectoire particulière dont le point de départ serait les films réalisés par Martin et Osa Johnson, suivi d'*Africa Speaks !* (Futter, 1930). Ces œuvres, aux visées plus ou moins documentaires, ouvrent la voie au genre. Ils mettent déjà en scène les dangers de l'exploration et de la chasse en territoire inconnu, majoritairement une Afrique imaginée par les Occidentaux, et ont comme personnages principaux des aventuriers blancs. Afin d'étudier les formes, les fonctions et les imaginaires de l'exotisme mis en place par le

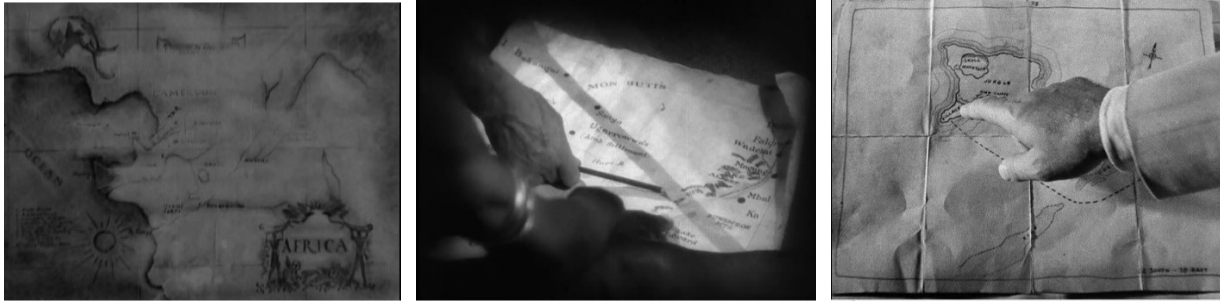


cinéma d'aventure dans la jungle, nos recherches nous ont amenés à choisir quatre films exemplaires du genre : *Trader Horn* (Van Dyke, 1931), *King Salomon's Mines* (Stevenson, 1931), *Tarzan, the Ape Man* (Van Dyke, 1932) et *King Kong* (Schoedsack et Cooper, 1933).

### **1.1. Créer le dépaysement : cartes au trésor et lieux inconnus**

Dans ces films, les lieux ont pour but de mettre en scène une altérité géographique et anthropologique présentée comme porteuse de dangers. Alors que la conquête de ces endroits devient un des moteurs narratifs des films, le personnage principal devient notre guide. Motivés par l'obtention d'un trésor ou par la découverte de richesses inimaginables, les déplacements des personnages à travers ces lieux sont prétextes à l'aventure et à la découverte, les sortant de leur zone de confort. Pour former une tension dramatique, il faut que soit créée une distance entre le quotidien des héros et le lieu qui les déstabilise et les confronte à l'inconnu : « Adventure films need that sort of distance from the everyday world in order to maximize the dangers and thus to increase the magnitude of the efforts of the characters » (Sobchack 1988, p. 9). Comme nous l'avons noté, le lieu de prédilection pour les aventures dans la jungle est très souvent l'Afrique telle qu'elle fut imaginée et conçue par les Occidentaux : « une Afrique peuplée de sauvages et de bêtes féroces » (Bazin, 2002, p. 27).

Pour créer le dépaysement physique, les cinéastes ont d'abord recours à une technique qu'ils empruntent au cinéma des premiers temps : la carte géographique. Motif récurrent dans le cinéma de l'époque où nous l'observerons au long de cette deuxième partie, la carte est utilisée dans différents contextes pour signifier les lieux de l'action ou pour témoigner de l'existence « réelle » d'un espace géographique. Souvent présentée sous la forme d'une carte qu'observent les protagonistes, elle expose le trajet que les aventuriers doivent parcourir pour atteindre leur objectif et permet de le visualiser topographiquement. Qu'elle soit fictive — évoquant un territoire imaginé — ou réelle — renvoyant à un territoire existant —, elle joue un rôle fondamental dans la consolidation de l'intrigue dramatique et dans la construction de l'espace exotique dans lequel les protagonistes vont s'aventurer. Elle motive et justifie le déplacement par la mise en place d'un parcours avec un objectif précis et en expose les possibles obstacles. Dès les premiers plans de *Trader Horn*, de *Tarzan* ou de *King Kong*, la carte sert de justificatif à l'aventure qui va suivre (fig. 90, 91 et 92).



Alors que dans *Trader Horn*, la carte représente une certaine vision de l’Afrique — on le déduit par l’inscription dans le bas (fig. 1), celle de *Tarzan* évoque des noms de lieux qui nous sont inconnus (fig. 2), et celle de *King Kong* illustre un dessin d’une île jamais officiellement cartographiée et découverte par un marin suédois (fig. 3). Les aventuriers en font la lecture et, au fur et à mesure de leur parcours et ses particularités, nous sont dévoilés les paysages que ces cartes illustrent. En parallèle, par une dynamique ludique, les spectateurs et spectatrices sont aussi amené.es à trouver les correspondances entre la carte géographique et les images des lieux, donnant une idée de l’avancement de la quête des personnages.

En plus de ses fonctions dans la constitution d’un imaginaire de l’espace, la carte occupe également un rôle au niveau formel. Elle suggère une organisation des plans qui se matérialise par le montage en un parcours narratif par les images et les sons. Dans *King Solomon’s Mines*, la carte est dessinée dans le journal de voyage du narrateur principal, le chasseur-explorateur anglais Allan Quatermain — sorte d’Indiana Jones de l’époque. Au fil de son déplacement, le groupe d’aventuriers prend parfois la carte pour l’observer et la comparer avec ce qui se trouve devant eux. À d’autres moments, c’est par l’utilisation du fondu enchaîné que nous passons de la carte à la visualisation du territoire. Servant à repérer les aventuriers dans l’espace, la carte est à la fois l’élément déclencheur de la quête et la clé de sa résolution. La corrélation entre la carte et le film permet d’établir le rôle de l’organisation des images et des sons dans l’appréhension du visible, tout en permettant de comprendre les fonctions du montage dans la construction d’une géographie imaginaire.

## 1.2. La jungle et ses habitants

Le lieu de prédilection pour ces films d'aventures est la jungle. Il s'agit d'un endroit dans lequel la végétation est dense, où il fait chaud et humide. Habité par de nombreux animaux sauvages que les cinéastes prennent soin de montrer, cet environnement naturel peut devenir fatal à tout moment. Les explorateurs qui s'y aventurent doivent constamment être sur leur garde puisque le danger se trouve dans tous les recoins. Coupé de toute civilisation, les aventuriers ne peuvent se fier à personne d'autre qu'eux-mêmes pour assurer leur survie. Pour reprendre la formule de Leonid Heller, la jungle telle que représentée ici peut être qualifiée d'« enfer vert » avec ses habitants démoniaques (2009, p. 57). On peut ainsi la considérer comme un ensemble géosémantique (Staszak, 2008) : les marqueurs audio-visuels l'évoquant sont la présence de palmiers ou d'arbres gigantesques, de lianes et d'animaux sauvages, tout comme les manifestations sonores des singes par leurs cris, et des oiseaux par leurs chants. À cela s'ajoute, la majorité du temps, une tribu de cannibales ou d'Autochtones aux rituels païens l'habitant. Que ce soit dans *Trader Horn*, *Tarzan*, *King Salomon's Mines* ou *King Kong*, la jungle représente un passage obligé pour l'accomplissement de la quête des héros.

Les Autochtones ont eux aussi des fonctions particulières dans le dépaysement cultivé par le film et auquel sont confrontés les aventuriers et, par correspondance, les spectateurs et spectatrices. Les habitant.es sont systématiquement associées à la sauvagerie et les rencontrer devient source de conflits. Il existe en ce sens un rapport d'analogie entre la jungle et ceux et celles qui y vivent. L'espace dans lequel se déroulent les actions est toujours représenté comme sauvage, tout comme leurs habitants qui en deviennent des personnifications. Dans *Trader Horn*, les autochtones africains d'un village au fond de la jungle sont représentés comme des cannibales sanguinaires. Dans *King Salomon's Mines*, la tribu habitant à proximité de l'entrée des mines devient menaçante envers les protagonistes en raison de ses danses et rituels perçus comme des cérémonies de sorcellerie. Dans *Tarzan*, c'est une tribu de pygmées<sup>39</sup> qui menace les aventuriers, se cachant dans les moindres recoins (fig. 93 et 94).

---

<sup>39</sup> Il existe d'ailleurs une fascination dans le cinéma d'aventure exotique de l'époque pour ces individus de petite taille que l'on retrouve à de nombreuses reprises dans les représentations occidentales de l'Afrique. Il serait intéressant d'en étudier les origines et les transformations au cinéma dans des recherches ultérieures.



Les communautés qui habitent les lieux représentent, selon cette optique, une menace pour les personnages occidentaux. Ajoutons également que leurs habitant.es se distinguent des Occidentaux par leur couleur de peau, en particulier dans les films en noir et blanc où les contrastes entre les tons pâles et foncés sont flagrants. La peau blanche absorbant davantage de lumière, les Occidentaux se distinguent du paysage et se détachent de ce qui les entoure. Par ailleurs, nous avons également constaté une hiérarchie entre les personnages qui témoigne d'une dynamique raciste entre « sauvage » et « civilisé ». Alors que les Autochtones, habitants de la jungle, font un avec les animaux et la nature, les « boys<sup>40</sup> » qui accompagnent les blancs dans leur périple nous sont présentés comme un peu plus civilisés puisqu'ils peuvent communiquer et comprendre des ordres. Cette gradation entre les personnages contribue à relayer au rang de décors les Autochtones. À cet égard, il n'est pas étonnant de constater que ces derniers meurent constamment sans que personne ne se soucie de leur condition. À l'inverse, tout est mis en œuvre pour éviter les morts du côté des blancs. De plus, les Autochtones ne sont jamais identifiés par leur nom, à l'exception d'Umbopa dans *King Salomon's Mines*. Ceci s'explique par son statut particulier puisqu'il a grandi parmi les blancs.

Pour créer les différentes tribus, les studios engagent de nombreux acteurs issus des populations immigrantes des États-Unis dont les fonctions principales sont d'incarner, au même titre que les décors, l'exotisme des lieux. Ces acteurs et actrices anonymes ne sont d'ailleurs jamais mentionné.es dans les génériques et sont interchangeables d'un film à un autre. Même s'ils sont parfois présentés comme accompagnant les héros, les cinéastes les relèguent à des rôles de seconde zone, mettant à l'avant-plan les personnages blancs. Ces acteurs et actrices sont communément

---

<sup>40</sup> Le terme « boys », à cette époque, était utilisé pour identifier les porteurs et les Autochtones qui aident les aventuriers dans leur quête. L'utilisation de ce terme renvoie également à une façon d'infantiliser les Autochtones en les identifiant à de « jeunes hommes », voire à des enfants par les colons.

appelé.es « extras », soulignant l'anonymat dans lequel leur travail s'effectue, contrairement aux vedettes dont on connaît l'identité. Comme le souligne l'historienne du cinéma afro-américain Charlene B. Register : « Extra-roles were distinguished from other roles in that actors were required to provide the 'human backdrop' for pictures, to serve as supporting players to their more illustrious stars, and to lend authenticity to a picture atmosphere » (1997, p. 95). En plus de perpétuer et de renforcer les stéréotypes racistes déjà présents dans l'imaginaire états-unien, leurs présences instrumentalisées à l'écran les réduit au silence dans les représentations. Fatimah Tobing-Rony note que ces dynamiques entre les personnages confirment l'idée fondamentalement raciste mise de l'avant par les théories évolutionnistes voulant que l'être humain parte d'un stade primitif pour se rendre à un stade civilisé, incarné par les Occidentaux (1996, p. 179-181). L'exotisme étant associé ici au caractère primitif de ces individus en opposition au monde civilisé, personnifié par les protagonistes blancs. Même dans la couleur de leur habillement respectif, par leur capacité à réfléchir la lumière, les vêtements (ou leur absence) distinguent les blancs de leur environnement. L'habit d'explorateur entièrement blanc, porté fièrement par les protagonistes, a ainsi une fonction dans l'établissement de distinctions par le biais de la lumière et des contrastes.

### **1.3. Fictionnaliser le cinéma ethnographique et zoologique**

À ces enjeux liés à la jungle et à ses habitant.es se joint le désir de la part des cinéastes de s'approprier des images et des imaginaires de l'exotisme préexistants afin de les intégrer à leur fiction. Non seulement ils les reproduisent en studio, mais les cinéastes s'approprient également des bandes documentaires zoologiques et ethnographiques prises par d'autres cinéastes qu'ils agencent par montage à leurs propres séquences. Le système de production mis de l'avant par l'industrie hollywoodienne cherche ainsi à éviter de financer des expéditions coûteuses et à minimiser les coûts de production en pleine période de crise économique (Benelli 2006). Notons tout de même l'exception que représente le premier film de Van Dyke intitulé *Trader Horn*. Produit par la MGM et entièrement tourné en Afrique, il nécessite un investissement considérable pour la compagnie de production qui prend un risque en finançant une expédition en pleine crise économique. Van Dyke choisit comme fil narratif les aventures du marchand d'ivoire Alfred Aloysius Smith, telles que racontées dans son autobiographie, publiée en 1927, et le tournage consiste dans l'organisation d'une expédition sans précédent dans l'histoire des productions

cinématographiques. Elle nécessite un nombre impressionnant de techniciens et de matériels pour tourner dans les conditions difficiles de l'Afrique :

Van Dyke devait tourner *Trader Horn* en Afrique-Orientale Anglaise et au Congo. Il fallait organiser pour cela une véritable expédition. L'enregistrement sonore exigeait encore à cette époque des appareils encombrants et lourds. Au total, Van Dyke emportait 90 tonnes de matériel, dont un générateur d'électricité qui à lui seul en pesait dix. Il emmenait quatorze personnes trois interprètes dont une femme, Edwina Booth, trois caméramans, deux électriciens, deux ingénieurs du son, une secrétaire, un charpentier, un chasseur et un chimiste pour le laboratoire. Un administrateur, et trois techniciens étaient partis auparavant pour préparer le débarquement à Mombasa (Leprohon, 1945, p. 146).

L'entreprise ambitieuse s'avère profitable pour le studio. Le film rapporte un peu plus d'un million de dollars en profit, devenant un succès international, tout en constituant un gage de la qualité des productions de la MGM à venir (Behlmer, 1987, p. 39). Cependant, l'expérience est assez difficile, risquée et coûteuse pour que le studio prenne la décision de ne plus tourner de films à l'extérieur d'Hollywood jusqu'à ce que les conditions économiques se soient stabilisées.

Notons que Van Dyke a aussi pour mission, durant le tournage de *Trader Horn*, de rapporter des bandes filmiques et sonores afin d'alimenter les archives documentaires de la MGM pour les années suivantes. Ces archives seront entre autres réutilisées dans *Tarzan, the Ape Man* (Behlmer, 1987). Au début des années 1930, acheter des archives et des travelogues est une pratique courante pour les différents studios et cinéastes. Le cinéma d'exotisme des premiers temps, dont nous avons observé quelques exemples dans la première partie de la thèse, devient une banque de données pour construire l'exotisme par les films d'aventures dans la jungle. Ces bandes ethnographiques ne visent plus l'unique documentation curieuse de mœurs et coutumes différentes comme c'était le cas, mais sont intégrées aux films à des fins narratives et fictionnelles. Comme le note la théoricienne du cinéma Dana Benelli, cette dynamique entre documentaire et fiction est au cœur de l'hybridité formelle dont sont porteurs les films de cette période (Benelli, 2006). L'utilisation de la technologie de projection arrière (*rear projection*) est d'ailleurs largement répandue à l'époque. Par cette technique, les cinéastes peuvent faire cohabiter deux régimes d'images différents dans un même plan. Le procédé, ancêtre de l'écran vert, consiste à projeter sur un écran une bande filmique principalement ethnographique ou zoologique, alors que les personnages occidentaux jouent devant elle en studio, filmés à leur tour. Cette superposition permet de créer une rencontre avec l'altérité sans compromettre la sécurité des acteurs et, surtout, dans des

conditions contrôlées en studio pour mieux la soumettre aux besoins scénaristiques. À titre d'exemple, observons cette séquence au tout début de *Tarzan*. À peine arrivée dans une maison en Afrique où se trouve son père, Jane se maquille et se crème le visage face à la caméra. Alors qu'elle discute avec son père campé en arrière-plan, nous entendons des bruits de tambours et des chants en langue inconnue. Cette musique, dont l'intensité s'accroît, témoigne d'un déplacement dans l'espace. Le groupe qui l'émet semble se rapprocher de la maison. Jane et son père s'avancent vers la fenêtre pour regarder à l'extérieur. Nous observons alors la procession d'une tribu tandis que le père de Jane explique qu'il s'agit sans doute des tribus Wakamba et Karowanda venues pour faire du troc. À ce moment, Jane et son père sortent à l'extérieur (fig. 95 et 96).



Sur ces deux photogrammes, nous pouvons observer les deux régimes d'images superposés. Le passage de l'un à l'autre est appuyé par les protagonistes occidentaux en promenade devant les Autochtones africains, commentant et expliquant ce qui est censé se trouver devant eux. Les individus de la tribu, pour leur part, sont muets et apparaissent en plan frontal devant la caméra, fixant l'objectif, sans que leur regard soit orienté en direction des protagonistes. La fixité de la caméra et les plans frontaux présents dans les séquences rétroprojetées ne sont pas sans rappeler les premiers travelogues et documentaires ethnographiques. Les explications et les commentaires de Jane et de son père face à ce qui se déroule sous leurs yeux leur attribuent le rôle des intertitres ou du bonimenteur du cinéma de premiers temps interprétant les pratiques des Autochtones. Jane va juger les femmes africaines selon leur apparence avec une certaine condescendance alors que son père lui explique ce que signifient les symboles sur les boucliers des Africain.es. Rapidement, cette séquence se transforme en une sorte de visite guidée dans un musée ethnographique à l'intérieur de la fiction. Elle permet aux spectateurs et aux spectatrices de contempler et d'en

apprendre davantage sur cette culture différente de la leur. À un certain moment, l'image documentaire rétroprojetée se fixe quelques instants. Un jeune homme africain apparaît, immobile, fixant le sol, comme s'il ne s'agissait plus d'une bande filmique, mais d'une photographie. Ce moment souligne le caractère factice de la rencontre, du moins pour notre regard contemporain. L'utilisation de la rétroprojection et de bandes ethnographiques dans les films d'aventures dans la jungle permet d'articuler une intrigue dramatique dans laquelle les images documentaires ont pour fonction de générer des environnements qui sortent les personnages principaux de leur quotidien et simule des rencontres.

En plus de la rétroprojection, les cinéastes utilisent le montage alterné afin d'insérer des séquences de films de safaris, qu'ils entrecouperont avec des séquences tournées en studio avec les acteurs. Dans *Trader Horn*, nous avons droit à une séquence d'une durée de quinze minutes durant laquelle le personnage principal et son acolyte observent différents animaux. Passant des girafes aux gazelles, la séquence se termine sur un rhinocéros agressif qui menace les aventuriers (fig. 97, 98 et 99).



D'ailleurs, le cinéaste va même simuler une attaque du rhinocéros sur un des *boys* en effectuant un jeu d'ombres devant une image rétroprojetée (fig. 10). Cette séquence de l'attaque du rhinocéros n'est pas sans rappeler la séquence similaire que nous avons observée dans le film *Simba* (1928) de Martin et Osa Johnson, dans la première partie de la thèse. Dans *Tarzan*, la même séquence d'un alligator est répétée pour simuler son mouvement. Elle est entrecoupée par le plan d'un *boy* qui tente désespérément de se sauver pour éviter d'être mangé. Évidemment, l'homme et l'animal ne sont pas dans le même espace, mais le montage permet de créer l'illusion qu'ils le sont. La volonté de dramatiser la présence des animaux est ultimement mise en scène dans *King Kong* qui, au lieu



d'utiliser des images d'animaux existants, en invente de nouveaux à mi-chemin entre les monstres et les dinosaures, les faisant interagir avec les aventuriers. Ceci rejoint les propos suivants d'André Bazin : « il ne suffit plus de chasser le lion s'il ne mange les porteurs » (2002, p. 27). Tout comme la rétroprojection, l'utilisation ingénieuse du montage devient une manière d'intégrer des bandes documentaires à la fiction. Soulignons également que certaines compagnies privées se spécialisent dans les tournages à l'étranger et rapportent des bandes filmiques, nommées des « atmosphères », qu'ils vendent aux Studios (Benelli, 2006, p. 191). Ces « atmosphères » servent spécifiquement à évoquer l'altérité et le lointain dans ces films d'aventures.

#### **1.4. Droits de parole et espace sonore**

L'institutionnalisation du sonore au tournant des années 1930 arrive également à point pour appuyer cette volonté des cinéastes et de l'industrie cinématographique de renouveler l'exotisme au cinéma. Bien évidemment, son utilisation dans le cadre de projections d'images est antérieure à l'arrivée de technologies en permettant sa (re)production en studios (Altman 2004). Comme nous l'avons noté pour Burton Holmes, les spectacles de lanternes magiques et les projections dans les grands théâtres sont pratiquement toujours accompagnés par un bonimenteur et des musiciens. Le genre de l'aventure bénéficie de ces nouvelles possibilités d'enregistrement sonore. Comme le souligne Benelli : « the inclusion of apparently authentic (though they often weren't) and unfamiliar wildlife and location sounds enabled a film's visual spectacle to be accompanied by equivalent audio pleasures » (2006, p. 181). La réalisation de *Trader Horn* est à ce sujet principalement motivée par cette possibilité d'enregistrer des sons directement sur le lieu du tournage. Van Dyke veut ainsi être le premier à tourner un film de fiction hollywoodien entièrement sonore en Afrique. Comme le note Pierre Leprohon au sujet de Van Dyke :

Il suivait avec attention la mise au point des appareils de prise de son. Quand il les crut capables d'enregistrer directement les voix et les bruits d'atmosphère, il résolut d'aller capter sur place les rumeurs de la jungle, les chants des noirs et la voix rauque des fauves (Leprohon 1945, p. 145).

L'auteur ajoute, citant Van Dyke :

Je veux, le premier, enregistrer la voix rauque de la jungle, cette voix qu'on ne peut oublier quand on l'a entendue une seule fois et qui est faite des cris de millions de bêtes égorgées ou triomphantes. Je veux capter les étranges rhapsodies des indigènes, le barrissement des éléphants, le rugissement des lions sur leurs terrains

de chasse et faire entendre toute cette étrange musique à vos oreilles de petits civilisés trop délicats... (1945, p. 145-146).

La possibilité de combiner des sons enregistrés à la bande d'images apporte de nouvelles potentialités narratives et formelles donnant une nouvelle dimension à l'exotisme qui se décline selon trois axes principaux : les voix, l'ambiance et la musique.

La question de la voix est sans doute la plus révélatrice des enjeux de pouvoirs liés à l'exotisme dans ces films. Occupant une fonction dans l'interprétation qui est faite des environnements naturels dans lesquels évoluent les personnages, elles visent à faciliter la compréhension des images et du récit. Comme le constate Dana Benelli :

Given the availability of a soundtrack simultaneous with the image track, a film's spoken commentary could more effectively complement images by providing more information than intertitles, by allowing for greater expression of commentator personality, and by facilitating dramatic shading of the on-screen subject matter (2006, p. 181).

Aux indications fournies par les intertitres dans le cinéma des premiers temps se substituent alors les voix intradiégétiques des personnages. Dans ces films, tout comme dans le cinéma des premiers temps, ce sont les personnages blancs, majoritairement des hommes, qui occupent cette fonction de médiation. C'est principalement à travers leurs propos et points de vue passant par la parole qu'est interprétée l'altérité dans le but de la rendre exotique. Les scénarios deviennent dès lors primordiaux. Tandis que des cinéastes/voyageurs comme Burton Holmes n'hésitent pas à improviser pour s'adapter à leur public, les films d'aventure exotiques s'élaborent à partir de textes prédéfinis qui déterminent et organisent le visible et l'audible en fonction de la fiction. La possibilité d'enregistrer des sons permet également la reproduction de la matérialité des voix ; ce qui établit des contrastes entre les langues parlées. Ceci se concrétise par des postures de parole aux timbres variés et reconnaissables, et des accents particuliers en fonction des différentes langues parlées, rendus possibles par l'enregistrement audio (Chion 1982). Par exemple, dans *Tarzan, the Ape Man* (1932)<sup>41</sup>, les protagonistes états-uniens s'expriment en anglais et n'ont pas besoin d'être traduits ou doublés puisque le film s'adresse à un public majoritairement états-unien. Les

---

<sup>41</sup> Pour une étude détaillée de la construction de l'exotisme par le sonore dans *Tarzan, the Ape Man* (1932) de W.S. Van Dyke, nous référons à notre article intitulé : « Entendre la jungle et comprendre l'espace sauvage : l'exotisme sonore dans *Tarzan, the Ape Man* de W.S. Van Dyke ». À paraître aux éditions Mimésis (Paris).

personnages principaux sont identifiables par leur langue et leur accent provenant d'un lieu bien précis : les États-Unis. À l'inverse, les « Africains » ne bénéficient pas de sous-titres anglais pour traduire leurs propos et ils sont censés parler leur langue. À ce sujet, les « extras » doivent parfois inventer des langues aux sonorités exotiques ou parler une autre langue que l'anglais pour signifier leur exotisme et obtenir des emplois à Hollywood (Regester 1997). Alors que l'anglais est considéré comme une langue à part entière, les langues des Autochtones sont réduites à n'être que des dialectes, voire des bruits incompréhensibles et sont décrites comme telles par les protagonistes occidentaux. Entendre différents timbres et accents, tout comme l'intérêt pour la matérialité sonore des voix, permettent aux cinéastes d'établir des distinctions entre endotiques et exotiques.

Le fait que la majorité des films d'aventure dans la jungle de l'époque soient tournés en studio provoque également l'apparition d'un exotisme élaboré par la création d'ambiances et d'atmosphères sonores. L'utilisation de sons préenregistrés et de bruits synthétiques pour évoquer des lieux et construire des espaces permet de les décontextualiser de leur source d'origine et de les instrumentaliser à des fins narratives. Comme le note Serge Cardinal : « Si, à l'époque du cinéma des premiers temps, la source autant que le son étaient présents, le son fonctionnant prioritairement dans sa capacité de contact, maintenant la source est absente et le son devient son délégué, sa part sensible enveloppant le spectateur » (1999, p. 103). Visant à renforcer le réalisme des lieux exotiques construits en studios, l'utilisation de bandes sonores comportant des chants traditionnels (très souvent africains ou océaniens) et des bruits d'animaux sauvages (singes, lions, oiseaux ou autres) devient pratique courante. Van Dyke a d'ailleurs rapporté de son tournage pour *Trader Horn*, en plus des images, de nombreux enregistrements sonores qui servent à construire ces ambiances dans les films subséquents de la MGM. La fonction de celles-ci, au-delà de leur rôle dans la construction d'une impression d'authenticité pour les publics, est aussi de l'ordre de la dramatisation et de la narration. À titre d'exemple, les bruits d'animaux peuvent aviser les protagonistes d'un danger imminent (le rugissement d'un lion) ou, à l'inverse, leur indiquer la tranquillité d'un lieu (la stridulation des grillons). Les sons et les bruits participent à élargir l'espace diégétique au-delà du cadre et du visible. Dans *Tarzan*, la jungle californienne prend vie par les sons, les bruits et les cris d'animaux. Les bruits des singes, en passant par ceux des gorilles, des jaguars et, évidemment, par le fameux cri de Tarzan, contribuent tous à construire un espace plus grand que ce que nous donnent à voir les images. Toujours dans *Tarzan*, durant la séquence en

rétroprojection que nous avons observée précédemment, les percussions et les tambours africains viennent souligner la présence des Autochtones africains dans l'espace diégétique. Même lorsqu'ils ne sont pas visibles, le son des tambours évoque leur présence. À ce sujet, la majorité de la bande sonore provient du tournage de *Trader Horn*, tout comme les images rétroprojetées (Behlmer, 1987, p. 39-40). Dans *King Salomon's Mines* et *King Kong*, les tambours évoquent eux aussi les tribus qui habitent la jungle sans que nous les voyions nécessairement. Ces sonorités, en plus d'élargir l'espace au-delà du visible, servent d'indicateurs pour le public des dangers qui guettent les protagonistes, contribuant à la tension dramatique de l'aventure.

L'insertion de musique dans ces films, pour sa part, sert à lier les plans et matérialise les pratiques musicales des communautés autochtones. Dans *Tarzan, the Ape Man*, l'une des premières scènes du film est basée sur ce rapport entre musique et images. Alors que nous entendons des musiques qualifiées de « tribales » par les protagonistes blancs, leurs sources se trouvent dans le hors-champ. Nous savons cependant que ces sonorités proviennent d'êtres humains et non d'animaux. Une amplification sonore nous donne ensuite l'impression que la source se rapproche des protagonistes. L'exotisme se construit à travers ce rapport des protagonistes avec la musique intradiégétique qui documente — jusqu'à un certain point — des pratiques, tout en dramatisant une rencontre à venir. Dans *King Salomon's Mines*, les tribus sont elles aussi annoncées par des bruits de tambours et des chants. Cependant, notons tout de même la performance de l'acteur afro-américain Paul Robeson qui détonne avec ce que nous avons l'habitude de voir dans ce type de film. Ce chanteur baryton performe des chants proches de ceux des esclaves afro-américains et critique, pour notre regard contemporain du moins, la position d'esclave qu'occupent les Afro-Américains et les Africains dans le cinéma d'aventure<sup>42</sup>. Il s'avère dans le film que ce *boy* est en fait descendant d'une famille royale. Évidemment, ce type de performance demeure extrêmement rare, voire unique pour l'époque. Ceci est probablement attribuable au fait que le film est réalisé en Angleterre et non aux États-Unis. Lorsque la musique devient extradiégétique, elle sert à rythmer le montage et à agrémenter le suspense, en contraste avec la musique des Autochtones. Reconnaisable par ses sonorités occidentales de cuivres et d'orchestres, elle vient appuyer une

---

<sup>42</sup> À ce sujet, nous référons les lecteurs aux deux volumes écrit par son fils Paul Robeson Jr : *The Undiscovered Paul Robeson, an Artist Journey 1898-1939* (2001) et *The Undiscovered Paul Robeson: Quest for Freedom 1939-1976* (2009). Ces ouvrages revisitent l'ensemble de la carrière et de la vie de Paul Robeson, exposant les défis de ce dernier dans un monde cinématographique, mais aussi social, majoritairement réservé aux blancs et raciste.

tension dramatique dans son rythme et son tempo et elle n'est pas produite par des individus identifiables à l'image. *Trader Horn*, *Tarzan*, *King Kong* et *King Salomon's Mines* commencent tous par une musique orchestrale mettant en valeur les cuivres et les timbales dans un rythme saccadé. Construite par un jeu de syncopes, elle vient simuler un effet de suspense et de tensions propre à l'aventure. Les cuivres et les instruments de fanfare renvoient systématiquement à des sonorités occidentales, utilisant des instruments provenant de la musique classique telle qu'elle s'est instituée en Occident. Son organisation rythmique et son orchestration évoquent une structure organisée renvoyant à un imaginaire occidental de la modernité. À l'inverse, les musiques autochtones sont rarement orchestrées et organisées comme la musique occidentale. Leur rôle est d'évoquer le « lointain » autant temporel que géographique et d'alimenter un imaginaire « tribal » et « mystique » de la jungle. D'ailleurs, les instruments utilisés pour ces musiques sont souvent considérés comme déjà exotiques par les Occidentaux. Pensons par exemple au djembé pour évoquer l'Afrique, au sitar pour les pays du Maghreb et l'Inde, au erhu pour les pays asiatiques et à la flûte de pan pour les pays d'Amérique latine. Les différentes sonorités de ces instruments associés à des géographies précises structurent l'exotisme dans ces films, en contrastes avec les sonorités familières aux publics occidentaux. La musique délimite ainsi des contrastes entre l'endotique et l'exotique à travers sa circulation entre les zones intra et extradiégétiques.

### **1.5. Aventure et romance : histoires d'amour et patriarcat**

Finalement, on ne saurait passer sous silence l'importance des histoires d'amour dans ces films. Bien que le but principal du héros soit de faire triompher la civilisation sur la sauvagerie, de survivre dans un monde qui lui est hostile et d'atteindre la reconnaissance par la découverte de trésors et de richesses, se greffe en parallèle un deuxième arc narratif par le développement d'une intrigue amoureuse. S'il existe une association quasi systématique entre aventure et romance, en plus de la volonté des studios de rejoindre un auditoire féminin, cela est attribuable selon nous à la place qu'occupe l'exotisme dans ces deux systèmes narratifs.

La consolidation des modes de production des studios hollywoodiens permet la stabilisation d'un *star-système* qui place les vedettes occidentales à l'avant-plan. De plus, les cinéastes construisent leurs personnages occidentaux à partir de stéréotypes, leur permettant de les opposer aux non-Occidentaux. Les deux figures principales dans ce type de films sont celles de l'aventurier et celles de la femme désemparée. L'aventurier se caractérise principalement par le fait qu'il s'agit

d'un homme blanc, généralement de forte stature. Il se décline de différentes façons entre autres en tant que chasseur, explorateur, commerçant ou colon. Il incarne un individu plus ou moins civilisé auquel viennent s'opposer les lieux et les individus sauvages. Ce personnage devient la pierre angulaire des récits d'aventures ; c'est par lui que s'articulent l'idéologie et le discours colonial des films, tout comme l'intrigue dramatique. Les vedettes choisies pour incarner ces personnages le sont toujours en fonction de leur physique impressionnant censé témoigner de leur caractère exceptionnel. Comme le note Thomas Sobchack, le héros du film d'aventure est toujours dépeint comme un être solitaire se distinguant du groupe par ses habiletés, son intelligence et son physique hors du commun (1988, p. 14). La corporalité des acteurs joue en ce sens un rôle capital. Ce personnage se démarque ainsi non seulement des individus exotiques, sur lesquels il possède un certain pouvoir et contrôle, mais aussi sur les autres Occidentaux impressionnés par son savoir-faire et son physique. Dans *Tarzan, the Ape Man*, c'est Johnny Weissmuller, ancien nageur de compétition à la carrure impressionnante, qui est tout désigné pour incarner Tarzan. Dans *Trader Horn*, le commerçant d'ivoire et aventurier Aloysius Horn est incarné par l'acteur de westerns Harry Carey. Présenté comme quelqu'un qui n'a peur de rien, il a déjà une place de dur à cuire dans l'imaginaire cinématographique des États-Unis. À cette construction de la masculinité vient se greffer celle de la féminité. Le personnage féminin, souvent présenté comme désarmé et naïf, nécessite constamment l'aide des hommes qui l'entourent pour survivre. Elle doit être incarnée par une actrice frêle et séduisante, que les cinéastes vont pouvoir sexualiser. Les vedettes choisies pour ces rôles correspondent à ces attentes spectaculaires de personnalité et de physique. Maureen O'Sullivan, qui incarne Jane Parker dans *Tarzan*, est présentée comme une ingénue, figure féminine déjà présente dans le cinéma des premiers temps (Chemartin et Dulac 2005). Elle n'hésite pas à se débarrasser de ses vêtements qui témoignent de la civilisation pour adopter une tenue plus légère pour la vie dans la jungle. La même chose se produit avec l'actrice canadienne Fay Wray qui incarne Ann Darrow dans *King Kong*. Leur présence vise à consolider les dynamiques patriarcales au cœur des récits d'aventures, tout en les sexualisant à l'écran. La femme dans ces films est également présentée comme un personnage qui doit s'adapter et apprendre à vivre dans un environnement naturel qui la déstabilise. Contrairement à l'homme qui est outillé et à l'affût de toutes les combines pour survivre, la femme est innocente et naïve. Dans la majorité des cas, c'est le personnage masculin qui est désigné pour transmettre les connaissances nécessaires à sa survie, inscrivant déjà celui-ci dans une relation de supériorité et de pouvoir par rapport à elle. Même la

femme blanche reine d'une tribu africaine dans *Trader Horn* perd tous ses moyens dès qu'elle rencontre l'explorateur et son associé (fig. 100 et 101).



La participation du personnage féminin à l'aventure est systématiquement perçue comme un obstacle à l'accomplissement de la quête du héros masculin. Représentée comme peu adaptée face à l'environnement naturel dans lequel elle évolue, elle devient un défi supplémentaire permettant à l'homme de montrer sa valeur.

Les intrigues amoureuses sont également des façons de cristalliser ces relations de pouvoir entre les personnages. Tandis que la femme est systématiquement représentée comme une Occidentale civilisée, transportant dans ses valises ses différentes marques de « civilité » (maquillage, miroir, robe) incarnant tous les clichés de la féminité telle qu'elle est perçue par les hommes et l'imaginaire patriarcal des années 1930, le rôle de l'homme est de lui retirer cette innocence en lui apprenant à apprivoiser le nouvel environnement naturel dans lequel elle se trouve. Par exemple, après avoir fait transporter ses nombreuses valises, la première chose que fait Jane en arrivant en Afrique est de se maquiller et de se crémé le visage, alors que son père lui explique les bases de la survie dans ce lieu. Puisque la survie du personnage féminin dépend entièrement de l'homme, elle lui est soumise. De plus, parce que c'est l'homme qui la guide dans ce cheminement, la compréhension et la conquête de la femme deviennent génératrices d'une intrigue amoureuse et participent à une dynamique avec une altérité de genre. Comme le souligne Fatimah Tobing Rony : « The figure of the white women is thus another object of knowledge needing to be explored, understood and tamed » (1996, p. 172). Les personnages féminins n'ont, en ce sens, que très peu d'agentivité et de pouvoir sur les relations amoureuses que ces films mettent de l'avant. L'idylle se transformant en relation de domination, de contrôle et de dépendance. L'intrigue amoureuse instrumentalise la femme comme un objet à conquérir par le héros, au même titre que l'espace

inconnu et ses habitant.es. De plus, puisqu'elle se trouve dans un milieu dans lequel les lois occidentales ne s'appliquent plus, sa situation se transforme en prétexte de sexualisation de son corps, liant exotisme et érotisme. La vie à l'état sauvage, manifestée par l'abandon des marqueurs de civilité — particulièrement les vêtements occidentaux — devient très souvent un prétexte pour dévoiler le corps féminin. Les robes et les chemises sont systématiquement déchirées, coupées et retirées pour être remplacées par des pagnes et des jupes courtes en peau d'animaux. C'est à partir de ce moment que se dessinent deux perspectives sur l'intrigue amoureuse. D'un côté, le héros prend en charge la femme afin de l'aider à survivre dans cet environnement naturel hostile, quête et découverte de trésors rejoignant ici l'intrigue amoureuse. De l'autre, une perspective à ne pas négliger, la femme apprend également à vivre dans cet environnement exotique et à s'adapter jusqu'à refuser de retourner à la vie civilisée. Selon cette optique, Anna Darrow développe une relation plus ou moins intime avec King Kong, Jane tombe amoureuse de Tarzan, et la « déesse blanche » de *Trader Horn* est reine d'une tribu africaine. Ces trois exemples témoignent d'une vie possible en dehors des normes occidentales ; ce qui redonne du même coup une certaine agentivité aux personnages féminins.

\*\*\*

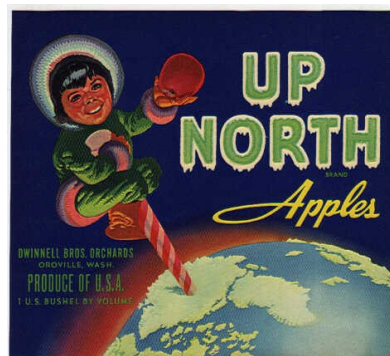
À la lumière de ces analyses, il apparaît évident que le genre cinématographique de l'aventure dans la jungle inaugure une tendance du cinéma hollywoodien (et populaire) créatrice et consolidante d'un imaginaire occidental et patriarcal de l'exotisme. Les expérimentations techniques (costumes, décors, rétroprojection, sonorisation) à l'œuvre dans ces films témoignent d'une hybridité formelle qui devient la norme à l'époque. Les images documentaires du cinéma des premiers temps sont ici actualisées et instrumentalisées afin de servir de décors aux intrigues. L'importance accordée au sonore et à son utilisation créative permettent d'élargir le champ d'application de l'exotisme au-delà des images. Les fonctions de l'exotisme dans ces films sont de renforcer la position de pouvoir du personnage occidental, tout en offrant un environnement naturel qui sort du quotidien provoquant tension dramatique et émerveillement. L'altérité est représentée comme hostile et le récit se déplie au fur à mesure que les personnages l'appriivoisent.



## Chapitre 2

### Les drames nordiques

Parmi les premiers films ayant marqué l'exotisme au cinéma, nul doute que le plus connu demeure *Nanook of the North* (1922) du cinéaste Robert Flaherty. Réalisée de façon indépendante et financée par la compagnie de commerce de fourrures Révillon Frère, l'œuvre connaît un succès populaire inattendu. Elle déclenche aux États-Unis ce qui fut nommé la « nanookmania » et provoque un véritable engouement pour ceux que les Occidentaux nomment à l'époque les « eskimos »<sup>43</sup> (Huhndorf 2000). Bien que de nos jours, les films concernant le Nord et ses habitants soient plutôt rares — à l'exception des films produits par la compagnie inuit *Igloodik production* et l'œuvre *Atarnajuat : The Fast Runner* (Kunuk, 2001) ayant connu une certaine notoriété —, ils sont à l'époque à l'origine d'une véritable tendance cinématographique populaire. L'imaginaire et les images mises en place par *Nanook* s'étendent de la littérature à la publicité, en passant par les crèmes glacées, particulièrement les Eskimo Pie (Huhndorf 2000) (fig. 102 et 103).



Reconnu comme représentatif d'un moment marquant de l'histoire du cinéma mondial, *Nanook* est, selon Pierre Leprohon, le premier « documentaire romancé » (1945, p. 132-145), et il a été le sujet de nombreuses recherches autant en cinéma qu'en anthropologie. Au tournant des années 1920-1930, les grandes compagnies de production hollywoodienne ne sont pas étrangères

---

<sup>43</sup> Nous utiliserons, dans le cadre de ce chapitre, le terme « Inuit » pour référer aux autochtones habitant les régions nordiques. Comme le souligne Ann Fienup-Riordan, le terme « eskimo » est remplacé par Inuit au tournant des années 1960-1970 durant les mouvements de lutte pour la reconnaissance des droits autochtones. Bien que les Autochtones de l'Alaska se réclamaient encore du terme « eskimo », le terme « Inuit » est désigné pour le remplacer, à la suite de la première *Inuit Circumpolar Conference* en 1977 (2016, p. 60).

au succès connu par *Nanook*. Elles se lancent alors dans la production de films axés principalement sur les tournages dans les lieux nordiques, espérant profiter de la popularité du film de Flaherty.

Ce que nous nommons les « drames nordiques » est la principale tendance cinématographique émergente de cette période : les œuvres *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) et *Eskimo* (Van Dyke, 1933) abordées dans ce chapitre en sont exemplaires. Entre la réalisation de ces deux films, plusieurs autres seront produits par les grands studios hollywoodiens. Ann Fienup-Riordan, dans un chapitre intitulé « Eskimos in Hollywood » (1995, p. 56-96), recense : *Justice of the far North* (Dawn, 1925), *Frozen Justice* (Dwan, 1929) et *Igloo* (Scott, 1932). D'autres films sont également réalisés par des compagnies de production norvégiennes durant ces années, s'intéressant aux populations sámi vivant dans le nord de la Norvège, de la Finlande et de la Suède (Mescei 2016, p. 72-83). Leprohon note pour sa part les films *Snouk*, *L'Homme des glaces* (inconnu, 1925) et *Milak chasseur du Groenland* (Asagaroff, 1928), réalisés par des compagnies allemandes et qui reprennent les principales caractéristiques du genre (1945, p. 52). Profitant de l'imaginaire des pôles tel qu'il s'est institué dans les films d'exploration du cinéma des premiers temps, entre autres dans *The Great White Silence* d'Herbert G. Ponting que nous avons abordé dans la première partie de la thèse, les « drames nordiques » récupèrent les formes et les fonctions de l'exotisme propres à ces lieux en les instrumentalisant pour produire des drames sur les Inuits et leurs modes de vie. De plus, alors que les cinéastes laissent tomber l'Antarctique pour lui préférer l'Arctique, les deux espaces géographiques finissent par se confondre dans les représentations. La raison qui explique ce passage du pôle Sud au pôle Nord est sans aucun doute la présence d'Inuits au pôle Nord ; ce qui permet une dramatisation de leur vie quotidienne dans des conditions climatiques représentées comme extrêmes. *Nanook* est l'œuvre par excellence de cette instrumentalisation. Racontant l'histoire d'un homme dénommé Nanook qui (sur)vit dans un territoire hostile, enneigé, le film pose les jalons de ce qui deviendra l'archétype de la représentation des populations nordiques et leur quotidien au XX<sup>e</sup> siècle pour les Occidentaux. En parallèle, la vie dans le Nord — et c'est en ce sens que les films rejoignent ceux portant sur le pôle Sud — est présentée comme précaire, soumettant les habitant.es à la merci de l'environnement naturel. Ainsi souligne Daniel Chartier : « Les expéditions à la conquête du monde polaire, puis de l'Antarctique, se multiplient au XIX<sup>e</sup> siècle et soulèvent un intérêt soutenu du public, puis des États : toutes s'inscrivent dans une trame narrative tragique, où les hommes luttent contre le froid,

le désespoir, la rareté et parfois, la désillusion » (2005, p. 181). Comme leurs prédécesseurs, les cinéastes des années 1920-1930 sont intrigués par les techniques de survie en climat hostile utilisées au quotidien par les Inuits. Ces films possèdent, selon cette perspective, certains aspects documentaires et ethnographiques ayant pour visée d'archiver ces modes de vie et d'en faire des objets de connaissance. D'ailleurs, le film de Flaherty servait fréquemment dans les salles de classe et les cours d'anthropologie pour ces raisons (Tobing Rony, 1996, p. 99). Contrairement aux films des premiers temps qui s'intéressent particulièrement aux aventuriers et aux explorateurs occidentaux, dans les films tels *Nanook* ou *Eskimo* s'opère un renversement : ils mettent au centre de leur récit la figure de l'« eskimo » afin d'en dramatiser l'existence.

## **2.1. Territoires polaires : rendre l'inhospitalité attirante**

L'espace polaire dans ces deux films se constitue à partir d'un ensemble de présupposés et d'imaginaires littéraires et picturaux qui le précèdent. Bien qu'il soit composé de deux régions géographiques distinctes (l'Arctique et l'Antarctique), il se solidifie dans l'imaginaire populaire à partir de caractéristiques précises qui en uniformisent les contours en une seule entité. Comme le constate Daniel Chartier discutant particulièrement du Grand Nord, il s'agit d'une invention discursive qui tire ses racines aussi loin que dans les premiers récits mythologiques :

Le Grand Nord, décrit par les géographes, les ethnologues et les scientifiques, appartient, dès qu'on le considère du point de vue de la représentation culturelle, au domaine du discours. En tant que tel, il est constitué de textes, d'images et de figures dont on peut retracer l'histoire dans différentes œuvres, issues elles-mêmes de traditions formelles distinctes. (2005, p. 178).

Souvent présentés comme hostiles à toute vie, les pôles incarnent, dans l'imaginaire populaire états-unien du XX<sup>e</sup> siècle, les dernières frontières terrestres à franchir, à explorer et à posséder. La présence d'une carte géographique au début de *Nanook*, qui vise d'abord à situer les lieux de l'action, sert à cette assimilation de l'espace polaire. Chartier note qu'elle agit comme prétexte puisqu'une fois remplacée par les images, il devient possible de faire abstraction de toute référence toponymique, affranchissant les cinéastes des contraintes historiques ou topologiques pour construire leur espace fictif (2005). Comme nous l'avons vu dans la première partie, filmer dans des conditions aussi difficiles représente un véritable défi pour l'époque. Les caméramans sont souvent considérés comme des explorateurs avant d'être reconnus comme des cinéastes à part entière. C'est d'ailleurs ce que Fatimah Tobing Rony souligne dans son analyse du cinéaste Robert

Flaherty qui a forgé sa réputation en s'inscrivant dans une longue lignée d'explorateurs cinéastes ayant conquis et filmé les pôles (1995, p. 120-122). Dans les drames nordiques, l'imaginaire attaché à ces espaces, nous allons le voir, joue un rôle prépondérant dans leur exotisme. Les appareils cinématographiques permettent d'appuyer la constitution de ces imaginaires leur donnant des formes cinématographiques particulières et en documentant ses principaux aspects.

Le pôle Nord, tout comme le pôle Sud, n'est pas, au premier abord, un endroit où l'on pourrait s'attendre à une manifestation de l'exotisme. Se présentant comme un lieu où la vie est extrêmement difficile, il incarne l'antithèse des lieux tropicaux et édéniques normalement associés à l'exotisme. En ce sens, Jean-François Staszak souligne que « la banquise et les glaciers semblent trop hostiles et pénibles pour présenter l'attrait de l'exotisme » (2008, p. 19). Pourtant, du moins dans le domaine cinématographique, nous constatons qu'il existe bel et bien un engouement populaire pour ces films à l'époque et que les pôles sont sujets à un certain exotisme. Ce dernier repose, selon nous, sur la mise en scène de l'exploration, la survivance, et sur le dispositif cinématographique permettant d'appivoiser cet environnement hostile. Dans *Nanook*, un carton mentionne que le territoire est aussi grand que l'Angleterre, mais qu'il est habité par seulement trois-cents personnes. Ce rapprochement entre espace connu et inconnu pour les spectateurs et spectatrices occidentaux, très fréquent dans le cinéma des premiers temps, permet d'établir une échelle de mesure comparative entre différents espaces géographiques et d'en conceptualiser l'étendue. De nombreux plans présentent Nanook et sa famille en déplacement sur ce même territoire. La famille apparaît alors extrêmement petite face à l'espace dans lequel elle évolue (fig. 104). Même chose dans *Eskimo* de Van Dyke, alors que les chasseurs se déplacent sur plusieurs jours dans de vastes déserts de neige pour rejoindre un autre village (fig. 105).



Par l'utilisation de l'appareil cinématographique, en particulier la profondeur de champ et les échelles de plans, les cinéastes explorent l'immensité du territoire et en définissent les contours. Cette forme trouve une correspondance lorsque le film est projeté sur un écran géant en salle, transmettant cette sensation d'immensité aux spectateurs et spectatrices. L'espace polaire devient également un point d'ancrage narratif dans ces films. Autant pour *Nanook* que pour *Eskimo*, l'inhospitalité des lieux sert la mise en valeur des Inuits. La famine et le froid étant constamment présents, leur quotidien tel qu'il est représenté se résume à anticiper le caractère imprévisible de l'environnement naturel afin d'assurer leur survie. Pour ce faire, ils doivent constamment chasser et accumuler des provisions. Les personnages principaux des deux films — Nanook et Mala — sont d'ailleurs des chasseurs d'exception dans leur tribu ; la survie de leur groupe reposant majoritairement sur leur talent.

La chasse les amène à se déplacer sur le territoire et à en subir les dangers, générant une tension dramatique et renforçant la résilience qui leur est attribuée. Dans *Eskimo*, bien que le tournage ait eu lieu en Alaska, aucune indication précise n'apparaît dans le film pour nous permettre de nous situer géographiquement dans l'action. Tout au plus, des cartons indiqueront que le film est le produit d'une expédition en Arctique et qu'il s'inspire des livres de l'explorateur danois Peter Freuchen : « The books of Peter Freuchen were notable for their discussion of the Moral code of the eskimos ... This record attempts to present that Code ... A strange, primeval creed belonging to the farthest wilderness of the endless North... » (carton, *Eskimo*). Cette décontextualisation géographique est indispensable dans la constitution d'un « Nord » imaginaire et reconnaissable par les publics. Notons également que les cinéastes utilisent le montage afin d'articuler l'espace nordique à la vie des Inuits. La mince trame narrative devient prétexte à présenter des scènes de leur vie dans cet environnement. Non seulement l'espace motive systématiquement leurs actions, mais il acquiert une importance capitale dans la dramatisation de la lutte entre l'homme et la nature que les cinéastes occidentaux mettent de l'avant. Nous pourrions même aller jusqu'à considérer l'espace nordique comme un personnage à part entière dans ces films, puisqu'il est représenté comme un antagoniste pour les héros. Les nombreux plans sur les étendues glaciales, qui n'ont d'autre but que d'accentuer le drame, visent principalement à montrer qu'il s'agit d'un lieu où la lutte pour la survie est constante.

## 2.2. La figure de l'Inuit : entre le « bon sauvage » et le « sauvage »

Les Inuits sont les sujets de plusieurs récits depuis l'arrivée des premiers explorateurs et missionnaires ayant fait leur rencontre. Représentés au XIX<sup>e</sup> siècle comme des monstres aux traits faciaux étranges et aux coutumes aberrantes, un changement majeur s'opère au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, rendant ceux-ci adorables et sources de fascination pour les publics états-uniens (Chartier, 2005, p. 184). L'apport du cinéma dans ce changement de paradigme est à notre avis non négligeable. Non seulement son avènement au début du XX<sup>e</sup> siècle coïncide étrangement avec cette transformation dans la représentation des Inuits, mais la popularité des films mettant en scène des Inuits comme de « bons sauvages » contribue à redéfinir leurs caractéristiques dans l'imaginaire occidental. Se remémorant ces stéréotypes cinématographiques ayant marqué son imaginaire lorsqu'elle était enfant, l'anthropologue culturelle Ann Fienup-Riordan constate : « 'Eskimos', I had learned as a child, were happy smiling folk, living peacefully in igloos in small, nuclear family groups including noble hunter, wife and child. Their environment was harsh and unforgiving, requiring constant efforts to survive » (2016, p. 59). Cette représentation de la figure de l'Inuit au cinéma s'appuie sur la volonté de faire de ceux-ci de « bons sauvages ». Notons à ce sujet que Nanook sourit constamment, malgré l'adversité et que Mala, dans *Eskimo*, est présentée comme un homme honnête, qui tient parole, toujours prêt à rendre service. Le personnage de l'Inuit devient ainsi un stéréotype cinématographique possédant des valeurs idéalisées par la société aux États-Unis:

Peu à peu, l'Inuit devient dans l'imaginaire populaire un personnage sympathique pour les enfants, notamment parce que sa figure épurée reprend les principales caractéristiques associées à l'idéal américain : courageux, travailleur, ingénieux, libre, pacifique, honnête et ayant le sens des responsabilités familiales (Chartier 2005, p. 184-185).

En plus d'incarner ces valeurs idéalisées par les Occidentaux, ils sont représentés comme des individus primitifs, naïfs et infantilisés par les cinéastes.

Bien qu'au XX<sup>e</sup> siècle les Inuits ne soient plus du tout étrangers aux mœurs et coutumes occidentales, les cinéastes s'acharnent à les maintenir et à les représenter comme s'ils vivaient isolés du reste de la planète. Cet imaginaire entourant leur existence permet surtout aux cinéastes

de rejouer les premiers contacts entre les explorateurs et ces communautés<sup>44</sup>. La fameuse séquence de Nanook qui « découvre » un gramophone en mangeant le disque est exemplaire de cette rencontre (fig. 106 et 107).



Ces stéréotypes entourant les Inuits les représentent comme prisonniers d’une période « pré-moderne ». Comme le souligne Fatimah Tobing-Rony : « *Nanook of the North* was a cinema of origins in many ways: its appeal was the myth of authentic first man » (1996, p. 102–103). Cette séquence est d’ailleurs analysée par la théoricienne Michelle H. Raheja (2007) qui souligne le caractère factice de la scène et, surtout, la conscience d’Allakarillak (Nanook) d’être l’acteur d’un film. Selon elle, le sourire de Nanook qui est pour nous interpréter comme une marque de naïveté est pour les Inuits d’une marque de conscience. Ainsi, selon cette interprétation, Nanook se prête au jeu de la caméra et du cinéaste, assumant pleinement son rôle. Toujours selon Raheja, loin d’être naïf, le sourire de Nanook renvoie à la nature ambivalente de la représentation et au rôle des contextes de réception dans ses interprétations. À ce sujet, elle mentionne :

I explore what it means for indigenous people “to laugh at the camera” as a tactic of what I call “visual sovereignty”, to confront the spectator with the often absurd assumptions that circulate around visual representations of Native Americans, while also flagging their involvement and, to some degree, complicity in these often disempowering structures of cinematic dominance and stereotype (2007, p. 1160)

---

<sup>44</sup> À ce sujet notons le film d’Igloodik Productions intitulé *Le Journal de Knud Rasmussen* (Kunuk et Cohn, 2006). Ce film revisite la rencontre entre Inuits et blancs à partir du point de vue des Inuits. Il serait intéressant d’aborder dans des travaux ultérieurs ce film sous la perspective du contre-exotisme puisqu’il offre, selon nous, un fascinant contrepoint à l’exotisme des films d’explorations polaires.

Le constat qu'il existe un écart entre l'interprétation occidentale de ce sourire et l'interprétation autochtone ouvre la porte à une nouvelle compréhension des rapports de pouvoir au cœur des films. Dans le contexte de notre étude, et sans vouloir négliger la perspective autochtone soulevée par Raheja, ce qui nous intéresse, ce sont les interprétations occidentales. N'étant pas autochtone, il nous serait difficile de nous livrer à une interprétation des gestes et des actions de Nanook et Mala.

Le personnage de l'Inuit, de notre point de vue, est infantilisé et représenté comme naïf. En ce sens, il rejoint les représentations des « bons sauvages » qui, depuis les grandes découvertes et les premiers récits de voyages, n'ont cessé de servir de point d'ancrage à des comparaisons avec les Occidentaux (Todorov, 1989, p. 297-310). Puisque les Inuits vivent leur quotidien dans un espace représenté comme hostile et dans lequel les Occidentaux survivraient difficilement, ils deviennent des symboles de courage et de détermination. Constamment dépeints comme souriants, même devant l'adversité, ils incarnent une joie de vivre inébranlable. L'un des premiers cartons de Nanook mentionne, à ce sujet : « The sterility of the soil and the rigor of the climate no other race could survive; yet utterly dependent on animal life, which is their sole source of food, live the most cheerful people in all the world—the fearless, loveable, happy-go-lucky Eskimo ». S'ils réussissent à survivre dans ce climat hostile, les cinéastes suggèrent que c'est parce qu'ils sont plus près de la nature, contrairement aux Occidentaux, et qu'ils en connaissent les différents aspects. Ne disposant d'aucun bien de consommation, ils fabriquent tout à partir de ce que leur offre leur environnement naturel. Pierre Leprohon, en tant que Français, exprime clairement le caractère symbolique du personnage dans son étude de *Nanook of the North* :

Nanook n'était pas seulement un homme parmi les hommes, un Eskimo, c'était toute une race, avec son caractère propre, ses qualités de courage et de bonne humeur, sa vaillance contre l'adversité et même une sorte d'allégresse au fond de sa résignation. Admirable exemple que cette vie primitive pour notre civilisation gâtée par un goût du confort qu'elle ne sait plus diriger ni contenir (1945, p. 134-135).

Cette fascination des blancs pour les Inuits est également présente à l'inverse dans ces films puisque les Inuits sont eux aussi fascinés par l'Homme blanc. À titre d'exemple, Nanook accueille dans son igloo les marchands de fourrure qui lui exposent des objets occidentaux qui le fascinent, alors que Mala quitte sa tribu pour rejoindre un bateau de marchands blancs et échanger ses fourrures contre des fusils. C'est cette image de l'Inuit qui se cristallise dans l'imaginaire



occidental : « Ce dernier devient alors un homme téméraire et ingénieux, quoique naïf, près de la nature et infantilisé, qui, à l’opposé des peuples qui se querellent et des Amérindiens qui commencent à réclamer des terres, entretient avec les Blancs un rapport de soumission bon enfant » (Chartier 2005, p. 184). Les drames nordiques font abstraction des problèmes que subissent déjà ces populations, problèmes directement liés au processus de colonisation et à l’industrialisation de ces régions, préférant les dés-historiciser pour mieux les exotiser.

En parallèle, quoique beaucoup plus rarement, le personnage de l’Inuit génère parfois des inquiétudes pour les Occidentaux. Souvent gentils et souriant — c’est son image publicitaire —, sa morale et son mode de vie différent font de lui un être imprévisible pouvant devenir menaçant, voire dangereux pour quiconque ne connaît pas ses codes sociaux. Selon cette perspective, la figure se rapproche de ses représentations ultérieures. Comme ils sont considérés comme vivant à des stades prémodernes de la civilisation, les cinéastes mettent de l’avant des comportements qu’ils perçoivent comme différents des leurs. Cependant, ceci génère parfois des situations dans lesquelles l’Inuit, perçu comme « bon sauvage », devient tout simplement « sauvage ». Les plans qui laissent présager ce passage sont ceux de la chasse et du festin qui lui succède. Alors que les Inuits sont assis en cercle, ils partagent de la viande crue de phoque. Situation quotidienne pour eux, pour les Occidentaux, cela est interprété comme un acte barbare et cruel. Dans le même ordre d’idées, lors de la séquence de pêche dans *Nanook*, celui-ci n’hésite pas à croquer directement la tête d’un poisson encore vivant pour le tuer, regardant fièrement la caméra avec un sourire (fig. 108 et 109).



Cette ambivalence à l'image matérialise la représentation à la fois bon enfant et menaçante de l'Inuit dans ces films. Le caméraman — et, par procuration, les publics — entrent eux-aussi en contact avec les Inuits. Le nom *Nanook* lui-même, inventé pour le film, est choisi pour cette ambivalence : « Hence Nanook (the Bear) was a better and more easily marketable name than Allakariallak, because of its seeming genuineness and its dual connotations of cuddly like a teddy bear, and wild like a savage beast » (Tobing Rony 1996, p. 104). Nous supposons que les spectateurs et spectatrices de l'époque aiment sans doute ce type de représentation puisqu'ils et elles sont assis.es confortablement dans une salle de projection et ne courent aucun risque. Dans *Eskimo*, Van Dyke pousse encore plus loin cette inquiétude des Occidentaux face aux Inuits. Alors qu'un blanc viole sa femme, Mala use de son apparente naïveté pour infiltrer le bateau et le tuer en lui enfonçant un harpon dans le cœur. Cette séquence, plutôt que de présenter l'image de l'Inuit comme un être « simplet », témoigne d'un être en plein contrôle de ses capacités. Plus tard, toujours dans *Eskimo*, les policiers blancs s'interrogent sur ce que la notion de meurtre peut représenter moralement pour Mala. Est-il conscient des conséquences ? Peut-être n'a-t-il aucune conscience de l'idée du « bien » ou de celle du « mal » ? Ils en viennent d'ailleurs à la conclusion que le viol d'une femme n'est pas acceptable et que Mala avait sans doute raison d'avoir procédé ainsi.

Cette ambivalence de la figure de l'Inuit semble inévitable. Plus les cinéastes poussent pour construire un personnage primitif et naïf, plus ce dernier devient sauvage et menaçant. Cela dit, ce jeu d'équilibre sert à alimenter des discours adressés et pensés par et pour les Occidentaux. Loin de s'être complètement détachée de l'imaginaire littéraire et pictural, la figure de l'Inuit cristallise et incarne les craintes et les idéaux des Occidentaux. L'étude de sa représentation dans ces films nous renseigne davantage sur les grandes interrogations des Occidentaux se faisant le reflet de leurs aspirations et de leurs angoisses, et beaucoup moins sur la réalité de ces communautés.

### **2.3. Les images ethnographiques au cœur des drames nordiques**

Il est fréquent de lire que Flaherty a « trafiqué » la réalité alors qu'il prétend que les images qui composent *Nanook* visent à témoigner de son expérience avec les Inuits de la baie d'Hudson (Geiger 2005 ; Serruys 2008). Sans vouloir entrer dans le sempiternel débat sur la valeur documentaire du film de Flaherty, notons qu'il s'agit d'une œuvre qui vise à reconstituer les moments marquants du quotidien des Inuits tels qu'ils ont été perçus ou imaginés par le cinéaste.

Pour reprendre l'expression de Leprohon, il s'agit d'un « documentaire romancé » (1945, p. 132-145). À l'époque, on ne soucie guère de distinguer le vrai du faux dans ce film. Ce n'est qu'au début des années 1970 qu'ont été interrogés des membres des communautés inuites sur leur perception de *Nanook*, remettant en question l'idée d'authenticité lui étant attachée (Tobing Rony, 1995, p. 104). Lorsque les cinéastes des années 1920-1930 décident d'aller tourner dans l'espace nordique, ils partent avec un imaginaire déjà bien établi dont nous venons d'énoncer les grandes lignes, et qu'ils cherchent à reproduire. Loin de s'intéresser aux distinctions culturelles et aux singularités de chaque population, l'imaginaire du Nord se constitue comme un bloc monolithique avec ses « eskimos », leurs igloos et les plaines enneigées. Discutant de l'arrivée de Van Dyke en Alaska pour le tournage d'*Eskimo*, son caméraman souligne le choc que le cinéaste subit entre ses attentes et la réalité : « It was hard for Van to think of Eskimos as living on anything but blubber, fish and meat because that's what Peter Freuchen said they lived on in the story he was to film and that must be right. The story was right, but the period depicted was many moons back in history » (Cannom 1948, p. 243). Le fait que les cinéastes perçoivent qu'ils arrivent toujours trop tard les amène à procéder par reconstitution, espérant restituer ce qui correspond le plus à leurs attentes — et à celles des publics — en ce qui concerne la vie des Inuits. Cela participe également du caractère documentaire de ces films, bien que les pratiques filmées soient majoritairement anachroniques.

Flaherty est très conscient de cet enjeu lorsqu'il filme *Nanook*, qui devient à son tour un film de référence en ethnographie, par sa cristallisation d'une idée bien précise sur ce qu'est censée être la vie inuite. Le cinéaste ne revendique pas explicitement qu'il s'agit d'une reconstitution, mais un carton explicatif au début de *Nanook* mentionne que les premières bandes filmiques originales ont été détruites par le feu et qu'il a dû retourner filmer. Tout en documentant, le cinéaste veut faire de *Nanook* un drame à la portée universelle (Agel, 1965, p. 10-25). Afin de lier les différents plans témoins du quotidien des Inuits, il prend comme fil narratif l'histoire inventée de Nanook et de sa famille. Ce fil narratif est entrecoupé de séquence durant lesquelles les personnages construisent un igloo, mangent du phoque, s'occupent de leurs chiens de traîneaux, etc. Ces moments documentaires visent à appuyer le récit fictionnel en l'agrémentant d'éléments ethnographiques. Des années plus tard, nous apprendrons qu'aucun lien familial n'unissait les protagonistes et que les deux femmes qui accompagnent Nanook étaient en fait les femmes de Flaherty lors de ses

séjours à la baie d'Hudson (Tobing Rony, 1996, p. 123). Cela n'est pas très important, si l'on considère que même *Nanook* n'est en fait qu'une représentation imaginée par Flaherty s'appuyant sur les images documentaires pour alimenter son propos sur ces individus représentés comme prémodernes. Dans *Eskimo*, Van Dyke n'hésite pas non plus à inventer le quotidien inuit, tant que cela lui apparaît crédible. Non seulement il utilise constamment la rétroprojection, tout comme dans *Tarzan*, mais il va même jusqu'à pousser l'audace en engageant des actrices américaines d'origine asiatique afin d'incarner les femmes de Mala (Fineup-Riordan, 1995, p. 78). Il documente tout de même la chasse et les pratiques quotidiennes des Inuits sans pour autant que cela ne soit central à son récit. Il paraît important de noter que dix années séparent *Nanook* d'*Eskimo*. Ceci explique sans doute pourquoi l'intégration des techniques quotidiennes inuites nous semble plus fluide dans le film de Van Dyke que dans celui de Flaherty. Comme si, en dix ans, le public avait été assez éduqué par les films pour reconnaître les pratiques de ces communautés sans que les cinéastes aient besoin d'insister davantage sur celles-ci. Les cinéastes sont conscients que les travelogues et les films de voyages ont fait leur temps et que se développe à Hollywood et en France un cinéma populaire basé sur un schéma narratif classique dont on commence à identifier les contours. Flaherty et Van Dyke cherchent ainsi un entre-deux en combinant une perspective ethnographique à celle de la fiction. Discutant du contexte de réalisation de *Nanook of the North*, Scott Mackenzie clarifie les enjeux de cette transition au début des années 1920 : « Flaherty re-staged the past with the intent of making a film that would be popular in the US and Europe precisely when codification of classical Hollywood narrative was taking shape » (2016, p. 202). Puisque les documentaires ethnographiques et de voyage n'ont plus la cote auprès des publics, les cinéastes développent de nouvelles formes hybrides permettant de combiner ethnographie et intrigues dramatiques renouvelant l'exotisme au cinéma. Cette vision de la vie des Inuits se déroulant dans une époque prémoderne, hors du temps et façonnée pour les Occidentaux, devient le modèle sur lequel se développe la majorité des films populaires dont l'intrigue prend place dans l'espace nordique. Cette construction fait cependant abstraction de la « vie inuite » telle que vécue à l'époque, passant sous silence leur véritable quotidien, leurs mythes, leurs traditions, mais aussi le drame entourant leur colonisation.

Le rôle de l'appareil cinématographique est non négligeable dans cette mise en forme d'un imaginaire monolithique du Nord et dans cette volonté pour les cinéastes de reconstituer un passé

dont ils seraient les derniers à avoir conservé les traces. Les rôles des appareils dans la documentation de pratiques quotidiennes rejoignent les propos de Fatimah Tobing Rony lorsqu'elle souligne que les cinéastes de cette tendance sont animés par une impulsion taxidermique : c'est-à-dire par une volonté de préserver le passé en le restituant de manière ethnographique : « I call the mode of representation of the 'ethnographic' which emerged from this impulse *taxidermy*. Taxidermy seeks to make that which is dead look as if it were still living » (1995, p. 101). En effet, l'appareil cinématographique devient un outil de préservation et rend possible la conservation de pratiques admises comme ancestrales. En mettant en scène leur vision de la vie inuite, les cinéastes font une pierre deux coups. D'un côté, ils documentent des pratiques et des modes de vie sur le point de disparaître ou ayant disparu, participant de l'aspect ethnographique de leur film. De l'autre, ils peuvent instrumentaliser ses bribes de quotidien comme bon leur semble afin de créer une tension dramatique et une narration fictionnelle. Dans *Nanook*, la construction d'un igloo est nécessaire pour la survie de la famille. Au lieu de simplement nous montrer un igloo, Flaherty prend soin d'en documenter la construction. La même chose se produit lorsque la femme de Nanook croque les bottes en peau de phoques le matin, alors qu'un carton explicatif nous indique que cette pratique sert à assouplir les peaux avant de partir. Ces moments ne sont pas absolument nécessaires à la fiction, mais ils paraissent indispensables à une lecture ethnographique de ces œuvres, et c'est ce que les cinéastes recherchent. Fatimah Tobing Rony rapproche d'ailleurs ces différentes séquences présentes dans *Nanook* à une visite au musée où seraient exposés différents moments de vie dans une communauté inuit. Comme elle le mentionne :

Like a museum display in which sculpted models of family groups perform "traditional activities", *Nanook's* family adopts a variety of poses for the camera. These scenes of the picturesque always represent a particular view of family or community, usually with the father as hunter and the mother as nurturer, paralleling Western views of the nuclear family (1995, p. 112).

Dans *Eskimo*, comme nous l'avons mentionné, la délimitation entre ethnographie et fiction est moins claire même s'il est possible d'observer de nombreuses scènes de chasses et de vies quotidiennes servant à alimenter le caractère ethnographique du film. À titre d'exemple, l'une des premières séquences commence par un plan d'ensemble sur un village et est suivie par une suite de gros plans frontaux sur différentes personnes qui s'adonnent à des activités quotidiennes (fig. 110, 111 et 112).



Les changements d'échelles de plans dans cette séquence servent à approcher l'altérité et à l'assimiler comme c'était le cas dans les premiers travelogues tels que ceux de Burton Holmes que nous avons abordés dans la première partie de la thèse. Ils ont aussi comme objectif secondaire de glisser subtilement certaines images de nudité féminine sous le couvert d'une documentation ethnographique comme le plan où une femme sort un sein de son manteau pour nourrir son enfant. Ces images sont ensuite instrumentalisées en étant intégrées à la fiction par le biais du récit de Mala. Ajoutons de plus que, dans le film de Van Dyke, la documentation ethnographique n'est pas que visuelle, mais également sonore. En effet, les Inuits dans *Eskimo* parlent leur propre langue. Les séquences entre Inuits sont entièrement tournées en langue que l'on suppose originale, avec des intertitres servant de traduction. Cette volonté de documenter le quotidien trouve ici son plein potentiel en passant par l'audio-visuel. Le processus d'hybridation entre la représentation ethnographique et la fiction participe à la dissémination d'images documentaires dans les films de l'époque. Cette hybridité formelle a ainsi deux fonctions. La première est d'accentuer un certain réalisme et de renforcer la position du cinéaste en tant qu'observateur. La seconde est d'assouvir le plaisir des spectateurs et spectatrices occidentaux quant à leur observation des coutumes et des traditions différentes des leurs, dans le confort d'une salle de projection.

#### **2.4. Le drame au quotidien : la part fictionnelle des drames nordiques**

La trame narrative des drames nordiques raconte les luttes des Inuits pour leur survie, le récit s'appuyant principalement sur la présence d'un personnage principal masculin dont la capacité pour la chasse et la grande générosité font de lui un être d'exception. Les lieux et les autres membres de sa communauté constituent le cadre dans lequel il évolue. Alors que l'hostilité du Nord l'amène à constamment faire face aux difficultés climatiques qui mettent sa vie en péril, l'homme inuit doit en parallèle subvenir aux besoins de sa communauté. Cette dernière est représentée

comme une structure très organisée où chacun a un rôle et dans laquelle le personnage principal occupe une fonction centrale. Notons également qu'il est nouveau pour l'époque qu'un Inuit agisse à titre de personnage principal.

Dans *Nanook*, l'intrigue principale repose sur la chasse et sur la survie. Si l'environnement n'est pas assez clément et ne fournit pas suffisamment de nourriture, la communauté ne peut survivre à l'hiver. Le climat peut même faire perdre la vie si le principal intéressé n'est pas assez prudent, comme en témoigne la dernière séquence dans laquelle Nanook et sa famille se cherchent un abri puisqu'un blizzard vient d'apparaître. Renforçant cette tension dramatique, les cartons explicatifs au début du film mentionnent que Nanook est mort de faim en allant chasser, deux ans après le tournage, appuyant le caractère précaire de son existence. Dans *Eskimo*, Mala est un chasseur hors pair qui subvient lui aussi aux besoins de sa communauté. Constamment à l'affût de la température, il est responsable de faire les provisions pour l'hiver. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il se rend vers le bateau des blancs afin d'échanger des fourrures contre un fusil. Les personnages principaux, tout comme leur communauté, sont ainsi systématiquement représentés comme dépendants de leur environnement naturel qui leur est hostile. Ceci a pour effet de générer du suspense. La séquence durant laquelle Nanook s'installe patiemment sur le bord d'un trou d'eau pour pêcher du poisson génère une tension dramatique par les enjeux qu'elle implique. Bien que la pêche nous soit présentée comme faisant partie de son quotidien, nous savons, tout comme lui, que sa vie et celle de sa communauté en dépendent. La caméra reste sur place et l'observe longuement ; ce qui engendre un suspense en raison du temps d'attente. Le même effet se produit lors d'une séquence de chasse aux phoques dans laquelle Nanook tente du mieux qu'il peut de retenir la corde le rattachant à l'animal (fig. 113, 114 et 115).



Malgré le fait que cette séquence acquiert, au fil des minutes, un caractère burlesque, *Nanook* se tortille du mieux qu'il peut pour retenir la corde : la tension entre l'homme et sa proie en vient à allégoriser le drame entier du film. *Nanook* est une histoire de survie dans un environnement naturel hostile, personnifiant le combat de l'homme contre la nature.

Cette survie quotidienne face à l'environnement est également soutenue par l'organisation des rapports familiaux au cœur des communautés inuites. Le fait que le chasseur occupe le rôle principal et que les femmes soient reléguées à des rôles secondaires témoigne déjà de cette structure organisationnelle patriarcale construite autour de l'homme et renvoyant à la vision occidentale de la famille. Ces films projettent ainsi l'idéal de la famille nucléaire sur les communautés inuites, attribuant aux femmes des rôles de subalterne et aux hommes les rôles principaux. Pourtant, ces communautés sont, dans la majorité des cas, organisées selon une structure matriarcale plaçant en leur centre le caractère sacré de la femme (Bertrand 2017). Faisant abstraction de ce fait, les cinéastes les présentent comme des organisations où chacun occupe une fonction bien précise dans la survie collective, mais dans lesquelles les hommes apparaissent comme les centres névralgiques. Dans *Nanook*, chaque moment du quotidien de l'homme devient une façon d'exposer cette organisation de la structure familiale. Alors que les intertitres expliquent les raisons des actions de l'homme, la femme est simplement exposée sans véritable explication. Les quelques plans qui la présentent visent à souligner qu'elle s'occupe des enfants et des chiots, ou alors insistent sur le fait qu'elle se dénude avant d'aller au lit. *Eskimo* pousse cette logique d'organisation patriarcale encore plus loin : la femme devient littéralement un objet d'échange entre les hommes puisque la pratique de la polygamie et les explications sur le fonctionnement de cette dernière ne nous sont jamais dévoilées. De plus, elle est constamment au service des hommes de sa communauté, servant à la fois de couturière et de nourrice pour les enfants du groupe. Cette présentation de la communauté inuite comme une organisation structurée autour des hommes correspond à une vision occidentalocentrée de leurs modes de vie et de leur organisation communautaire. Elle reflète sans aucun doute la posture des deux hommes réalisateurs et des sociétés desquelles ils sont eux-mêmes issus.

Finalement, nous constatons que, dans ces films, la vie quotidienne des Inuits est uniquement réfléchi en fonction de leurs rapports à l'environnement naturel et de leur rôle dans



la communauté. Même les séquences plutôt descriptives et ethnographiques participent de l'intrigue en mettant de l'avant leur existence précaire. Comme le souligne Agel citant Flaherty :

Le drame est dans la vie réelle et spécialement dans la vie primitive. L'homme aux prises avec la menace naturelle forme le plus puissant conflit du monde. Dans mes films, je tente d'évoquer ce conflit dans la vie quotidienne des êtres en suivant une gradation dramatique, tout comme fait n'importe quel film (1965, p. 99).

Bien évidemment, cette dramatisation du quotidien des Inuits renforce le mythe de leur disparition imminente, attribuant à ces films une valeur symbolique (et pécuniaire) dans l'imaginaire collectif. Cependant, nous aurions tort de croire que ces deux films ne sont que la pâle copie de l'imaginaire occidental dans un contexte nordique. En ce sens, les films nous mettent face à plusieurs dilemmes qui ne trouvent pas toujours de résolution et qui complexifient autant l'image de l'Inuit « bon enfant » que celle du blanc sans scrupule et fondamentalement méchant. Nanook s'amuse de nous et avec nous alors qu'il joue la comédie pour Flaherty comme le soulignait Raheja, nous renvoyant au fait qu'il s'agit avant tout d'une fiction. Dans *Eskimo*, les policiers qui sont engagés pour poursuivre Mala font preuve de relativisme moral et sont compréhensifs envers lui, refusant d'appliquer les ordres de leur patron. La dernière séquence est assez marquante à ce sujet. Retrouvant Mala, les agents l'arrêtent et l'interrogent. Ils lui font alors croire qu'ils ont besoin d'un bon chasseur pour leur village afin qu'ils ne meurent pas de faim durant l'hiver. Mala, voulant rendre service, les suit jusqu'à une cabane. Cependant, durant la nuit, il se fait menotter. Surpris et se sentant trahi, il se libère de ses chaînes et s'enfuit en traîneau à chien, à vive allure. Les policiers se font alors ordonner de le poursuivre et de le rattraper. Mais le chemin est ardu pour eux, comparativement à son apparente facilité pour Mala. Après ce qui semble être quelques jours de poursuite, les policiers finissent par le rattraper, alors qu'il est désormais avec sa femme dans sa fuite. La dernière séquence du film est celle du couple qui se retrouve sur un glacier plus ou moins gros, à la dérive, s'éloignant de la berge et des policiers. Alors qu'un des policiers doit tirer et les abattre, il en est incapable. Dans un dernier échange de regards, plutôt étrange, soulignons-le, le policier sourit à Mala et lui envoie la main. Mala fait de même en retour, comme si, bien que deux mondes irréconciliables séparent les Occidentaux des Inuits, une solidarité et une compréhension mutuelle pouvaient, peut-être, s'établir... (fig. 116-117).



\*\*\*

Nos analyses de deux exemples de « drames nordiques » nous ont permis de comprendre une manifestation de l'exotisme au cinéma à partir de films qui instrumentalisent le caractère hostile du territoire nordique tel qu'il fut mis en forme par les films d'exploration du début du XXe siècle, afin de générer une intrigue. Évidemment, les drames nordiques ne sont pas les films auxquels nous pensons directement lorsqu'il est question d'exotisme au cinéma. Le froid, la neige et l'hostilité du territoire ne sont pas des endroits à priori touristiques ou attirants. Pourtant, nous avons constaté que les habitant.es de ces territoires, particulièrement les populations inuites, ont été l'objet d'une fascination exotique dès les débuts du cinéma et que les drames des années 30 récupèrent. Les Inuits sont ainsi présentés comme parfois « sauvages » et à d'autres moments sympathiques et joviaux. Les cinéastes ont développé des récits dans lesquels la vie de ces populations est érigée en modèle de résilience pour les Occidentaux et l'objet d'une ethnographie romantique basée sur le thème de la survivance. Le caractère documentaire de certaines séquences rappelle quant à lui le cinéma des attractions des premiers temps venant se greffer aux fictions mises de l'avant par les cinéastes et donne une forme hybride à l'exotisme dans ces films.

## Chapitre 3

### Les romances océaniques

Si une tendance filmique des années 1930 incarne bien l'idée de l'exotisme au cinéma, c'est sans aucun doute celle des fictions tournées dans les mers du Sud. Nous les regroupons ici sous l'appellation des « romances océaniques »<sup>45</sup>. Tout comme les films d'aventures dans la jungle et les drames nordiques, cette tendance hollywoodienne se manifeste au lendemain de la Première Guerre mondiale. Grandement inspirée par la littérature, la peinture et les travelogues des premiers temps du cinéma, elle cristallise un exotisme propre aux îles du Sud et à leurs habitants. Si nous pouvons rassembler les œuvres choisies sous cette appellation, c'est qu'elles partagent à la fois des caractéristiques communes quant à l'instrumentalisation de l'altérité et des similarités narratives — mise en récit d'histoires d'amour et remise en question de la colonisation. Les trois films que nous aborderons au cours de ce chapitre sont : *Moana : A Romance of the Golden Age* (Flaherty, 1926), *White Shadows in the South Seas* (Van Dyke, 1928) et *Tabu: A Story of the South Seas* (Murnau, 1931)<sup>46</sup>.

Notons d'abord que le succès populaire de *Nanook of the North* (1922) pousse les producteurs à investir dans des productions cinématographiques similaires se déroulant dans d'autres endroits du globe. Par exemple, la société Paramount, qui produit *Moana* de Robert Flaherty, souhaite que le cinéaste reproduise avec ce film les épopées de Nanook, mais, cette fois-ci, dans les mers du Sud, avec pour personnages principaux des Autochtones issus de ces endroits. À l'époque, le directeur de la société de production, Jesse L. Lasky, offre d'ailleurs à Flaherty

---

<sup>45</sup> Comme le note Jeffrey Geiger dans son ouvrage intitulé *Facing the Pacific: Polynesia and the U.S. Imperial Imagination* (2007), l'utilisation du nom « Océanie » et du qualificatif « océanique » pour désigner un ensemble de réalités socio-culturelles et politiques différentes est problématique, et témoigne de l'appropriation du territoire par les Occidentaux. En prenant en compte cette critique et l'étymologie mise de l'avant par Geiger, le sens attribué aux termes « Océanie » et « océaniques » réfère ici à leur fonction dans l'imaginaire occidental en tant que région géographique englobant les différents territoires que sont la Polynésie, la Mélanésie et la Micronésie. Ce terme peut également être rapproché d'une autre expression populaire à l'époque : celle des « îles des mers du sud » (Geiger 2006, p. 2-6)

<sup>46</sup> La copie de *Moana* que nous utilisons est celle sonorisée par la fille de Flaherty, Monica, à partir de bandes audios enregistrées directement sur l'île de Samoa en 1976, où son père avait effectué la prise de vue. Elle a été restaurée et numérisée en 2014. La version de *White Shadows in the South Seas* est celle disponible en DVD dans la collection *Archive* de la MGM. Finalement, la copie de *Tabu* à partir de laquelle nous travaillons est celle disponible en DVD et restaurée en 2005 par Mk2, une version longue d'une durée de 1h21.

toutes les ressources nécessaires pour qu'il réalise un autre *Nanook* (Agel, 1965, p. 26). La réputation du cinéaste incite également les producteurs à exiger qu'il participe et conseille les cinéastes lors des tournages mettant en scène des autochtones ; ce qui l'amène à travailler avec W.S. Van Dyke pour *White Shadows in the South Seas* et à rencontrer F.W. Murnau, avec qui il travaille brièvement sur *Tabu* (Richardson 2010, p. 68-83). En plus de ces trois films, exemplaires du rôle du cinéma dans la consolidation d'un imaginaire de l'exotisme attaché aux mers du Sud, notons également l'apparition et la popularité à l'époque, de films plus ou moins ethnographiques destinés à un public adulte et principalement masculin. Bien que nous ne les abordions pas ici, les « Goona Goona Films » identifiés par Fatimah Tobing-Rony sont des films à la fois ethnographiques et pornographiques qui participe eux aussi de cet imaginaire du Sud<sup>47</sup>.

L'imaginaire des îles océaniques est déjà bien établi au début du XX<sup>e</sup> siècle. En peinture, entre 1891 et 1897, Paul Gauguin peint sa vision idyllique du quotidien des habitant.es de Tahiti et des îles Marquise ; souvent de (jeunes) femmes dénudées vacant à leurs occupations en pleine nature. Mêlant nudité et couleurs vives, le peintre cherche à représenter un monde idéal, imaginé et fantasmé, inspiré de son observation des modes de vie de ces populations qu'il considère comme prémoderne. Par contre, lorsqu'il s'établit à Tahiti, ces lieux sont déjà en proie à la colonisation et les Autochtones y subissent donc une acculturation (Frêches-Thory 2003, Staszak 2016) (fig. 118-119).




---

<sup>47</sup> À ce titre, *Goona Goona an Authentic Melodrama in Bali*, réalisé en 1932 par Andre Roosevelt et Armand Denis, devient le premier d'une longue série de films tournés majoritairement en Océanie et principalement axés sur les femmes autochtones légèrement vêtues, si ce n'est pas complètement nues. L'expression « goona goona » réfère, dans le langage populaire de l'époque, à ces films qui proposent une forme de pornographie sous couvert de l'ethnographie (Tobing Rony 1996, p. 145-149).

C'est pour cette raison que Gauguin invente un monde pictural dans lequel il peut projeter ses angoisses civilisationnelles et ses fantasmes. En littérature, de nombreux récits font l'apologie de ces endroits en les comparant à des paradis terrestres hors de toute civilisation. Ceci génère une remise en question et une échappatoire pour les Occidentaux alors engagés dans la révolution industrielle et dans l'urbanisation. Il s'agit également d'une occasion, pour certains auteurs tels Victor Segalen ou Frederick O'Brien, d'interroger les conséquences de la colonisation et de la vie « civilisée » sur les communautés autochtones (Segalen 1907 ; O'Brien 1919). Au cinéma, Gaston Méliès — dont la carrière est quelque peu obscurcie par celle de son frère — réalise de 1912 à 1913 une série de films sur les îles pacifiques avec la *G. Méliès Manufacturing Company*, branche américaine de la compagnie de George Méliès (Malthête 1990). Il ramène de ses voyages plusieurs bandes filmiques aujourd'hui presque toutes disparues — à l'exception de rares bandes conservées à la Cinémathèque Méliès, à Paris. Celles-ci contiennent des images de Tahiti et de la Polynésie française tout en constituant les premières fictions avec des acteurs et des actrices autochtones (Méliès, 1912). Le but de Gaston Méliès est de renouveler les lieux de la fiction aux États-Unis, un marché largement dominé par le genre western. Il s'agit aussi de contribuer à l'éducation populaire avec des bandes filmiques exposant différentes pratiques culturelles par une volonté ethnographique. Gaston Méliès mentionne, dans le journal *Poverty Bay Herald* (1912) :

“I believe the public is getting a little tired of cowboys and prairie life in America”, said Mr. Méliès to a San Francisco Call reporter. “I am going to try something new. We will reproduce in moving pictures the custom of the South Seas Islanders, the scope of our work being divided into dramatic and educational lines” (1912, p. 8).

Filmer selon une perspective documentaire les pratiques et les rituels des habitant.es des îles dans un but éducatif, dynamique combinée à l'intégration de ces séquences dans une narration fictionnelle, est l'une des premières tentatives d'hybridité formelle qui deviendra la norme durant les années 1930.

### **3.1. Recherche du paradis perdu et critique de la « civilisation »**

La caméra effectue un panoramique vertical qui descend du ciel vers une forêt dense, passant de la cime des arbres à des plantes au feuillage imposant. Au beau milieu de cette forêt tropicale luxuriante apparaît une autochtone à moitié nue qui effectue des tâches quotidiennes. Encerclée de feuillages, elle est toute petite par rapport à la nature qui l'entourne. Après un court instant, un carton apparaît : « Fa'angase, the highest maiden of the village, is bundling leaves for

her housekeeping ». Cet intertitre est suivi d'un plan où l'on découvre cette femme en train de récolter des feuilles pour faire l'entretien de sa maison. La séquence se poursuit : une autre femme se joint à elle, puis un homme. Le long panoramique vertical puis latéral pénètre délicatement dans une forêt présentée comme encore vierge et qui devient le théâtre du quotidien d'un couple d'autochtones samoans (fig. 120-121-122).



Cette première séquence de *Moana* illustre deux des aspects prégnants des romances océaniques : la recherche par les cinéastes d'un paradis perdu capturé à l'aide de l'appareil cinématographique et la mise en valeur d'une vie autochtone en harmonie avec la nature.

Les îles océaniques incarnent des endroits encore intouchés par la civilisation et dans lesquels les autochtones mènent une vie considérée par les colonisateurs comme primitive, et dont le cinéma se fait l'outil de préservation. Contrairement aux films d'aventures campés dans la jungle ou drames nordiques dans lesquels les lieux et leurs habitant.es deviennent source de danger pour les Occidentaux, l'environnement naturel des îles du Sud est rempli de ressources et permet une vie paisible pour ses habitant.es. Ce qui dramatise leur existence n'est pas leur environnement, mais bien la présence de plus en plus fréquente des colons dans leur communauté. L'impact de ces derniers sur les populations autochtones de ces îles devient le moteur d'une dynamique de remise en question de l'idée de « civilisation » et de la modernité qui lui est associée. Ces îles, connues des Occidentaux à l'époque, demeurent tout de même des endroits relativement peu explorés malgré toutes les représentations qui en ont été faites et l'imaginaire qui les entoure. Leur localisation géographique et le peu d'intérêt qu'ils représentent pour les Empires, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en font des milieux relativement reclus de l'influence occidentale (Mohamed-Gaillard, 2015, p. 10-37). En se rendant sur place, les cinéastes espèrent y découvrir des modes de

vie et une nature préservée des ravages de la colonisation, de l'industrialisation et de la christianisation pour en rapporter des preuves visuelles. Néanmoins, à leur arrivée, ces systèmes sont déjà bien implantés, générant leur lot de violence, d'aliénation et d'acculturation pour les populations autochtones. Les cinéastes se trouvent dès lors confrontés à une distance entre l'imaginaire des tropiques mis de l'avant par d'autres représentations médiatiques et la réalité du terrain. À ce sujet, Gaston Méliès émet ce constat à son arrivée à Tahiti dès 1912 : « L'île de Tahiti a deux inconvénients : 1 — il n'y a rien de confortable comme hôtels et 2 — les indigènes sont déjà trop civilisés pour pouvoir servir facilement dans les vues » (1912, p. 23). Afin de pallier cette absence de vie primitive, les cinéastes occidentaux tentent de la construire avec pour inspiration l'imaginaire préexistant qui entoure ces îles. Oblitérant certains aspects de la réalité coloniale au profit de l'exotisme, les cinéastes mettent ainsi de l'avant une vie idyllique précoloniale et en dramatisent la disparition. Ce processus d'exotisation des autochtones et de leurs réalités comporte deux fonctions principales. La première est de faire comme si les cinéastes étaient les premiers à mettre les pieds en ces lieux, la découverte de modes de vie complètement inconnus des Occidentaux contribuant à l'engouement populaire pour leur film et à leur promotion. La seconde est la dramatisation de la vie quotidienne de ces populations autochtones par sa comparaison avec la vie à l'Occidental, alimentant une critique de la civilisation. À travers la mise en scène d'une vie prémoderne, les cinéastes interrogent en parallèle leur condition historique contemporaine. Dans *White Shadows in the South Seas*, un homme blanc, le Dr Matthew Loyd, remet en question les actions de ses compatriotes sur les îles jusqu'à se faire expulser. Il se retrouve sur une autre île autochtone exempte de blancs et devient leur « Dieu blanc » et le chef de leur tribu. Malgré lui, il mène sa nouvelle communauté à sa perte en exacerbant leur fascination pour les blancs. Conséquemment, alors que d'autres colons arrivent sur les lieux, les Autochtones font vœu de soumission et se laissent exploiter. Comme le constate Jeffrey Geiger dans son analyse du film de Van Dyke, la rencontre entre colons et autochtones, lorsqu'elle a lieu, est l'occasion pour les cinéastes de proposer un questionnement sur la vie civilisée et sur la colonisation par le biais de l'exotisme :

As a nexus of intersecting cultural longings and fears, *White Shadows in the South Seas* envisions not only the multiple and conflicting dimensions of the American image of the South Pacific but projects the idea of otherness in the American imagination, revealing the deep-seated uncertainties that arise when Western selves and "native" others collide (2002, p. 99).

Contrairement aux films d'aventures dans la jungle dans lesquels le triomphe de la « civilisation » est mis de l'avant, c'est plutôt la vie à l'état « sauvage » qui est valorisée et idéalisée ici. Geiger lie cette tendance à la mouvance du relativisme culturel de la fin des années 1920, aux États-Unis. Mis de l'avant par des anthropologues tels Franz Boas et Margaret Mead (2002, p. 99), ce mouvement de pensée a pour hypothèse qu'il n'existe pas un seul mode de vie idéal et que chaque communauté est ancrée dans des conditions sociohistoriques bien précises.

Cette valorisation de la vie à l'état de nature passe formellement par la présentation de lieux où la nature est luxuriante et dans lesquels les Autochtones vivent en harmonie. Les romances océaniques commencent systématiquement par quelques plans qui visent à exposer cette vie à l'état sauvage et le caractère pittoresque des îles. Les plans d'ensemble sur des bords de mer, déjà présents dans le cinéma des premiers temps, entre autres dans le travelogue *Hawaiian Shores* (1920) de Burton Holmes, analysé dans la première partie de la thèse, sont ici légion. La première séquence de *White Shadows in the South Seas* commence par un carton avec la mention suivante : « The coral atolls of the South Pacific.... for happy centuries the last remnant of a earthly paradise », suivi d'un plan d'ensemble en vue aérienne sur une île isolée au milieu de l'océan. Un deuxième carton suit le premier : « Islets fresh from the touch of God », lui aussi accompagné d'un plan en plongée, plus rapproché cette fois, permettant d'identifier la côte maritime de l'île (fig. 123-124-125).



Van Dyke introduit, par ce dispositif d'encadrement, un endroit apparaissant comme encore intouché par la main de l'homme. À l'approche du quotidien sur cette île, les problèmes se multiplient et l'on perd tranquillement l'idée de pureté des îles. Dans *Moana*, la première séquence, avec une caméra qui pénètre doucement dans un monde intouché, établit une dynamique similaire.



Bien que le film, contrairement à *White Shadows* et *Tabu*, ne critique pas ouvertement la colonisation, le titre complet de *Moana, A Story of the Golden Age* permet d'appuyer l'idée d'une civilisation déjà disparue ou sur le point de l'être, inscrivant le récit dans un passé immémorial. Le critique John Grierson, dans son texte intitulé « Flaherty's Poetic *Moana* », attribue une grande valeur poétique à ce lien entre nature et Autochtones, témoignant de l'impact qu'a pu avoir un tel film à sa sortie quant à la construction d'un exotisme propre aux îles pacifiques :

I think *Moana* achieves greatness primarily through its poetic feeling for natural elements. It should be placed on the idyllic shelf that includes all those poems which sing of the loveliness of sea and land and air—and of man when he is a part of beautiful surroundings, a figment of nature, an innocent primitive rather than a so-called intelligent being cooped up in the mire of so-called intelligent civilizations (1926, p. 25).

La présentation de ces îles comme paradisiaques amène les spectateurs et spectatrices occidentaux dans un monde disparu et un passé immémorial à travers lequel ils et elles peuvent fuir leur quotidien. Évidemment, cette vision du monde véhiculée par les cinéastes est complètement fabulée et cache, la plupart du temps, le drame quotidien que vivent les populations autochtones. Elle est par ailleurs amplifiée par certains choix esthétiques tels les types de cadrage : les plans d'ensemble produisent une image vaste alors que les plans plus rapprochés pris derrière des buissons afin d'observer les autochtones dans leur environnement naturel, renforcent le caractère voyeuriste des prises de vues. L'une des premières séquences de *Tabu* est éloquente à cet égard. Elle s'ouvre sur des hommes qui pêchent au harpon et trouvent un collier de fleurs. L'un des hommes pénètre ensuite dans la forêt, curieux de trouver le ou la propriétaire de ce collier. À ce moment, il découvre un lac intérieur avec une chute où des femmes nues se baignent et s'amuse

(fig. 126-127-128).



Les plans qui exposent cette découverte nous permettent d'adopter un point de vue subjectif sur ce qui se déroule. Alors que l'homme sort du bois pour rejoindre les femmes, la caméra s'approche elle aussi du groupe. Elle nous donne accès à un monde harmonieux, voire idyllique : les habitant.es, filmé. es en train de s'amuser dans l'eau, se poursuivent, s'arrosent. Ils et elles agissent sans aucun autre but que celui du plaisir immédiat.

La présence de commerçants et de colons n'est pas considérée comme bienfaisante pour les populations locales. Au contraire, elle les mène à leur perte. Les colons sont représentés comme des stéréotypes qui personnifient des voyageurs-explorateurs, des marchands ou des agents coloniaux en quête de richesses. Sans aucun scrupule, ils semblent prêts à tout pour obtenir ce qu'ils souhaitent. Même dans *White Shadows in the South Seas* où le protagoniste, un docteur « blanc » amoureux d'une Autochtone, s'oppose au système d'exploitation mis de l'avant par des marchands de perles, on le dépeint comme un fou alcoolique, et sa résistance au système d'exploitation finit par le diriger, lui et les Autochtones qui l'admirent, vers un échec. Dans *Tabu*, les Occidentaux sont personnifiés comme fondamentalement méchants : ils sont corrompus et n'hésitent pas à faire usage de manigances pour soutirer de l'argent ou des perles aux populations locales qui ne savent ni lire ni écrire, signant des contrats de dettes sans le savoir. D'ailleurs, tout au long du film, Murnau se livre à une dynamique ludique avec les spectateurs et spectatrices par l'utilisation du langage, de l'écriture et des images. Les intertitres jouent parfois un rôle descriptif alors qu'à d'autres occasions, ils sont là pour traduire le langage des Autochtones. En même temps, tandis que l'audience a accès à des traductions des documents, les Autochtones, eux, n'y ont pas accès. Ils signent plutôt des contrats dont ils ignorent le contenu ; ce qui amplifie le drame qu'ils vivent. Les intertitres et les rapports qu'ils construisent entre le textuel et le visuel donnent forme aux relations de pouvoir qui se jouent dans ce film. Cette utilisation de l'écriture renforce la distinction entre « civilisés » et « sauvages », renvoyant les publics occidentaux à leur propre position dans ce système de pouvoir. De plus, elle interroge les différentes formes de médiations qui entrent en jeu dans les relations entre les cultures, mais aussi au cœur d'une même communauté comme celle dans laquelle évoluent Matahi et Reri. Murnau établit une métaréflexion sur le cinéma et le rôle des intertitres dans un système de pouvoir propre à l'exotisme. Alors que les deux autres films font passer leur critique du colonialisme par le biais de la narration et du récit à proprement parler, Murnau propose quant à lui une critique à deux niveaux qui passe à la fois par la trame

narrative et par le biais de la forme cinématographique. Une dynamique ludique s'installe ainsi entre le cinéaste, les spectateurs et les spectatrices à travers l'utilisation d'intertitres et les images. Le cinéaste nous place dans une position inconfortable où nous savons ce qui se passe, alors que les Autochtones l'ignorent. Murnau nous force à observer leur déchéance tout en amplifiant notre sentiment d'impuissance face à cette histoire tragique. Par exemple, durant la séquence où le couple vient de fuir, Matahi et Reri sont accueillis par une autre communauté autochtone qui vit avec des blancs et des marchands asiatiques. Matahi, l'homme du couple, est littéralement soulevé de terre et transporté comme un héros jusqu'au village. Le jeune homme se fait offrir de la boisson et danse avec les autres habitant.es. Alors que Matahi offre des verres aux gens qui l'entourent, un homme s'approche du jeune homme pour qu'il signe un document. Nous ignorons le contenu de ce document tout comme lui : la caméra nous maintient à distance de l'action. Matahi le signe tout de même rapidement et continue sa distribution de verres. Le couple se fait par la suite offrir du champagne et Matahi en distribue à tous les convives. À la fin de la fête, on demande encore à Matahi de signer des papiers ; ce qu'il s'empresse de faire. Nous apprendrons plus tard que ces papiers étaient en fait des reconnaissances de dettes, et que c'est lui qui a payé l'ensemble des consommations à la fête. À d'autres moments du film, les chefs de tribu lisent des documents officiels affichés en intertitres à l'écran, et traduits du tahitien à l'anglais par une série de fondus enchaînés. Tout se passe comme si le monde de l'écriture dominait la vie du couple alors qu'il n'y a pas accès, en plus de n'avoir aucun contrôle sur ce monde. Nous sommes témoins, au fil des images, du sort de ces deux amoureux pris dans un monde de mots qui encadre leur vie. C'est de cette façon que Murnau offre une métaréflexion sur les enjeux de pouvoir qui encadrent la médiation cinématographique ; les images nous permettant de voir au-delà des mots. Qui plus est, le cinéaste nous prend à partie en nous donnant accès à des connaissances que les personnages n'ont pas. Il renforce notre position privilégiée dans ce qui nous semble être un geste critique de sa part.

Les marqueurs de civilisation sont sensiblement les mêmes entre *White Shadows in the South Seas* et *Tabu*. Le plus évident est la présence de colons qui font du commerce sur l'île. C'est par eux que la civilisation fait son entrée dans les îles, venant perturber le quotidien paisible de ses habitant.es. Le deuxième marqueur est le commerce et l'argent. L'importance que les colons accordent à l'économie devient dans ce contexte une source de malheur pour les habitant.es.

L'argent et son usage recèlent des promesses pour les autochtones qui y voient la possibilité de s'affranchir de leur vie primitive et du pouvoir colonial. Cependant, les habitant.es se rendent rapidement compte qu'il s'agit d'une illusion et qu'ils et elles ne pourront jamais réellement accéder à autre chose. La ressource principale pour le commerce dans les îles est les perles. Par exemple, dans *White Shadows in the South Seas*, les autochtones sont exploités pour leur capacité à aller chercher des perles au fond de l'océan. Les colons ne leur donnent pratiquement rien pour leur cueillette et leurs efforts et c'est ce qui fait en sorte que le Dr. Loyd s'indigne contre les colons. Dans *Tabu*, Matahi risque sa vie pour aller chercher une perle rare au fond de l'océan et acheter sa liberté. Dans les deux cas, l'argent apparaît à la fois comme source de promesse et comme responsable des malheurs vécus par les autochtones. Notons également un autre marqueur de civilisation qui passe par l'habillement. Tandis que les colons portent des habits avec des chapeaux d'explorateurs, les Autochtones sont partiellement nus et portent des pagens. Reconnaissable à l'écran, le contraste entre civilisés et sauvages est accentué par les vêtements.

### **3.2. Le prétexte ethnographique : primitivisme et nudité**

La documentation de pratiques quotidiennes de ces populations appuie, tout comme dans les drames nordiques, l'aspect ethnographique des romances océaniques. Elle vient non seulement corroborer le discours sur la disparition imminente des cultures autochtones en plaçant les cinéastes occidentaux comme les gardiens d'une mémoire vouée à disparaître, mais elle appuie également la fascination exotique pour ces pratiques et ces modes de vie différents. Notons d'emblée que ces films ne sont pas produits dans un contexte de recherche scientifique, même s'ils contiennent certaines images visant à documenter des pratiques et des gestes. Ils sont plutôt réalisés dans un but de divertissement et mettent en scène une altérité déjà codifiée. La fonction principale de ces images documentaires est de rendre crédible pour les spectateurs et spectatrices ce qui se déroule sous leurs yeux. En parallèle, ces images alimentent la mise en place d'un monde idéal sur lequel sont projetés les désirs, les angoisses et les interrogations des Occidentaux ; ce qui explique la fascination qu'elles provoquent. Comme le note John Grierson à propos de *Moana* : « The film time induces a philosophic attitude on the part of the spectator. It is real, that is why. The people, these easy, natural, childlike primitives are enjoying themselves or suffering as the case may be before the camera » (1926, p. 26).

La présence d'acteurs et d'actrices autochtones non professionnels pour incarner les personnages principaux est une récurrence dans ces films. La tendance inaugurée par *Nanook* trouve ici son équivalent tropical. De plus, contrairement aux films d'aventures dans lesquels les autochtones sont une source de danger ou servent d'éléments de décors, ceux des îles demeurent au centre des récits. Le recours aux Autochtones pour des rôles provient de deux nécessités : d'une part, ces films doivent présenter une certaine idée des îles du Sud et de leurs habitant.es correspondant aux attentes des publics occidentaux ; d'autre part, leur présence permet d'articuler un récit autour de leur quotidien présenté comme complètement différent de celui des Occidentaux. Cette volonté de filmer des individus « réels » qui habitent leur environnement avait fait le succès de *Nanook* : elle s'impose maintenant comme récurrence dans ces films. Dans certains cas, il n'est même plus nécessaire que ce soit des autochtones, tant que les personnages évoquent un imaginaire leur étant attaché et qu'ils paraissent crédibles à l'écran pour les spectateurs et spectatrices occidentaux. Par exemple, dans *White Shadow in the South Seas*, l'actrice qui incarne l'Autochtone amoureuse du docteur Loyd est une actrice latino-américaine (Raquel Torres) originaire du Mexique. Van Dyke lui demande même de se faire bronzer pour ressembler davantage à une Polynésienne, pour qu'elle se fonde dans la communauté présentée sur les images en noir et blanc. Le cinéaste redoute d'ailleurs la possibilité pour l'audience de détecter le subterfuge, surtout qu'avec le noir et blanc, la lumière se réfléchit différemment sur les corps, accentuant les contrastes. Confondre les Autochtones avec des personnages blancs brouillerait les limites entre l'individu exotique et l'individu occidental ; ce qui mettrait en péril le système narratif du film. Comme le note Geiger : « Van Dyke's preoccupation with skin color is partly due to his perception of visual continuity and verisimilitude but also may underscore a fear of permitting any 'native' actresses to look too white » (Geiger 2002, p. 107). Également, Van Dyke disait avoir beaucoup de difficulté à diriger des Autochtones contrairement à Flaherty, qui développe des relations avec eux. Le cinéaste se plaint d'ailleurs que les Autochtones ricanent trop durant les prises de vue, comme en témoigne cet extrait de son journal de tournage en 1928 :

These dear natives are harder to picturize than animals. And principally because they will not take the matter seriously. They will start a scene well, then in the middle of it they will stop to laugh. Strove with might and main to make them take it seriously and when they finally did, they got dumb (1928, p. 36).

Fournir aux publics occidentaux des images ethnographiques qui n'ont *a priori* aucun autre objectif que de montrer des Autochtones vaquant à leurs occupations, observés sans intervention, devient

un gage de succès et un élément incontournable pour toute grande production qui se réclame de l'exotisme à l'époque. Les populations des îles Samoa, tout comme les Inuits, ont beaucoup de plaisir à jouer la comédie dans ces films ; ce qui semble être problématique pour le cinéaste. Contrairement à Flaherty qui conserve les images de Nanook souriant face à la caméra, Van Dyke veut s'assurer que cet aspect ludique ne soit pas présent et ne vienne pas troubler le sérieux et le drame de son récit.

La première partie de *Tabu* montre le quotidien des habitant.es de Bora-Bora en Polynésie française et la rencontre entre Matahi et Reri. Après une description du lieu comme suit : « A Land of enchantment remote in the South Seas the island of Bora-Bora still untouched by the hand of civilization », les premiers plans d'un homme vêtu d'un pagne apparaissent : torse nu, il pêche avec un harpon. L'attention portée à ses mouvements amples lors du lancer de la perche laisse entrevoir sa musculature, érotise son corps. Alors que le pêcheur trouve un collier de fleurs apporté par le courant, il remonte avec ses amis vers une rivière intérieure comme nous l'avons vu plus tôt. Après avoir parcouru une végétation dense, les pêcheurs aboutissent à une crique où se baignent des femmes au haut du corps dénudé. À un moment apparaît une femme qui sort de derrière une plante aux feuilles immenses. Sa mise en évidence au centre de l'image permet de la distinguer des autres femmes : il s'agit de Reri. Matahi s'approche d'elle. Les autres femmes, après avoir constaté qu'il était allé rejoindre Reri, se disputent pour l'attention de l'homme. Matahi rejoint Reri malgré tout, blessée à la suite de la bagarre. Il nettoie sa blessure et après quelques sourires complices débute leur histoire d'amour. Durant cette séquence, nous remarquons que les autochtones sont filmés comme s'ils étaient des animaux. Pratiquement aucune parole n'est prononcée : ils se taquinent, jouent et culbutent dans la forêt avant de finalement s'assoupir. La caméra garde une certaine distance et les observe. Ces premiers plans ne sont qu'un exemple de cette vie à l'« état de nature » telle qu'elle est représentée dans le film. Ils témoignent également du fait que l'exotisme dans ces films passe par l'exposition de la nudité. Ces corps sont en ce sens choisis par les cinéastes pour incarner un idéal de beauté permettant de lier exotisme et nudité :

This is a desexed body to be admired and desired, both an object of the gaze and a figure onto which audiences project an imagined, simpler subjectivity, a fetishism of an uncorrupted physique that disavows the spurious fragmentation of life in the mechanized west in favor of a simpler and more integrated physical universe (Geiger 2007, p. 137).

Les femmes et les hommes sont filmés de façon similaire dans ce contexte puisque l'objectif, comme le souligne Geiger, est de renvoyer à un état de pureté sans marqueur de civilisation. Alliant discours sur la vie « sauvage » et fantasmes d'une vie hors des normes sociales occidentales, cette première séquence met en place une vision idyllique de la vie dans ces lieux où la nudité et les plaisirs immédiats sont omniprésents.

La volonté — voire la nécessité — de filmer des gestes quotidiens et des rituels appartenant aux Autochtones de manière ethnographique participe à l'hybridité formelle de ces films. Ce que les cinéastes recherchent doit correspondre à ce qu'ils ont lu ou vu dans d'autres œuvres — autant littéraires, picturales ou filmiques — même si certaines de ces traditions ne sont plus pratiquées. La séquence des tatouages dans *Moana*, point culminant du film durant lequel un jeune Autochtone se fait tatouer à l'aide d'un maillet et d'un pique pour marquer son passage à l'âge adulte, est à ce sujet exemplaire. Bien que cette pratique n'ait plus lieu au moment du tournage puisqu'interdite par le christianisme, comme le souligne Tobing-Rony, Flaherty demande aux habitant.es de la mettre en scène. En plus d'archiver des pratiques culturelles disparues, cette séquence devait sans doute fasciner le public de l'époque qui pouvait y découvrir un rituel inconnu. Comme le note Tobing Rony : « The irony was that tattooing was no longer practiced having been banned by Christianity, but it remained an attractive trope for Western audience eager to see and visualize a golden adolescence where the most threatening moment in life is a ritual ordeal » (Tobing Rony 1996, p. 141). La volonté de documenter ces gestes appuie également l'aspect éducatif de ces films censés contribuer aux connaissances générales des autres cultures pour les spectateurs et spectatrices occidentaux. Tout comme les premiers films de voyages qui exposaient les Autochtones selon une perspective monstrative plutôt que narrative, l'aspect informatif passe par la description et les images de gestes quotidiens. Dans *Tabou*, le couple est forcé de s'enfuir à cause d'une tradition qui rend leur amour impossible dans leur communauté, la femme étant promise à un autre homme et protégée par les Dieux grâce au Tabou. Dans *Moana*, l'histoire d'amour se développe à même la documentation du quotidien des habitant.es des îles Samoa qui se préparent à la célébration d'un repas et d'une danse traditionnelle pour souligner l'union entre Moana et Fa'agense. À ce sujet, Leprohon commente ce mélange entre histoire d'amour et de documentation du quotidien dans *Moana* : « Cette fois encore ses acteurs seraient de simples indigènes, le jeune Moana, ses parents, sa fiancée Fa'angase. L'intrigue ? Leur vie heureuse au

milieu de la nature tropicale, leurs travaux et leurs jeux, les traditions séculaires de ces Polynésiens de race pure » (Leprohon 1945, p. 136). Cette documentation des gestes et des coutumes appuie également un raisonnement qui place les Autochtones dans un monde prémoderne — cette « race pure » évoquée par Leprohon — en faisant d’eux des représentants de temps immémoriaux.

Le fait que les Autochtones soient campés dans un milieu de vie encore exempt de mécanisation, où l’accent est posé sur leurs travaux manuels et sur leurs gestes, mais aussi sur leur nudité, renforce l’idée qu’ils se rapprochent de l’origine de l’humanité telle qu’elle est conceptualisée par les Occidentaux à l’époque. L’aspect ethnographique ne témoigne pas d’une réalité actuelle, mais matérialise un passé immémorial que les cinéastes supposent être les seuls à pouvoir préserver et sauvegarder. Les romances océaniques, par leur documentation ethnographique, occupent ainsi une fonction cathartique pour les Occidentaux. Ces derniers sont évidemment responsables de l’acculturation des Autochtones, mais le médium cinématographique leur permet de revivre cette période avant les premiers contacts, l’instant d’un film.

### **3.3. Évangéliser les images : allégories de la Genèse**

Cette vision de l’« origine » du monde est également appuyée par une construction allégorique qui place le christianisme et le mythe de la création au cœur de son raisonnement. Les premiers explorateurs — tel le missionnaire Fernando de Quiros — à leur arrivée sur les îles océaniques, sont persuadés d’y avoir trouvé un nouveau « paradis terrestre » (après l’Amérique), dans lequel ils pourront installer une « nouvelle Jérusalem » (Laux 2008). Depuis la découverte des îles par les Occidentaux, on leur impose une mythologie chrétienne qui réémerge constamment sous différentes formes dans les productions culturelles occidentales au fil du temps. Les romances océaniques n’y échappent pas. Produites par Hollywood, elles sont révélatrices de cette actualisation par le cinéma d’un imaginaire religieux alimenté par l’exotisme. Évidemment, la lecture allégorique de ces œuvres demeure une question de perception, mais soulignons tout de même qu’une analyse en fonction de cet aspect nous éclaire sur les rôles symboliques que peuvent occuper les Autochtones, les lieux qu’ils habitent et leurs interactions dans la perpétuation d’un imaginaire religieux. Ces différents éléments consolident un symbolisme chrétien associé au paradis perdu en Occident. Cela est d’autant plus frappant que les romances océaniques visent spécifiquement à rejouer et à filmer ce que les réalisateurs appellent l’« âge d’or » de l’humanité,



intimement lié au récit de la Genèse interprétée comme « origine du monde » (Gerard 1989, p. 437).

La présence d'intertitres qui font explicitement référence aux îles en tant que « paradis terrestres » vise à appuyer cette lecture symbolique des images leur ajoutant des connotations religieuses. Dans *White Shadows in the South Seas*, les lieux sont présentés comme des « Islets 'fresh from the touch of God' », et le récit de *Tabu* est basé sur la vie au paradis et sa perte. Les premiers plans de ces films, qui sont systématiquement axés sur la présentation du lieu en insistant sur son caractère pittoresque, répondent à ces intertitres. La nature luxuriante y devient la concrétisation de l'idée du paradis terrestre encore intouché par la corruption humaine. Les films continuent à mettre de l'avant, au fil de leur déroulement, l'idée de l'abondance des ressources naturelles. Ils montrent des Autochtones qui cueillent des fruits et pêchent des poissons ; ce qui renvoie à l'autosuffisance associée au « jardin d'Eden » créé par Dieu pour subvenir aux besoins des Hommes (Gerard 1989, p. 296). Dans le cas de *Moana*, puisque les intertitres visent plus la description ethnographique que le symbolisme, c'est plutôt par les images que se constitue une lecture symbolique des lieux :

Moana begins by inviting the viewer to fall back into Paradise. The Camera tilts from the top of palm trees down through foliage into a hidden tropical sanctuary: the viewer is thus welcomed into a mythical golden age without colonialism, without missionaries, where the most dangerous animal is the wild boar, and food and smiles are plentiful (Tobing Rony 1996, p. 139-140).

La caméra participe de ce symbolisme religieux par les points de vue qu'elle articule formellement. Les plans pris en plongée à partir d'un point de vue situé en hauteur soulignent un regard au-dessus de toute chose, un regard omnipotent dont l'appareil se fait le relais et qui simule une vision que l'on peut supposer être celle de Dieu.

Au-delà des lieux qui renvoient symboliquement au paradis, les Autochtones sont eux aussi sujets au processus de symbolisation puisqu'ils incarnent les « premiers humains ». Le terme « Genèse », selon son étymologie hébraïque, signifie « au commencement », alors que chez les Grecs, il signifie « origine » (Gerard, 1989, p. 437). Cette origine de l'humanité est symbolisée dans ces films par les Autochtones, témoins concrets de ce passé inaccessible pour les Occidentaux. Systématiquement représentés nus ou en pagne, comme nous l'avons vu, leurs corps dénudés

deviennent les symboles de cette « simplicité » humaine à l'origine du monde. Cette symbolisation des corps passe par les images documentant leurs modes de vie et leur quotidien. Le caractère ethnographique offre ainsi un deuxième niveau de lecture qui est lié au processus de symbolisation religieuse.

L'omniprésence d'une relation amoureuse entre un homme et une femme peut également symboliser la rencontre fondatrice entre Adam et Ève. Cette romance évoque les premiers jours du mythe de la création, alors que Dieu crée la terre avec une abondance de ressources naturelles et donne à Adam et Ève la mission de la peupler (Gerard, 1989, p. 437-441). Dans *Moana*, ce mythe trouve un écho dans la relation qui se développe entre les deux adolescents et leur passage à l'âge adulte. Dans *Tabu*, Matahi et Reri se rencontrent dans la forêt et vivent une idylle amoureuse avant de sombrer dans les abîmes de la civilisation. Dans *White Shadows in the South Seas* se développe une relation entre une Autochtone et un Blanc. La relation amoureuse est systématiquement au centre du récit comme symbole de la rencontre fondatrice ayant permis à l'Humanité de devenir ce qu'elle est. Notons également que certains plans rappellent l'iconographie religieuse issue de l'art pictural. Comme le constate Tobing Rony, la représentation des Autochtones rappelle celle des anges dans les œuvres picturales religieuses de la Renaissance (1996, p. 140-141). De nombreux plans de *Tabu* (fig. 130) ressemblent à des toiles telles que le *Adam et Ève* de Titien ou la *Chute de l'homme* d'Hendrik Goltzius (fig. 129), inscrivant le cinéma dans une longue lignée de représentations de la Genèse associées à l'exotisme (fig. 129-130).



Tout comme l'histoire d'amour entre Adam et Ève se solde par leur exclusion du jardin d'Eden, les amoureux des romances océaniques finissent eux aussi par se laisser tenter par le mal, incarné

par la vie « civilisée ». Ceci les mène inévitablement à l'exclusion et les éloigne de leur vie « originelle ». Comme le souligne André-Marie Gérard décrivant l'histoire d'Adam et Ève :

Tenté par la femme qui obéit elle-même à la suggestion de l'esprit du mal incarné par le serpent, le premier homme abuse comme elle de sa liberté en transgressant la loi divine : il goûte au fruit défendu dont tous deux espèrent qu'il les rendra comme des dieux. C'est la « faute originelle », qui entraîne la honte et la perte des privilèges accordés à l'humanité innocente ; l'humanité déçue connaîtra la douleur, la peine dans l'effort et la mort (1989, p. 32).

La « faute originelle » dont il est question ici est d'avoir envié la vie « civilisée ». Ainsi, ce sont bel et bien ces manières occidentales, dénoncées par le biais de ces allégories religieuses, qui mènent l'humanité à sa perte.

### **3.4. Nostalgie : amour, mort et évasion**

Les histoires d'amour impossible et les sentiments nostalgiques découlant de la perte d'« innocence » permettent de lier l'exotisme au courant artistique du romantisme, manifestation du siècle précédent, particulièrement en littérature. Jean-Marc Moura propose l'appellation d'« exotisme nostalgique » pour discuter de cette littérature, qu'il définit comme suit : « Plus d'espace lointain ici, mais un lieu possible, désiré même dans la fièvre du départ pour ce dont on a été coupé. Un mouvement temporel de retour entraîne vers un ailleurs où l'être s'épanouit en trouvant refuge » (1998, p. 329). Bien que Moura analyse principalement ce qu'il nomme la Renaissance orientale évoquant la fascination européenne pour l'Asie et ses modes de vie différents, nous retrouvons certaines thématiques propres à l'exotisme nostalgique dans les romances océaniques : entre autres celles de la nostalgie d'un temps passé et de la fuite que rend possible la projection cinématographique dans ces lieux pour les spectateurs et les spectatrices occidentaux. En effet, les cinéastes et leurs publics cherchent non seulement à se divertir, mais aussi à quitter le monde aliénant dans lequel ils se trouvent à l'époque. Ces films mettent en abîme les affres de la conscience collective occidentale vivant avec un profond mal-être face à la vie moderne, puisqu'elle est présentée comme un chemin inévitable vers l'industrialisation, l'individualisme et, ultimement, la destruction.

L'échec des relations amoureuses, à l'exception de *Moana*, est constant dans ces œuvres. L'amour impossible, un des thèmes majeurs du romantisme, est ici réinvesti dans un contexte où il

offre un questionnement sur la vie « civilisée ». Par exemple, dans *White Shadows in the South Seas*, le docteur Loyd, amoureux d'une Autochtone, se fait assassiner dès que les marchands le retrouvent sur l'île où il s'est enfui. Alors que Loyd s'oppose à ce que les marchands soumettent les Autochtones au commerce des perles, il se fait éliminer. Dans *Tabu*, les amoureux sont prisonniers des traditions et des coutumes propres à leur communauté et ils fuient sur des îles colonisées pour pouvoir vivre comme ils l'entendent. Cependant, cet abandon vers les promesses de la « civilisation » les mène à leur exploitation et, ultimement, à leur perte. Leprohon va même jusqu'à qualifier *Tabu* de la version tropicale de *Tristan et Iseut* (1945, p. 139). L'amour est également présenté comme irrationnel et absolu : les amoureux se rencontrent toujours alors qu'ils ne s'y attendent pas et leur amour prend l'aspect d'un coup de foudre renvoyant à une idéalisation de la rencontre pour mieux en montrer la déchéance.

Les lieux dans lesquels se déroule la vie des Autochtones sont présentés comme un monde idéal sur lequel les cinéastes peuvent projeter leur mélancolie et leur nostalgie d'un monde qui, pour eux, n'existe plus. Les nombreux *travelings* sur les arbres et les plantes, tout comme l'insistance sur l'abondance des ressources naturelles à la disposition des Autochtones, entrent en contradiction avec le quotidien des Occidentaux. Ayant substitué cette proximité avec la nature pour les grands centres urbains dans lesquels ils vivent, les spectateurs et spectatrices la redécouvrent dans ces films. Le caractère pittoresque des lieux dans lesquels se déroulent les récits participe ainsi à cet exotisme nostalgique : les idées de beauté et d'harmonie originelle acquièrent une valeur poétique permettant de faire l'expérience d'un monde idéalisé et rêvé, recréé par les cinéastes. C'est ce qui marque John Grierson lors de son premier visionnement de *Moana* : « *Moana* is first of all beautiful as nature is beautiful. It is beautiful for the reason that the movements of the youth Moana and the other Polynesians are beautiful, and for the reason that trees and spraying surf, soft billowy clouds and distant horizons are beautiful » (1926, p. 25). Le caractère grandiose de la nature est appuyé par des plans de caméra en plongée pour montrer l'étendue des terres ou alors en contre-plongée pour en exposer le caractère majestueux et l'immensité. Les Autochtones apparaissent petits par rapport à cet environnement naturel luxuriant, mais n'en font pas moins partie intégrante. Les plans documentaires sur les techniques de pêche et de cueillette construisent également ce rapport entre Autochtones et nature. L'emplacement géographique des romances océaniques sur des îles permet également de représenter la mer comme

une ultime barrière contre la civilisation puisqu'elle protège l'île des contacts avec l'extérieur. Tout se joue sur cette frontière physique — une étendue d'eau — qui permet aux Autochtones de se déplacer, de s'amuser et de se nourrir, laquelle sera franchie par les colons brisant la relation symbiotique entre les populations des îles et la nature.

Finalement, l'aboutissement inévitable des relations amoureuses est bien souvent la mort. Elle devient la seule solution devant l'impossibilité de vivre la vie désirée, et la conséquence des promesses non tenues par la civilisation. Dans *Tabu*, Matahi, voulant rattraper sa bien-aimée, finit par mourir noyé, n'ayant pu s'enfuir avec elle avant qu'on la kidnappe. Dans *White Shadow in the South Seas*, le docteur Loyd meurt dans une ultime tentative pour protéger son amour et leur vie sur une île qui n'est pas encore colonisée. Cette mort physique des protagonistes est aussi appuyée par une mort symbolique qui se manifeste par l'aliénation des Autochtones au système capitaliste et au travail. Celle-ci s'articule par la prise en compte des conséquences de la vie « civilisée » et de l'impossibilité pour eux de pouvoir s'y adapter. Alors que *Moana* se fait le témoignage d'une culture déjà disparue, un récit de l'« âge d'or » de l'humanité avant la décadence, *White Shadows in the South Seas* et *Tabu* exposent directement l'impact de la vie moderne sur les populations autochtones en la mettant en scène. La possibilité de passer de la vie « sauvage » à la vie « civilisée » se révèle être, pour les Autochtones du moins, une fausse promesse de liberté. Non seulement les cinéastes doivent recréer des pratiques disparues, mais les publics occidentaux sont également conscients de cette disparition par la forme ethnographique qui agit comme archive visuelle d'un monde qui n'existe plus. La promesse de liberté que laisse miroiter la vie civilisée — également présente en Occident — est ici le reflet d'une forme d'aliénation physique et mentale autant chez les Autochtones présents dans les films que chez les spectateurs et spectatrices qui, après la projection, retourneront dans leur propre monde.

\*\*\*

En conclusion, les romances océaniques cherchent à construire des narrations qui mettent de l'avant une apologie de la vie à l'état de nature en opposition à celle en civilisation. Ces films instrumentalisent ainsi un exotisme associé au quotidien des Autochtones des îles du Pacifique et à leur mode de vie. Les îles des mers du Sud sont représentées comme des endroits paradisiaques

encore intouchés par la civilisation, où l'abondance de fruits et de poissons promet une vie paisible. Tout comme pour les îles hawaïennes présentes dans les travelogues de Burton Holmes, nous constatons que l'imaginaire associé aux îles pacifiques est intimement lié à cette volonté d'évoquer un espace naturel paradisiaque et, dans une optique symbolique et religieuse, les premiers humains sur terre. Nous avons également constaté que les romances océaniques établissent, par leur discours et leurs images, une critique de la vie civilisée telle qu'elle se présente pour les Occidentaux. Le commerce régi par des lois économiques est présenté comme la cause principale de la déchéance de ces communautés qui vivaient dans l'harmonie avant l'arrivée des blancs. L'exotisme a ici pour fonction de critiquer la civilisation et le système économique, en plus de mettre de l'avant une vie plus simple à l'état sauvage.

## Chapitre 4

### Les westerns

Le western est le quatrième lieu où se manifeste l'exotisme dans le cinéma des années 1930. Profondément ancré dans l'imaginaire colonial et national des États-Unis, ce genre cinématographique est qualifié par le critique André Bazin de « genre américain par excellence » (2002, p. 217). S'il est aussi emblématique d'un exotisme qui prend forme à même le territoire des États-Unis, c'est parce qu'il contribue à construire une mythologie fondatrice pour la nation états-unienne, exposant les relations entre les cultures au cœur d'un territoire en formation. Le genre tire son nom des rapports qu'il construit avec l'ouest des États-Unis et sa conquête (Leutrat 1987 ; Richardson 2010). Il répond également de manière allégorique à des enjeux sociopolitiques propres aux années 1930. La consolidation du système capitaliste par l'industrialisation, le développement de la propriété privée, tout comme les rêves de progrès et de modernisation remis en cause par la crise économique de 1929, sont réfléchis dans ces films. Par le biais des westerns, différents conflits sociaux au cœur des États-Unis trouvent ainsi des explications et des solutions. Les récits, leurs thématiques et les constellations imaginaires qu'ils construisent permettent aux spectateurs et spectatrices de se divertir en se réfugiant dans un passé national exotisé qui présente les États-Unis de manière glorieuse et conquérante, pour mieux escamoter le présent et ses contradictions.

Les premiers westerns sont précédés par d'autres formes médiatiques — peinture, littérature, spectacles forains — qui spectacularisent la conquête de l'Ouest et en font un sujet de divertissement. Par exemple, le fameux *Wild West Show* de Buffalo Bill Cody est extrêmement populaire au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et la troupe enchaîne les tournées dans différentes villes des États-Unis et en Europe. Présentés durant des événements forains, ces spectacles contribuent à la dissémination d'un imaginaire de l'ouest des États-Unis à travers le monde. Mettant en scène les figures emblématiques du genre, tels les cowboys et les Indiens<sup>48</sup>, ces spectacles forment un

---

<sup>48</sup> Le terme *indien* est évidemment utilisé dans ce contexte pour référer aux personnages autochtones présents dans les films de cette époque. Pour paraphraser les termes d'Angela Maria Aleiss (1991) et ceux de Thomas King (2014), *l'indien* n'est pas vraiment un autochtone, mais plutôt une création imaginaire des blancs qui répond à leurs angoisses et à leurs préjugés. Il s'agit de *l'indien* sauvage ou sage, selon les circonstances et les besoins narratifs.

imaginaire de l'ouest pour les publics occidentaux (Griffith, 2002, p.171-172). En parallèle, toute une littérature populaire — les « dime novels<sup>49</sup> » et les romans de fondations destinés à la jeunesse tels *Le dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper (1826), par exemple — contribue à cet imaginaire de l'exotisme états-unien dans lequel prennent place des poursuites et des batailles contre des Indiens, la découverte de mines d'or et les cowboys justiciers. Les historiens du cinéma Edward Buscombe (1996) et Scott Simmons (2003) retracent ces différentes manifestations culturelles qui ont permis au genre de se stabiliser thématiquement et formellement au tournant des années 1930, à Hollywood. En 2016, une exposition du Musée des Beaux-Arts de Montréal intitulée *Il était une fois... le western. Une mythologie entre art et cinéma*, mettait aussi en évidence cette lente gestation du western en tant que genre cinématographique<sup>50</sup>.

Formellement, nous retrouvons les premiers éléments des westerns cinématographiques dans trois tendances cinématographiques issues du cinéma des premiers temps. La première est celle des films de paysages, rendus possibles, entre autres, par la construction de chemins de fer aux États-Unis. Elle permet au public de voir l'ouest des États-Unis comme un territoire encore « sauvage », tout en voyageant à peu de frais. Ce sont des films à visées touristiques : parmi ceux-ci, Scott Simmon (2003), note *Panoramic View, Lower Kicking Horse Canyon* (1901), *Coaching Party, Yosemite Valley* (1901), et *Arrival of Train, Cheyenne* (1903). La deuxième tendance est celle des films mettant en scène des autochtones. Celle-ci a fait l'objet de nombreuses recherches en anthropologie visuelle depuis déjà quelques années par des chercheurs et chercheuses autochtones, entre autres Jacquelyn Kilpatrick (1999), Angela Maria Aleiss (2005), et Michelle H. Raheja (2010). Elle se constitue par la présence de films à caractère ethnographique mettant en scène des Autochtones tels *Sioux Ghost Dance* (1894) et *Indian War Council* (1894), produits par Thomas Edison ; et au travail photographique et cinématographique d'Edward Sheriff Curtis, en particulier son film *In the Land of the Headhunters* (1914). Ces œuvres participent à associer les Autochtones à la « sauvagerie » et/ou à une spiritualité et à les mettre en spectacle pour les publics. Finalement, la troisième tendance du cinéma des premiers temps qui collabore à la constitution du

---

<sup>49</sup> Les *dime novels* sont des œuvres de littérature populaire qui coustaient 10 sous à l'époque et qui mettaient en scène des épopées se déroulant dans l'Ouest américain avec des personnages que le public s'est mis à connaître (Buscombe, 1996 ; Cox 2000 ; Simmons 2003).

<sup>50</sup> À ce sujet, nous référons au catalogue de l'exposition *Il était une fois... le Western* (2017). Mary-Dailey Desmarais et Thomas Brent Smith (dir.). Montréal-Milan : Éditions scientifiques du Musée des Beaux-Arts de Montréal-5 Continents Editions.



genre western est celle des films de poursuites/cavales. Également nommés « western romances » ou « western comedies », ces films mettent en scène de courts récits de braquages et d'enlèvements dans des trains, tout comme des poursuites à cheval avec des individus hors-la-loi vivant en marge de la société (Buscombe 1996, p. 42-43). À ce sujet, nommons le classique *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), reconnu pour son regard caméra en guise de finale, ainsi que le moins connu *Broncho Billy's Redemption* (Anderson, 1910). C'est au cœur de l'hybridation entre ces tendances cinématographiques que le western se consolide en tant que genre cinématographique pour trouver sa forme dominante durant les années 1930 à Hollywood.

Que ce soit à bord d'un train, d'une carriole ou à cheval, le voyage et le déplacement deviennent prétexte à quitter la civilisation afin de coloniser un territoire encore sauvage. La vie urbaine associée à la côte est — en particulier à Washington et New York — trouve son envers dans l'ouest où tout demeure à découvrir, à conquérir et à développer. Les rencontres entre différents personnages obligent à prendre position et offrent un terreau fertile à la remise en question de la vie civilisée. Nous abordons dans ce chapitre les westerns des années 1930 réalisés à Hollywood et leur contribution à l'exotisme de l'ouest des États-Unis à partir de trois films : *The Big Trail* (Walsh, 1930), *Cimarron* (Ruggles, 1931) et *Stagecoach* (Ford, 1939). Bien évidemment, il existe une panoplie d'autres westerns et nous ne pouvons tous les aborder ici. Il s'agit d'ailleurs du genre cinématographique le plus prolifique durant ces années. Notre choix s'est arrêté spécifiquement sur les westerns qui mettaient en scène le déplacement et nous paraissent les plus exemplaires de l'exotisme au cinéma. Afin de cerner spécifiquement les fonctions, les formes et les imaginaires de l'exotisme dans ces films, nous procéderons à partir de la notion de « frontière » et de son rôle dans l'histoire des États-Unis. Le constat de l'historien Frederick J. Turner est à ce sujet éclairant :

Behind institutions, behind constitutional forms and modifications, lie the vital forces that call these organs into life and shape them to meet changing conditions. The peculiarity of American institutions is, the fact that they have been compelled to adapt themselves to the changes of an expanding people—to the changes involved in crossing a continent, in winning a wilderness, and in developing at each area of this progress out of the primitive economic and political conditions of the frontier into the complexity of city life (1893, p.197)

Omniprésente dans les westerns, la frontière constitue non seulement la limite entre le connu et l'inconnu, mais trace également, nous en émettons l'hypothèse, la ligne de démarcation entre endotique et exotique.

#### 4.1. Raconter le mythe de la colonisation des États-Unis

Prenant forme à partir des récits historiques qu'ils mettent de l'avant, ces films proposent des relectures d'une époque révolue des États-Unis qui est celle de la colonisation de l'Ouest. Les cinéastes des années 1930 ont une perspective et une distance par rapport à ces événements qui se sont déroulés presque cent ans plus tôt, distance recouverte par les nombreux récits, témoignages, peintures et romans qui les ont médiatisés. Nous suggérons que cette médiation de l'histoire et sa récupération par le biais du cinéma permettent de théoriser un exotisme temporel mis en scène par les cinéastes dans les westerns. Cette idée d'un exotisme temporel nous vient de Victor Segalen dans son essai sur l'exotisme, suggérant que cette notion pouvait prendre forme non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps, particulièrement à travers ce qu'il nomme un exotisme historique (1978, p. 38).

Puisque les westerns concernent les États-Unis et ses habitant.es, les cinéastes hollywoodiens ne bénéficient pas d'une distance géographique et/ou culturelle qui leur permettrait d'être directement confrontés à l'altérité comme c'était le cas pour ceux qui tournent en Afrique, en Arctique ou en Océanie. Contrairement aux autres genres qui pactisent avec un exotisme axé sur la distance géographique, les westerns entretiennent un rapport à l'exotisme qui prend forme dans une relecture de la colonisation à même l'observation du passé des États-Unis : c'est-à-dire dans un rapport temporel. Il s'agit aussi d'un exotisme que l'on pourrait qualifier d'endotique puisqu'il se formule à même le territoire habité par les cinéastes. Certes, l'exotisme est présent dans la mise en scène des Indiens et des paysages désertiques de l'Ouest, comme nous le verrons, mais il réside également dans les rapports que construisent les cinéastes dans leur relecture de l'histoire coloniale et dans leur façon d'interpréter le passé. John Ford soulignait dès 1928 le rôle d'Hollywood comme point central dans l'écriture de l'Histoire des États-Unis, dans un article qui nous est parvenu traduit de l'anglais :

Tout comme les Grecs, les Romains, les Tartares, les Maures, les Cosaques, les Turcs et les Huns ont laissé leurs traces dans les centres qui ont été érigés à leur gloire, l'historien du futur, méditant sur notre civilisation ultrarapide et ultra-énergétique, choisira Hollywood et ses collines comme point focal : il la décrira comme le carrefour entre l'Orient et l'Occident, comme le grand marché de la beauté et de l'intelligence, du talent et du génie, le bazar du bourrage de crâne d'un monde en folie (1990 [1928], p. 15)

Cette idée qu'Hollywood devient le centre du monde durant les années 1930 appuie le fait que les cinéastes se retrouvent à la fois au cœur d'une industrie du divertissement qui exerce une influence considérable sur la planète, mais qu'ils occupent également une position d'historiens des États-Unis. Les westerns visent ainsi non seulement à glorifier la colonisation des États-Unis, mais aussi à l'exotiser pour en projeter une image favorable à l'étranger. Les cinéastes choisissent alors ce qu'ils veulent raconter de cette histoire coloniale et de quelles manières. Dans *The Big Trail*, le récit colonial est beaucoup plus présent que dans *Stagecoach* : Raoul Walsh construit l'ouest des États-Unis comme le lieu de tous les possibles. Le cinéma lui permet de retrouver ce lieu anté-historique et de lui façonner une histoire. Grandement influencé par le mythe du continent perdu, l'exotisme du passé des États-Unis et de ses territoires à conquérir devient pour Walsh un canevas sur lequel il peut construire son récit de fondation. Dans *Cimarron*, le cinéaste retrace l'histoire du développement d'un village de l'Ouest en séparant son film en plusieurs chapitres, chacun attaché à une décennie. De 1889 à 1929 se dévoilent sous nos yeux les changements urbains, mais aussi les changements de mœurs et l'évolution des moyens de communication. À partir de son point de vue contemporain pour l'époque, Wesley Ruggles nous permet de revisiter l'histoire et de comprendre certains aspects de la vie aux États-Unis en exotisant ces aspects les plus marquants.

Il existe bel et bien un écart entre les événements tels qu'ils se sont déroulés et les imaginaires que les cinéastes et les publics s'en font. Selon nous, c'est également à travers cet écart qu'un exotisme temporel peut prendre forme. Comme le souligne le spécialiste des genres Thomas Schatz : « given the cinema's commercial, ideological, and formal-narrative imperatives, it was inevitable that historical reality yield to a romanticized and formulaic treatment » (1988, p. 26). Ce traitement romancé de l'histoire coloniale est inévitable pour les cinéastes qui doivent à la fois renvoyer les publics à un imaginaire préexistant de l'Ouest, eux aussi susceptibles d'être influencés par cet imaginaire. Ce processus de négociation avec la réalité historique de la conquête devient la source émergente d'un exotisme temporel qui embellit et aplanit le passé. C'est le caractère mythologique des westerns qui entre ici en jeu puisque les cinéastes réécrivent l'histoire coloniale des États-Unis tout en la diffusant à grande échelle à travers le monde. Les imaginaires de l'exotisme se solidifient au point de devenir mythologiques. L'histoire de la colonisation est magnifiée dans ces films et elle vise à rassurer la nation états-unienne dans ses choix idéologiques et politiques. Évidemment, il n'est pas certain que les cinéastes pensent à tous ces enjeux lorsqu'ils conçoivent leurs films. À titre d'exemple, Raoul Walsh, le réalisateur de *The Big Trail*, ne pense

pas réécrire l'histoire des États-Unis en réalisant son film. Au contraire, il veut exposer la magnificence des paysages de l'Ouest et le combat des colons pour la conquête en s'attardant à la vie quotidienne de l'époque telle qu'ils se l'imaginaient (Henry 1998, p. 74). Pour notre regard contemporain, nous constatons cependant que ces bribes de vie quotidienne nous informent davantage sur les idéologies et le climat social des années 1930 que sur ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. John Ford ne souhaite pas non plus réécrire l'histoire des États-Unis lorsqu'il réalise *Stagecoach* : il souhaite plutôt construire un récit autour de personnages qu'il a découverts dans une histoire parue dans *Collier's*, et surtout passer des journées à l'extérieur pour tourner (1990, p. 39-41). Pourtant, les personnages de la caravane peuvent être perçus comme des allégories de groupes sociaux présents dans les années 1930 et qui ont divers intérêts quant au développement futur de la nation. C'est en ce sens que les cinéastes mettent en place, de manière inconsciente, peut-être, un exotisme temporel. Ils entretiennent un rapport d'étrangeté avec cette époque coloniale du XIX<sup>e</sup> siècle qu'ils se réapproprient pour exprimer et comprendre les préoccupations de l'époque qui est la leur, soit celle des années 1930.

L'histoire mise de l'avant dans les westerns est également, en parallèle, celle d'Hollywood et du cinéma. Situé sur la côte ouest des États-Unis, ayant été un petit village colonial, ce lieu est devenu le centre du monde durant les années 1930, pour reprendre les mots de John Ford (1990 [1928], p. 15). Les cinéastes, en tournant des westerns, passent en rétrospective leur propre histoire de conquête de l'Ouest par le biais du cinéma et des films. Exotisant l'histoire coloniale des États-Unis, ils fondent en parallèle ce qui devient une mythologie de l'histoire du cinéma à Hollywood.

#### **4.2. De l'Est « civilisé » au *Wild West***

Mettant en scène des voyageurs qui quittent la ville pour faire fortune ou qui aspirent à de meilleures conditions de vie, les westerns contribuent à la consolidation du mythe de l'Ouest américain comme territoire à coloniser. Après la guerre de Sécession, la construction d'un chemin de fer reliant le Nebraska à la Californie, entamée en 1863 et complétée en 1869, apparaît comme essentielle pour le développement de l'Ouest, l'exploitation de ses ressources naturelles et la consolidation du pays (Shorong 2019). Elle facilite l'influence de Washington sur le reste du territoire et permet l'intégration de nouveaux États comme celui de la Californie. Dans ces films, le voyage vers l'Ouest est une façon de repartir à zéro et d'entrer dans l'Histoire des États-Unis en découvrant, nommant et colonisant ces nouveaux territoires. Grandement inspirés de la littérature

coloniale américaine<sup>51</sup> qu'ils revisitent avec nostalgie, les cinéastes racontent la colonisation des États-Unis à partir des moyens cinématographiques dont ils disposent. Les déplacements des colons sur ce vaste territoire deviennent prétextes à la mise en scène de situations dramatiques qui visent à faire du voyage vers l'Ouest une épopée de tous les dangers. Que ce soient les attaques des Indiens qui y habitent ou tout simplement les conditions météorologiques et géographiques qui compliquent le trajet, la traversée devient synonyme de courage et de résilience pour ceux qui l'entreprennent. Bien évidemment, à l'époque de la réalisation de ces films, la conquête de l'Ouest est terminée, les Autochtones sont exterminés ou campés dans des réserves et les anciennes terres appartenant au Mexique sont annexées aux États-Unis. Les cinéastes de ces années entreprennent ainsi une réappropriation de l'histoire nationale des États-Unis, comme nous l'avons vu, en oblitérant certains de ses aspects les plus sombres : « Le public cherche avant tout le dépaysement et ne veut pas qu'on lui rappelle de façon trop précise les erreurs du passé » (Dupuis 1990, p. 18). Parallèlement, de nombreux cinéastes qui réalisent des westerns sont issus de la côte est des États-Unis, particulièrement de New York. Ils s'installent graduellement sur la côte ouest pour profiter des grands espaces pouvant servir de décors : « Premier impératif : sortir des studios new-yorkais et de leurs décors en carton-pâte. Le Western a besoin d'espace pour s'exprimer. C'est ainsi que, dès 1907, certaines équipes de tournage quittent New York pour s'installer dans un quartier de Los Angeles, Hollywood » (Dupuis 1990, p. 12). Ce changement d'environnement naturel devient l'une des sources d'inspiration pour les cinéastes qui vont désormais pouvoir « dépayser » les publics urbains. Les grands espaces, que ce soient les plaines ou les canyons, deviennent des endroits d'évasion s'opposant au quotidien en milieu urbain avec ses bâtiments, ses usines et ses rues entremêlées. Les spectateurs et spectatrices, assis.es confortablement dans les salles de cinéma, peuvent en admirer la beauté et l'étendue tout en étant protégés de ses dangers. La constitution de l'ouest des États-Unis comme un lieu exotique représente également une solution économiquement viable pour les studios et les cinéastes en quête d'auditoire, puisqu'ils n'ont plus besoin d'investir dans des expéditions outremer coûteuses pour bénéficier de l'engouement populaire pour le dépaysement par le biais du cinéma.

---

<sup>51</sup> Pour une étude détaillée de cette littérature coloniale également appelée « frontier literature », voir Estleman, Loren D. 1987. *The Wister trace: Classic Novels of the American Frontier*. Illinois : Jameson Books.

Si la côte ouest peut représenter un endroit sauvage, c'est parce qu'elle s'oppose à la côte est qui est réputée être le lieu des décisions politiques et le centre législatif des États-Unis. Les premiers colons européens y ont construit des bâtiments et des villes, en plus d'expulser les Autochtones qui y habitaient (Kaspi 2014). L'Est est perçu comme un endroit civilisé dans lequel la loi et l'ordre sont gérés par des tribunaux institutionnels et un président censé garantir une organisation sociale plus ou moins équitable. À l'inverse, l'Ouest est représenté comme un espace « sauvage » où tout reste à construire et à inventer. C'est entre autres pour cette raison que l'on réfère à cet espace géographique comme étant le « Wild West », littéralement traduit par « Ouest sauvage ». Le carton introductif du film *The Big Trail* suivi d'un plan d'ensemble sur les colons qui se préparent à partir est d'ailleurs très évocateur à ce sujet : « Dedicated to the men and women who planted civilization in the wilderness and courage in the blood of their children ». Une fois le trajet parcouru avec toutes les embûches que cela implique, les pionniers blancs s'installent et construisent des habitations pour développer le territoire. Mais ce territoire est vaste et comporte plusieurs topographies différentes ayant chacune son lot de difficultés. La première fonction de cette représentation de l'Ouest est d'isoler les personnages de la « civilisation » et de permettre la conquête de l'espace sauvage : « Si toute la structure du décor est aussi étroitement liée au geste et à l'action physique, c'est qu'elle répond à la notion de conquête d'un pays rude, où pour coloniser la terre, l'homme doit avant tout la connaître et agir en fonction d'éléments naturels du relief » (Le Gallou 1969, p. 281). L'idée de conquête et de colonisation est ainsi intimement liée à l'espace géographique dans lequel se déroule l'action. Aux difficultés du terrain s'ajoutent également les difficultés climatiques. Dans *The Big Trail*, les personnages sont constamment mis en contraste avec l'environnement naturel dans lequel ils évoluent. Les caravanes doivent survivre à des tempêtes de neige, à des pluies torrentielles et à des vents violents, ajoutant au caractère dramatique du récit. Dans *Stagecoach*, bien que la neige permette à la caravane d'éviter temporairement une attaque des Indiens, la chaleur insupportable à certains endroits du trajet devient pour sa part un obstacle.

L'espace de l'Ouest est vaste et les plans d'ensemble en grand angle sur le paysage ont pour objectif de refléter cet état de fait. Ces compositions d'image occupent une place essentielle dans les westerns permettant de formuler différents rapports à l'espace-temps en lien au caractère désertique et inexploré des lieux. Les cinéastes vont d'ailleurs développer de nombreuses

techniques pour exploiter cinématographiquement ces aspects du paysage. Par exemple, *The Big Trail* est l'un des premiers longs-métrages à utiliser la technique de la pellicule de 70 mm pour obtenir des plans extrêmement larges. En effet, appelée le *Grandeur Film*, cette technique a été inventée spécifiquement pour donner une impression d'immensité aux espaces filmés. Le procédé est développé par les studios Fox au début des années 1925-1926 (Mitchell, 1987). Des procédés similaires ont été développés par d'autres studios, entre autres celui du 70 mm *Realife* utilisé pour le film *Billy the Kid* (Vidor, 1930). On laisse cependant ces techniques de côté avec la conjoncture de l'arrivée du sonore, de la crise économique et du manque de salles équipées pour les projections de ce format. John Ford utilise pour sa part la multiplication des angles et prises de vues pour camper son récit dans un espace vaste. *Stagecoach*, le premier film à être entièrement tourné dans l'un des endroits les plus emblématiques et exotiques des paysages de l'ouest, soit Monument Valley — situé entre l'Utah et l'Arizona et maintenant appelé Monument Valley Navajo Tribal Park —, est caractérisé par ses formations rocheuses singulières qui surplombent une vallée. Ford utilise ce lieu dans de nombreux films qu'il réalise au cours de sa carrière. Dans une analyse détaillée de la construction de l'espace de Monument Valley dans les films de Ford, Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues constatent que le lieu de tournage est toujours le même, mais que par l'appareil cinématographique permet au cinéaste d'en renouveler la perspective :

Ford peut choisir de ne montrer qu'une partie des buttes du nord-est, ou encore d'isoler Sentinel Mesa ou West Mitten. Il peut également cadrer de loin les massifs, les transformant en frise à l'horizon, ou alors établir une échelle de grandeur d'elles aux humains : soit les « monuments » sont en plan d'ensemble, distinct, et les humains minuscules à leurs pieds, soit ces derniers sont plein écran et les « monuments » ne constituent plus qu'un fond indistinct ; toute identification devient alors impossible. Ce sont surtout les angles de prise de vue qui créent la diversité, au point de donner parfois l'impression que l'on n'est plus dans le même lieu (1990, p.80).

À titre d'exemples, des plans de la caravane et des militaires qui arpentent le désert vaste témoignent du caractère imposant et grandiose de ce lieu composé de structures de pierre lointaines qui en prolongent l'étendue (fig. 131). À l'inverse, un plan rapproché sur deux personnages derrière lesquels se trouve l'un de ces « monuments » semble resserrer l'espace ainsi composé autour d'eux (fig. 132).



Ces jeux sur les échelles de plans permettent non seulement à Ford de construire plusieurs espaces à partir d'un seul lieu et de la caméra, mais aussi d'accentuer le contraste entre la liberté qu'inspirent les plans d'ensemble et le confinement des plans rapprochés. Ce lieu ouvert qu'est Monument Valley vient également s'opposer au lieu clos de l'intérieur de la diligence grâce à l'alternance entre différents plans au montage.

À cette composition de l'espace par l'utilisation du 70 mm ou par la multiplication des plans et des types de cadrage, notons que les westerns sont intimement liés au déplacement et au mouvement vers l'Ouest. Le médium cinématographique, appareil par excellence de la restitution du mouvement, trouve un écho tout particulier dans cette dynamique. C'est peut-être là une partie d'explication à la phrase cryptique d'André Bazin lorsqu'il affirme que « Le Western est né de la rencontre entre une mythologie et un moyen d'expression » (1953, p. 219). Les cinéastes, tout comme les personnages, s'approprient le territoire tout en attestant de son existence. En parallèle, les spectateurs et les spectatrices qui vivent majoritairement dans les grandes villes de l'Est des États-Unis s'évadent grâce à la projection dans ces lieux présentés comme grandioses où tout demeure à bâtir.

L'enjeu principal des westerns est évidemment de mettre en scène le dépassement de la frontière territoriale de l'Est vers l'Ouest. Bien que le geste de prise possession — voire de colonisation — demeure au cœur des récits filmiques, les formes rendues possibles par le cinéma participent elles aussi de cette conquête. La nécessité de toujours repousser la frontière délimitant l'espace connu de l'inconnu pour en prendre possession est en ce sens intimement liée à la



détermination de l'exotique. Cette conquête d'un espace considéré comme sauvage, tout comme l'édification des premiers colons en héros de fondation nationale, amène des remises en question sur l'identité collective états-unienne. Comme le souligne Michael Richardson :

The frontier therefore marks not simply the boundary between domestic and the wild, but between what is and what is not felt under control. It gradually takes shape not as a space but as a marking point beyond which we cannot pass without being exposed to what challenges our sense of self-identity (2010, p. 32).

Tout comme la littérature de laquelle s'inspirent ces films, la conquête de l'espace et du territoire forge une mythologie qui met de l'avant la force et la détermination de la nation états-unienne face à l'adversité et les films appuient cette entreprise de conquête.

### **4.3. Cosmopolitisme, racisme et patriarcat : politiques des personnages**

En plus des lieux et de leurs fonctions dans l'exotisation du territoire des États-Unis, les personnages appuient eux aussi cette dynamique de construction d'une identité collective états-unienne qui passe par des distinctions entre l'endotique et l'exotique. L'Ouest est occupé par des casernes militaires qui gèrent les territoires, des femmes transportant leur enfant pour une vie meilleure, des shérifs justiciers qui veillent dans les villages, des trappeurs qui possèdent des postes de traite de fourrure, des hommes de main, des émigrants et, bien sûr, des Indiens. Sous l'apparent cosmopolitisme de ces films, l'analyse de ces différents personnages et de leurs fonctions dans les récits nous permet de révéler les différentes relations de pouvoir qui se jouent au cœur de la société des États-Unis.

Le personnage par excellence du western demeure sans aucun doute le cowboy. Inspiré des « vaqueiros » mexicain et responsable des troupeaux de bétails, il est le médiateur entre l'Ouest sauvage et l'Est civilisé. Figure limitrophe systématiquement incarnée par un homme blanc à la stature imposante et originaire de l'Est, il connaît bien l'Ouest comme il y vit en tant que nomade. Intimement lié au mouvement — sa monture en témoigne —, il assure la médiation entre les colons qui traversent l'Ouest et les communautés qui y habitent déjà. Sa capacité à gérer les rapports sociaux entre les personnages issus de différents endroits fait de lui la pierre angulaire dans la détermination de l'exotique. Il sert d'interprète pour les visiteurs venus de l'Est, leur expliquant ce qui se déroule autour d'eux. Les historiens du cinéma Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-

Guigues soulignent à ce sujet que les cowboys s'appellent également « westerners », c'est-à-dire une personne qui connaît l'Ouest et ses mystères :

Le westerner serait une réincarnation du preux chevalier. Physiquement, il se présenterait sous l'aspect du *tall slim american*. Il se caractériserait par son calme, la précision de son tir, un certain sens de l'humour, la pureté morale dont son physique serait le reflet, sa solitude enfin. (2007, p. 103).

Tout comme pour les films d'aventure dans lesquels l'aventurier connaît la jungle et ses habitants, le cowboy revêt un caractère héroïque par sa connaissance de l'Ouest et sa polyvalence. Les premières apparitions du personnage le présentent toujours vêtu d'habits d'un blanc immaculé s'opposant visuellement aux personnages habillés en noir ou au visage sombre. Cet accoutrement du cowboy est sans aucun doute l'héritage le plus évident des westerns de la décennie précédente, particulièrement ceux mettant en vedette (fig. 133). Dans *Cimmaron*, bien qu'il habite dans un milieu urbain aisé, Yancey Cravat ressent l'appel de l'aventure et devient l'un des pionniers de l'Ouest. Il est toujours vêtu d'un chapeau blanc ou d'une chemise blanche, contrastant avec son environnement (fig. 134).



Le blanc permet également de réfléchir davantage la lumière ; ce qui délimite visuellement le personnage de ce qui l'entoure, en particulier dans les films tournés en noir et blanc. Ainsi, le cowboy est identifiable de prime à bord par son habillement. De plus, il possède une psychologie qui le distingue. Incarnant souvent un ancien militaire de la guerre de Sécession, un shérif ou un fugitif qui a défendu la veuve et l'orphelin, on ne peut douter de sa droiture morale. Ce personnage possède toutes les qualités nécessaires pour agir comme guide dans l'ouest sauvage pour les colons, mais aussi, parallèlement, pour les spectateurs et spectatrices. Fondamentalement bon, très nuancé et, surtout, extrêmement agile avec des armes lorsque cela s'avère nécessaire, il fait figure de protecteur. De plus, contrairement à tous les autres personnages qui craignent les Indiens, le

cowboy est la plupart du temps un allié de ceux-ci. Capable de négocier, il tente par tous les moyens d'éviter les conflits inutiles. Par exemple, dans *The Big Trail*, Breck Coleman (John Wayne<sup>52</sup>) est un ancien trappeur qui connaît les Cheyennes et négocie avec eux le passage de la caravane à travers le désert. Évidemment, si cela dégénère par la suite, ce n'est jamais la faute du cowboy, mais bien celle d'un de ses compagnons de voyage ayant trahi la confiance des Indiens. À partir de ce moment, le cowboy se range du côté des colons et dégaine son arme pour les défendre. Dans *Stagecoach*, de nombreux personnages se côtoient durant un trajet en caravane vers l'Ouest. Le cowboy apparaît au milieu du trajet. D'abord cadré en plan mi-moyen, Ford effectue un zoom sur le personnage jusqu'à s'arrêter devant son visage (fig. 135-136).



Nous le reconnaissons aussitôt puisqu'il s'agit de John Wayne, mais également puisqu'il est au milieu de Monument Valley, seul avec son fusil, son chapeau et sa selle sous son bras. Le cowboy ne craint pas des Indiens puisqu'il les connaît. Ce qui l'inquiète, ce sont davantage les hors-la-loi et les bandits. Ces autres personnages de l'Ouest ont systématiquement des motivations pécuniaires et ils viennent troubler l'harmonie qui règne dans l'Ouest en attaquant des diligences ou en intimidant des villageois. Ces personnages ont un comportement sournois et agressif. Leur apparence est peu soignée, ils ont des barbes sales et le visage marqué par des traits sombre. Ils sont à l'opposé du cowboy juste et dévoué dont l'apparence est soignée. De plus, contrairement au cowboy qui utilise des situations délicates pour montrer sa bravoure et sa détermination pour le bien commun, les hors-la-loi sont lâches et égoïstes profitant de toutes les occasions pour faire avancer leurs affaires au détriment de toute morale. La présence des hors-la-loi est absolument

---

<sup>52</sup> Notons ici que, parmi tous les acteurs ayant incarnés le personnage du cowboy, John Wayne est sans aucun doute le plus connu et le plus emblématique avec ses dents quasi-absente lui donnant un accent particulier et son physique imposant du haut de ses 6 pieds 3.

nécessaire pour que le cowboy puisse se constituer en tant que personnage. Ils en sont le reflet sombre.

Bien que le cowboy finisse systématiquement en couple avec une femme, n'en demeure pas moins que la majorité du récit tourne autour de personnages masculins qui développent entre eux des relations de camaraderie ou, à l'inverse, de rivalité. L'Ouest est un milieu patriarcal dans lequel les femmes occupent la plupart du temps une place de mère au foyer. Les personnages féminins sont ainsi relayés au rang de personnages secondaires, attendant l'arrivée ou le retour du prince charmant sur sa monture. Si elles accompagnent les caravanes, c'est d'ailleurs très souvent pour représenter une possibilité de colonisation sur le long terme et un futur pour la colonie nouvellement établie. Les enfants ont une importance capitale dans ces films puisqu'ils représentent l'avenir des villages nouvellement formés. Dans *Cimarron*, les deux enfants de Yancey Cravat et Dana Cravat deviendront des personnages d'exception et poursuivront la lignée de leur père. Dans *The Big Trail*, il y a une femme qui s'occupe d'une jeune fille qu'elle a eue avec un autre homme. Le cowboy la prend sous son aile et s'occupe des deux femmes, s'assurant un avenir familial. La majorité du temps, comme le note Robert Warshow, la femme représente l'Est, la vie civilisée :

Very often this woman is from the East and her failure to understand represents a clash of cultures. In the American mind, refinement, virtue, civilization, Christianity itself, are seen as feminine, and therefore women are often portrayed as possessing some kind of deeper wisdom, while the men, for all their apparent self-assurance, are fundamentally childish (1954, p. 436).

Les femmes sont très souvent accessoires dans ces récits et très peu de celles-ci se voient accorder une certaine agentivité. Notons deux exceptions soulevées par Christian Viviani (2003) dans son article sur les personnages féminins dans les westerns classiques : *Annie Oakley* (Stevens, 1935) et *Destry Rides Again* (Marshall, 1939). Dans ces films, les personnages féminins incarnés respectivement par Barbara Stanwyck et Marlène Dietrich occupent en effet les rôles principaux. Dans ces cas, lorsqu'elles sont représentées comme des personnages forts, c'est souvent sous les auspices d'une profession qui n'incarne pas l'idéal associé à la civilisation, elles sont des travailleuses du sexe ou des femmes issues de « mauvaises familles », les distinguant de la femme de l'Est chargée d'incarner la civilisation.

Un autre personnage emblématique du genre est sans aucun doute l'Indien. Premier habitant du territoire, il est depuis les grandes découvertes celui dont les colons veulent se débarrasser pour accomplir leur mission civilisatrice (Zinn 2002 ; Kaspi 2014 ; King 2014). Associés au caractère sauvage de l'Ouest, leur extermination ou leur assimilation devient un enjeu de construction de l'identité collective aux États-Unis. La colonisation et le contrôle de leur territoire par les colons de l'Ouest sont donc des thématiques récurrentes dans les westerns. Dans *The Big Trail*, les Indiens sont représentés comme agressifs et sournois alors que les colons doivent être constamment aux aguets afin de prévenir une attaque imminente. Le western comporte à l'époque systématiquement une attaque des Indiens. Malgré la dangerosité à laquelle les cinéastes les associent, ils génèrent une fascination certaine puisqu'ils incarnent une vie sauvage de laquelle les habitant.es de milieux urbains se sont complètement coupés. Angela Maria Aleiss, spécialiste de la représentation autochtone dans le cinéma hollywoodien, souligne cette ambivalence de la figure de l'indien dans ces films :

Even though Indians represented the frontier's savages, they also become the Romantic symbol of the country's vanishing natives. These seemingly contradictory portrayals of good or bad Indians stemmed from centuries of white ambivalence toward a minority race and culture different from their own (1991, p. 14).

Il n'existe à notre connaissance aucun western des années 1930 qui ne remette directement en question l'extermination des populations autochtones. Au mieux, elle est sous-entendue dans *Cimarron* alors que Yancey Cravat cherche à intégrer les Autochtones au système législatif des États-Unis en leur donnant les mêmes droits que les autres citoyens et citoyennes. Ce western, dont le récit se déroule sur plusieurs générations identifiées par des cartons explicatifs, illustre les changements de mentalité dans la perception des Indiens par les blancs. En 1890, on offre la terre des Indiens à la conquête à la suite de lois qui permettent la colonisation. Tandis que 40 ans plus tard, en 1929 à la fin du film, le congrès des États-Unis vote des lois pour protéger les communautés autochtones restantes et leur donner des droits. Bien que tout au long du film, le cowboy Yancey Cravat les défende, il subit une violente opposition de la part de personnalités politiques et même de son entourage immédiat, dont celle de sa femme qui méprise ces « sauvages ». Le temps donnera finalement raison au cowboy. Évidemment, il s'agit d'une vision romancée de cette lutte pour les droits autochtones. Malgré cette exception, le fait que ces films construisent les Indiens comme des antagonistes participants de l'exotisme et des dangers du lieu empêche toute remise en question de

leur assimilation et/ou de leur extermination. Seuls les cowboys sont plus ou moins sensibles à la cause des Indiens, mais jamais au point de délaisser leur culture blanche et ses valeurs civilisées. Tout comme les « Africains » dans les films d'aventures qui sont associés à la jungle, les Indiens sont représentés comme faisant partie du décor de l'Ouest américain au même titre que la plaine et les bisons. Plusieurs auteurs ont d'ailleurs souligné que ces films ont contribué à consolider une image stéréotypée des Autochtones — faisant d'eux des Indiens — afin de la faire entrer en opposition avec les personnages blancs. Certains cinéastes sont même allés jusqu'à créer des « tribus » sur mesure pour les besoins d'Hollywood, entre autres pour Cecil B. DeMille avec les « DeMille Indians » (Raheja 2013, p. 1-45). Ceci mène au constat que les Indiens dans les westerns sont des individus imaginés de toutes pièces par et pour les blancs afin de construire l'exotisme de ces régions. Les cinéastes blancs projettent sur ces Indiens leurs propres angoisses et parfois aussi leur fascination quant à ces peuples. Dans le documentaire *Reel Injun* (2009), le cinéaste autochtone Neil Diamond reprend également des propos similaires en discutant la construction de ce qu'il nomme « the hollywood indian ». Ce stéréotype se constitue de plusieurs éléments qui permettent non seulement à l'audience de l'identifier dans les westerns, mais également aux cinéastes d'utiliser certains repères sémantiques pour les mettre en scène. L'exotisme de l'« Indien d'Hollywood » passe principalement par son apparence physique qui est grandement inspirée de l'imaginaire littéraire et pictural. Représenté avec une coiffe de plumes et des vêtements composés de longues toiles de cuir délavées avec des perles ornementales, il se distingue à ce niveau des personnages blancs vêtus de chemises et de pantalons. Les cinéastes reproduisent en studio ou à l'extérieur ces images du mieux qu'ils le peuvent cherchant à corroborer un imaginaire de l'exotisme déjà bien établi. Le personnage de l'Indien a les cheveux longs et porte une coiffe de plumes symbolisant l'état sauvage dans lequel les cinéastes blancs le campent, tel qu'observé, par exemple, dans *The Big Trail* (fig 137).



Dans *Cimarron*, les Indiens sont invisibles, mais leur présence se manifeste dans les propos tenus par les personnages. Dans *Stagecoach*, les Indiens sont présents à travers différents signes jusqu'à la séquence de l'attaque de la caravane. Alors que nous entendons uniquement les roues de la caravane, un sifflement soudain se fait entendre et nous voyons une flèche qui atterrit directement à l'intérieur de la poitrine de l'un des personnages assis dans la caravane. Nous voyons subséquemment les Indiens lancer la charge en hurlant. Étonnement, malgré le fait que certains d'entre eux possèdent des fusils, ils ne les utilisent pas, préférant s'en remettre aux flèches. La caravane accélère et une course-poursuite s'engage. Le cowboy Ringo se positionne sur le toit de la diligence et tire sur les attaquants qui, malgré leur supériorité numérique, s'effondrent un par un (fig. 138-139).



À la sortie du film, John Ford s'est d'abord fait reprocher la longueur de cette séquence d'une durée d'environ 7 minutes, de la première flèche à l'arrivée de la cavalerie. Les critiques lui ont

également demandé les raisons pour lesquelles il n'avait pas choisi de laisser les Indiens utiliser leurs fusils et abattre les chevaux de la diligence. Il a répondu à ces critiques affirmant que « si les Indiens faisaient ça, il n'y aurait pas eu de film » (Rollet et Saada, 1990, p. 40). Le but de cette séquence est de développer une tension dramatique dans la durée puisque depuis le départ de la diligence du village de Tonto, l'ombre de Geronimo et de ses alliés plane sur le groupe. L'exotisme de l'Indien repose ainsi majoritairement sur les liens qui l'unissent au territoire de l'Ouest sauvage et, plus largement, à l'État de Nature dans lequel les blancs le campent. Évidemment, lorsque certains d'entre eux se voient attribuer un nom, ils réfèrent à des personnages mythologisés ou à des militants autochtones : par exemple, Geronimo, dans *Stagecoach*, représente l'antagoniste suprême de toute tentative de conquête et de colonisation de l'Ouest.

Les derniers personnages qui participent de l'exotisme associé à l'ouest des États-Unis dans les westerns sont les immigrants. Souvent présentés comme de petits entrepreneurs ou des serviteurs, ces personnages vivent en communauté avec les blancs, mais ne peuvent jamais accéder au statut, aux avantages sociaux ou à la reconnaissance. Loin de représenter une menace pour les protagonistes blancs, ils sont au contraire infantilisés par ceux-ci. Dans *The Big Trail*, l'un des protagonistes — dont on ne connaît pas l'origine — parle avec un accent qui semble issu de l'Europe de l'Est et qui le distingue clairement des autres personnages. Dans les faits, ce personnage n'est là que pour faire rire les spectateurs et les spectatrices avec des gags plus ou moins burlesques, en particulier en raison de la relation amour/haine qu'il entretient avec sa belle-mère. Dans *Cimarron*, il s'agit d'un jeune personnage afro-américain qui sert d'esclave à une famille riche et dont la mère est cuisinière pour cette même famille. Yancey Cravat se fait suivre par Isaiah, le jeune afro-américain, et finit par accepter qu'il le joigne dans son périple vers l'Ouest. Le jeune homme est également présenté comme un personnage burlesque et comique. Lorsqu'il veut accompagner ses maîtres à l'église le dimanche, il se trouve des vêtements de cowboy trop grands. Alors qu'il marche fièrement, l'entière du village rit aux éclats face à son accoutrement (fig. 140-141).





Malgré son rôle d'adjuvant, il finit par mourir à peine arrivé dans l'ouest voulant aider son maître lors d'une fusillade. Sa présence corporelle à l'écran, ses mouvements amples et sa démarche exagérée témoignent de la volonté du cinéaste de l'infantiliser. Les autres personnages de migrants présents dans les westerns sont très souvent des Mexicains ou des Mexicaines. La présence de ces personnes sur le territoire s'explique par les nombreuses guerres avec le Mexique ayant eu cours durant le XIX<sup>e</sup> siècle (Kaspi, 2014). Ces individus sont majoritairement tenanciers d'auberges, comme dans *Stagecoach*, ou de petits bandits qui doivent rendre des comptes à des criminels hauts placés, comme dans *The Big Trail*. Constamment représentés comme des personnages niais, leur présence ne fait que confirmer la supériorité du cowboy et des blancs. Par exemple, dans *Stagecoach*, la diligence fera plusieurs escales en cours de route, dont une dans une auberge appartenant à un émigrant mexicain. Celui-ci parle anglais avec un accent hispanique très prononcé. Il est de petite stature en comparaison aux personnages blancs et possède un visage plutôt étrange avec ses deux yeux qui louchent (fig. 142-143).



Nous apprenons également qu'il est en couple avec une Indienne de la tribu de Geronimo et qu'il pourrait de ce fait compromettre le voyage de la diligence. Les stéréotypes qui entourent les personnages d'émigrants sont partie intégrante de l'imaginaire de l'exotisme entourant l'ouest des États-Unis. Les westerns contribuent ainsi à consolider des rapports sociaux par leur récit et permettent aux cinéastes de définir une certaine vision de l'identité collective des habitant.es des États-Unis par l'exclusion de certains groupes stigmatisés.

#### 4.4. Les sons de l'Ouest

L'Ouest des États-Unis trouve, avec l'arrivée de la dimension sonore, une profondeur nouvelle qui va elle aussi contribuer à son exotisme et qui prend forme par les nouvelles technologies de prises de son. Les accents des hommes de l'Ouest avec leurs mots mâchés et amputés par le tabac à chiquer et les bruits de revolver ou de flèches qui manifestent le danger sont tous des éléments qui enrichissent cette nouvelle dynamique.

Tandis que les personnages blancs issus de l'Est parlent un anglais quasi littéraire, les gens de l'Ouest possèdent un accent particulier composé d'un anglais avec des raccourcis linguistiques et une sonorité singulière. On en déduit que cela est dû à leur condition buccale précaire, mais aussi à leurs contacts restreints avec la civilisation. Même avant l'arrivée du sonore, comme dans le film *The Covered Wagon* (1923, Cruz), les cartons narratifs tentent déjà de rendre compte de cet accent particulier du Sud et de l'ouest des États-Unis lorsque les colons parlent, par exemple : « Wall, they shipped this here dead man back t' Californy, an' th' climate revived him ». Avec l'arrivée du sonore, les personnages doivent apprendre à parler comme des cowboys et reproduire cet accent. Cette distinction permet de facilement les identifier à l'écran. John Wayne, à la fois acteur dans *The Big Trail* et dans *Stagecoach*, s'est d'ailleurs fait une spécialité de parler avec un accent très caractéristique que d'autres acteurs essayeront de calquer. L'anglais institutionnel de l'Est, mis en opposition avec l'anglais populaire de l'Ouest, vient appuyer les dynamiques de construction de l'identité nationale des États-Unis par la langue et par la parole. Apparait également la présence de la langue espagnole et, plus précisément, de l'espagnol mexicain. Certains personnages mexicains ne sont pas sous-titrés et parlent un mélange d'espagnol et d'anglais, comme c'est le cas dans *The Big Trail* avec Lopez. Les spectateurs et spectatrices sont ainsi capables d'identifier aisément qui

est susceptible d'appartenir à la communauté des États-Unis et qui s'en distingue à travers des postures de parole.

La possibilité de créer des espaces par les bruits et par les sons alimente le paysage sonore des westerns et lui donne une profondeur<sup>53</sup>. D'abord, lorsque quelqu'un arrive dans un village, il écoute le paysage sonore du lieu : des marchands hurlent qu'ils ont de la marchandise, des gens s'affairent à cogner des clous pour construire un bâtiment, des gens transportent des marchandises et des individus saouls crient. Le village prend vie par ces sons, lui donnant une densité. À l'inverse, les sons de la plaine sont beaucoup plus subtils : par exemple, les grillons et les bruits lointains de tirs de fusil dont on cherche la source. Dans *Cimarron*, alors que Cravat vient d'entrer dans le village d'Osage en Oklahoma, on entend un coup de feu à la suite duquel le chapeau du cowboy s'envole. Interpellé, il se retourne et cherche la source sonore du tir. L'ambiance est tendue. Nous en déduisons qu'il s'agit de l'un des brigands postés à l'avant du saloon qui s'amuse à intimider les nouveaux arrivants, créant un moment de tension : le cowboy répliquera-t-il ou continuera-t-il son chemin ? Dans la majorité des westerns, nous entendons souvent le bruit du fusil avant de voir qui a tiré et sur qui. Il s'agit d'ailleurs d'un enjeu des duels puisque nous entendons le bruit du coup de feu, mais nous ne savons pas qui a été atteint en premier jusqu'à ce que l'un des personnages s'effondre sur le sol, comme c'est le cas à la fin de *Stagecoach*. Ces bruits ont ainsi pour but de créer une tension par l'anticipation des coups de feu, mais aussi par la recherche de leur source. Dans le même ordre d'idées, lorsque nous entendons la trompette de la cavalerie, nous savons que les renforts arrivent et que les personnages seront sauvés d'une fâcheuse situation. L'anticipation par les spectateurs et spectatrices de ces sons devient un enjeu dramatique qui prend forme par l'organisation de l'environnement sonore. Selon la même logique, lorsque nous entendons les cris des Indiens, nous sommes à même de prendre conscience d'une attaque imminente. Ces éléments contribuent somme toute à créer des paysages sonores empreints d'exotisme où le danger, bien qu'il ne soit pas toujours visible, demeure audible.

---

<sup>53</sup> À ce sujet, soulignons l'étude du chercheur Serge Cardinal, intitulée : « Le cowboy ornithologue. Sur l'écoute dans *Red River* d'Howard Hawks », qui explore en profondeur les fonctions de l'écoute dans ce western, faisant du cowboy un interprète de l'environnement sonore dont la survie en dépend (2018, p. 17-43).

#### 4.5. Documentation du passé des États-Unis et idéalisation

Au premier abord, les westerns ne semblent pas mettre de l'avant un régime d'images et de sons documentaires de manière aussi évidente que les autres films abordés dans cette partie. Pourtant, *The Big Trail*, *Cimarron* et *Stagecoach* comportent tous trois des séquences qui nous permettent de réfléchir l'aspect ethnographique présent dans ces films, participant à une documentation du passé des États-Unis tout comme à son idéalisation. Ceci contribue à l'exotisme, dans la mesure où les publics états-uniens ont accès à des mises en scène de leurs modes de vie antérieurs et maintenant révolus ; et où les publics de l'étranger, particulièrement européens, découvrent un monde qui leur est totalement inconnu. Comme le souligne Pierre Leprohon : « C'est grâce aux westerns, aux fabuleuses équipées des films à épisodes, pleines d'aventures naïves et passionnantes, que nous avons découvert l'aspect inconnu de cette Amérique de légende » (1945, p. 251).

Les moments durant lesquels se manifeste cet aspect ethnographique sont brefs et ont pour but de contextualiser les événements. Ils se révèlent particulièrement lors des arrêts durant le parcours des personnages, avant leur départ ou à leur arrivée. Lorsque les caravanes sont stationnées et que les colons vaquent à leurs occupations, la caméra se promène et passe d'une scène quotidienne à l'autre sans se soucier des enjeux narratifs, nous laissant apprécier les gestes et les manières de faire des colons. Par exemple, dans *The Big Trail*, la première séquence du film montre des caravanes et des colons qui se préparent à partir. La caméra se pose et on observe des femmes qui lavent du linge, qui hachent du bois et des hommes qui s'assurent que la caravane est en état de fonctionner. Entretemps, le personnage principal arrive et est accueilli rapidement. On retourne ensuite à un plan de femmes qui se brossent et se lavent les cheveux avec l'eau des tonneaux (fig. 144-145).



L'interprétation de ces plans est difficile à faire. Est-ce que le réalisateur cherchait à montrer que les femmes aussi participaient à la conquête de l'Ouest ? Était-il fasciné par ces façons de faire qui ont changé depuis ? Quoiqu'il en soit, ces plans exposent l'une des formes que peuvent prendre la dimension ethnographique des westerns. Filmées en plans fixes comme les mises en scène des fêtes foraines, ces séquences sont censées documenter des manières de faire propre à l'époque. Dans *Cimarron*, cet aspect ethnographique passe par la reconstitution d'un village en pleine formation. Puisque le film suit la trajectoire de Yancey Cravat et de sa famille à travers le temps, nous observons les transformations du village d'Osage, en plus des mœurs et des coutumes de ses habitants. À leur arrivée au village pour la première fois, les plans s'enchaînent comme une sorte de parcours touristique, cadrant différents commerces et individus, scènes qui sont décrites en même temps par Cravat : le bar, les noms de rues, un kiosque de melon d'eau et un bureau d'avocat (fig. 146-147-148).



Cette alternance entre l'espace endotique de la caravane et l'espace exotique qui l'entoure permet d'assimiler le village et de nous en faire une idée cohérente. En même temps, elle nous permet de constater la variété des commerces et leur origine. Dans *Stagecoach*, l'aspect ethnographique passe lui aussi, quoique plus subtilement, par la distinction entre l'intérieur de la caravane et ce qui se trouve à l'extérieur. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le titre du film, *Stagecoach*, y fasse directement référence. Malgré les opinions divergentes entre les personnages à l'intérieur de la caravane, le groupe est uni avec pour objectif commun d'atteindre la ville de Lordsburg. Tout ce qui se situe à l'extérieur de la diligence peut ainsi être considéré comme exotique par rapport à ses occupants. Que ce soit l'espace sauvage parcouru dans Monument Valley ou les gens rencontrés au fil du trajet, la mobilité de la diligence permet de faire des rencontres. La diligence est en ce sens un lieu sécuritaire pour les voyageurs et un point d'ancrage leur permettant d'observer à l'extérieur alors que les personnages principaux sont confortablement assis à l'intérieur, rappelant la place des spectateurs et spectatrices dans la salle de cinéma (fig. 149-150).



Comme pour faire écho à cette relation avec les publics, les personnages interprètent ainsi leur environnement à partir de leurs propres perceptions, de leurs connaissances et de leurs préjugés. Ils tiennent également des discours sur leurs idées pour le futur des États-Unis. Symboliquement, chacun des personnages présents dans la caravane peut aussi représenter un type d'individu qui compose la société des États-Unis, et leur périple peut être interprété comme une allégorie de la détermination du peuple américain à atteindre ses objectifs, coûte que coûte. Le trajet vers l'Ouest devenant pour les cinéastes synonymes de retour dans le passé.

Évidemment, l'aspect ethnographique n'est pas au cœur de ces films qui se concentrent davantage sur l'histoire d'amour entre un cowboy et une femme, les poursuites à cheval et les histoires de trahison et de vengeance. Cependant, il est intéressant de noter que, contrairement aux autres genres que nous avons abordés au cours de cette partie de la thèse, les westerns mettent davantage en scène une ethnographie qui se situe à même le territoire des États-Unis. C'est ainsi que nous pouvons parler d'un exotisme endotique puisque les cinéastes revisitent le passé des États-Unis et en proposent des visions singulières. Nous pourrions même parler d'une forme d'auto-exotisme puisqu'en réécrivant cette histoire coloniale et en actualisant les figures emblématiques de l'Ouest, les cinéastes négocient à travers leurs films les fondements identitaires des États-Unis.

\*\*\*

Les westerns nous ont permis de réfléchir de quelles façons pouvait se construire l'exotisme lorsqu'il ne se manifeste pas dans des contrées lointaines, mais au cœur même du territoire des États-Unis. Nous avons suggéré que la conquête de l'Ouest devenait un prétexte afin de réécrire l'histoire coloniale des États-Unis par le biais du cinéma. En parallèle, nous avons émis l'hypothèse

qu'en parallèle cette histoire de la colonisation de l'Ouest était le reflet de la conquête d'Hollywood par les cinéastes durant les années 30. Les films que nous avons abordés — *The Big Trail*, *Cimarron* et *Stagecoach* — mettent de l'avant l'emblématique conquête de l'Ouest telle qu'elle fût imaginée par les cinéastes. Nous avons noté que l'Ouest est exotisé dans ces films par la mise de l'avant de son caractère sauvage, le distinguant des grandes villes états-uniennes telles New York et Washington. Nous avons également vu de quelles façons l'utilisation du format 70 mm et la multiplication des plans de caméra — dans le cas de John Ford — permettait de créer un effet de grandeur pour construire un territoire vaste et ouvert à la conquête. Les différentes figures qui peuplent les westerns (cowboys, femmes, Indiens, émigrants) — et dont nous avons analysé les principales caractéristiques — nous ont permis de révéler leur fonction dans la constitution d'une identité états-unienne distincte de ses Autres. Finalement, les westerns sont pour les cinéastes une façon de s'auto-exotiser et de matérialiser un passé qu'ils n'ont pas vécu, mais qui prend forme par le biais du cinéma.

## Chapitre 5.

### Les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb

Le dernier lieu où se manifeste l'exotisme au cinéma durant les années 1930 est dans les films français se déroulant dans les colonies du Maghreb. Souvent regroupés sous l'appellation de « cinéma colonial » (Boulanger 1975 ; Ezra 2003), les films abordés ici sont réalisés par la France et leurs récits se déroulent dans les colonies d'Afrique du Nord. Nous proposons de nommer ces œuvres les « drames psychologiques dans les colonies du Maghreb », afin d'y cerner plus précisément le rôle qu'y occupe l'exotisme. De plus, bien que de nombreux films hollywoodiens aient été réalisés au Maghreb comme en témoigne l'ouvrage de Pierre Boulanger (1975), des différences fondamentales existent entre les approches cinématographiques hollywoodiennes et françaises à l'époque, ce qui nous permet de les distinguer. À cet égard, Saïd Tamba, dans son essai intitulé *Le cinéma colonial en tant que genre populaire*, émet le constat que le cinéma européen des années 1930 procède par une intériorisation psychologique en opposition au cinéma hollywoodien davantage axé sur l'action :

Les cinéastes d'outre-Atlantique privilégient les aventures sentimentales pour mettre en valeur les vertus attractives des vedettes qui tiennent les rôles clés, veillant tout à la fois au respect des règles de bienséance pour mieux glisser quelques images suggestives, et à la linéarité des récits afin de multiplier les cavalcades dont ils possèdent la maîtrise à travers le Western. Le cinéma européen procède, quant à lui, par surcharge ; il multiplie les péripéties et fait le choix d'appuyer le jeu des acteurs dans l'idée de dresser des portraits psychologiques à travers l'apparence physique, et peu importe la vraisemblance pourvu qu'ils soient marqués du sceau de l'altérité (2004, p. 99).

Évidemment, comme il le souligne plus loin dans son essai, la majorité de ces films européens sont réalisés par la France. Sans doute inquiets de voir leur influence disparaître sous l'emprise de plus en plus importante des studios hollywoodiens, les cinéastes et les compagnies de production françaises cherchent à singulariser leur pratique pour se démarquer. Comme le note Pierre Leprohon, les colonies du Maghreb vont offrir un terrain fertile au développement de cette tendance qu'il qualifie de « romanesque d'outre-mer » (1945, p. 203-210). Insistant sur les jeux d'acteurs et sur la profondeur psychologique des personnages français, ces films instrumentalisent les colonies nord-africaines, nous allons le voir, pour consolider leur drame. Les films que nous abordons dans



le cadre de cette étude sont : *L'Atlantide* (Pabst, 1932), *Le Grand Jeu* (Feyder, 1934) et *Pépé le Moko* (Duvivier, 1937).

Les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb ont souvent ce point de départ : un homme quitte la France pour se retrouver dans l'une de ses colonies. Que ce soit un militaire exilé dans l'armée coloniale pour diverses raisons (*L'Atlantide*, *Le Grand Jeu*), ou un criminel notoire qui prend la fuite après avoir commis un crime (*Pépé le Moko*), ces récits ont pour thème commun l'exil. Le drame se concentre le plus souvent sur un homme nostalgique de sa vie passée et qui cherche un sens à son existence alors qu'il est exilé. Il est tout le contraire du héros hollywoodien triomphant. Souvent pris dans une histoire d'amour impossible en raison des circonstances, l'exilé prend soit la fuite pour ne jamais être revu, met fin à ses jours ou sombre dans la folie. Ces thématiques récurrentes relaient à l'arrière-plan le projet colonial, comme le souligne Denise Brahimy, dans son article intitulé *Le cinéma colonial revisité* :

Les principaux personnages, même lorsqu'ils sont des militaires, ne sont en aucun cas des héros qui sacrifient leur vie pour la cause (de la civilisation, du progrès, du monde occidental, etc.). À l'inverse, ils tournent en dérision cette notion d'héroïsme, et s'ils acceptent de mourir, c'est pour des raisons différentes, voire opposées : pour échapper à l'absence de toute valeur et de tout projet (2004, p. 13).

Selon sa suggestion, contrairement au cinéma colonial de propagande qui glorifie les colons et la colonisation, ces personnages apparaissent comme des antihéros, désabusés par leur condition. C'est également pour cette raison que la terminologie de « cinéma colonial » ne convient pas tout à fait à la tendance que nous tentons de cerner, malgré le fait que l'idéologie coloniale soit commune à toutes ces œuvres. En ce sens, bien que le lieu où le personnage s'exile soit systématiquement une colonie du Maghreb, le récit s'articule principalement autour du personnage français et ses remises en question. Les personnages sont victimes de ce que Jean-François Staszak a identifié comme étant « le cafard colonial » (2016). Ce constat ne veut pas dire que la colonie soit complètement ignorée, au contraire. Elle sert, selon une des hypothèses avancées ici, à éclairer, par son exotisme, l'intériorité du personnage.

## 5.1. De la France à la colonie : mal du pays et résilience

Dans les années 1930, les pays du Maghreb sont encore sous l'emprise du pouvoir colonial français. La colonie en tant qu'espace à la fois géographique et politique devient un point d'appui pour délimiter les rapports entre endotique et exotique au cœur de ces œuvres. Les personnages français, alors qu'ils y sont exilés, la comparent constamment à la France. Le fait que le personnage principal passe d'un lieu à l'autre à cause de son exil permet d'entretenir et de construire ces comparaisons afin de générer une intrigue.

Représentée comme un lieu exotique alors que la France sert de référent endotique, la colonie maghrébine se construit et est caractérisée par cette opposition. Comme le constate Denise Brahimi : « Il en ressort que la société coloniale n'est pensable que dans un rapport à la métropole » (2004, p. 16). Prenant d'abord appui par des comparaisons au niveau de l'urbanisme, la colonie est un endroit désorganisé, dans lequel les ruelles étroites et les maisons s'enchevêtrent dans un labyrinthe infini. À l'inverse, la France, et particulièrement la ville de Paris, est représentée comme un espace organisé avec des rues linéaires et des lieux connus et identifiables. Par exemple, dans *Le Grand Jeu*, le Maroc est représenté comme un endroit de tous les vices et visuellement désorganisé. Les amis d'un exilé nommé Pierre se promènent d'un bordel à l'autre pour ensuite se rendre à une salle dans laquelle une danseuse du ventre se déhanche au son d'une musique arabisante. Tout semble conçu pour le plaisir des blancs. Dans *L'Atlantide*, c'est par des jeux d'ombrages et de clair-obscur rappelant les films noirs hollywoodiens que se construit le caractère obtus de la colonie. Le film raconte l'histoire du lieutenant de St-Avit qui se remémore une mission durant laquelle lui et son partenaire, le Capitaine Morhange, se sont retrouvés dans une ville inconnue en plein milieu du désert. Cette ville, dont on ne connaîtra jamais le nom, est construite en tout point comme la casbah marocaine, et Morhange y disparaît. C'est lorsque le lieutenant de St-Avit se met à sa recherche que l'espace se transforme en véritable labyrinthe dans lequel les hallucinations sont omniprésentes. Les rues sont étroites et anguleuses, la lumière y pénètre à peine et les ombres appuient le caractère exigü de l'endroit. À chaque recoin, St-Avit croit enfin retrouver Morhange avant de se rendre compte qu'il a halluciné (fig. 151-152).



Notons également que l'ombre qui encadre l'image permet d'isoler non seulement les corridors au centre, mais aussi les personnages. Le cadre de noirceur participe ainsi non seulement du caractère labyrinthique de l'endroit, mais également du sentiment d'oppression vécu par le personnage. Dans *Pépé le Moko*, un fugitif français du nom de Pépé, meurtrier et voleur de banque, a fui Paris pour se cacher à Alger dans la casbah. Les policiers sont à ses trousses, mais ils sont incapables de l'arrêter puisque la casbah le protège de toute intervention. L'espace de la casbah devient alors son antre. Après quelques instants, les premiers plans nous transportent dans un commissariat de police dans lequel une discussion est en cours entre les enquêteurs, au sujet du fameux criminel Pépé. Certains supérieurs du corps de police trouvent absurde que Pépé soit en fuite depuis deux ans sans que personne ne l'ait arrêté. Un des enquêteurs en explique les raisons : c'est parce qu'il se cache dans la casbah et qu'il est protégé par l'architecture de celle-ci et par ses habitant.es. C'est alors que commence une séquence descriptive de la casbah, selon le point de vue des enquêteurs, accompagnée d'images plus ou moins documentaires. Abdelkader Benali note, à ce sujet : « le caractère documentaire de cette séquence du début est renforcé par des prises de vues et des cadrages rappelant le principe du reportage : des plans d'ensemble en guise de présentation globale des lieux, suivis d'une intrusion progressive de la caméra qui va jusqu'à trébucher et se confondre avec la population dense » (1998, p. 52-53). Lentement, la caméra s'approche et, par un fondu enchaîné, nous nous retrouvons en plongée au-dessus de ce lieu qui nous est présenté comme un enchevêtrement de rues et de maisons évoquant un véritable labyrinthe urbain (fig. 153-154-155).



En voix *off*, l'enquêteur décrit l'endroit : « Il est à vol d'oiseau, le quartier d'Alger qu'on appelle la Casbah. Profonde comme une forêt, grouillante comme une fourmilière, elle est un vaste escalier dont chaque terrasse est une marche qui descend vers la mer. Entre ces marches des ruelles tortueuses et sombres, les ruelles en forme de guet-apens... ». La fonction de la carte géographique dans cette séquence est d'exposer la casbah en tant que lieu circonscrit que les policiers peuvent identifier clairement. Cependant, le passage de la carte à la réalité concrète de la casbah souligne la distance qu'il y a entre une vision abstraite de la colonie et sa dynamique interne. La description continue pendant quelques minutes, soulignant le caractère labyrinthique du lieu et la diversité d'origine de ses habitant.es, le tout imprégné d'une certaine condescendance empreinte de racisme et de sexisme depuis notre perspective contemporaine. En effet, l'enquêteur français ponctue sa description d'adjectifs plus ou moins méprisants envers le lieu et sa population (puants, sauvages, etc.), en particulier envers ses femmes (grosses, moches, maigres, etc.). L'objectif premier de la description de l'endroit est d'expliquer pourquoi il est si difficile d'attraper Pépé, bien qu'elle permette également d'établir des jugements de valeur et d'exotiser la population locale. Lorsque nous pénétrons à l'intérieur de la casbah, les rues sont étroites, tout comme dans l'*Atlantide*. Encore une fois, l'utilisation de contrastes en clair-obscur participe du caractère tortueux et labyrinthique de l'espace, contribuant au sentiment d'oppression.

La représentation de la colonie comme un espace désorganisé fait écho à l'état mental des personnages principaux. Les chemins tortueux se font le reflet de leur vicissitude mentale et de leurs questionnements existentiels. La colonie présente d'abord un rapport différent à la temporalité que celui de la France. Alors que la métropole est l'endroit dans lequel les gens travaillent le jour et font la fête la nuit selon une organisation temporelle bien définie par le travail ; la colonie, au contraire, s'anime dans une temporalité que nous qualifions de « suspendue ». Nous entendons par cette expression une temporalité qui ne semble régie par aucune autre logique que celle du plaisir

immédiat et de l'abandon de soi. Les personnages peuvent passer des journées entières à boire ou à ne rien faire sans que personne ne vienne les interpeller. Cette temporalité contribue au climat d'oisiveté qui distingue la colonie de la métropole. Dans *Le Grand Jeu*, bien que nous voyions quelques fois les militaires de la légion au travail, les plans sur la ville marocaine ne nous permettent pas de distinguer le jour de la nuit. À un certain point, le personnage principal est même surpris d'être déjà rendu au petit matin signalé par une trompette militaire. Les lieux sont ainsi organisés dans le seul et unique but de permettre aux personnages blancs de se distraire. Dans *L'Atlantide*, le lieutenant de St-Avit devient complètement fou à force de chercher le capitaine Morhange dans ce lieu labyrinthique. Il y a d'autres Européens qui sont là et qui le guident, mais ils le font boire et leur offrent de la drogue pour qu'il se calme. L'endroit est isolé et inconnu du personnage ; ce qui fait qu'il n'a aucun repère. La logique d'isolation qui encadre son expérience du lieu contribue également à renforcer la folie qui s'empare de lui. Dans *Pépé le Moko*, puisque Pépé ne peut sortir sans se faire arrêter par la police parisienne, il se livre à une introspection et se questionne sur son existence. Dans la casbah depuis deux ans, il commence à trouver que sa vie ne fait pas de sens et songe à la quitter pour retourner à Paris ou pour fuir dans un autre pays. Comble de malheur, toutes les interactions dans la casbah tournent autour de lui et de ses décisions. Il ne peut se déplacer sans se faire remarquer et même si tout le monde veut le protéger, il finit par se sentir surveiller. Évidemment, il ne peut quitter la Casbah puisqu'il sera immédiatement arrêté. Ainsi, bien que le criminel soit théoriquement libre dans ce lieu, il en est également prisonnier. Dès qu'il réalise cela, il cherche à s'évader mentalement de différentes façons. Il se remémore des lieux parisiens connus où il écoute de la musique avec Fréhel, une ancienne chanteuse de cabaret à Paris. Alors qu'il est allongé sur son lit, il pense fermement à rentrer en France et fait part de ses intentions à sa copine Inès. Elle lui demande alors s'il l'amènerait avec lui à Paris, ce à quoi il répond par la négative. La raison est on ne peut plus claire : « J'en ai marre de la casbah. Tu ne peux pas venir avec moi sinon tu serais une sorte de casbah portative ». Renvoyant Inès à sa fonction purement décorative dans la vie du criminel, Pépé trace brutalement une ligne entre l'ici et l'ailleurs, entre l'exotique et l'endotique. Il souhaite donc quitter tout ce qui peut lui rappeler la casbah ; ce lieu maudit devenu pour lui une prison.

Le passage de l'espace endotique français à l'espace exotique de la colonie met de l'avant deux éléments thématiques fondamentaux au cœur de ces films : le mal du pays et la résilience. Le

premier est provoqué par l'exil qui n'est jamais décidé volontairement par le protagoniste. Il quitte à contrecœur son confort parisien pour entrer en contact avec un autre lieu et avec d'autres personnes. Contrairement à d'autres films, entre autres les films d'aventures hollywoodiens dans la jungle où le personnage quitte la vie civilisée de son plein gré pour explorer et découvrir, les drames psychologiques mettent en scène un départ forcé. Que ce soit Pépé qui fuit la France pour échapper à la justice, Pierre dans *Le Grand Jeu* qui doit s'exiler, ou le lieutenant de St-Avit et le capitaine Morhange dans *L'Atlantide* partis en mission de reconnaissance, ce contact obligé provoque chez eux des réflexions existentielles. Regrettant le passé et la métropole, l'espace exotique agit comme déclencheur d'un « mal du pays ». Loin d'être fascinante, la colonie devient un espace d'angoisses, d'inquiétudes et de remises en question pour les protagonistes. Comme le constate le critique Noël Herpe, le personnage principal est « exilé d'un Paris/paradis perdu et de ses lieux aux noms magiques (la rue Saint-Vincent, la place Blanche), condamné à errer dans un labyrinthe où chaque espoir recèle une menace, ou chaque visage peut être celui d'un traître » (1996, p. 86-87). Ce mal du pays oblige les personnages à faire preuve de résilience s'ils veulent survivre. Puisque les protagonistes n'ont d'autre choix que d'apprendre à vivre dans ce nouvel espace, ils doivent s'y adapter et l'appriivoiser. Malgré tout, il existe toujours une distance infranchissable qui, inévitablement, mène les personnages français à leur perte. Comme le résume Elizabeth Ezra : « The colonies appear to offer these characters a chance for redemption, but invariably cement their ruin » (2003, p. 64).

## **5.2. Rêve et réalité : fondus enchaînés, surimpressions et hallucinations audio-visuelles**

Les rapports qu'entretiennent les personnages principaux avec leurs souvenirs et les moyens esthétiques utilisés pour nous les faire ressentir sont des éléments formels importants dans la constitution de l'exotisme dans ces films. Que ce soit un passé amoureux ou des souvenirs de la France qu'ils ont quittée pour la colonie, les personnages français sont hantés. Comme nous l'avons noté, l'oscillation entre vie passée en contexte endotique et vie présente en contexte exotique trouve une formulation dans ce que nous suggérons d'appeler une esthétique du souvenir. Selon cette idée, la construction de l'exotisme passe non seulement par les dynamiques narratives entre métropole et colonie, mais aussi par une forme qui permet une superposition audio-visuelle de ces deux espaces, tout comme du passé et du présent.

La colonie est d'abord un lieu de fantasmes. C'est en partie pour cette raison que les films qui s'y déroulent sont souvent associés au mouvement du « réalisme poétique » (Sadoul, 1949, p. 267-293). Notons cependant que notre but n'est pas de remettre en question l'appellation de « réalisme poétique » qui englobe beaucoup plus de films que ceux à l'étude ici, mais plutôt d'interroger les fonctions de la colonie dans le développement de cette dynamique entre réalité et psyché et ses formes possibles. S'appuyant généralement sur une esthétique à mi-chemin entre la réalité et le rêve, ces films soulèvent des questionnements sur les apparences, la conscience et les rêves. Puisqu'elle n'est *a priori* pas connue des protagonistes, la colonie devient un lieu dans lequel ils projettent leurs désirs et aussi leurs craintes, ce qui participe de son exotisation. Dans *L'Atlantide*, le personnage principal est constamment aux prises avec des hallucinations qui transforment son expérience du désert tunisien et des villages qu'il visite en voyage onirique, allant jusqu'à complètement oblitérer le réalisme des lieux. L'endroit n'est jamais nommé et le désert, tout comme le village au milieu de celui-ci, est une construction abstraite qui n'a d'autres fonctions que de révéler la psyché du lieutenant de St-Avit. Comme le souligne Denise Brahimi : « la colonie semble absente du film parce que le réalisme en est exclu » (2004, p. 20). À ce sujet, nous ne savons jamais si nous sommes dans un fantasme puisque le récit est narré sous la forme d'un *flashback*. Après être partis en mission de reconnaissance, les deux personnages se retrouvent prisonniers de cet espace qui a toutes les caractéristiques de la casbah telle qu'elle est imaginée par les Français à l'époque. Après avoir fui ce lieu isolé, le lieutenant de St-Avit se retrouve dans le désert. Cette avant-dernière séquence concrétise formellement cet aspect halluciné de la colonie et du désert qui l'entoure, le sable offrant un effet visuel flouté suggérant des visions imaginées et des mirages, ce qui reflète l'état d'esprit du personnage (fig. 156-157).



Par la suite, nous revenons à la situation de départ alors que St-Avit raconte son aventure à un collègue. Hallucination ou véritable aventure ? Nous ne le saurons jamais. Dans *Le Grand Jeu*, Pierre boit constamment pour oublier son mal-être. Se faisant, il finit par confondre Irma (une Maghrébine) avec Florence, sa copine parisienne. Comble du jeu : la même actrice — Marie Bell — interprète les deux femmes (Sadoul, 1962, p. 69). Par un effet de superposition, les deux femmes finissent par se confondre visuellement, mais aussi dans la tête du personnage. Dans *Pépé le Moko*, la colonie est aussi le lieu déclencheur de fantasmes, bien que ce soit un peu moins flagrant que dans les deux autres films. Dans le premier, Pierre trouve dans la colonie un monde rempli de travailleuses du sexe et de danseuses nues, dans lequel personne ne lui demande des comptes. Loin d'être un militaire exemplaire, il préfère passer son temps au bar, dans les bordels ou en compagnie de sa femme Aïcha. Dans ce cas, le fantasme ne nous est pas indiqué clairement par un effet visuel particulier, mais plutôt par le contexte. La colonie devient un fantasme pour le personnage. Dans *Pépé le Moko*, les hallucinations sont superposées à son quotidien. Il suffit de penser au fait qu'il hallucine la présence d'une femme française de laquelle il s'est amouraché alors qu'elle visitait la casbah, ou que toutes les femmes de l'endroit sont en amour avec lui sans que l'on sache si c'est réellement le cas ou s'il s'agit seulement de son fantasme et de sa vision. Comme la note le critique de cinéma Pascal Pernod discutant des films de Duvivier : « Dans ce mouvement d'un corps étranger vers un monde qu'il doit découvrir se lit l'existence d'un exotisme nécessaire à la fiction, et le spectateur suit aisément ce personnage dans des univers dont le cinéaste renforce fréquemment l'aspect magique » (2001, p. 107). La colonie devient ainsi un lieu de tous les possibles. L'exotisme que les cinéastes lui attribuent devient propice aux fantasmes qui trouvent des formes par le biais du cinéma.

Pour approfondir cette idée de forme, soulignons que la technique cinématographique principalement utilisée dans ce contexte est le fondu enchaîné. Permettant de passer d'un lieu à l'autre ou d'entrer dans la psyché des personnages principaux, cette technique contribue à délimiter ou à brouiller les frontières entre le rêve et la réalité tout en servant de code visuel pour nous indiquer ce changement. Dans *L'Atlantide*, le fondu enchaîné nous permet de passer du village au milieu du désert à un cabaret parisien superposant les deux lieux. Tandis que le lieutenant de St-Avit se demande qui est la reine Antinéa, cette femme qui habite les lieux et corrompt tous les



hommes de sa cité pour les mettre à son service, un autre homme servant de guide lui mentionne : « Antinéa, c'est Paris ! ». La reine Antinéa, fantasme ultime, est ainsi comparée à Paris par cet homme et, au montage, nous passons de la casbah — pourtant jamais nommée comme telle — à un cabaret parisien pour appuyer cette comparaison (fig. 158-159).



Ce que nous pouvons déduire de cette séquence demeure ouvert à l'interprétation. Est-ce que Paris est vue comme une ville de tous les vices qui, comme Antinéa, finit par corrompre tous les hommes qui y habitent ? Est-elle un lieu de tous les fantasmes au même titre qu'Antinéa et l'Atlantide ? La comparaison par le montage permet de souligner l'exotisme du lieu au milieu du désert par rapport au cabaret parisien qui est connu du lieutenant de St-Avit et, très probablement, des spectateurs et des spectatrices. La première séquence de *Pépé le Moko* nous permet également de passer de la ville d'Alger à la casbah et vice-versa. D'une part, la ville d'Alger est présentée comme le lieu colonisé, contrôlé par les policiers français et visité par des touristes. À l'inverse, la casbah est un endroit non cédé, régi par d'autres lois et normes. Le montage nous permet de passer d'un lieu à l'autre tout en les comparant directement à travers l'enchaînement des images. Le fondu permet ainsi des comparaisons qualitatives et inédites entre les différents lieux et les personnages, délimitant l'endotique de l'exotique. Sans devoir nommer ces différences, le choc des images nous permet de les visualiser et de les établir par nous-mêmes. Dans *Le Grand Jeu*, le fondu enchaîné est moins présent, malgré le fait que nous passons d'un lieu à l'autre par des coupes au montage. La fonction principale de ces coupes est de permettre une économie narrative afin de nous concentrer spécifiquement sur l'histoire de Pierre. Dans ce cas, le fondu enchaîné ne vise pas spécifiquement à faire cohabiter le rêve et le réel ni à comparer des endroits, bien qu'il soit possible de le faire.

La deuxième technique venant appuyer par sa forme l'exotisme de la colonie est la surimpression. Contrairement au fondu enchaîné qui mène d'un plan à l'autre, la surimpression prend forme par une superposition de deux images au sein d'un même plan. Selon cette logique, les souvenirs des personnages sont dans ces cas « imprégnés » directement dans la réalité qu'ils vivent, permettant cette cohabitation simultanée de leur présent et leurs souvenirs. Cette technique nous laisse non seulement percevoir la psyché des personnages, mais nous permet aussi d'entrer dans leur subjectivité et de comprendre ce que la colonie évoque pour eux. Dans l'*Atlantide*, le lieutenant de Saint-Avit hallucine constamment son ancien coéquipier, le Capitaine Morhange. Alors qu'il déambule dans les rues, des personnages de dos apparaissent et ils semblent avoir la même silhouette que lui. De plus, par moments, ils ont presque le même visage que le lieutenant ; ce qui nous confond dans l'hallucination. *Le grand jeu* pousse l'audace encore plus loin, comme nous l'avons noté, en prenant littéralement la même actrice pour jouer deux femmes. Alors que Pierre est dans un bar, nous apercevons au loin une femme aux cheveux bruns (fig. 160). Elle ressemble étrangement à Florence (fig.161), la blonde, que nous avons vue à Paris au début du film et que nous reverrons à la toute fin.



Ces jeux sur les apparences contribuent au dédoublement et imprègnent le passé de Pierre directement dans le visage que nous reconnaissons. Cette méthode inédite pour l'époque permet de faire cohabiter le passé et le présent dans une même image. Ceci fait dire à Pierre que la colonie le rend fou puisqu'il pense halluciner son ex-copine partout. La colonie est ici considérée comme un espace d'hallucination où passé et présent se côtoient. L'exotisme associé à ce présent dans un espace autre et l'endotique est signifié par les souvenirs qui hantent les personnages.

Enfin, la dimension sonore permet ce passage du présent dans la colonie vers le passé à Paris. Bien évidemment, la fonction la plus évidente du sonore demeure de rendre les lieux visités par les personnages les plus réalistes possibles. Ainsi, le Maroc et la casbah d'Alger sont habités par des sonorités multiples. Les ricanements des Maghrébins et leurs cris participent d'un espace audio-visuel présenté comme désorganisé. Les chants de prières s'entendent comme des incantations et la musique arabisante vient appuyer ce dépaysement. Au-delà de ces constats associés à ce que nous pourrions appeler « les fonctions primaires de l'exotisme sonore » que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs autres films de l'époque, le son a aussi d'autres fonctions dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec l'exotisme et leurs souvenirs dans les films à l'étude. D'abord, le fait que les sons puissent passer d'un plan à un autre préservant une continuité sonore est utilisé afin de jouer avec les attentes des spectateurs et des spectatrices. Dans l'*Atlantide*, le lieutenant de Saint-Avit raconte son histoire et son expérience dans le désert à un collègue au tout début du film. Par un fondu enchaîné, nous passons vers une visualisation du récit. Tout au long, nous entendons sa voix hors champ qui décrit les événements et l'expérience qu'il a vécue. Parfois, la voix *off* de la narration est subtilement remplacée par une voix *in* nous plongeant directement dans le présent du souvenir. Ces différents jeux sur la voix permettent de brouiller les pistes entre présent et passé, entre réel et rêve. Est-ce que le lieutenant de St-Avit raconte une histoire pour se rendre intéressant ? Au contraire, lui et le capitaine Morhange ont-ils réellement découvert l'Atlantide ? Ce jeu sur les apparences qui passe par le sonore est un élément clé pour comprendre comment se construit la colonie en tant que lieu de fantasmes. Également, une autre utilisation de la voix, plutôt rare celle-ci, est le doublage d'un même personnage. Comme nous l'avons souligné, dans *Le Grand Jeu*, Pierre, qui a vécu une histoire d'amour avec une Parisienne, se retrouve au Maroc et vit une autre histoire d'amour, les deux femmes étant jouées par la même actrice. Ce jeu sur les apparences est également appuyé par le sonore. Alors qu'elle incarne Florence, la femme parisienne, l'actrice Marie Bell parle avec sa propre voix. À l'inverse, lorsqu'elle joue la femme exilée au Maroc, elle est doublée par la voix d'une autre. D'ailleurs, Pierre lui demande sans arrêt de ne pas parler pour éviter de briser son illusion. Le doublage est dans ce cas utilisé pour distinguer les deux femmes et les souvenirs leur étant respectivement associés. L'utilisation la plus fréquente du sonore dans ces films, au-delà de la voix, est l'omniprésence de chansons françaises. En effet, il y a toujours, dans un bar ou un bistro, une

chanteuse de cabaret qui performe ou un tourne-disque qui médiatise une chanson française. Ces chansons renvoient de manière audio à Paris et inscrivent la culture française au cœur de la colonie. La musique française que nous pouvons entendre dans les espaces intérieurs se distingue ainsi de celle plutôt arabisante que nous entendons en extérieur. Dans *Le grand jeu*, une chanteuse française est la coqueluche de tous les hommes exilés de la Légion étrangère. Les espaces sont ainsi délimités par les musiques qui les animent. De plus, la présence de chansons françaises sert très souvent dans ces films d'élément déclencheur à une réflexion sur le passé des personnages principaux et à une introspection. À ce sujet, la métaperformance de la chanteuse française Fréhel, alors qu'elle incarne une exilée dans la casbah du nom de Tania, est éloquente. Performant pour Pépé, elle se remémore son passé à Paris et amène Pépé avec elle dans son voyage sonore. Dans une analyse exhaustive et éclairante de cette séquence proposée par Jean-François Staszak dans un article intitulé *Quand le cafard fait son cinéma : la mise en scène du cafard colonial dans les films français des années 30*, le chercheur note que Fréhel est une chanteuse française qui a connu le succès très jeune et qui s'est exilée avant de sombrer dans la drogue et l'alcool. Elle serait par la suite revenue à Paris pour connaître une nouvelle carrière de chanteuse (2016, p. 5-8). Dans le film, elle incarne une prostituée désillusionnée habitant la casbah et qui connaît Pépé. En chantant et performant pour lui et aussi, parallèlement, pour les spectateurs et spectatrices, Tania nous offre son « cafard à la fois comme spectacle et comme modèle » en se mettant en scène (Staszak 2016, p. 7).

### **5.3. Habiter la colonie : mysticisme, barbarie et métissage**

L'espace de la colonie est également habité par des individus filmés ou décrits de façon à souligner leurs différences. Tandis que les récits de ces films tournent principalement autour d'un homme français exilé et torturé mentalement, les colonisé.es servent principalement de décors afin de souligner l'exotisme de l'endroit. Nous verrons sous peu que les femmes colonisées occupent des fonctions en tant qu'incarnation des fantasmes masculins européens, mais il nous paraît important d'observer d'abord la représentation des hommes colonisés qui, bien qu'ils ne reçoivent pas la même attention de la part des cinéastes, participent du contexte exotisant propre à la colonie maghrébine.

Lorsque les personnages blancs arrivent dans une colonie, ils sont d'abord confrontés aux hommes qui y habitent. Les Français, majoritairement des militaires de l'armée coloniale, ont à leur disposition des guides ou des traducteurs pour leur campagne militaire leur facilitant la tâche dans ce nouveau lieu. Comme pour les films d'aventure réalisés à Hollywood, la relation entre l'exilé et les servants sert d'abord à construire une distinction entre le « blanc » et son « Autre ». Cela dit, ce qui intéresse les réalisateurs français dans ces films, ce n'est pas tant la glorification du colonialisme — bien que ce soit sous-entendu —, mais plutôt les méandres de la conscience du personnage français. Les hommes orientaux font ainsi partie du décor comme ils sont habitants de la colonie sans que l'on insiste particulièrement sur leur soumission au pouvoir blanc ou que l'on s'intéresse à leur quotidien. Malgré tout, lorsqu'ils sont présents à l'image, ils sont représentés de façon à évoquer leurs différences culturelles et sociales. S'inscrivant dans une longue tradition de représentation analysée par Edward Saïd (1980), les hommes « orientaux » sont systématiquement montrés comme des êtres mystérieux, dangereux et même barbares. Toujours coiffés de turbans qui cachent une partie de leur visage et vêtus de tenues amples, il est difficile pour les personnages français de connaître leurs intentions ajoutant à leur caractère inquiétant. Les hommes arabes servent ici, tout comme les décors, à souligner les dangers qui guettent l'exilé français à chaque recoin de la colonie. Dans *l'Atlantide*, ils sont décrits comme des individus incapables de faire preuve d'autonomie, et les militaires européens sont là précisément pour gérer les conflits entre les populations et rétablir l'ordre. Tandis que le lieutenant de St-Avit cherche le capitaine Morhange dans la cité de l'Atlantide, les habitants au rire mesquin sont toujours à proximité comme s'ils hantaient la déambulation stressante du personnage dans les rues ; ce qui confirme la folie qui s'empare du protagoniste. Les turbans noirs que les habitants arborent cachent leur visage et, par le fait même, leurs intentions. Que cachent-ils comme expression derrière ce voile ? (fig. 162-163).



Cette façon de filmer les hommes qui habitent la colonie contribue non seulement à la rendre inquiétante, mais aussi mystérieuse. Le lieutenant St-Avit doit arpenter cet endroit qui n'est pas à proprement parler hostile, mais qui demeure tout de même inquiétant par l'omniprésence de ces figures dans l'ombre. Dans *Le Grand Jeu*, les habitants de la colonie sont très peu visibles. Lorsqu'ils le sont, leur présence est brève et ils agissent comme des barbares. Loin de s'intéresser à leur quotidien, Feyder ne les montre que par bribes lorsque les militaires s'aventurent dans un village clôturé en banlieue de Casablanca. Dès que Pierre pénètre avec d'autres membres de sa brigade dans la cité, il y a beaucoup de mouvements et d'actions. Des gens courent dans tous les sens et hurlent, tandis que des femmes tentent de charmer les nouveaux venus pour leur offrir des services sexuels. Un groupe d'hommes, que l'on suppose être des habitants de l'endroit, va même jusqu'à soulever une femme blanche qui se débat et hurle sans que personne ne réagisse (fig. 164-165).



Ces images évoquent l'ambiance survoltée qui anime la cité, lieu qui contraste grandement avec l'endroit où sont stationnés les militaires, et encore plus avec la ville de Paris aperçue au début du

film. Appuyant la désorganisation mise en place dans l'espace de la colonie, la représentation des habitants comme des êtres mesquins et sauvages contribue à les distinguer des personnages français. L'exotisme est ici associé à cette instrumentalisation des habitants afin d'appuyer l'instabilité psychologique des personnages principaux. Notons l'exception du personnage de Slimane<sup>54</sup> dans *Pépé le Moko*, que l'on apprend à connaître tout au long du film et qui représente le reflet maghrébin de Pépé, une sorte de demi-colonisé (Lagny, Ropars, Sorlin et Nestérenko 1986, p. 175). La relation qui se développe entre Pépé et l'inspecteur Slimane est ambivalente. Bien que Slimane soit proche de Pépé, il est également enquêteur et rêve un jour de pouvoir l'arrêter. Il habite la casbah et collabore avec les enquêteurs français. Pépé est au courant et les deux ne cachent pas leur jeu. Ils se parlent franchement dans une dynamique de pouvoir à laquelle ils participent tous deux volontairement. Ayant des méthodes plus ou moins orthodoxes, Slimane est l'une des seules portes d'entrée de la casbah pour les enquêteurs parisiens et l'une des seules possibilités de se rendre jusqu'à Pépé. Bien qu'il soit représenté à la fois comme serviable, mesquin et mystique, il demeure un personnage plus complexe que le simple cliché raciste que nous avons vu dans les autres films (fig. 166-167-168).



Slimane parle pratiquement toujours en proverbes et se promène parfois avec une canne : il incarne une forme de vieux sage dans ce milieu glauque grouillant de criminels. Cependant, lui et Pépé se vouent un respect mutuel, même si ce dernier ne rate aucune occasion pour asseoir son autorité et infantiliser l'enquêteur. Slimane ne se laisse cependant pas intimider facilement. De plus petite stature et à l'apparence physique toute sauf menaçante, l'enquêteur est patient, attendant le moment opportun pour frapper et capturer Pépé. La dynamique entre ces deux personnages nous permet de comprendre les impacts de la relation complexe qui peut exister entre les colons et les colonisés, les deux s'influçant mutuellement malgré leur objectif distinct. Comme le note Geneviève

---

<sup>54</sup> Bien que l'inspecteur Slimane représente une figure plus complexe de l'habitant de la colonie, notons qu'il est incarné par un acteur d'origine roumaine du nom de Lucas Gridoux. Prouvant encore une fois la difficulté – et même l'impossibilité – pour les acteurs d'origine maghrébine d'occuper des rôles à l'époque.

Nestérenko : « La figure double, Slimane/Pépé, ne serait-elle pas aussi l'image d'un "métissage" inévitable dans une trop longue cohabitation, fût-il désiré ou non ? » (1986, p.176). L'exotisme perd de sa vigueur dans cette relation à la limite entre le même et le différent, entre Pépé qui s'arabise et Slimane qui devient un peu plus français.

#### **5.4. Figures féminines : la colonie fantasmée au masculin**

Comme nous l'avons noté, dans ces films, le personnage principal est systématiquement un homme. Qu'il soit criminel ou militaire, il incarne un idéal de masculinité et laisse très rarement paraître ses émotions aux autres protagonistes. Paradoxalement, nous, spectateurs et spectatrices, avons accès à sa psyché. Ceci crée un écart entre l'homme macho et sexiste pour son entourage au sein du film, et celui qui est sensible et émotif pour nous. De plus, le personnage masculin demeure au centre du récit : son point de vue prime sur celui des autres. Parallèlement, les cinéastes sont eux aussi des hommes et participent à l'aide de leur caméra de ce que la théoricienne Laura Mulvey a identifié comme étant un « male gaze » (1975). En s'appuyant sur la psychanalyse, elle note que dans le cinéma narratif classique, le plaisir de regarder un film provient principalement du fait que la femme ne sert pas particulièrement les besoins narratifs des films, mais qu'elle est plutôt là pour être regardée (*looked at*) et exposée (*displayed*). Elle sert de projection à une certaine idée de la féminité telle qu'elle est conçue par les hommes : « In a world ordered by sexual imbalance, pleasure of looking has been split between active/male and passive/female » (1975, p. 808). De prime à bord, nous pourrions croire que les femmes dans les drames psychologiques dans les colonies occupent des rôles importants puisqu'elles paraissent être à la source des conflits qui animent le personnage principal. En ce sens, non seulement les hommes cherchent à les posséder, mais elles sont soit trop faciles ou alors inaccessibles. Pourtant, en observant leurs fonctions dans ces films, on se rend vite compte que le récit concerne l'homme en tant qu'individu complexe et que la femme n'est utilisée que comme un accessoire — parmi tant d'autres — pour illustrer son intériorité. Nous n'avons jamais accès à sa psyché. La colonie est également un lieu propice pour assouvir les pulsions et les instincts masculins puisqu'elle est construite pour son plaisir immédiat et il peut y projeter ses fantasmes. D'ailleurs, la casbah algérienne était reconnue à l'époque comme un lieu important du tourisme sexuel autant européen que maghrébin (Staszak 2018). L'imaginaire exotique de l'espace colonial trouve dans ces films un terreau fertile au déploiement d'un imaginaire patriarcal. Afin d'éclairer cette hypothèse, nous suggérons de nous tourner vers les



femmes qui subissent cette objectification, selon deux figures repérées dans les films. Nous interrogeons dans un premier temps la figure de la femme maghrébine, pour ensuite nous pencher sur la figure de la femme européenne. Le but de cette comparaison est d'éclairer les liaisons possibles entre exotisme et érotisme, tout en observant la formation d'un « male gaze ».

La femme maghrébine participe des fantasmes sexualisés des colonies du Maghreb et des légendes qui les entourent. Depuis le Carthage du *Salaambô* de Gustave Flaubert, en passant par les toiles de harems et de bains dont Jean Auguste Dominique Ingres est l'un des plus illustres exemples, la femme maghrébine est un stéréotype construit de toute pièce et médiatisé à partir des fantasmes d'hommes occidentaux. Dans les films à l'étude, elle est très peu présente et ainsi rarement au centre de l'intrigue. Elle incarne soit une danseuse du ventre comme dans *Le Grand Jeu* (fig.169), ou alors une travailleuse du sexe en attente de clients dans les rues ou au harem — lieu par excellence du fantasme masculin. C'est d'ailleurs dans cet endroit que vit Antinée dans *l'Atlantide* (fig. 170), en compagnie des autres femmes du village.



Leur présence n'a pour fonction que de contextualiser la colonie et d'assouvir le plaisir voyeuriste des spectateurs masculins. En ce sens, les hommes français ne leur accordent que très peu d'attention et elles sont là simplement pour les divertir et leur faire oublier leurs malheurs. Ces séquences d'observation relèvent du cinéma des attractions à la source même de l'exotisme au cinéma, comme observé dans la première partie de la thèse. Tout comme leurs camarades masculins, les femmes maghrébines sont des objets du regard. Contrairement aux hommes maghrébins, elles ne sont pas mystérieuses ni effrayantes. Au contraire, elles sont accessibles et sexualisées. Portant de nombreux bijoux et des vêtements légers qui révèlent subtilement certaines formes, elles captent les regards sur elles. Dans son analyse des cartes postales prises en Algérie,

Malek Alloula souligne également que le harem et les femmes qui l'occupent doivent se ressembler tout en se différenciant par certaines caractéristiques, entre autres par leurs vêtements et leurs bijoux, mais aussi par leurs corps : « La valeur fantasmatique du harem est fonction de cette illimitation supposée d'un plaisir sexuel vécu sur le mode de la frénésie et qui n'est concevable que si, à chaque fois, l'objet est différent, unique, irremplaçable et parfaitement individualisé » (2001, p. 41). Cette idée trouve un écho tout particulier avec la séquence descriptive de la casbah au début de *Pépé le Moko*. Après avoir décrit les lieux, un enquêteur se met à décrire les habitants du quartier. Lorsqu'il entame sa description extrêmement machiste des femmes, il prend soin de souligner leur différence de taille, de poitrine et de visage, alors que nous voyons défiler des images de chacune d'entre elles. Un plan d'ensemble pour leur grandeur, « des grandes », un plan rapproché pour leur âge, « des sans âge », et un plan en plongée sur une poitrine qui, selon la description, est « sans forme » (fig. 171-172-173).



Cette description des différents corps de femme renforce l'idée que, dans la Casbah, il y en a pour tous les goûts. Ainsi, la femme maghrébine est exotisée par la façon qu'ont les cinéastes de la (re)garder comme objet du décor en marge de l'intrigue principale. Elle est sexualisée par ses habits qui révèlent subtilement son corps — révélations appuyées par des cadrages qui en observent les détails — et par son quotidien qui se résume à l'attente de la visite de l'homme au harem, dans la rue ou au bar. Dans ce contexte, la femme maghrébine a ainsi pour fonction d'alimenter le fantasme sexualisé d'un Maghreb hors des normes morales européennes, dans lequel les hommes sont rois et maîtres.

La femme française, pour sa part, est systématiquement préférée à la femme maghrébine. Cette dernière, malgré son charme et sa soumission, n'est jamais plus qu'un plaisir passager ou une femme de remplacement pour l'homme français. La femme française est au centre de l'intrigue et

demeure en partie responsable des tourments psychologiques du personnage principal. Dans *L'Atlantide*, la déesse Antinéa est incarnée par Brigitte Helm, une actrice allemande qui parle français. Loin d'être facile d'accès, elle est représentée comme une déesse qui soumet les hommes à sa merci. Elle possède à cet égard un jaguar comme animal de compagnie afin de souligner sa férocité. Tous les hommes qui l'ont rencontrée en sont tombés amoureux, mais elle les a tous rejetés. Contrairement à la femme maghrébine, la femme française n'est jamais présentée comme une personne dévergondée et prête à tout pour les hommes. C'est sans doute cette résistance qui attire les personnages principaux masculins vers elles. Dans *Le Grand Jeu*, nous l'avons vu, la femme que Pierre aime est restée à Paris. Il s'amourache alors d'une autre femme qui lui ressemble dans la colonie, mais jamais ce ne sera comme avant pour lui. Dans *Pépé le Moko*, c'est Pépé qui peut obtenir toutes les femmes de la casbah. Elles sont toutes en amour avec lui et il passe le principal de son temps avec une dénommée Inès. Cependant, dès qu'une Française du nom de Gaby vient visiter la casbah, il ne vit que pour elle. La femme française est présentée comme distinguée. Ainsi, l'exotisme de la colonie et l'érotisme de ces femmes ne sont envisageables que si un retour à la normale est possible. Ce retour à la normale est incarné, nous en émettons l'hypothèse, par la femme française. Malheureusement, pour les personnages principaux, elle demeurera inaccessible à tout jamais.

\*\*\*

L'étude de l'exotisme dans les films que nous avons proposé d'appeler les « drames psychologiques dans les colonies du Maghreb » nous a permis de découvrir de quelles façons l'exotisme a été instrumentalisé en Europe et particulièrement en France, afin de faire face à la montée en popularité du cinéma hollywoodien. Il s'agit d'un exotisme que l'on pourrait qualifier de psychologique. D'abord, nous avons observé la construction cinématographique de la colonie : soit un labyrinthe reflétant la conscience torturée des personnages principaux. Ses fonctions dans les récits sont d'en faire un lieu propice à la fuite, mais aussi à la déchéance. Nous avons également vu que les personnages principaux de ces films sont systématiquement incarnés par un homme — militaire ou criminel — qui doit s'exiler ; l'exotisme de la colonie s'établissant sur le rapport entre l'exilé et le lieu de son exil. Nous avons en outre constaté que les hommes maghrébins et les femmes appuient chacun à leur façon l'exotisme attribué à la colonie : les hommes par leur caractère mystique et potentiellement dangereux ; et les femmes en ce faisant l'incarnation du désir

des hommes. Finalement, l'analyse des nombreuses formes cinématographiques que prennent les dynamiques entre la colonie et la France nous ont permis d'établir des constats sur le fonctionnement de l'exotisme dans ces films.

## La fin de l'exotisme au cinéma ?

Si l'on suit le raisonnement d'André Bazin, l'exotisme au cinéma connaît ses années de gloire durant les années 1930. Il subit ensuite une dépréciation aux yeux des publics qui réclament de plus en plus des images « véridiques » du monde. Pour expliquer ce phénomène, le critique nomme deux raisons principales : la première concerne l'avènement de la Deuxième Guerre mondiale en 1939 qui monopolise l'entièreté de la production cinématographique pour l'effort de guerre ; la seconde touche la multiplication des sources d'accès à l'information. Comme il l'écrit : « On assiste depuis la guerre à un évident retour à l'authenticité documentaire. Le cycle de l'exotisme étant bouclé par l'absurde, le public exige aujourd'hui de croire à ce qu'il voit et sa confiance est contrôlée par les autres moyens d'information dont il dispose, la radio, le livre et la presse » (2002 [1953-1954], p. 27). Cette renaissance du documentaire se fera le porte-étendard d'un nouvel exotisme critique dont nous observerons les enjeux dans la troisième partie de la thèse. Bazin constate qu'à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, certaines formes de l'exotisme ne trouvent plus la faveur du public. En parallèle, d'autres de ses manifestations cinématographiques émergent. Selon cette logique, l'exotisme ne disparaît jamais totalement des écrans. Au contraire, et c'est là l'une des hypothèses principales de notre thèse, il se transforme selon les époques, les modes, les technologies audio-visuelles et les idéologies qui en sous-tendent les manifestations.

Cette deuxième partie de la thèse abordait en ce sens l'une de ces manifestations en lien avec le cinéma populaire des années 1930 et l'idéologie coloniale. Nous avons ainsi émis l'hypothèse que l'exotisme a contribué à l'émergence et à la popularité de certains genres cinématographiques dont nous avons établi et analysé les principaux exemples. Avant de poursuivre, il nous paraît pertinent d'observer les causes possibles de cette dépréciation de l'exotisme à la fin des années 1930.

L'une des premières hypothèses qui expliquent la diminution des productions cinématographiques, particulièrement celles qui instrumentalisent l'exotisme, est la Deuxième Guerre mondiale. Durant cette période, ce n'est pas seulement le ralentissement dans la production des films analysés que l'on peut observer, mais une baisse de la production cinématographique occidentale dans son ensemble. Monopolisant la majorité des studios à des fins de propagande, le

gouvernement va exiger qu'Hollywood se tourne vers les efforts de guerre et produise des films qui incitent à aller au front. À ce sujet, le cinéaste Michael Viotte a réalisé une série documentaire intitulée *La Guerre d'Hollywood 1939-1945* (2013), laquelle revient sur cette période charnière de propagande filmique, de même que sur le rôle des studios et des vedettes durant celle-ci. Il n'est dès lors pas étonnant que, dans ce contexte, les films tournés à l'extérieur des États-Unis visant à divertir les publics ne soient plus à l'ordre du jour. En France, un phénomène similaire se produit. La production cinématographique est dédiée à monopoliser les troupes et à glorifier les prouesses militaires françaises (Ezra, 2003, p. 65). Néanmoins, des études restent à mener sur ce contexte particulier et la représentation de l'Altérité en tant qu'ennemi. Les films de propagande ont donné naissance à d'autres formes de l'exotisme au cinéma qu'il serait intéressant d'interroger dans des travaux ultérieurs. Notons à cet égard que la Deuxième Guerre mondiale permet l'apparition de nouvelles technologies de tournage : les caméras autrefois lourdes et encombrantes sont plus légères et portatives. Alors que le cinéma durant la Première Guerre était tourné en studios, loin des tranchées, le cinéma de la Seconde permet un tournage sur les lieux mêmes de l'action. Cette nouvelle possibilité technique semble apporter un caractère documentaire aux films produits après cette période.

La deuxième hypothèse qui expliquerait cette dépréciation de l'exotisme au cinéma est la concurrence médiatique. Comme Bazin le constatait, la présence de la presse, de la radio, mais aussi des reportages de guerre, donne accès à différentes sources d'informations qui permettent aux publics d'observer le monde sous de nouveaux aspects. L'hypothèse derrière ce constat est la suivante : le climat de compétition intermédiatique amène les publics à être de plus en plus critiques envers ce qu'ils voient. Comme le notait le critique : « le public exige aujourd'hui de croire à ce qu'il voit » (2002 [1953-1954], p. 27). L'exotisme des années 1930 qui passait principalement par des fictions aux effets visuels exacerbés et aux histoires rocambolesques ne satisfaisait plus les attentes des publics. De plus, après la guerre, un autre média entre directement en compétition avec le cinéma : la télévision. Cette dernière amène les studios à repenser leur modèle de production et de diffusion pour attirer à nouveau les publics en salles. En diffusant des images dans un flux continu — en direct ou en différé —, la télévision élargit l'accessibilité aux contenus audio-visuels, contribuant à la diminution de la fréquentation en salles et, on peut le supposer, au développement d'un regard spectatorial critique.

Une troisième hypothèse qui expliquerait ce phénomène de dépréciation de l'exotisme repose sur un changement des sensibilités spectaculaires. L'exotisme associé à un imaginaire bourgeois hérité de la littérature et de la peinture coloniale ne satisfait plus les attentes des publics, qui adhèrent moins à ces fictions coloniales. Malgré tout, certaines compagnies de production, particulièrement en France, mais également aux États-Unis, continuent à forcer la note sur un cinéma qui nie, d'une certaine façon, les réalités sociales, sans pour autant connaître un succès. En ce sens, le nombre de films ayant été réalisés durant les années 1930, autant à Hollywood qu'en France, aurait contribué à saturer les imaginaires de l'exotisme et à participer au désintérêt des spectateurs et spectatrices pour ces représentations. Après tout, une question demeure au sujet de l'avènement de la couleur et de ses possibilités pour renouveler l'exotisme : pourquoi, alors qu'elle se normalise au tournant des années 1930-40, n'a-t-elle pas pu « sauver » l'exotisme ? Une des hypothèses est que les coûts des productions en couleurs sont extrêmement élevés ; ce qui fait en sorte que les studios n'y adhèrent pas immédiatement. Contrairement à celles sonores qui ont complètement éliminé le muet, la couleur cohabite avec le noir et blanc pendant environ 20 ans. Comme Apolline Caron-Ottavi le note : « Loin de mettre fin au noir et blanc — comme le parlant a pu rapidement faire disparaître le muet — la couleur va donc très longtemps coexister avec celui-ci, jusqu'à la fin des années 1960 » (2012, p. 16). Alors qu'en peinture, la couleur a largement contribué à l'exotisme, il en est autrement au cinéma. Il faudra attendre jusqu'à la fin des années 1960 pour qu'elle s'impose définitivement au cinéma, ne permettant pas à l'exotisme des années 1930 de se renouveler.

Finalement, la dernière hypothèse qui participe d'une dépréciation de l'exotisme au cinéma relève selon nous de l'émergence d'une prise de conscience populaire des enjeux de la colonisation et de la violence qui l'accompagne. L'exotisme au cinéma, alors perçu comme appartenant à l'imaginaire impérialiste hollywoodien et français, entre en contradiction avec la volonté de se rapprocher des réalités populaires. Après la Deuxième Guerre mondiale, l'imaginaire colonial de l'exotisme est largement remis en question. Non seulement l'exotisme a mauvaise presse, mais les imaginaires qui lui sont associés sont également contredits par les mouvements de décolonisation qui commencent à apparaître et dont nous allons désormais observer les principaux enjeux dans la troisième partie de la thèse.

## Partie III

### Renversement : réflexivité cinématographique de l'exotisme

Dans cette troisième partie de la thèse, nous souhaitons mettre en lumière des pratiques cinématographiques qui émergent au début des années 1950 et qui nous permettent de réfléchir à une remise en question de l'exotisme au cinéma. À la fin de son article intitulé « Qu'est-ce que l'exotisme ? », le géographe Jean-François Staszak suggère, nous le verrons, la possibilité d'effectuer une dé-exotisation par différents procédés selon une perspective décoloniale. De manière générale, le but de cette méthode est de remettre en question l'Occident comme centre absolu à l'aune duquel est déterminé ce qui est exotique (2008, p. 28). Les cinéastes abordés au cours de cette partie interrogent dans cette optique les formes, les fonctions et les imaginaires de l'exotisme au cinéma tout en portant un regard réflexif sur les relations de pouvoir qui en découlent.

Staszak établit trois modalités selon lesquelles peut s'opérer une dé-exotisation. La première est la recontextualisation « qui replacerait — au moins symboliquement — chaque objet exotique dans son cadre d'origine, lui redonnant son sens (au risque de lui faire perdre de son charme ?) » (Staszak 2008, p. 28-29). Alors que l'exotisme repose sur une décontextualisation d'un objet ou d'un individu dans une optique d'appropriation, le processus inverse permet de le réinsérer dans son contexte d'origine dans lequel, bien entendu, il n'est pas exotique. La deuxième modalité de la dé-exotisation est la déconstruction de l'exotisme. À la différence de la recontextualisation, la déconstruction implique la prise en compte et la critique du processus par lequel l'altérité devient exotique. Comme le note Staszak : « Il s'agit de recontextualiser l'objet exotique, non pas dans son cadre d'origine (qui peut-être n'existe plus et reste opaque à beaucoup), mais dans celui de la société qui l'a exotisé (voire dans celui de la société qui a été exotisée avec lui) » (2008, p. 29). En ce sens, il s'agit non pas de réinsérer l'objet exotique dans son cadre d'origine, mais plutôt d'interroger le processus d'appropriation par lequel il est devenu exotique. Cette mise en évidence de l'exotisation en permettrait la critique. La troisième modalité — selon nous la plus radicale — implique un retournement total des points de vue. Dans ce cas, le centre d'énonciation ne serait plus l'Occident, mais d'autres endroits, majoritairement les anciennes colonies. Ces dernières



développeraient ainsi leurs propres points de vue sur le monde participant d'une dé-exotisation. « La dé-exotisation du monde nécessite peut-être l'affirmation, dans l'ancienne périphérie, d'un point de vue et d'une parole qui refusent de considérer l'Occident comme une norme et un centre absolu » (2008, p.29). Pour reprendre l'expression de Jean-Marc Moura, il s'agit d'interroger les œuvres qui présentent « l'Autre par lui-même » (1998, p. 393).

### **Le contre-exotisme et ses limites : la renaissance des documentaires ethnographiques**

Avant d'aborder en détail le fonctionnement de ces notions au cinéma à partir de nos trois études de cas, portons notre attention sur un concept qui nous aidera dans nos analyses : la notion de contre-exotisme. Défini d'abord par le sociologue Jean-Didier Urbain (1991) et reprise par Rodolphe Christin (2000), le contre-exotisme consiste en une posture intellectuelle et physique par laquelle l'individu occidental tente d'adopter le point de vue des exotisé.es et de se mettre à leur place. Comme Urbain le note :

« Pour ne plus être parodié, le voyageur se doit imiter l'Autre, de se fondre avec lui : non pas se cacher, mais se travestir et inverser le rapport d'exotisme de telle manière que l'on devient l'Autre et que l'on accède à un stade d'existence que l'on dit "endotique". Le voyageur est alors du côté de l'indigène, inscrit dans un contre-exotisme qui l'accomplit totalement comme non-touriste, le touriste n'étant plus derrière lui, marchant sur ses traces, *mais en face de lui, comme un étranger* » (1993, p. 76).

Pour ce faire, on doit se débarrasser de ses premières impressions et tenter de s'immerger dans la culture des exotisé.es afin d'être en mesure d'adopter son regard et, par le fait même, d'entreprendre sa dé-exotisation. De *touriste* qui s'émerveille face à ses premières impressions, nous passons au statut de *voyageur* qui s'imprègne de la culture qu'il côtoie. Notre but n'est pas de revenir sur l'éternel débat entre touriste et voyageur, mais plutôt d'illustrer, par ces deux cas de figure, deux attitudes différentes face à l'altérité. Si nous transposons ces idées au cinéma, nous constatons que les cinéastes, jusqu'aux années 1950, adoptent un point de vue touristique sur les « ailleurs » et les « autres », alors qu'au début des années 1950, nous entrons dans une phase de cinéma voyageur ; un cinéma qui va à la rencontre de l'altérité et tente d'adopter son point de vue. Dans un article intitulé « L'occident peut-il être exotique ? De la possibilité d'un exotisme inversé » (2008), le géographe Lionel Gauthier revient sur les conditions et les limites d'un contre-exotisme. Émettant certaines réserves à ce processus, il souligne que, malgré tous les efforts des Occidentaux

pour se mettre à la place des exotisé.es, ils ne peuvent jamais totalement adopter leur point de vue. De plus, puisqu'il s'agit d'un processus unidirectionnel des Occidentaux vers leurs « Autres », les exotisé.es ne peuvent toujours pas revendiquer une autoreprésentation. Comme le souligne Gauthier : « le contre-exotisme, tel que proposé par les deux auteurs, ne concerne pas l'indigène. C'est une affaire entre Occidentaux » (2008, p. 53). Ce constat soulève des interrogations d'ordre épistémologique à laquelle les cinéastes abordés ici proposent des pistes de réflexion. Nous verrons de quelles façons le médium cinématographique est mis à contribution pour opérer des changements de perspective chez les Occidentaux et les différentes stratégies filmiques mise de l'avant par les cinéastes pour adopter la perspective des exotisé.es. Cette troisième partie se divise en trois chapitres qui abordent respectivement : *Les Statues meurent aussi* (Marker, Resnais, Cloquet. 1953), *Les Maîtres fous* (Rouch, 1955) et *La Noire de...* (Sembene, 1966).

Cet appareillage théorique concernant le contre-exotisme nous permet d'aborder les films en fonction de ces nouveaux rapports à l'Altérité qui émergent durant les années 50 et à la remise en question de l'exotisme au cinéma. Nous verrons que non seulement les cinéastes proposent des méthodes singulières pour réfléchir à ces questions, mais que la technique et les appareils cinématographiques ont aussi une importance capitale dans l'élaboration de formes contre-exotiques. Dans le premier chapitre, les cinéastes Chris Marker et Alain Resnais se livrent à une tentative de dé-exotisation dans *Les Statues meurent aussi*. En sortant des objets africains du musée de l'Homme pour les replacer dans leur contexte de production et d'utilisation en Afrique, ils proposent un film de montage qui met en relation, par la forme filmique, différents éléments qui ne cohabitent habituellement pas. Dans le deuxième chapitre, nous verrons que Jean Rouch, avec *Les maîtres fous* tente, lui aussi, de sortir de l'exotisme occidentalocentré. Le cinéaste interroge les enjeux du cinéma ethnographique en développant une technique d'observation qui permet de se rapprocher des participant.es à un rituel au Niger, tentant de le décrire au-delà des apparences. Finalement, dans le troisième chapitre, nous abordons *La Noire de...* du réalisateur sénégalais Ousmane Sembene. À partir d'une fiction concernant une jeune femme sénégalaise qui obtient un emploi en France, Sembene propose un renversement des points de vue plaçant la jeune femme au centre de l'intrigue. Dans ce cas, ce n'est plus la France qui prétend poser un regard objectif sur les Africain.es, mais bien les Africain.es eux-mêmes qui observent la France et qui se réapproprient

leur droit de parole. Selon notre hypothèse, nous sommes ici, avec le film de Sembene, dans la troisième modalité de la dé-exotisation proposée par Staszak, à savoir celle d'un point de vue non occidental sur le monde.

## Chapitre 1

### Sortir du musée : *Les Statues meurent aussi* (Resnais, Marker et Cloquet, 1953)

Commandité par la revue *Présence africaine*<sup>55</sup>, *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet, aborde la mise au musée d'objets d'origines africaines et les enjeux de la réappropriation culturelle en France. L'œuvre nous permet de problématiser le contre-exotisme lorsqu'il prend forme au cinéma en interrogeant les notions de décontextualisation et de recontextualisation des objets, de même que les fonctions de l'art dans ce processus. En acceptant la demande de *Présence africaine*, les cinéastes partent de la problématique suivante : pourquoi l'art africain est-il au musée de l'Homme alors que l'art grec ou égyptien se retrouve au Musée du Louvre ?

La revue, *Présence africaine*, nous a dit : *est-ce que vous voulez faire un film sur l'art nègre ?* Et nous avons dit, nous allons faire un film sur l'art nègre. Et, c'est simplement au cours du film, justement, que nous avons été obligés de nous poser la question : comment se fait-il que l'art nègre est considéré comme de l'ethnographie et est donc au musée de l'homme et pas au Musée du Louvre ? Après tout est-ce qu'il n'y a pas là, tout de même, une question que l'on peut se poser ? Et c'est à la suite de ça que nous avons débouché sur la constatation évidente, évidemment, que même dans ce domaine le racisme se manifestait<sup>56</sup>.

La distinction entre objet ethnographique et œuvre d'art est la porte d'entrée à une problématique beaucoup plus large : celle des rapports de la société française face à ses Autres, particulièrement les Africain.es dans le cas qui nous intéresse ici. Réalisé par des cinéastes qui deviendront des figures de proue de la Nouvelle-Vague (Marie 2009), ce film critique la colonisation, mais aussi le rôle de l'art et de l'exotisme dans la légitimation de ce système de domination.

Le film a été censuré pendant huit ans. Il ne sera accessible qu'au début des années 1960 alors que les mouvements de décolonisation sont déjà bien entamés et qu'ils ne représentent plus une grande menace pour l'Empire français. Tel que le rapporte Resnais, la commission de la

---

<sup>55</sup> La revue *Présence africaine* est une publication dédiée aux théoriciens, penseurs, philosophes, poètes et écrivains issus du monde noir. Elle est fondée en 1941 par Alioune Diop, intellectuel sénégalais et militant antinazi. Pour plus d'informations, voir : <https://www.presenceafricaine.com/info/9-revue>. Nous reviendrons, au courant de ce chapitre, sur la philosophie de la revue durant les années 1950.

<sup>56</sup> Alain Resnais, 31 mars 1969, disponible en ligne sur <http://www.fabriquedesens.net/Les-statues-meurent-aussi>.

censure, organisme chargé de surveiller la rectitude morale et politique des films à l'époque, interdit toute projection et diffusion du film jusqu'à nouvel ordre :

Quant à eux, ils savaient tout ce qui se passait en Afrique et nous étions même très gentils de ne pas avoir évoqué les villages brûlés, les choses comme ça ; ils étaient tout à fait d'accord avec le sens du film, seulement (c'est là où ça devient intéressant), ces choses-là, on pouvait les dire dans une revue ou un quotidien, mais au cinéma, bien que les faits soient exacts, on n'avait pas le droit de le faire. Ils appelaient ça du « viol de foule ». L'interdiction eut des conséquences très graves pour le producteur. Quant à nous — est-ce un hasard ? — ni Chris Marker ni moi ne reçûmes de propositions de travail pendant trois ans (Resnais cité dans Lequeret 2003, p. 7).

Ce constat pose des questions quant au rôle du cinéma et à sa puissance émancipatrice lorsqu'il devient un outil critique. Émettons d'emblée l'hypothèse générale que le cinéma, médium des masses par excellence, représente sans doute un danger trop important pour les politiques coloniales autant par son pouvoir de création que de diffusion. Contrairement à la littérature et aux revues qui nécessitent une connaissance préalable de la langue d'écriture, le cinéma, populaire et accessible, est diffusé partout et procède par des images et des sons. L'expression « viol de foule » pour qualifier *Les Statues meurent aussi* évoque en ce sens l'inquiétude des censeurs face aux dangers d'une prise de conscience collective.

### 1.1. (Dé)contextualiser : des multiples fonctions des objets

Le film s'ouvre sur des images de statues en décrépitude dont l'origine ne nous est pas indiquée. Elles sont déposées sur le sol, apparemment en ruines, au milieu d'un jardin. De nombreux plans de différents angles nous permettent de les observer de plus près et d'en percevoir les détails et les textures. On y voit un visage, un œil, des mains et un torse. Visiblement marquées par le temps, les statues sont érodées, trouées et des lichens poussent dessus (fig. 174-175-176).



S’amorce alors une réflexion par un commentaire en voix *off* : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture ». Le texte, écrit par Chris Marker et narré par Jean Negroni, affirme d’emblée une réflexion concernant la culture et l’art. La mort, utilisée au sens figuré, permet aux cinéastes de formuler l’hypothèse qu’un objet sorti de son contexte, lorsqu’il n’y a plus de regard vivant qui se porte sur lui, perd sa raison d’être. L’exotisme fonctionne également selon cette dynamique. Pour que quelque chose devienne exotique, il faut qu’il soit sorti de son contexte dans lequel il fait sens. Exotisé reviendrait, si l’on reprend la formulation de Marker, à tuer. La question en devient dès lors une de cinéma : de quelles façons les images et les sons peuvent-ils restituer le regard vivant sur une culture ? Quelles sont les limites d’une telle démarche ? Pour reprendre la très belle formulation de François Niney dans son texte sur l’œuvre de Chris Marker : « L’image “vivante” peut-elle racheter la réalité ? » (1993, p. 29).

La première partie du film est tournée au musée de l’Homme. Endroit dédié à l’exposition d’objets ayant pour fonction de restituer une histoire universelle de l’humanité, il s’agit d’un lieu qui vise le divertissement, mais aussi la recherche scientifique. Cela dit, l’idée d’une histoire universelle de l’humanité trouve rapidement ses limites lorsque l’on interroge ses enjeux épistémologiques comme le font les cinéastes. Les nombreuses recherches sur les liens entre science et divertissement dans les musées occidentaux au XX<sup>e</sup> siècle ont clairement démontré que tous les objets (et les individus qui les ont créés) ne sont pas égaux face à cette histoire universelle (Mudimbe 1994, Clifford 1997, Griffiths 2002). Dans son essai sur *Les Statues meurent aussi*, Matthias de Groof revient sur cette histoire téléologique mise de l’avant au XX<sup>e</sup> siècle en France par les musées et leurs collections :

Unilinear evolutionism of the 19th century—a model that considered western civilization as its culmination point—produced in the first half of the 20th century the idea that traditional civilizations which were considered to represent our past and not to emancipate themselves from their primitive stadium, were static and without history (2010, p. 30).

En suivant le constat de De Groof, il devient évident que les musées sont à la fois des lieux de mémoire et des lieux d’organisation du monde. Pour revenir au musée de l’Homme, ce sont les objets africains qui constituent des traces du passé de l’histoire de l’Occident. Fondé en 1937 par l’ethnologue français Paul Rivet, le musée de l’Homme est le descendant direct du *Musée*

*d'ethnographie du Trocadéro*, qui, lui, a vu le jour en 1878<sup>57</sup>. Dédié aux objets ethnographiques provenant de différents endroits dans le monde, ce dernier avait pour but d'accumuler les trésors de voyage de différents explorateurs européens afin de les exposer comme des objets exotiques aux yeux des visiteurs et des visiteuses. Il est aussi l'un des lieux d'émergence de la science ethnographique au XIX<sup>e</sup> siècle en France<sup>58</sup>. Cependant, le Trocadéro n'a pas d'organisation et de système de classement précis et procède par accumulation tel une sorte de cabinet des curiosités. À l'inverse, le musée de l'Homme ouvre ses portes afin de pallier ce défaut d'organisation. Reprenant les objets du Trocadéro, ces derniers sont répertoriés selon leur provenance et leur utilisation dans l'optique de constituer une histoire de l'humanité. Avec le musée de l'Homme, ce n'est plus la curiosité du lointain qui intéresse, mais plutôt la preuve que ces objets, provenant majoritairement des colonies, peuvent constituer dans la légitimation d'une histoire nationale française. L'ethnographie, en tant que science basée en partie sur l'accumulation d'objets exotiques, contribue à justifier scientifiquement une hiérarchie entre les cultures à partir d'un point de vue français. Non seulement le musée expose une conception téléologique de l'histoire en s'appuyant sur l'ethnographie, mais il légitime un système de domination et l'idéologie coloniale qui le sous-tend. La terminologie d'art « primitif » pour qualifier les objets appartenant aux colonies est à ce sujet un exemple évident de cette hiérarchie. Comme le souligne Matthias de Groof : « The combination of *ethnographic* and *museum* that assimilates African artefacts which are still attached to living people, points at the putting into the past of the distant. The imagery that museologization and ethnologization produces, appropriates the other as something primitive, barbarous or exotic » (2010, p. 31).

En parallèle de ce rapport entre objet ethnographique et hégémonie culturelle s'en forme un second concernant la dynamique de dé-contextualisation que subissent ces objets qui deviennent exotiques. Puisqu'ils sont sortis du cadre de référence dans lequel ils font sens pour être rangés dans un musée en France, les cinéastes nous montrent qu'ils sont dépouillés de leurs fonctions sociales. Ces objets deviennent des artefacts d'un passé imaginé par et pour les Occidentaux. Établissons d'emblée un lien avec le médium cinématographique qui, lui aussi (dé)contextualise. Malgré la volonté des cinéastes de recontextualiser les objets, comme nous le verrons, formulant

---

<sup>57</sup> <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee-homme>

<sup>58</sup> « Le rayonnement de la Société d'anthropologie de Paris, l'extraordinaire succès du Musée d'ethnographie du Trocadéro, la création de l'École et du Laboratoire d'anthropologie, autant de signes que l'anthropologie a fait irruption dans le champ intellectuel français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle » (Dias 1991, p. 14).

ainsi un contre-exotisme, ils effectuent en parallèle une forme de décontextualisation en agencant les images d'objets du musée aux images d'archives en provenance de plusieurs régions africaines différentes. Le film recrée ainsi de manière paradoxale ce processus menant à une mort symbolique des objets tout en le dénonçant en exposant d'emblée les limites d'un contre-exotisme cinématographique. Toujours dans la première moitié du film, une séquence nous permet d'observer différentes sculptures, un masque et des objets. Ensuite, nous voyons à l'écran, en alternance avec lesdits artefacts, les visiteuses et visiteurs qui les observent. Une femme identifiée comme une noire par la voix *off* s'avance alors vers un masque qu'elle observe. La voix commente en simultané : « L'art nègre. Nous le regardons comme s'il trouvait sa raison d'être dans le plaisir qu'il nous donne. Les intentions du nègre qui le crée, les émotions du nègre qui le regarde, cela nous échappe. Nous voyons du pittoresque alors qu'un membre de la communauté noire voit le visage d'une culture » (fig. 177-178).



En mettant en évidence le processus de réduction et d'interprétation à l'œuvre, les cinéastes interrogent l'exotisation. Par ailleurs, ils la génèrent eux aussi puisque rien ne nous garantit que cette femme interprète effectivement le masque comme un symbole de la culture africaine. On peut même aller jusqu'à se demander si une telle culture africaine existerait ailleurs que dans l'imaginaire des cinéastes. Cela dit, l'exotisation se rapproche dans ce contexte du processus de *muséification* tel que défini par James Clifford : « A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery. The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions lovingly and authoritatively salvages, care for and interprets » (1997, p. 193). L'exotisation et la muséification procèdent ainsi toutes les deux d'une dynamique entre un centre connu et une périphérie à découvrir. Notons cependant que les deux termes ne sont pas interchangeables. Selon nous,



l'exotisation possède un cadre d'application beaucoup plus large que la muséification. Cette dernière s'appliquant spécifiquement, pour Clifford, à l'espace muséal. Nous suggérons d'envisager maintenant le cinéma comme un musée et, par-là, d'interroger ses fonctions dans l'exotisation, mais aussi dans la remise en question de ce processus.

## **1.2. Musée et cinéma : organiser le visible et l'audible**

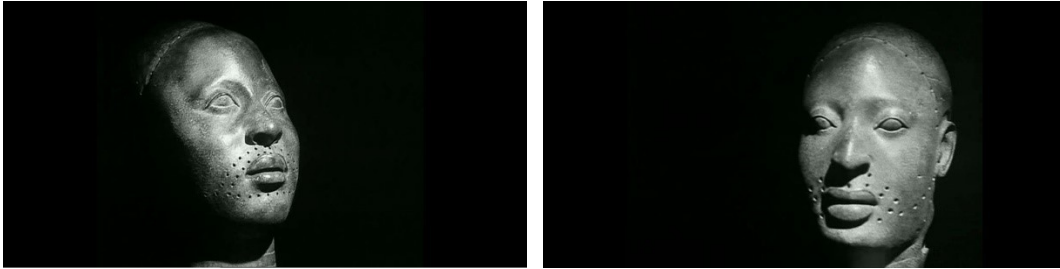
Les films, tout comme les musées, organisent le visible et l'audible. L'exotisme, tout comme sa critique, se situe dans la forme que prend cette organisation<sup>59</sup>. *Les Statues meurent aussi* nous permet de comprendre le fonctionnement de cette organisation lorsqu'elle prend forme au cinéma. Le musée comme espace de collection d'objets et le cinéma comme espace de collection de plans audio-visuels ne sont pas par essence des lieux progressifs ou réactionnaires. C'est par l'analyse des formes qu'ils suggèrent que se révèlent les idéologies et les discours qui leur sont sous-jacents. Comme nous avons déjà étayé l'hypothèse dans les parties précédentes de la thèse, les œuvres peuvent contribuer à transformer les individus en objets exotiques, et ce, en les décontextualisant et les intégrant à des narratifs occidentaux. De même, et c'est ce que les cinéastes de ce chapitre proposent, les films peuvent restituer ces histoires différentes par une recontextualisation et une mise en évidence de l'exotisation en tant que processus d'appropriation.

Dès les premiers plans du film, les cinéastes portent une attention particulière à la question du regard et aux enjeux interprétatifs qui lui sont reliés. L'image photo-cinématographique étant le résultat d'un cadre apposé sur le réel, elle implique des choix. Dans *Les Statues meurent aussi*, cet aspect est exacerbé par la multiplication des angles de prise de vue et par un montage dialectique d'images d'archives afin de souligner le caractère sélectif de toute prise d'images. Cadrer implique inévitablement un point de vue et une relation de pouvoir entre l'observé et l'observateur. Comme nous l'avons vu en première et seconde parties de la thèse, ces relations de pouvoir ont été majoritairement conditionnées par l'idéologie coloniale. Allant du macroscopique au microscopique, la caméra intervient ici comme appareil d'observation qui ne se veut pas explicatif, mais plutôt réflexif. En ce sens, les images deviennent des sources d'interrogation pour le narrateur

---

<sup>59</sup> Notons que le musée, même s'il est réfléchi selon une perspective décoloniale par les cinéastes dans ce contexte filmique, demeure une institution qui trouve ses sources dans la colonisation. Et même si les cinéastes redonnent une certaine profondeur aux objets qui s'y trouvent, ces derniers n'auraient jamais dû se retrouver là en premier lieu comme objet de curiosité et d'art.

en voix *off* et pour nous aussi. Les cinéastes prennent soin de nous refuser toute explication. Malgré les innombrables plans sur elles, les statues demeurent énigmatiques, indéchiffrables, muettes. Les cinéastes vont ainsi à l'encontre de la vocation première de ces objets dans le musée de l'Homme : celle d'être des représentations matérielles d'une culture. Ils nous permettent d'interroger notre regard, nos perceptions et nos interprétations pour nous inviter à accepter l'opacité d'une culture que nous ne connaissons pas (fig. 179-180).



Le postulat des cinéastes est que la culture africaine possède une essence qui lui est propre. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère l'époque et la posture philosophique derrière la revue *Présence africaine* qui a commandé le film. Pour les auteurs de cette revue, particulièrement Léopold Senghor, la culture africaine relèverait de ce qu'il appelle la négritude et qu'il définit comme suit : « La négritude est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs » (1977, p. 90). Bien qu'elle soit insaisissable pour les non-noir.es, la négritude serait malgré tout réelle et comprise par tous les noir.es dès qu'ils ou elles seraient en contact avec des objets renvoyant à cette culture. Les cinéastes adhèrent à ce postulat puisque leur film vise principalement à cerner cette culture noire à partir de ses différentes manifestations. Notons cependant qu'à la même époque, d'autres intellectuels n'adhèrent pas totalement à cette vision de la culture. C'est le cas de Frantz Fanon qui, bien qu'il accepte l'idée de la négritude, n'en demeure pas moins critique face à ses possibles écueils. En ce sens, il affirme qu'il peut être dangereux de se replier sur un passé culturel unique et une tradition linéaire pour se réclamer d'une identité noire. Selon lui, ce serait jouer le jeu des Blancs que de s'enfermer dans une essentialisation de la culture et de la race. Ce serait également réducteur des potentialités d'émancipations différentes pour chaque individu selon ses conditions sociohistoriques d'existence. Comme le résume Azzedine Haddour :

Senghor reproduces these binary terms, still opposing black and white, European and African, the subject of discursive reason and that of intuition. His notion of

negritude (what he calls *africanité*) reproduces the racist rhetoric of Eurocentrism, which essentialize the black as 'authentically' African (2005, p.288)

Depuis notre perspective contemporaine, l'idée de la négritude nous paraît romantique, mais à l'époque de la réalisation du film comme nous l'avons noté, la volonté d'élaborer un discours décolonial et antiraciste repose sur une revalorisation de la culture africaine et noire qui était perçue comme "primitive" (Cooper 2008, p. 14). Le film joue selon nous sur cette mince ligne entre réductions d'une culture à quelques-unes de ses manifestations et son dynamisme complexe. En regardant ces visages sculptés, nous sommes tentés de leur apposer une interprétation, de les exotiser. C'est à ce moment que la voix *off* fait contrepoint : « Et nous pouvons bien prendre sa lumière pour un sourire, ou même son huile pour une larme, et nous émouvoir, à condition de bien savoir que ces images nous ignorent, qu'elles sont d'un autre monde ; que nous n'avons rien à faire dans ces conciliabules d'ancêtres qui ne sont pas les nôtres ». L'utilisation du terme « images » dans ce commentaire est intrigante. Elle souligne l'ambiguïté existante entre les binômes musée/objet et cinéma/images mis de l'avant par le film. On peut ainsi se demander si les cinéastes assument cette part d'opacité propre à chaque image comme ils le font pour les objets du musée. La multiplication des cadrages et des angles de vue sur les objets est peut-être une réponse formelle afin de souligner cette opacité des images exposant les limites de leur travail.

En plus de multiplier les cadrages et les angles de prises de vue pour interroger la constitution d'une image en tant qu'objet exotique, les cinéastes ajoutent également une réflexion sur l'image-objet en utilisant des documents d'archives. Geste qui deviendra récurant dans l'œuvre de Marker, son usage dans *Les Statues meurent aussi* nous permet de réfléchir à un deuxième aspect de la réappropriation des objets à des fins d'exotisme. Comme nous l'avons vu dans la seconde partie de la thèse, les cinéastes hollywoodiens et français instrumentalisaient les images ethnographiques à des fins narratives. Dans *Les Statues meurent aussi*, c'est une dynamique critique et de mise à distance de ces archives qui prend forme. La deuxième partie du film se compose d'images d'archives ethnographiques sur lesquelles un commentaire critique est narré en voix *off*. Le fait que ces images soient présentées après une première partie réflexive sur l'exposition des objets au musée nous permet d'établir une filiation entre ces objets qui sont classifiés, catégorisés, organisés, et ces images d'archives qui ont déjà eu elles aussi des fonctions similaires dans l'histoire du cinéma. La mise en relation des deux parties du film, ficelées entre elles par un commentaire critique, permet de réfléchir et de critiquer une histoire de l'exotisme

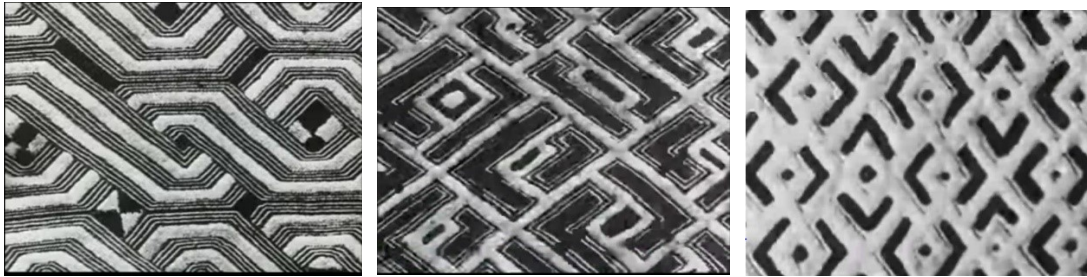
occidentalocentré au cinéma. Le premier plan de la deuxième partie est celui d'un homme en torse sur une planche à pagaie, immédiatement suivi par celui d'une famille (fig.181-182).



Nous ne connaissons pas la provenance de ces images, mais l'on peut supposer qu'elles résultent de cinéastes-ethnographes occidentaux qui ont tourné en Afrique durant les années 1930. Leur usage est détourné dans ce film afin de les faire dialoguer avec les objets figés de la partie précédente, mais également d'en révéler des significations insoupçonnées. Avec ces archives se construit une réflexion sur la fixité associée à la mort et le mouvement associé à la vie. Ceci nous ramène à la question de savoir si les images peuvent restituer la vie à une culture figée par l'imaginaire colonial. Si elles peuvent les dé-exotiser. Sans vouloir tomber dans une idéalisation du médium cinématographique, les cinéastes détournent ces images ethnographiques pour en faire éclater la signification et les fonctions premières, à savoir celles de conforter l'Empire dans son rôle de guide vers la civilisation. Elles deviennent l'envers vivant de ces objets morts accumulés au musée. Tout se passe comme si les cinéastes ouvraient un sensible des images qui était totalement inédit, et les libéraient du carcan interprétatif et réducteur du colonialisme.

Cette dialectique entre les images est rendue possible par le travail de montage. Une de ses fonctions est de rythmer le film et le déroulement des images tout en offrant une métaréflexion sur le médium cinématographique en tant que producteur d'images-mouvements. Suggérant un passage de la fixité (par l'utilisation de plans fixes assez longs sur des statues) au mouvement (par de nombreux plans qui s'enchaînent les uns à la suite des autres), se créer l'illusion formelle d'une sorte de vitalité qui imprègne les objets du musée. Le cinéma leur insuffle la vie. Cela a pour effet d'appuyer non seulement le discours entourant une libération des objets de leur carcan muséal en les recontextualisant, mais aussi de les rendre « vivants », tout comme les cultures qui les ont produites. L'exemple le plus frappant de ce jeu formel se trouve au milieu du film. Comme nous l'avons noté précédemment, il s'agit d'un moment transitoire entre la première et la seconde partie

du film. La séquence débute par quelques plans rapprochés sur ce qui semble être une série de motifs et de textures tirées de tissus et de sculptures (fig. 183-184-185).



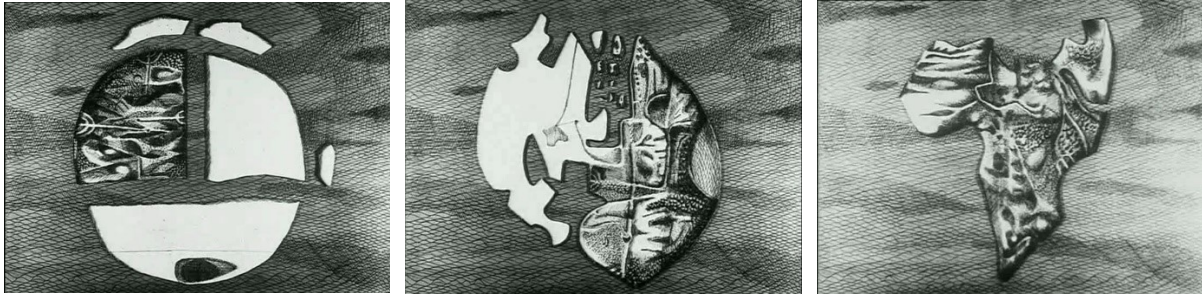
D'abord immobiles, les traits s'animent par un enchaînement successif de plans de plus en plus rapides. Suivant un procédé similaire au cinéma d'animation, les tissus prennent vie et les broderies se mettent à se mouvoir à l'écran. Cette utilisation du montage permet ainsi d'exposer la capacité du cinéma à insuffler la vie aux objets. Alors que ces objets étaient présentés comme des possessions exotiques pour les Occidentaux dans la première partie du film, ils deviennent en seconde partie associés à la culture africaine vivante. Les cinéastes ne nous disent cependant pas à quoi servent ces objets aux musées, se contentant d'émettre des hypothèses en voix *off* et évitant le piège du discours exotisant.

### 1.3. Commentaire critique et musique : l'ambivalence du sonore

*Les Statues meurent aussi* est appuyé tout au long d'un commentaire. Cette voix *off* appuie une mise à distance de nos perceptions premières des images, articulant une réflexion dialectique entre le vu et l'entendu. Ce commentaire s'adresse aux Occidentaux, la voix référant régulièrement à un « nous » qui inclut à la fois les cinéastes, les spectateurs et les spectatrices regroupés sous l'expression « colonisateurs du monde ».

Respectant le caractère hermétique d'une culture et l'altérité, les cinéastes créent des décalages entre ce que nous voyons, ce que nous entendons et ce que nous pouvons en comprendre. Nous sommes dès lors amenés à adopter un point de vue critique sur ce que nous voyons et à l'interpréter sous un regard neuf. Le dépassement du sens premier des images nous amène sur un terrain audio-visuel réflexif qui permet d'articuler un contre-exotisme puisqu'il critique l'exotisme que les Occidentaux attribuent à l'Afrique. À titre d'exemple, une des premières séquences du film

est celle qui montre plusieurs sculptures aux formes variées. La voix nous informe qu'il s'agit en fait de cartes du monde sculptées par les Africain.es et qu'elles représentent différentes perceptions de l'Afrique (fig. 186-187-188).



Les cinéastes nous permettent d'explorer, par cet enchaînement visuel et sonore, deux niveaux de lecture. D'abord, ils exposent que ces représentations sont intimement liées à une expérience du monde propre aux Africain.es. Ce ne sont pas des cartes « primitives », mais bien des cartes construites selon leur regard et avec des fonctions précises qui trouvent leur sens dans une vision du monde qui leur appartient. « Voici le premier partage de la terre. Voici le fœtus du monde. Voici l'Afrique du onzième siècle. Du douzième. Du quinzième. Du dix-septième ». La voix vient détourner une interprétation première de ces objets pour leur attribuer une autre signification à laquelle les Occidentaux n'ont pas, à priori, accès. Le deuxième niveau de lecture sur lequel intervient cette voix est celui de la carte géographique en tant qu'élément récurrent dans le cinéma colonial. Comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, la carte géographique revêt une importance capitale afin de situer l'action et le récit. Dans le cas des *Statues*, la voix *off* vient souligner que ces cartes géographiques sont intimement liées à la culture africaine et qu'elles sont des représentations de leur monde, tout comme nos cartes sont des représentations du nôtre. Non seulement les morceaux que nous voyons ne sont pas les cartes habituelles de l'Afrique au cinéma, mais en plus, la voix nous amène à les mettre en perspective dans une tentative d'adopter, quoique brièvement, le point de vue des Africain.es. Ces deux lectures de ces cartes et de la voix qui en accompagne l'interprétation constituent des formulations contre-exotiques.

Malgré ses fonctions critiques, la voix *off* demeure celle d'un Occidental, un homme français. C'est lui qui commente et qui dirige notre regard et notre écoute. Le renversement du point de vue que le film cherche à mettre en place ne peut en ce sens s'effectuer complètement en

exposant les limites de la démarche contre-exotique. Le narrateur impose sa lecture des images et son autorité sur celles-ci. Les images ne se suffisent pas à elles-mêmes dans ce contexte. Si la voix *off* était absente, nous aurions droit à un film qui pourrait paraître glorifier le colonialisme et l'art primitiviste.

La musique a aussi une importance non négligeable dans les *Statues meurent aussi*, particulièrement le jazz. Ses fonctions sont multiples, mais nous aimerions en souligner quelques-unes ici afin de mettre l'accent sur le caractère ambivalent de la démarche contre-exotique par le biais de la musique. D'abord, le style musical « jazz » est utilisé pour évoquer la liberté. Ce genre musical, basé sur l'improvisation, suggère un éclatement des codes musicaux préétablis et symbolise une libération des cadres institutionnelles. Cette idée répond en parallèle à l'un des propos du film qui est de sortir les statues de leur vitrine et de les libérer, elles aussi, d'une institution. La musique transforme également la perception que nous avons des images. Les sonorités éclatées du jazz sur lesquelles se module un montage rythmé évoquent le dynamisme de la culture africaine au lieu de sa fixité. Par sa rythmique, la musique permet d'insuffler de la vie aux objets inanimés. Comme nous l'avons noté précédemment, ceci est également corroboré par un montage que l'on pourrait qualifier de jazzé, enchaînant des plans de différentes provenances à un rythme effréné, et révélant des significations insoupçonnées. Cependant, nous ne pouvons négliger le fait que la musique jazz ait une origine majoritairement afro-américaine, et que son utilisation dans le film prolonge dans l'actualité de l'époque l'art africain des statues. Ainsi, bien que cette pratique musicale soit transformée en symbole de liberté présentant vers le milieu du film un percussionniste jazz de descendance africaine s'exprimant par la musique, elle renforce également un stéréotype associé aux Afro-Américains, à savoir leur talent « inné » pour la musique, pour le rythme et pour la danse. Malgré une volonté évidente de donner une certaine agentivité aux musiciens afro-américains, faisant d'eux les seuls détenteurs de cet héritage culturel par une essentialisation de la culture noire, on ne peut s'empêcher d'y voir la persistance d'une forme d'exotisation de ces peuples africains et de leur descendance par l'Occident. Cette utilisation de la musique devient dès lors ambivalente puisqu'elle vise à la fois à libérer la culture africaine du regard occidental, mais vient en même temps renforcer une vision stéréotypée des africain.es ; ce qui confirme par le sonore la difficile formulation d'un contre-exotisme dans ce contexte.

#### 1.4. « Effet miroir » : se regarder comme un « Autre<sup>60</sup> »

Par diverses adresses, les cinéastes interpellent les spectatrices et les spectateurs de manière à souligner notre rôle dans l'exotisation de la culture africaine. Leur volonté de proposer un regard introspectif et une remise en question des préjugés occidentaux nous permet de comprendre le développement d'une forme cinématographique contre-exotique. Pour ce faire, les cinéastes utilisent ce que nous nommons d'après Niney et Scheinfegel, l'« effet miroir », c'est-à-dire un retournement du regard vers l'observateur, en l'occurrence le « nous occidental ». En nous appuyant sur les propos de ces deux auteur.rices, nous abordons les différents mécanismes à l'œuvre pour créer un retournement du regard. L'« effet miroir » vise principalement à provoquer une remise en question du regard que nous posons sur les œuvres d'art et nos préjugés. Il vient interférer avec l'exotisation en tant que processus réducteur de l'altérité. Les différentes techniques que les cinéastes utilisent pour construire cet effet vont de l'interpellation directe des spectateurs et spectatrices par le commentaire, en passant par les regards caméra, jusqu'à la volonté d'établir des analogies entre le travail au quotidien et les classes ouvrières autant européennes qu'africaines. S'adressant aux publics européens, les cinéastes remettent en question cette idée de pouvoir posséder, voire de comprendre une culture à partir de ses signes et référents : « Colonisateurs du monde, nous voulons que tout nous parle : les bêtes, les morts, les statues ; et ces statues-là sont muettes, elles ont des bouches et ne parlent pas ; elles ont des yeux, et ne nous voient pas » (voix-off).

C'est par l'adresse à l'audience que nous sommes tout d'abord interpellés et que nous entamons ce processus réflexif. La voix *off*, comme nous l'avons vu, se développe en fonction des images, référant à ce que nous voyons et à ce que nous pouvons en comprendre. Le commentaire mentionne constamment un « nous » qui renvoie aux Français, aux Européens et, de manière plus générale, aux Occidentaux. Cette utilisation constitue un endogroupe qui est mis en relation avec un exogroupe. Dans ce cas-ci, l'exogroupe est constitué des Africain.es. À un certain point dans le film, les cinéastes montrent des images de voyageurs blancs qui débarquent d'un train avec leurs habits coloniaux et leur accoutrement, suivi d'un plan de ce qui semble être un optométriste blanc

---

<sup>60</sup> Ce sous-chapitre doit beaucoup à l'article de François Niney, intitulé : « Le regard retourné, des *Statues meurent aussi* au *Tombeau d'Alexandre* » (1993) ; ainsi qu'à celui de Maxime Scheinfegel, intitulé : « Les statues et les maîtres : *Les Maîtres fous*, Jean Rouch : *Les statues meurent aussi*, Chris Marker et Alain Resnais » (1998) qui abordent tous deux les enjeux d'un renversement du regard et d'une esthétique réflexive.



qui ausculte l'œil d'un enfant africain et, finalement, de jeunes femmes africaines qui travaillent à la chaîne sur des machines à coudre (fig. 189-190-191).



En simultanément, le commentaire énonce ceci : « C'est que **nous** sommes les martiens de l'Afrique. **Nous** débarquons de notre planète avec **nos** façons de voir, avec **notre** magie blanche, et avec **nos** machines<sup>61</sup> ». Cette combinaison d'images, appuyée par une référence directe à un « nous », insiste sur le rôle des Blancs dans la colonisation de l'Afrique et dans sa réduction à une culture primitive. Le commentaire a pour but ici de mettre en perspective ce regard que l'Occident porte sur l'Afrique. La voix-off ne sert plus les explications objectives du monde africain, mais elle interroge notre propre regard dans une mise en perspective. Le geste contre-exotique qui consiste à se débarrasser de ses premières impressions et à tenter de s'immerger dans la culture de l'exotisé afin d'être en mesure d'adopter son regard est formulé dans cet exemple par la voix-off qui s'adresse à nous.

À cela s'ajoute la récurrence des regards-caméra. Cette technique — qui vient briser le quatrième mur — établit un pont entre le public et les individus, dès le début du film. Après un tour du jardin et les plans de quelques objets en vitrine, l'on passe d'un visiteur à l'autre dans le musée, plus précisément d'un plan de visage à l'autre, le regard de chacun.e fixant l'écran. La caméra passe, à un certain point, derrière la vitrine du musée. Nous sommes dès lors amenés à prendre la place d'un objet dans le musée alors que des visiteurs passent devant nous et nous observent. À un certain point, une femme décrite comme noire par les cinéastes s'arrête devant nous (fig. 192-193-194).

---

<sup>61</sup> C'est moi qui souligne.



Par ce processus formel, les cinéastes inversent le regard occidentalocentré, nous plaçant dans la position de l'observé. Nous pourrions même dire qu'ils nous exotisent, jusqu'à un certain point. Se produit alors une sensation étrange de remise en question puisque cette réflexivité nous amène à faire l'expérience d'être l'altérité que l'on observe et scrute. Comme le souligne Maxime Scheinfegel :

Effet délibérément voulu par Resnais : le regard-caméra crée un spectaculaire jeu de miroir entre la jeune femme (dont la ressemblance avec les masques dit assez l'étrangeté, l'altérité) et le spectateur du film directement confronté à cette altérité qui s'oppose à lui comme son propre reflet dans le miroir sans tain de l'écran (1998, p. 104).

Les cinéastes veulent ainsi rééquilibrer la dynamique de pouvoir qui a cours dans la relation entre observateurs et observé.es en renversant l'autorité occidentale et son droit de regard. Les regards-caméra sont d'ailleurs une forme récurrente dans les films que nous abordons dans cette partie de la thèse. Comme nous le verrons dans *Les maîtres fous*, Jean Rouch en fait usage, tout comme Ousmane Sembene dans *La Noire de...* Cette insistance sur les regards-caméras nous indique qu'une remise en question s'opère par le biais du cinéma. Il s'agit d'un dialogue que les cinéastes tentent de construire entre le film et les publics. Ce renversement des points de vue est également au cœur du contre-exotisme puisqu'il s'agit de se mettre dans la position de l'exotisé.e afin d'adopter son point de vue. Le fait que nous soyons, dans *Les Statues meurent aussi*, derrière une vitre alors que des visiteurs passent devant nous, permet de donner forme à cette expérience. Plus largement, nous avons également l'impression que les statues qui sont filmées en plans frontaux nous observent, elles aussi. Bien qu'elles ne soient pas humaines, leur regard, aussi énigmatique soit-il, nous interpelle. Évidemment, il s'agit peut-être de notre perspective d'Occidental qui veut que « tout lui parle », mais le fait que les images frontales de visages sculptés créent cet effet permet de dépasser l'idée qu'il s'agit de simples objets exotiques et muets.

Le dernier aspect de cette inversion des regards passe par la volonté des cinéastes d'exposer le travail au quotidien. Cet enjeu est particulièrement frappant dans la dernière partie du film, alors que les Africain.es sont observé.es en train de sculpter des objets pour les vendre aux touristes. Les cinéastes sont clairement influencés par les théories marxistes de l'époque alors très répandue en France, et particulièrement par le biais de la revue *Présence africaine*. Afin de construire un rapprochement entre les Occidentaux et les colonisé.es, les cinéastes établissent un parallèle entre le travail en Afrique et la consommation d'objets d'art touristique. Les dernières séquences abordent la fabrication de ces objets qui n'ont plus aucune fonction sociale ni symbolique, devenant des bibelots exotiques. Travaillant à la chaîne, de surcroît supervisés par des blancs, les Africain.es sont présenté.es comme étant soumis.es au système capitaliste, pris dans un système de production qui les aliène par le travail et qui les coupe de leur culture. Les cinéastes font également référence à l'industrialisation de l'Afrique de façon générale, conséquence directe du développement économique, et qui produit une acculturation pour ces peuples. Montrant des images d'Africains qui travaillent dans des usines de fabrication de bois d'œuvres et de pierres de construction, les images mettent en valeur les gestes répétitifs associés au travail à la chaîne. Le commentaire vient alors confirmer cette lecture : « art de communion, art de l'invention qu'a-t-il de commun avec ce monde de la solitude et de la machine ? L'homme qui imprimait sa marque sur les choses accomplit maintenant des gestes vides ». Ainsi, au-delà du colonialisme, le grand coupable de cette aliénation est le système capitaliste. Autant les Français.es que les Africain.es sont pris.es dans ce système aliénant, et c'est peut-être de cette façon qu'ils peuvent se rejoindre dans une humanité commune au-delà de leur différence. Pourtant, cet idéal proposé par les cinéastes est cependant limité puisque les conditions matérielles d'existence ne sont pas du tout les mêmes que l'on soit Africain.es ou Français.es. Le rêve bienveillant d'une communauté ouvrière internationale trouve dès lors rapidement ses limites puisque, comme le soulignent les cinéastes, tout nous sépare de ces statues et de ces cultures qui ne sont pas les nôtres.

\*\*\*

Par l'étude du film *Les statues meurent aussi* nous avons observé de quelles façons pouvait prendre forme un contre-exotisme au cinéma. Ce film-essai nous a permis de constater qu'il y a un renversement qui s'opère à l'époque autant au niveau des discours avec la négritude qu'au niveau de l'art qui devient réflexif. La présence de la voix-off introspective tout comme les regards-caméra

et le montage permettent de donner forme à cette réflexivité et à la remise en question de l'exotisme. Nous avons également souligné les limites d'une telle démarche contre-exotique qui, en voulant sortir l'« autre » de son carcan, l'essentialise et le réduit, par moment, à un objet.

## Chapitre 2

### L'ethnographie en crise : *Les Maîtres fous* (Rouch, 1955)

Il nous semble impensable d'aborder la question de l'exotisme tout au long des années 1950-1960 sans discuter de l'œuvre de Jean Rouch. Cinéaste et ethnologue, il est l'un des pionniers de l'ethnographie filmique moderne. Ingénieur de formation, il s'intéresse rapidement à l'ethnographie et au cinéma. Ayant été formé à l'ethnographie par Marcel Griaule et Marcel Mauss, il a tourné une soixantaine de films. Il est également l'un des fondateurs du comité du film ethnographique qui siège au musée de l'Homme jusque dans les années 1970 où le cinéma ethnographique intègre l'université avec l'émergence de l'anthropologie visuelle (Gallois 2009 et 2013). Aujourd'hui, le comité du film ethnographique existe toujours et organise des séries de projections au musée du Quai Branly, nouveau lieu de l'ethnographie contemporaine. Ayant réalisé une thèse sous la supervision de Marcel Griaule, lui-même pionnier du cinéma ethnographique<sup>62</sup>, Rouch entreprend de faire lui aussi de la recherche ethnographique à l'aide du cinéma. Le cinéaste a également beaucoup théorisé sa pratique dans de nombreux écrits qui ont été réunis par Jean-Paul Colleyn dans un ouvrage intitulé *Jean Rouch : cinéma et anthropologie* (2009). Cela dit, aborder l'entièreté de l'œuvre de Rouch relève d'un travail au long cours qui n'est pas l'objet premier de notre thèse. Nous croyons qu'en abordant l'un de ses films marquants nous pourrions cerner de nouvelles formes, fonctions et imaginaires du contre-exotisme et ses limites. Le film a fait polémique dans les cercles intellectuels de l'ethnographie parisienne, nous le verrons, à cause de sa représentation perçue comme exotisante des Africain.es. Par ailleurs, la volonté de Rouch, de contextualiser un rituel d'une secte africaine en situation coloniale, nous permet d'établir des liens avec la démarche du film *Les Statues meurent aussi*.

Réalisé en 1955 et s'inscrivant dans le cadre de ses recherches sur la secte des Haoukas au Ghana (à l'époque, il s'agit de la *Gold Coast* britannique), *Les Maîtres fous* documente l'un des rituels annuels de la secte ayant lieu en périphérie de la ville d'Accra. Le rituel consiste en une

---

<sup>62</sup> « Marcel Griaule, ayant organisé une série d'expéditions à travers l'Afrique occidentale, avait eu la bonne idée d'emporter une caméra dans ses bagages, et réalisa aux alentours de 1936, chez les Dogon, les premiers films ethnographiques français » (Colleyn 2009, p. 102). Les archives de Griaule sont conservées dans les Fonds Marcel Griaule à la bibliothèque Éric-De-Dampierre de l'Université Paris-Nanterre : <http://www.mae.u-paris10.fr/dbtw-wpd/arch/ar.aspx?archive=lesc&reference=fmg>.

mise en scène sous forme de transe collective visant à « re-jouer » la rencontre entre les colons et les Africain.es. Elle implique le sacrifice d'un chien afin de nourrir le village et expose les membres de la secte en transe, possédés par les personnages coloniaux. Selon une lecture de l'œuvre qui placerait Rouch du côté de l'Occidental poursuivant l'exotisme malgré lui, des étudiants africains lui reprochent « de s'intéresser aux mœurs africaines les plus exotiques, comme la transe et le sacrifice » et n'y voient qu'une représentation de la « sauvagerie » dont ils sont les victimes depuis les débuts de la colonisation (Colley 2009, p. 18). Selon une autre lecture, il s'agit d'une pratique postcoloniale permettant aux Haoukas de se réapproprier leur histoire coloniale et d'exorciser leurs démons du passé et présent, Rouch leur rendant hommage à l'aide de sa caméra<sup>63</sup>. Ce problème de représentation et d'interprétation est au cœur d'une interrogation sur la représentation des Africain.es après cinquante ans d'existence du cinématographe. Nous reviendrons sur cette ambivalence de lecture au cours de ce chapitre et sur la difficile formulation d'un contre-exotisme.

### **2.1. L'ethnographie moderne : décentrement et mise en perspective**

À l'époque, particulièrement en France, émerge une nouvelle façon de voyager et de faire de la recherche ethnographique. Cette tendance que nous nommons « ethnographie moderne » — traduction de l'idée de « modern ethnography » proposée par James Clifford (1988) — trouve ses formulations les plus évocatrices dans les travaux de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. De son ouvrage *Tristes tropiques* et particulièrement dans l'introduction intitulée *La fin des voyages*, nous pouvons tirer deux constats méthodologiques de cette nouvelle approche qui mettent en perspective l'exotisme occidentalocentré. Le premier est la nécessité de se *décentrer* en tant qu'autorité du discours. Le but de l'ethnographe ne serait pas, dans cette optique, de raconter ses péripéties et d'être le centre de l'attention. Au contraire, il doit se dévouer à la rencontre de l'Autre, qui doit être le sujet principal de sa recherche. Il n'observe plus à distance les individus, mais il s'en approche dans le but d'établir un dialogue. Le second constat réside dans la méthode de travail. Il faut que l'ethnologue dépasse la surprise première de la nouveauté, et s'immerge dans la communauté qu'il étudie pour en comprendre les enjeux profonds et en rendre compte avec le moins de préjugés possible. Comme Lévi-Strauss le souligne, s'opposant à l'exotisme des récits populaires et touristiques : « L'Amazonie, le Tibet et l'Afrique envahissent les boutiques sous

---

<sup>63</sup> Notons que le cinéaste québécois Pierre Falardeau dans son film *Le temps des bouffons* (1985) reprends des extraits des *Maîtres fous* afin d'établir des comparaisons avec une cérémonie de la bourgeoisie canadienne-française (le Beaver Club) qui se déroule au Queen Elizabeth Hotel.

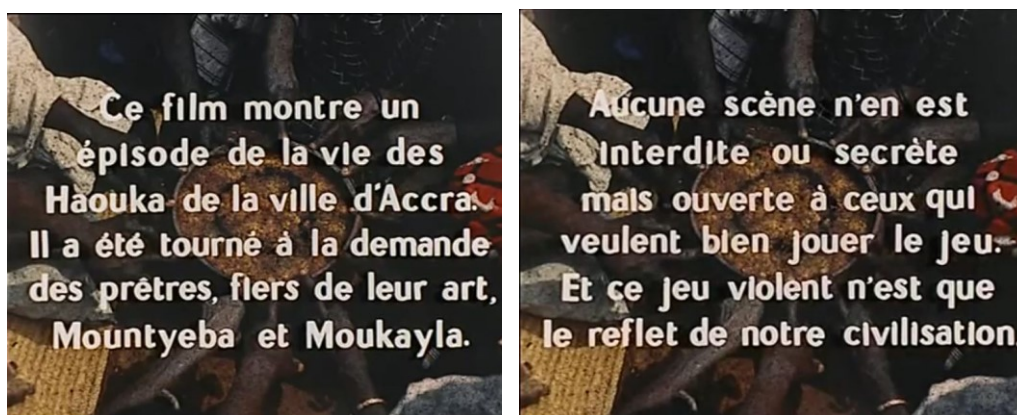
forme de livres de voyage, comptes rendus d'expédition et albums de photographie où le souci de l'effet domine trop pour que le lecteur puisse apprécier la valeur du témoignage qu'on apporte » (1955, p. 10). Comme nous l'avons noté, la fondation du *Comité du film ethnographique*, sous la supervision de quelques individus, dont André Leroi-Gourhan<sup>64</sup>, Luc de Heusch, Jean Rouch, Alain Resnais et Claude Lévi-Strauss, s'inscrit dans cette perspective et vise à faire dialoguer la pratique cinématographique avec la recherche scientifique.

Dans *Les Maîtres fous*, ce décentrement de l'ethnographe s'opère de plusieurs façons. D'abord, Rouch contextualise le rituel des Haoukas dans leur quotidien. Prenant soin de montrer leur vie avant et après le rituel, Rouch évite d'en faire un événement isolé et l'inscrit dans un cadre beaucoup plus large dans lequel il trouve sa raison d'être. Ce cadre c'est bien évidemment le système colonial britannique au Ghana. Cette contextualisation est un premier geste contre-exotique puisqu'il vise à inscrire le rituel dans son contexte d'origine dans lequel il fait sens. Deuxième geste contre-exotique : Rouch tente de déconstruire nos impressions premières par la voix et les explications. Avec l'usage de la voix *off*, il explique la signification de chaque geste et de chaque objet afin de les inscrire comme partie intégrante et logique du rituel. Comme dans *Les Statues meurent aussi*, le but de la voix *off* est de dépasser les premières impressions afin de comprendre les raisons sous-jacentes à des pratiques culturelles. Toutefois, notons qu'en choisissant de filmer certains éléments au détriment d'autres, Rouch effectue des choix qui ne sont pas anodins. Ce rituel en soi est choquant pour un œil non avisé, ce qui rapproche le cinéaste d'une certaine posture voyeuriste duquel il souhaite s'éloigner. Les raisons qui l'ont poussé à s'y intéresser demeurent inconnues. Était-ce parce qu'il voulait le comprendre ? Ou peut-être parce qu'il y voyait une critique du colonialisme formulée dans un rituel sacré ? Ceci est d'autant plus problématique lorsque l'on apprend que le cinéaste ne savait pas du tout ce que les participants disaient et qu'il a fallu attendre les interprétations d'une Haouka (Moukayla) pour traduire leurs propos (Rouch dans Colleyn, 2009, p.42). Cela dit, Rouch développe de nombreuses techniques cinématographiques pour essayer de *décentrer* son regard et aborder la culture de l'Autre. Une des

---

<sup>64</sup> André Leroi-Gourhan est d'ailleurs l'auteur d'un article plus ou moins controversé à l'époque, qui s'intitule : « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? ». Publié en 1948, dans le numéro 3 de la *Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie*, cet article cherche à identifier les caractéristiques qui devraient distinguer un film ethnographique à valeur scientifique des films de voyages exotiques. Pour plus d'information, voir : Gallois, Alice. 2013. « Le cinéma au Musée de l'Homme : la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture ? Première partie 1937-1960 », *Le journal des anthropologues – Association française des anthropologues*, n<sup>os</sup> 134-135.

idées marquantes qu'il développe tout au long de sa carrière est celle du dialogue, qui deviendra plus tard « l'anthropologie partagée ». Par cette idée, le cinéaste entend briser la frontière entre le « nous » et le « eux » et, par le fait même, déconstruire l'exotisme occidentalocentré. En prenant la caméra, le cinéaste comprend qu'il se transforme et qu'il altère la réalité qui l'entoure. Dans le même ordre d'idée, les gens filmés sont aussi conscients qu'ils sont filmés et que l'image qu'ils projettent d'eux est médiatisée. C'est en respectant ces dynamiques que Rouch peut prétendre atténuer les relations de pouvoir entre ethnographes et leur objet d'étude. Par exemple, un carton explicatif au tout début du film souligne que ce dernier a été tourné avec l'accord des prêtres Haouka Montyeba et Moukayla afin d'exposer leur savoir-faire (fig.195-196).



Rouch ne va pas en Afrique incognito pour dérober des images, mais bien pour rencontrer des gens et partager leur culture. Comme il le note dans la conclusion de son texte intitulé « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue » dans lequel il revient sur ses premiers films (1971) :

C'est cet *ethno-dialogue* permanent qui me paraît l'un des plus intéressants biais de la démarche ethnographique d'aujourd'hui : la connaissance n'est plus un secret volé, dévoré ensuite dans les temples occidentaux de la connaissance, elle est le résultat d'une quête sans fin ou ethnographiés et ethnographes s'engagent sur un chemin que certains d'entre nous appellent déjà *l'anthropologie partagée* (2009, p. 153).

Évidemment, l'équilibre dans cette dynamique représente beaucoup plus un idéal à atteindre qu'une formule toute faite qui serait applicable lors des tournages et des rencontres. Comme nous le verrons, avec la réception critique des *Maîtres fous*, cet équilibre est beaucoup plus précaire qu'il n'y paraît.



## 2.2. L'insoutenable position de l'ethnographe : monstruosité coloniale

*Les Maîtres fous* débute avec un commentaire écrit qui vient relativiser ce que nous nous apprêtons à voir : « Aucune scène n'en est interdite ou secrète, mais ouverte à ceux qui veulent bien jouer le jeu. Et ce jeu violent n'est que le reflet de notre civilisation ». Ce carton, qui apparaît d'abord comme une mise en garde, devient aussi un indicateur référent directement à la civilisation occidentale ; le mot « notre » confirmant d'emblée cette vision d'un endogroupe qui partage une culture commune. Dans le même ordre d'idée, le mot « reflet » intervient ici pour appuyer ce changement de perception et le caractère réflexif que Rouch propose à son film. Cette adresse aux Occidentaux renvoie à leur rôle dans la colonisation de l'Afrique, à la source même de ce rituel violent. Cela dit, une fois le commentaire en voix *off* entamé, l'adresse aux spectateurs et aux spectatrices devient plus ténue, relayée par les explications que le cinéaste nous donne sur ce que nous voyons. C'est principalement le carton d'ouverture qui oriente notre lecture pour le reste du film et suggère des échanges constants entre les Occidentaux et les Africain.es. Ce que nous voyons durant le rituel prend également une importance particulière : les Haoukas se déguisent en personnages de l'Empire colonial afin d'exorciser — si l'on en croit Rouch — leur démon. Cette pratique est présentée comme cathartique pour cette communauté qui vit en marge de la ville d'Accra, dans une pauvreté extrême. Durant le rituel, Rouch porte une attention particulière aux objets qui sont utilisés et à leur fonction symbolique. Suivant cette volonté de ne pas tomber dans l'exotisme occidentalocentré, le cinéaste spécifie et décrit constamment les rôles que personnifient les Africain.es, clarifie les fonctions de leurs gestes et la portée symbolique des objets. Ainsi, les draps carottés aux différentes couleurs deviennent les drapeaux de l'Union Jack. Les œufs cassés sur la tête de certains individus représentent les plumes des casques de l'armée coloniale. D'ailleurs, le cinéaste prend soin, par un montage parallèle, d'établir la relation symbolique entre les plumes présentes sur le casque d'un soldat anglais et les œufs que les Haoukas cassent sur la tête d'une statuette (fig. 197-198).



Cette contextualisation constante permet d'éviter, du moins en partie, de sombrer dans des interprétations hâtives. Le cinéaste explique aussi que les membres de la secte entrent en transe pour devenir des incarnations de personnages du régime colonial : la femme du général, le général, la locomotive, etc. Alors que d'un côté, tout semble normal, propre, beau et « civilisé », nous voyons en parallèle l'envers du décor de cette colonisation. Les autorités coloniales n'ont sans doute pas aimé se voir confrontées aux conséquences de leurs actions et se faire mettre sous le nez le caractère violent de leur présence en Afrique. Le film a été interdit de diffusion dans les colonies françaises du Niger et dans toutes les colonies anglaises d'Afrique. Les raisons de cette interdiction demeurent mystérieuses, mais on peut supposer que, tout comme pour *Les Statues meurent aussi*, le médium filmique a sans doute quelque chose à y voir.

À la première projection, sans la voix-off, le film est très mal reçu par certains ethnographes français tels Marcel Griaule, lequel suggère qu'« il faut détruire ce film immédiatement... ». Les ethnographes africains, particulièrement le cinéaste Paulin Vieyra<sup>65</sup>, mentionnent également : « Jean, pour une fois, je suis d'accord avec le professeur Griaule, ce film est un scandale, il faut le détruire... » (Vieyra dans Colleyn 2009, p.40). D'abord montré avec un commentaire improvisé par Rouch, n'ayant pas encore réfléchi à un commentaire en voix *off*, le film fait scandale (Rouch cité dans dans Colleyn, 2009, p. 40-41). Nous n'avons jamais eu accès au commentaire du cinéaste pour cette projection. Ce qui nous est parvenu, ce sont des souvenirs de cet événement raconté par le cinéaste dans des entrevues. Dans l'une d'elles qu'il accorde à Joëlle Mayet-Giaume, le cinéaste souligne le paradoxe dans lequel son film se retrouve après ses premières projections :

---

<sup>65</sup> Paulin S. Vieyra est étudiant à l'IDHEC et critique cinématographique pour la revue *Présence africaine*. Il est entre autres reconnu pour *Afrique-sur-Seine* (1955, Vieyra et Sarr), premier film réalisé par des Africains d'origine sénégalaise (Lequeret 2003, p. 40). Il est également l'auteur de nombreux ouvrages de référence sur l'œuvre d'Ousmane Sembene et sur l'histoire du cinéma en Afrique.

Ceux qui avaient été mis en rage l'étaient d'ailleurs pour des raisons opposées : les Blancs ne pouvaient admettre leur image jouée par les Africains qui les montraient de manière à la fois déprimante et terrifiante, et les Noirs ne supportaient pas, de leur côté, la fin du film où les gens étaient couverts de sang. Pour les uns c'était un film sur des sauvages, et pour les autres un film d'insulte ! (Rouch 1996 p. 83-84).

Cette réception pour le moins mitigée nous permet d'interroger la difficile construction d'un contre-exotisme par le cinéma ethnographique. Nous émettons l'hypothèse que le contexte de décolonisation et les imaginaires cinématographiques hollywoodiens et français qui précèdent le film ont fait en sorte que l'œuvre, malgré toute la bonne volonté de Rouch, ne pouvait être bien reçue. Le rituel qui représente des Africain.es en train d'effectuer une transe, sans explication, les campait une fois de plus dans la position des sauvages. Loin de faire l'éloge de la beauté telle qu'elle prend forme dans *Les Statues meurent aussi*, c'est le refoulé des Africain.es qui est ici ritualisé et filmé le plus objectivement possible par Rouch. Le rituel est violent, mais sa violence est censée refléter la violence coloniale. La solution que Rouch a trouvée, à la suite de la proposition de Pierre Braunberger, a été d'ajouter un accompagnement audio afin d'expliquer les gestes du rituel et d'accompagner les spectateurs et spectatrices dans leur visionnement. L'une des séquences marquantes du film est celle durant laquelle les Haoukas mangent un chien et se précipitent pour boire son sang (fig. 199- 200- 201).



Rouch prend ici le contrepoint du cinéma qui le précède en mettant les Africain.es au centre de l'image et en refusant d'intervenir sur leur réalité. Il explique les raisons de ce sacrifice pour lui donner un sens dans le contexte de l'Afrique coloniale. Contrairement aux films ethnographiques et animaliers d'Osa et Martin Johnson ou au *Tarzan* de W.S. Van Dyke, les Africain.es sont ici le centre de l'attention et on leur accorde une place à l'écran. Cependant, les stéréotypes entourant les peuples d'Afrique ont la peau dure et les nombreux films qui en ont fait des êtres assoiffés de

sang se répercutent, que Rouch le veuille ou non, dans ces images du rituel. On pourrait affirmer que c'est le cinéma d'avant-guerre que nous avons analysé dans les chapitres précédents qui entre ici en confrontation avec le nouveau cinéma que Rouch propose. La voix-off est ici indispensable pour recontextualiser le rituel dans le quotidien africain puisque les images, à elles seules, ne peuvent pallier les imaginaires de l'exotisme qui les précèdent. Cependant, la nécessité de recourir à la voix-off souligne les limites d'une démarche contre-exotique. Certes, la recontextualisation rachète en quelque sorte la violence du rituel visible à l'écran, mais l'association faite entre les Africain.es et la violence demeure. Rouch a beau expliquer le rôle de chaque geste et de chaque objet dans le cadre du rituel, n'en demeure pas moins qu'il ne peut échapper à cette lecture de son film comme un renforcement du regard exotique et occidental sur une pratique rituelle en Afrique. D'ailleurs, le cinéaste mentionne avoir recroisé Paulin Vieyra au festival de Venise après la projection de son film et que celui-ci lui a demandé : « Est-ce que tu nous assures qu'il n'y a aucune mise en scène dans le film ? » ce à quoi Rouch répondit « Il n'y en avait évidemment pas » (1996, p.84). Cette crainte de la fiction, si on peut la nommer ainsi, s'explique justement par les nombreux films qui ont spécifiquement mis en scène les Africain.es afin de les instrumentaliser pour des récits occidentalocentrés.

L'usage de la voix-off est singulier dans cette œuvre. Principalement explicative, elle a pour fonction de dé-exotiser en allant au-delà de ce que les images donnent à voir. Comme nous le notions précédemment, les draps ne sont pas des simples draps puisque la voix nous apprend qu'ils ont une valeur symbolique et qu'ils représentent des drapeaux anglais dans l'imaginaire des Haoukas. Gilles Marsolais souligne à cet égard : « Le commentaire, précis, mais chaleureux, explique certaines pratiques que les Occidentaux pourraient mépriser par ignorance, il humanise un phénomène qui pourrait leur sembler incompréhensible » (1997, p. 176). Cela dit, nous pouvons tout de même nous demander jusqu'à quel point, en s'installant comme seul responsable de la description du rituel, Rouch n'impose pas malgré lui son propre point de vue occidental. Le cinéaste est sans doute conscient de cet enjeu propre à l'ethnographie et, pour éviter de tomber dans la description unilatérale des images, il multiplie les pistes de compréhension en décalant parfois son commentaire de ce que nous voyons. De plus, lors du rituel, la voix cesse, nous laissant observer le déroulement de la cérémonie qui se déroule sous le regard mécanique de la caméra. Pour Rouch, la description et les explications viennent ajouter une couche de signification

supplémentaire aux images, nous permettant de les comprendre différemment, mais ne doivent en aucun cas les remplacer ou leur enlever ce qu'elles possèdent d'indicialité. Élargissant le champ des possibles interprétations, le cinéaste crée une dialectique entre son commentaire et les images, articulant une réalité ethnographique qui n'est pas visible ni audible de prime à bord. Ce procédé permet ainsi de décentrer son point de vue pour laisser entrer d'autres possibilités interprétatives et donner une densité aux images. Ce geste constitue une posture contre-exotique puisqu'il refuse l'explication unilatérale du phénomène observé. Cela dit, Rouch assume son point de vue sur la situation, ce qui n'était pas bien vu à l'époque dans le domaine de l'ethnologie censé être le plus objectif possible, comme le note Marsolais (1997, p. 176). Contrairement à la pratique ethnographique de l'époque, dans laquelle la caméra était utilisée comme appareil scientifique et les images comme preuves, elles sont au contraire, dans le cas de Rouch, le point de départ d'une réflexion qui passe par la voix. Comme nous le savons, le cinéaste développe, plus tard dans sa carrière, différentes techniques pour multiplier davantage les points de vue par les voix. Dans *Moi, un noir* (1958), Rouch laisse les Africain.es qu'il filme s'exprimer en voix *off*, commentant eux et elles-mêmes leurs images. Dans *Les maîtres fous*, réalisé au début de sa carrière, ce sont les images qui parlent d'elles-mêmes. Elles demeurent, selon nous, exotiques. Le commentaire ne fait que tenter d'en atténuer l'impact dans une volonté contre-exotique limitée.

La musique est très peu présente dans son film. La volonté du cinéaste de trafiquer le moins possible la réalité qu'il filme fait en sorte qu'il utilise, dès qu'il en a la chance, un magnétophone portatif avec lequel il enregistre les sons ambiants (Scheinfeigel 2008, p. 138-139). Cela ne veut pas dire que la musique n'occupe pas pour autant une fonction dans notre interprétation des images. Dès le générique introductif, nous entendons une musique de fanfare coloniale, mais nous ne voyons pas sa source. Rouch établit à ce moment un parallèle entre la vie en Afrique et le colonialisme; la présence de la musique signifiant déjà la présence du colonialisme sur place. C'est le seul moment durant lequel la musique offre un discours qui n'est pas corroboré par les images alors que, pour le reste du film, elle est intradiégétique. Par exemple, lorsque les Africains travaillent à labourer la terre, les sons de pioches sont synchronisés par le rythme d'un type de tambour qu'un Africain manipule à l'arrière-plan. À d'autres moments, ce sont des musiques interprétées par des habitant.es pour célébrer des occasions spéciales, tels un mariage ou un anniversaire. Ce n'est donc pas la musique qui intéresse particulièrement Rouch dans ce film, mais

bien les sons et leur présence dans le quotidien des Africain.es. À ce sujet, le cinéaste établit un parallèle entre la ville, bruyante, et la nécessité pour les Haoukas d'aller en périphérie pour retrouver le calme et le silence leur permettant de tenir leur cérémonie.

### **2.3. Esthétique du contact : opérer la rencontre**

Le geste contre-exotique passe finalement, dans ce film, par une forme que nous qualifions d'« esthétique du contact ». Nous nous inspirons ici de l'idée de « contact zones », proposée par Mary Louise Pratt dans son livre *Imperial Eyes : Travel and Transculturation* (1992) reprise par James Clifford dans le chapitre intitulé : « Museum as Contact Zones », tiré de l'ouvrage *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997). Les « contacts zones » sont ainsi définies par ces deux auteurs comme des espaces dans lesquels a lieu une rencontre entre cultures différentes ; ce qui génère des relations de pouvoir et des négociations interculturelles (Pratt 1992 ; Clifford 1997). Comme nous l'avons noté, Rouch a développé plusieurs techniques pour transformer ses films en espace de négociation entre sa propre culture et celle des Africain.es. Soulignons dans un premier temps que Rouch ne cherche pas à reproduire la distance sécuritaire propre à l'exotisation dans le cinéma ethnographique classique. Au contraire, il veut entrer en contact avec l'Autre à l'aide de sa caméra. Connu comme l'un des pionniers du *cinéma-vérité*, soit l'équivalent français du *cinéma direct* au Québec, Rouch utilise des caméras légères et portables lui permettant de se rapprocher de l'action qu'il veut filmer. Sa caméra participante lui permet de briser la distance qui le sépare des individus qu'il filme en une tentative d'adopter leur point de vue et leur regard. Cette posture lui permet de tenter une dé-exotisation.

Dans *Les Maîtres fous*, Rouch pratique cette esthétique du contact par l'utilisation d'une caméra portable et légère. Pour être au plus près des individus qu'il filme et pour avoir la plus grande mobilité de mouvement, il privilégie des caméras plus petites. Par exemple, pour son film, il utilise une caméra 16 mm Bell and Howell avec une autonomie de 25 secondes par bobine l'obligeant à réfléchir au prochain plan à chaque changement de bobine (Colleyn 2009, p. 42). Dans les cercles de cinéastes du comité du film ethnographique, la tendance est justement d'utiliser ces caméras plus petites. Certainement moins coûteuses, elles sont aussi plus portables pour les ethnographes-voyageurs et, on peut le supposer, développent une esthétique qui deviendra caractéristique des films réalisés par ce groupe. Pour expliquer sa démarche, Rouch développe

différents concepts, en particulier la *ciné-transe* qui deviendra plus tard l'*anthropologie partagée*. Maxime Scheinfeigel définit le projet derrière cette démarche :

Il ne faut plus seulement approcher et observer les autres en restant à l'extérieur du cercle dans lequel ils évoluent, il faut entrer dans le cercle, mieux même, il faut se placer au centre, là où les autres se tiennent, il faut se mettre à leur place, les incorporer... devenir l'Autre (2008, p. 121).

Dans son film, Rouch insiste pour être près de ses sujets dans la mesure du possible, au point où ceux-ci ne peuvent l'ignorer (fig. 202-203).



Les Haoukas se positionnent parfois devant la caméra, se mettant en scène. À d'autres moments, ils passent rapidement à côté, obligeant le cinéaste à se déplacer dans le feu de l'action. Rouch décrit d'ailleurs sa technique dans une entrevue qu'il donne en 1978 à Dan Yakir comme une « caméra de contact ». Il affirme : « I increasingly use what I call a *caméra de contact*: a close focal point and a wide-angle lens, to be close to people » (p. 7). Cette proximité a pour but d'assumer sa présence sur place, de vivre l'événement avec eux et de donner la possibilité aux filmé.es de prendre conscience qu'ils et elles participent à un film. Refusant obstinément la transparence et le supposé point de vue objectif généralement associé à la science ethnographique, Rouch assume pleinement sa présence derrière la caméra. La caméra-participante et le cinéaste-présence visent à outrepasser la frontière entre filmeurs et filmés et à remettre en question les présupposés culturels qui les séparent constituant un geste de contre-exotisme. Le fruit de cette rencontre étant rendu sensible par les images du film.

La manœuvrabilité des appareils donne également la possibilité de multiplier les points de vue et de sortir de la vision stable et univoque propre au cinéma d'observation. Rouch a d'ailleurs

toujours revendiqué de ne pas utiliser un trépied durant ses tournages pour pouvoir se déplacer librement avec la caméra. À cette volonté s'ajoutent également des explications purement techniques. Premièrement, se tenir à proximité des gens qu'il filme fait en sorte qu'il est parfois bousculé ou accroché ; ce qui le déstabilise. Deuxièmement, lorsque Rouch commence à tourner ses films, la caméra qu'il utilise ne peut contenir que 25 secondes de pellicule. Comme il le mentionne à Jean-Paul Colleyn :

Quand on remontait la caméra, avec des plans qui ne duraient pas plus de vingt-cinq secondes, c'était le cas dans *Les Maîtres fous*, par exemple, on réfléchissait pour savoir quel serait le plan suivant. On changeait d'angle et on construisait la mise en scène au fur et à mesure, avec un découpage qui était automatique puisqu'on n'avait pas une autonomie supérieure à vingt-cinq secondes (2009, p. 75).

La multiplication des points de vue (qu'elle soit volontaire ou non) oblige constamment à se repositionner et à vivre le rituel avec les Haoukas pour assurer une suite plus ou moins logique au film. Ceci contribue aussi à rendre le contact encore plus flagrant puisque le cinéaste doit s'adonner au rituel en le filmant. Rouch mentionne d'ailleurs qu'après avoir filmé une journée complète du rituel en changeant constamment les bobines, le résultat mis bout à bout était un ensemble de scènes éparses qu'il devait réorganiser : « En une semaine, on avait mis au monde un monstre maladroit, mal cousu, un *patchwork* qui racontait déjà une histoire. Et si Suzanne découvrait le monde singulier des Haouka, moi je découvrais le monde merveilleux et secret du montage cinématographique. » (2009, p. 42). C'est à Suzanne Baron que revient la difficile tâche d'effectuer le montage du film. Bien que l'organisation des plans entre eux semble contradictoire avec l'idée de rendre compte de la réalité complexe vécue par les Haoukas et le projet ethnographique réaliste, Rouch a toujours souligné le travail incroyable de montage de Baron qui lui a permis de créer une continuité entre les images et une certaine logique narrative (Rouch cité dans Colleyn 2009, p. 42). Cela dit, l'on s'aperçoit assez rapidement que l'idée du cinéaste n'est peut-être pas tant de rendre compte des Haoukas et de leur rituel que d'en faire le symptôme de l'idéologie coloniale et, comme mentionnée dans le carton du début, « le reflet de notre civilisation ». Pour appuyer cette lecture, il ajoute des plans de parade coloniale anglaise, établissant un parallèle avec les Haoukas en transe qui en sont l'interprétation ritualisée (fig. 204-205).





Rouch mentionne d'ailleurs que les Haoukas assistent à ces défilés militaires dans l'optique d'observer les personnages qu'ils sont censés reproduire durant le rituel. Ce jeu de correspondances trouve finalement son apogée durant la transe. Tandis que les Haoukas deviennent des blancs coloniaux, Rouch, pour sa part, tenterait-il inversement de devenir un Haouka ?

#### **2.4. Colonialisme et capitalisme : les Haoukas comme symbole du prolétariat colonial**

Le rituel est encadré par le quotidien des membres de la secte dans la ville d'Accra. Ceci permet à Rouch d'articuler un propos au sujet de la vie des colonisé.es au quotidien. Au tout début du film, le cinéaste présente la ville comme un endroit où il est possible de trouver du travail pour les populations rurales de l'Afrique. L'effet se construit d'une part par la présentation de la ville d'Accra comme une capitale économique et par les images de gens qui la font vivre. Tous les emplois occupés par les Haoukas semblent être ceux qui relèvent d'une économie coloniale et du développement industriel auquel elle contribue. Le carton explicatif au début insiste d'ailleurs sur cette industrialisation : « Venus de la brousse aux villes d'Afrique noire, de jeunes hommes se heurtent à la civilisation mécanique ». Le cinéaste filmant les Haoukas au travail, avant et après le rituel, cherche ainsi à nous montrer ce quotidien aliénant. En ce sens, les Haoukas sont majoritairement issus de ces régions éloignées et ils ont migré vers la ville pour pouvoir travailler et, pour reprendre les mots de Rouch, « vivre la grande aventure des villes africaines ». Cependant, ce qui frappe dans ces séquences en ville, c'est l'extrême pauvreté dans laquelle les Africain.es vivent, et les emplois difficiles qu'ils occupent. L'énumération, au tout début, de différents emplois occupés est frappante : débardeurs sur le port, contrebandiers, porteurs, *grassboys*, *hygieneboys*, *cattleboys*, etc. (fig. 206-207).



On constate que leur quotidien est aliénant : ils doivent accomplir des gestes répétitifs pour faire fonctionner une machine qui les dépasse, soit le système capitaliste et colonial. Le rituel qui sépare le film en deux offre une soupape à cette aliénation au quotidien pour les ouvriers et ouvrières colonisé.es. Ce passage descriptif du quotidien difficile des Africain.es est repris comme un leitmotiv à la toute fin du film. Dans les dernières séquences, l'on retrouve ces gens qui ont participé au rituel maintenant de retour à leur emploi. Si l'on suit la logique discursive proposée par Rouch, on se rend vite compte que les liens entre exploitation, capitalisme et colonialisme sont omniprésents dans cette réalité. En nous révélant ce quotidien, Rouch tente de dépasser la simple exposition d'un rituel africain pour l'intégrer dans une culture qui trouve ses sources dans le quotidien de ces communautés. Tout comme dans *Les Statues meurent aussi*, le but est ici d'éviter de dé-contextualiser un phénomène et de le montrer dans son contexte d'émergence dans lequel il fait sens et trouve sa raison d'être. Ce faisant, Rouch dé-exotisme le rituel.

En plus de construire son discours autour du quotidien des Haoukas, Rouch propose également un jeu de regard qui nous permet d'être partie prenante de ce quotidien. Au-delà des quelques regards furtifs de certains individus de la ville d'Accra, curieux de voir un cinéaste dans leur ville, la dernière séquence du film est particulièrement éloquente. Rouch, tout comme Marker, Resnais et Cloquet, utilise les regards-caméra pour nous interpeller. Les Haoukas qui, la veille, avaient de la bave et du sang autour de la bouche, sont passés, à travers ces regards, de terrifiants à souriants. Le cinéaste utilise également le montage parallèle pour accentuer les contrastes entre les deux moments et il prolonge la durée des plans sur leur visage alors qu'ils regardent en direction de la caméra. Alors que certains d'entre eux regardent la caméra, souriants, Rouch affirme qu'il est

difficile à croire que la veille, l'homme filmé était en transe, alternant avec un plan de cette même personne dans cet état de transe (fig. 208-209).



Ces plans frontaux permettent de briser la perception que nous pourrions avoir d'eux comme des « sauvages », si nous avons seulement assisté au rituel. Le commentaire appuie d'ailleurs cette lecture :

Et en voyant ces visages souriants, en apprenant que ces hommes sont peut-être les meilleurs ouvriers de l'équipe des Waterworks, en comparant ces visages avec ces visages horribles de la veille on ne peut s'empêcher de se demander si ces hommes d'Afrique ne connaissent pas certains remèdes qui leur permettent de ne pas être des anormaux, mais d'être parfaitement intégrés à leur milieu.

Voulant dépasser l'exotisme du rituel, ces regards-caméra cherchent à construire une certaine forme de solidarité et d'humanité commune au-delà des préjugés. Ces regards qui nous observent nous renvoient notre propre regard dans une volonté réflexive. Les spectateurs et les spectatrices à leur propre conscience et engendrant, Rouch l'espère, une réflexion. Mais cette humanité commune trouve ses limites dans les conditions de vie de ces individus qui sont définitivement différentes de celles des Européens de l'époque. Les regards ont alors pour fonction de faire des spectateurs et spectatrices, des individus *observés*, les amenant à remettre en question leurs privilèges.

Malgré tout le dispositif proposé par Rouch pour encadrer la réception de ces images et proposer une perspective contre-exotique, n'en demeure pas moins que ce que nous voyons demeure surprenant. Nous pouvons ainsi nous demander jusqu'à quel point est-il possible de dé-exotiser ce film tant ce qui a été saisi, capté et rapporté jusqu'à notre civilisation est exotique et extraordinaire.

\*\*\*

En analysant le geste contre-exotique de Jean Rouch, nous avons pu observer la volonté de mettre les Africain.es à l'avant-plan et de les accueillir par les images. La caméra-participante et les techniques développées par le cinéaste pour se rapprocher de ses sujets l'inscrivent dans une dynamique dialectique qui ne procède plus par le binarisme entre observateurs et observé.es. Nous avons également souligné que les images dépassent parfois ce que peut en dire le cinéaste et que le dispositif interprétatif proposé par Rouch par la voix-off trouve tout de même certaines limites. Tout comme dans *Les statues meurent aussi*, Rouch tient un propos réflexif sur la civilisation occidentale et sur nos préjugés nous amenant du côté d'un contre-exotisme qui passe par une recontextualisation, mais aussi par la déconstruction des formes cinématographiques habituelles de l'ethnographie filmique.

### Chapitre 3

## L'Occident et l'entomologie : *La Noire de...* (Sembene, 1966)

« Tu nous regardes comme des insectes » (Cervoni, 1965, p. 106). Cette phrase prononcée par le cinéaste sénégalais Ousmane Sembene à l'adresse de Jean Rouch est tirée d'un débat daté de 1965 et qui a fait école. Ce dernier portait sur le cinéma ethnographique et sur l'avenir du cinéma africain. Par cette formulation coup de poing, Sembene reproche à Rouch, dans ces films ethnographiques, de filmer les Africain.es de la même manière qu'un entomologiste observe des insectes, sans jamais vraiment les comprendre. La discussion se poursuit et Sembene demande à Rouch s'il compte continuer à faire des films en Afrique une fois qu'un cinéma africain fait par des Africain.es se sera constitué. Ce à quoi Rouch répond : « Cela dépendra de beaucoup de choses, mais mon point de vue, pour le moment, est celui-ci : je dispose d'un avantage et d'un inconvénient à la fois, j'apporte l'œil de l'étranger » (Rouch cité dans Cervoni 1982, p. 77). Sembene n'est pas convaincu par cet « œil de l'étranger » qui pourrait voir au-delà des apparences et dont résulterait une vérité supposément objective et scientifique. Ainsi, il répond :

Tu dis voir. Mais dans le domaine du cinéma, il ne suffit pas de voir, il faut analyser. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est avant et après ce que l'on voit. Ce qui me déplaît dans l'ethnographie, excuse-moi, c'est qu'il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va... (Cervoni 1982, p. 77).

Ce débat aborde les relations de pouvoir entre colonisateur et colonisé, tout comme l'apparente objectivité documentaire des ethnographes occidentaux. Certes Sembene ajoute plus loin que le seul film qu'il aime de Rouch est *Moi, un noir* (1958) puisqu'il dépasse l'unique perspective ethnographique pour aller sur le terrain de la fiction. Dans tous les cas, le débat entre Sembene et Rouch sur les enjeux de la représentation dans les films réalisés en Afrique est intimement lié à la question de l'exotisme et du contre-exotisme. Selon notre hypothèse, avec l'œuvre de Sembene, nous ne sommes plus dans une dynamique en lien avec l'exotisme occidental, mais en marge de celle-ci, et ce, avec un cinéma fait par et pour les Africain.es.

Comptant parmi les premiers cinéastes autochtones du continent africain, Ousmane Sembene cherche tout au long de sa carrière à éduquer les Africain.es sur leur histoire coloniale et

à leur donner des outils afin d'éviter que leur histoire ne se répète. Le cinéma est pour lui un enseignement permanent, une école du soir (Sembene, 2005, p.195). D'abord écrivain, il se rend vite compte des limites de l'écriture dans une Afrique où être lettré est réservé à une élite éduquée dans les écoles françaises. Après avoir écrit quelques romans<sup>66</sup>, il se tourne à 40 ans vers le cinéma et réalise son premier film *Borom Sarret*<sup>67</sup> (1963). Selon lui, le médium cinématographique s'adresse aux masses et à toutes les classes sociales sans exception par son caractère populaire et sa grande accessibilité (Sembene, 2005, p. 191-200). Refusant l'exotisme associé au cinéma colonial ou même un contre-exotisme qui dialoguerait à partir de concepts occidentaux, il invente un cinéma formellement et thématiquement africain avec ses propres enjeux. C'est en ce sens qu'il expose, selon notre hypothèse, les limites de l'exotisme occidental au cinéma, tout comme celles du contre-exotisme comme nous le verrons. Pour le cinéaste, le documentaire est depuis trop longtemps associé à l'ethnographie, particulièrement en France, et l'Afrique est sa plus grande victime. Des premiers travelogues jusqu'aux *Maitres fous*, en passant par les archives documentaires de *Trader Horn* et *Tarzan the Ape Man*, tout se passe comme si l'Afrique et ses habitant.es ne pouvaient être pensés qu'en termes de documentaire ethnographique. Sembene s'oppose vivement à cette vision occidentale d'une Afrique figée dans le temps. Le choix de la fiction lui permet de s'inscrire dans une démarche de création qui le dissocie de cette idée d'une documentation ethnographique et lui permet d'imaginer des futurs possibles pour les peuples africains.

Au tournant des années 1960, les anciennes colonies africaines accèdent à l'indépendance. Le Sénégal d'où Sembene est issu est d'ailleurs libéré officiellement de la France en 1959<sup>68</sup>. Comme le souligne Charlotte Meyer dans son éclairant mémoire sur les regards croisés entre Rouch

---

<sup>66</sup> Parmi ses premiers romans, notons *Le Docker noir*, publié en 1956, et *Les Bouts de bois de Dieu*, publié en 1960, qui s'intéressent tous deux aux contestations ouvrières et à l'exploitation des prolétaires dans des emplois difficiles. Sembene porte par ailleurs une attention particulière aux conditions des migrant.es africain.es.

<sup>67</sup> *Borom Sarret* est court-métrage racontant l'histoire d'un homme sénégalais qui transporte des marchandises et des personnes dans sa charrette en plein centre-ville de Dakar. Le récit se situe après l'indépendance du Sénégal et dénonce les conditions d'extrême pauvreté dans lesquelles certain.es sénégalais.es vivent toujours malgré l'indépendance du pays. Certaines formes et thématiques de ce film, telles que l'usage de la voix *off*, un personnage africain au centre du récit et le constat d'une pauvreté qui enlève le peuple, reviendront dans les œuvres subséquentes du cinéaste, entre autres dans *La Noire de...* que nous analysons dans ce chapitre.

<sup>68</sup> Sembene est toujours demeuré critique de cette indépendance puisqu'il juge que, malgré une apparente indépendance des pays d'Afrique, le colonialisme n'aurait que muté pour intégrer les institutions africaines avec l'aide d'une bourgeoisie nationale (Pfaff 1984, p.114). À ce sujet, les films *Le Mandat* (1968, Sembene) et *Xala* (Sembene, 1975) sont très évocateurs de cette nouvelle réalité sénégalaise, mais aussi africaine.

et Sembene : « Jean Rouch et Ousmane Sembene sont issus de cette époque du colonialisme et de l'anticolonialisme : l'un de la culture française (le « colonisateur »), l'autre de la culture sénégalaise (le « colonisé ») (2004, p. 38). Cela dit, les deux cinéastes refusent de représenter l'Afrique comme un décor de carton-pâte dans lequel camper des aventures dont les blancs sont les héros refusant un certain exotisme populaire durant les années 30. Leurs démarches cinématographiques respectives ne nous semblent pas si éloignées. Certes, avec *Les maîtres fous*, Rouch se fait l'interprète des Haoukas pour montrer l'impact du colonialisme dans leur quotidien à l'aide d'un regard réflexif prolongé par sa caméra. Mais dans d'autres films tels que *Moi, un noir* (1958) ou *Jaguar* (1967), la démarche du cinéaste donne la parole aux africain.es et les laisse s'exprimer sur les images qu'ils projettent d'eux-mêmes. Sembene, pour sa part, entre dès son premier film dans la psyché de ses personnages pour montrer les conséquences invisibles du colonialisme sur leur existence. Pour revenir sur les possibilités d'un contre-exotisme, l'on se rend vite compte que Sembene ne s'inscrit plus dans cette dynamique, mais bien dans un renversement total des points de vue. Ce qui différencie Sembene de Rouch est qu'il ne cherche pas à devenir l'Autre et à adopter son point de vue. Au contraire, Sembene est cet « Autre » qui s'exprime enfin par lui-même.

Pour comprendre de quelles manières Sembene se distingue d'un contre-exotisme et propose un renversement du point de vue occidentalocentré, nous nous pencherons sur son film *La Noire de...*<sup>69</sup> (1966). Film capital dans l'émergence d'une cinématographie en Afrique francophone, il s'agit du premier film de long-métrage réalisé par un Africain en Afrique (Meyer, 2004, p. 93). Nous verrons comment Sembene répond à certains films coloniaux que nous avons abordés dans la deuxième partie de la thèse, tout comme à l'ethnographie occidentale telle que Rouch la pratique dans *Les maîtres fous*. L'œuvre est intéressante pour plusieurs raisons. Premièrement, elle renverse le point de vue occidental sur l'Afrique en prenant comme personnage principal une jeune femme africaine l'inscrivant dans une fiction. En la dotant d'une voix et en en faisant le personnage principal, nous voyons à travers son regard ses propres perceptions et ressentons ses émotions alors qu'elle se fait exploiter par un couple de Français. Sembene construit

---

<sup>69</sup> Le film de Sembene est tiré d'une de ses nouvelles du recueil intitulé *Voltaïque*, publié en 1962 aux éditions Présences africaines. Pour une étude comparative de la nouvelle et du film, voir Pfaff, Françoise. 1984. « Black Girl (1966) : from Book to Film ». Dans *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*. England : Greenwood Press.

ici un regard intérieur africain. Deuxièmement, selon notre lecture, la relation à l'espace du personnage principal est construite de manière diamétralement opposée à celle que l'on retrouvait dans les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb. Dans ces derniers, c'était la colonie qui devenait une prison alors que dans le cas de *La Noire de...*, c'est désormais la Métropole qui se transforme en prison. Autant formellement que narrativement, nous le verrons, Sembene renverse les points de vue pour faire de la France un endroit sans avenir pour les Africain.es. Troisièmement, le film suit la trajectoire symbolique d'un masque africain qui revient tout au long comme un leitmotiv, et dont les significations changeantes nous éclairent sur ses fonctions sociales et culturelles. En suivant les différentes trajectoires du masque, nous établirons des liens avec les propositions du film *Les Statues meurent aussi*, qui proposait lui aussi d'appréhender les objets africains et leurs significations possibles.

### **3.1. La femme colonisée : voix de la conscience et intériorité**

Nous l'avons constaté tout au long de la thèse, les femmes sont les grandes oubliées de l'exotisme au cinéma. Si les cinéastes s'y intéressent, ce n'est que très souvent pour les réduire à des objets à la disposition des personnages masculins. Qu'elles soient colonisées (comme les femmes dans *Pépé le Moko*) ou non (Jane dans *Tarzan, the Ape Man*, par exemple), elles demeurent en marge du récit principal. Sembene, féministe assumé, prend le contre-pied de ce cinéma colonial qui instrumentalise les femmes et glorifie la conquête masculine. Dans *La Noire de...*, le personnage principal est une femme. Qui plus est, il s'agit d'une femme sénégalaise issue d'un milieu pauvre. Nous allons voir que, par plusieurs procédés formels, le cinéaste l'érige en personnage principal pour en faire « une vraie héroïne, tragique certes, mais héroïne tout de même au sens le plus classique du cinéma » (Jonassaint 2010, p. 254).

Notons d'abord que le personnage principal a un nom. Elle s'appelle Diouana. À l'inverse, le cinéaste réfère au couple de Français par les termes génériques de « Monsieur » et de « Madame ». Si les patrons n'ont pas de noms, c'est parce que Diouana n'a pas le droit de s'adresser à eux par leur prénom ou leur nom. « Madame » et « Monsieur » demeurent les seules appellations permises pour la jeune femme lorsqu'elle s'adresse aux Français. Cependant, ceci contribue à faire



de Diouana un personnage complexe comparativement à ses patrons. Comme le note Jean Jonassaint :

Ici, manifestement, le film, comme la nouvelle d'ailleurs, prend le contre-pied des conventions qui font des domestiques des sans nom en prénommant la bonne, Diouana, et en taisant systématiquement les noms de ses patrons qui tombent dans l'anonymat de ceux réduits à leur fonction (2010, p. 254).

Malgré cette nomination et le fait que Diouana soit constamment au centre de l'image, nous pouvons nous demander pourquoi Sembene a choisi comme titre *La Noire de...* . Celui-ci semble aller à l'encontre de la singularisation du personnage principal en la réduisant à une généralité. Ainsi, *La Noire de...* réfère non seulement à la couleur de peau du personnage, mais l'ajout du « de... » la transforme en possession appartenant à quelqu'un d'autre. Ce qui apparaît comme un paradoxe est en fait la pierre angulaire du film, puisqu'il nous permet d'effectuer deux niveaux de lecture en simultané. D'une part, on nous raconte l'histoire d'une jeune femme qui est complètement dépossédée par un couple de Français qui l'exploitent. C'est le sens du titre et l'actualisation du système colonial par l'histoire d'une bonne qui se fait exploiter. D'autre part, par la forme cinématographique et particulièrement par la voix *off* sur laquelle nous reviendrons, nous avons accès à la conscience de Diouana. Ceci lui donne non seulement une profondeur psychologique, mais nous permet d'adopter son point de vue sur ce qu'elle subit. Sembene nous montre en ce sens la vie « invisible » du quotidien de cette jeune femme en même temps qu'il expose les apparences et les dynamiques de pouvoir réelles qui ont cours entre Diouana et ses employeurs. C'est la dialectique entre ces deux aspects qui crée le drame se déroulant sous nos yeux. La volonté de ne pas l'instrumentaliser dans un récit qui se focaliserait uniquement sur les agissements du couple français l'accueillant à Paris, tout comme de la camper dans une vie intérieure sans aucune connexion avec la réalité est, selon nous, une prise de position postcoloniale et féministe par l'audio-visuel qui participe au renversement de l'exotisme.

S'il nous est possible d'avoir accès à la conscience de Diouana et à ses pensées, c'est grâce à la voix *off*. Ses fonctions peuvent être comparées à celles occupées par la voix de la conscience dans les drames psychologiques des colonies du Maghreb. Cependant, dans le cas de Sembene, elle n'est pas réservée à un personnage macho et français, mais à une Africaine ex-colonisée. La possibilité de s'exprimer dans un espace extradiégétique lui offre une hospitalité par le cinéma

alors que ses maîtres la réduisent au silence. Nous comprenons ses motivations, ses émotions, son point de vue et les raisons de ses actions. L'une des scènes les plus évocatrices de cette utilisation de la voix *off* est celle durant laquelle Monsieur et Madame ouvrent une lettre provenant supposément de la mère de Diouana avant d'entreprendre la composition d'une lettre de réponse (fig. 210-211-212).



Alors qu'elle répond par des « oui » durant la discussion, tout un dialogue se constitue en parallèle dans sa tête. Monsieur lit d'abord la lettre reçue à voix haute. Par la suite, il propose à Diouana d'écrire une lettre en retour. Puisque Diouana ne sait pas écrire, Monsieur se propose de le faire pour elle. Tout au long de la séquence, la jeune femme ne dit rien et l'homme continue d'écrire, encensant les bienfaits apportés par le couple français. Madame « est une grande dame », dit-il, alors que nous savons pertinemment qu'elle exploite Diouana. À partir d'un certain point, Diouana déchire la lettre supposément envoyée par sa mère. Le couple est dans l'incompréhension la plus totale lorsque Diouana se lève et quitte la table sans avoir terminé la lettre. À ce moment, nous avons accès à sa conscience : « si je savais écrire, je saurais quoi dire de la bonté de Madame ». Contrairement au monde de l'écriture qui est inaccessible à Diouana et la maintient prisonnière, le cinéma l'accueille et la libère en lui permettant de s'exprimer. De plus, cette voix de la conscience, qui constitue un discours en parallèle de celui des voix *in*, accentue le contraste entre la perception biaisée qu'a le couple français de ses actions et l'expérience réellement vécue par Diouana. Alors qu'ils sont persuadés de bien la traiter, banalisant le geste colonial d'exploitation, les spectateurs et spectatrices constatent que ce n'est pas du tout le cas et que Diouana n'est visiblement pas bien dans cette famille.

La voix intérieure acquiert d'autant plus de force en alternance aux silences qui meublent ses interactions avec le couple et contrastent avec elle. Ces silences sont lourds de sens. Ils

témoignent de l'impuissance face à la violente réalité que subit la jeune femme. Françoise Pfaff explique que, par la voix intérieure et les silences dans les interactions entre Diouana et le couple, Sembene expose également des problématiques propres aux femmes sénégalaises de l'époque. La majorité de celles-ci, durant les années 1960 du moins, ne parlent pas le français et ne peuvent pas l'écrire, l'éducation étant réservée aux hommes. Elles sont de ce fait prédisposées à être exclues de la sphère publique (1984, p. 14). C'est d'ailleurs en partie pour cette raison que Sembene occupe le rôle d'éducateur populaire dans le film, sorte de professeur pour toutes et tous visant à transmettre le savoir au-delà des institutions scolaires coloniales et à démocratiser la connaissance. Sorte de clin d'œil à son rôle de cinéaste, Sembene joue le professeur public dans le village de Diouana à l'école populaire, mais il est aussi le cinéaste qui éduque par l'image et le son (fig.213-214).



Paradoxalement, comme le note Pfaff, la voix *off* est en français alors que Sembene aurait sans doute préféré qu'elle soit en wolof ou dans une autre langue africaine pour renforcer l'adresse aux spectateurs et spectatrices africain.es. L'utilisation de la langue du colonisateur s'explique selon elle par le fait que le film est une co-production France-Sénégal, et que Sembene devait satisfaire aux exigences de ses commanditaires (1984, p. 114-115). Cette utilisation du français permet cependant au colonisateur de comprendre le rôle qu'il joue dans l'exploitation des colonisés tout en accédant au drame invisible que subissent les colonisés.es. Selon cette perspective, la voix *off* s'adresse avant tout aux publics occidentaux plutôt que sénégalais, l'invitant à effectuer une introspection et une prise de conscience. Par cette dynamique entre voix et images, Sembene opère un premier renversement des perspectives par l'audio-visuel. Il nous sort de l'exotisme dans son sens colonial pour nous permettre d'intégrer une réalité autre.

### 3.2. De la colonie à la Métropole : du rêve au cauchemar

La première séquence du film nous montre l'arrivée de Diouana en France. Après avoir été engagée par un couple de Français comme gardienne d'enfants, elle fait ses valises et quitte Dakar pour Antibes, station balnéaire au sud-est de la France. La séquence s'ouvre sur le plan d'un bateau de croisière qui arrive dans un port anonyme — bien que l'on puisse déduire qu'il s'agit du port de Dakar au Sénégal. Un bruit agressant de sirène se fait alors entendre. Le titre du film apparaît à l'écran, suivi du générique d'ouverture. Nous apercevons une jeune femme sénégalaise portant des vêtements chics et transportant ses valises. Elle semble heureuse de son départ. Après une ellipse, nous la retrouvons dans un autre port – français, cette fois — bondé de monde et de valises. Nous entendons à ce moment, en voix *off*, cette jeune femme isolée dans le cadre, qui se demande si quelqu'un va venir la chercher. Le fait qu'elle soit au centre de l'image nous permet également de nous identifier à elle et de comprendre qu'elle sera au centre du récit. Arrive alors un homme blanc qui l'embarque dans sa voiture pour l'amener vers le domicile où elle travaillera. S'en suit un long trajet pittoresque sur une route de villégiature permettant à Diouana d'observer le paysage par la fenêtre de la voiture, côté passager (fig. 215-216-217).



Nous sommes d'abord sur le siège arrière. Diouana est de dos, devant nous, au centre de l'image. Première prise de position par l'image, Sembene cadre ici uniquement Diouana, laissant en hors champ le Français qui conduit. Après quelques instants, nous passons, en plan subjectif, à travers le regard de Diouana. Nous le déduisons par le contour de la fenêtre de droite de la voiture, suggérant que nous sommes assis à sa place. Encore une fois, Sembene nous approche de plus en plus de Diouana jusqu'à nous mettre à sa place. Les plans s'enchaînent donnant à voir des montagnes, de grandes étendues et des kilomètres de plage où plusieurs individus en costume de bain profitent du beau temps. La France est alors représentée comme un lieu de tous les possibles. L'homme lui dira d'ailleurs, au tout début du trajet : « c'est beau, la France ! ». Exclamation à laquelle elle répondra : « Oui, Monsieur ». Cette longue séquence bucolique est également

accompagnée d'une musique française au piano. Elle n'est pas intradiégétique puisque lorsque la voiture s'arrête, nous continuons à l'entendre. Sa fonction est ici de renforcer le caractère pittoresque du lieu et l'imaginaire associé à la France qui habite Diouana.

Selon notre lecture, cette première séquence se présente comme une sorte de travelogue ou de film touristique, mais du point de vue de la colonisée. La caméra est derrière elle, avant de passer en plan subjectif à partir de son regard par la fenêtre de l'automobile. La France apparaît, suivant le regard de Diouana, comme pittoresque. Les plans de paysages exposent des montagnes, des plages et des villes, tout cela en l'espace de quelques minutes de trajet en automobile. Ces plans de villégiature contrastent avec les plans du port de Dakar au tout début, un lieu bruyant et contraignant. Sembene accepte de jouer ce jeu, auquel nous participons volontiers, pour accentuer le contrepoint avec le drame que la protagoniste s'apprête à vivre. De plus, pour accentuer davantage le contraste, cette séquence devait initialement être tournée en pellicule couleur (Pfaff, 1984, p. 113). Elle demeure finalement en noir et blanc pour des raisons logistiques. De plus, rétrospectivement, et bien que Sembene n'en fasse mention nulle part à notre connaissance, nous pouvons y voir une influence d'éléments associés à la Nouvelle Vague française émergente à l'époque. Le passage en voiture rappelant en quelque sorte des plans d'*À Bout de souffle* de Jean-Luc Godard, mais du point de vue d'une femme sénégalaise, sorte de contrepied au cinéma bourgeois français et à son imaginaire patriarcal<sup>70</sup>.

Sembene ne veut certainement pas idéaliser la France, au contraire. S'il passe par cette séquence pittoresque de l'arrivée de Diouana à Antibes, c'est pour mieux en proposer une critique par la suite. Le film se constitue en ce sens par le contraste entre les deux espaces que sont Dakar et la France ; la colonie et la Métropole (ex-métropole, dans ce cas). Alors que Diouana est libre à Dakar, elle devient prisonnière à Antibes. Non seulement privée de ses libertés, puisque condamnée à rester enfermée toute la journée dans un minuscule appartement, la seule manière dont elle peut

---

<sup>70</sup> Notre volonté n'est pas ici d'associer à tout prix la Nouvelle Vague à ce film de Sembene. Au contraire, Sembene et d'autres cinéastes africains méritent amplement d'avoir un cinéma qui leur ressemble et qui leur appartient. Cela dit, nous trouvons intéressant de souligner que la référence à la Nouvelle Vague dans *La Noire de...* pouvait constituer en quelque sorte un détournement du point de vue masculin, français et bourgeois associé aux principaux films de ce mouvement pour tourner celui-ci vers une femme sénégalaise colonisée et subalterne. À notre connaissance, Sembene ne s'est jamais prononcé sur la Nouvelle Vague ni sur ses influences cinématographiques, mais notons qu'il a tout de même étudié le cinéma en URSS et qu'il ne devait certainement pas être étranger aux différents courants cinématographiques émergents.

s'en échapper demeure dans ses souvenirs qui lui reviennent sous la forme de retours en arrière – ou *flashbacks*. À partir de ce constat, nous aimerions établir un parallèle avec les drames psychologiques dans les colonies du Maghreb que nous avons abordés dans la deuxième partie de la thèse. Comme nous le notions, dans *Pépé le Moko*, *L'Atlantide* ou *Le Grand Jeu*, le personnage principal, un homme français, se remémore sans cesse la France et Paris, lieux desquels il est nostalgique. La colonie, qui était alors un lieu de promesse où tout est permis, se transforme en prison. Dans *La Noire de...*, Sembene reprend un procédé similaire à partir de Diouana et de ses rapports aux espaces. Dans les drames psychologiques se déroulant dans les colonies du Maghreb, c'est la colonie et la casbah qui deviennent une prison pour le personnage. À l'inverse, dans *La Noire de...* c'est la Métropole et l'appartement à Antibes qui se transforment en prison. Ce renversement des fonctions de l'espace permet de sortir de l'exotisme colonial propre à l'imaginaire de la colonie. Déjà dans la première séquence que nous avons analysée et malgré les paysages magnifiques à l'extérieur, Diouana est déjà prisonnière de la voiture. Une fois entrée dans l'appartement à Antibes, les pièces de ce dernier se transforment en cellules desquelles elle ne peut s'échapper. Rapidement, les murs de l'appartement deviennent de plus en plus opprimants pour elle ; elle ne trouve plus d'endroit pour se recueillir et être libre (fig.218-219-220).



Alternant entre les mêmes trois pièces, la salle de bain, la cuisine et sa chambre, elle devient prisonnière. Les plans de Diouana accomplissant des tâches ménagères sont serrés et provoquent une sensation d'étouffement. Nous sommes toujours près d'elle et jamais nous ne voyons l'extérieur de l'appartement sauf une fois au tout début du film. Nous sommes dans un huis clos dans cet appartement français, lieu qui évoquait pourtant des promesses de liberté au tout début du film. Sembene souligne également ces contrastes par une utilisation singulière de la musique africaine et française, qui joue sur ces rapports entre la France et l'Afrique (Meyer, 2004, p.97). Le

cinéaste propose ainsi une vive critique de cette France idéalisée par de nombreux et nombreuses africain.es qui veulent s'y rendre pour y vivre leurs rêves. De plus, tout comme dans les drames psychologiques des années 1930, Sembene utilise le retour en arrière pour établir la comparaison entre les deux lieux. L'effet est provoqué par la vue d'un objet ou d'une photographie qui permet à Diouana de plonger dans ses souvenirs. Les séquences de retours en arrière se déroulent en Afrique et on y retrace la vie de Diouana avant son arrivée en France. Elles contrastent avec les séquences en France puisqu'elles reflètent la liberté que possédait Diouana là-bas. D'ailleurs, comme le souligne Charlotte Meyer, les images tournées en France sont toutes en intérieur, alors que celles à Dakar sont majoritairement en extérieur (2004, p.97). Nous apprenons qu'elle avait un copain et qu'elle vient d'une famille plutôt pauvre. Malgré les difficultés apparentes de son passé au Sénégal, nous constatons qu'elle était beaucoup plus heureuse dans ces conditions que dans celles dans lesquelles elle vit en France. Sembene critique en ce sens cette idée proprement occidentale d'une Afrique pauvre qui a besoin d'aide pour se sortir de la misère. Au contraire, l'Afrique et le Sénégal sont pour Diouana des échappatoires vers une vie dans la dignité.

### **3.3. Trajectoire(s) symbolique(s) du masque africain**

Tout au long du film, un objet revient comme leitmotiv. Il s'agit d'un masque africain. Comme Sembene le souligne : « Ce masque fait partie de mon univers, de mes références, comme d'autres font référence à la civilisation grecque, à Bouddha, à Confucius, à Mahomet » (2005, p. 197). En suivant les différentes occurrences du masque et ses significations symboliques, nous pouvons comprendre les relations entre la France et l'Afrique. Comme c'était le cas dans *Les Statues meurent aussi*, le masque comme objet devient un enjeu de relation de pouvoir par sa symbolique. Discutant du rôle des objets dans les films de Sembene, Françoise Pfaff note : « Besides actors, objects are what makes fictional reality understood by viewers. They force them to go beyond the image of the object to the meaning of the object in film fiction and in reality » (1984, p. 57).

Le masque est d'abord un cadeau que Diouana donne à sa famille d'accueil en guise de reconnaissance et d'appréciation. Nous l'apprenons lors d'un retour en arrière. Bien qu'il s'agisse d'un cadeau, le couple ne cherche pas à savoir sa signification ou sa fonction symbolique pour la jeune femme. Au contraire, pour eux, il s'agit d'une preuve de leur statut de voyageurs pouvant se

permettre de parcourir le monde, collectionnant les objets exotiques. Comme le note Rachel Langford :

Indeed, when Madame is given the mask, she does not thank Diouana; and Monsieur's remark, "Il a l'air authentique, dis donc !" ("Goodness, it looks quite authentic!"), conveys only pleasant surprise at the potential exchange value which such rare "authenticity" confers on the mask. Thus the mask can be seen to comment on the colonial and neo-colonial refusal to recognize the subjectivity of native Africans, they too being considered mostly only as object-bodies summoning no ethical obligations (2001, pp. 17-18).

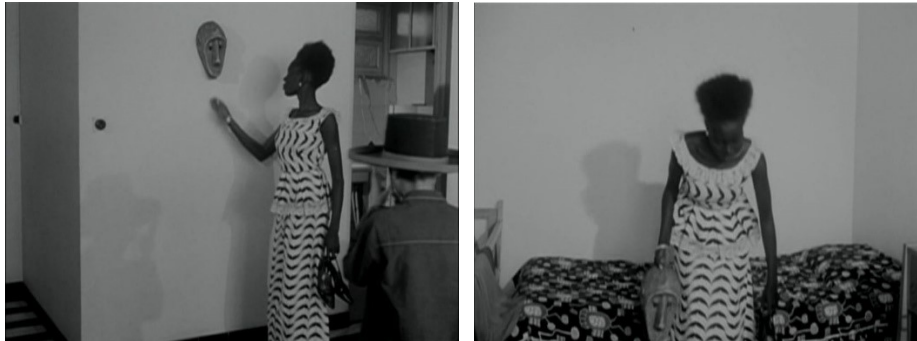
L'objectification du masque se superpose ici à l'objectification de Diouana et, par-dessus tout, à l'objectification de l'Afrique en tant que possession pour l'Empire français. Comme dans *Les Statues meurent aussi*, le masque est transformé en commodité. D'ailleurs, dès l'arrivée de Diouana à l'appartement du couple, elle remarque que le masque est accroché au mur en guise de décoration. Un plan subjectif nous permet de comprendre que Diouana l'a bien vu (fig. 221-222).



Ce plan nous rappelle grandement ceux des *Statues qui meurent aussi* se déroulant dans le musée de l'Homme. Le fait que le masque soit placé sur un mur blanc, sans aucune explication ou contextualisation, le transforme en objet ethnographique, voire en bibelot exotique. Diouana, à travers ce plan subjectif, prend conscience du fait que ce cadeau, qui avait une signification pour elle, nous le verrons, est devenu le symbole de la richesse du couple. Notons que ces plans ne sont pas accompagnés des pensées de Diouana ni du couple. C'est par la caméra que Sembene insiste pour que nous portions attention aux fonctions culturelles et symboliques de cet objet et au détournement qu'il subit par le couple de français. Nous comprenons par le regard que Diouana porte sur ce masque qu'il a sans doute une signification bien différente pour elle que pour le couple.



Vers la fin du film, Diouana décide qu'elle ne veut plus rester dans ce minuscule appartement et cherche à revenir à son Sénégal natal. Faisant ses bagages en cachette dans sa chambre, elle récupère le masque sur le mur pendant l'absence du couple. Alors qu'un des enfants du couple déguisé en cowboy se promène dans l'appartement, elle décroche le masque et l'apporte dans sa chambre (fig. 223-224).



Constatant que le couple ne mérite pas ce cadeau censé témoigner d'un respect mutuel, elle le dissimule dans ses valises pour le ramener chez elle à Dakar. Le masque devient alors un symbole de la prise de contrôle de Diouana sur son existence : « Ce masque est à moi, Madame m'a trompé, elle n'a qu'à s'occuper de son fils. Elle ne veut pas me donner à manger, elle s'occupera seule de son enfant », mentionne-t-elle en voix *off*. Ce geste de réappropriation s'inscrit dans une logique de prise de conscience de la part de Diouana qui ne tolère plus que le couple de Français l'exploite et la traite comme une moins que rien. Elle réclame ainsi son africanité. D'ailleurs, tout au long du film, elle renoue avec son africanité enlevant sa perruque pour révéler ses « vrais » cheveux et portant de plus en plus des vêtements traditionnels africains, alors que Madame lui reproche de ne pas s'habiller correctement. Le masque s'inscrit lui aussi dans cette logique de réappropriation. Pour Diouana, il est clairement plus qu'un objet décoratif. Nous ne comprendrons jamais totalement sa signification profonde pour elle, mais il est certainement le symbole de son pays natal. Au milieu du film, elle le regarde de face et se demande en voix *off* ce que les gens de Dakar doivent penser d'elle. Le masque renvoyant, pour elle du moins, à cette Afrique qu'elle a quittée et qu'elle veut retrouver. Sembene, tout comme les cinéastes des *Statues meurent aussi* ou Rouch dans *Les maîtres fous*, recontextualise les fonctions symboliques du masque le sortant de son carcan de bibelot exotique pour en faire un objet ancré dans le quotidien et la spiritualité africaine.

Dans la dernière séquence, Monsieur se rend au Sénégal pour rapporter les objets de Diouana s'étant suicidée à sa famille. Nous sentons que Monsieur éprouve quelques remords, mais Sembene n'insiste pas là-dessus ni n'accorde d'attention par la caméra ou le sonore à ces remords afin d'éviter de l'humaniser ou d'en faire un personnage pour lequel nous pourrions éprouver de l'empathie. Le personnage central demeure Diouana. À son arrivée au port de Dakar, Monsieur débarque du bateau. La caméra l'observe de loin puis se rapproche tranquillement. Plus Monsieur avance dans la ville, plus nous sentons qu'il est épié. La caméra le suit, cadré en plan moyen jusqu'à ce qu'il demande les directions à quelqu'un vers la maison de Diouana. Loin d'être exotisé, Dakar apparaît comme une ville africaine avec ses immeubles, ses voitures et ses habitant.es qui vaquent à leurs occupations. Un homme l'aide et il se retrouve en face de l'école populaire. Sembene sort du bâtiment à ce moment. Il explique alors à ses amis qu'il s'agit du patron de Diouana. L'homme incarné par Sembene dit aux autres étudiants présents devant l'école : « Les gars, voici le patron de Diouana ». À ce moment, s'enchaînent des plans frontaux des hommes présents qui dévisagent Monsieur (fig. 225- 226).



On sent à partir de ce moment que ces hommes savent ce qui est arrivé à Diouana. Leurs regards renversent complètement la relation de pouvoir entre le Français et les Africains ; Monsieur se retrouvant dans une position de vulnérabilité. Ces derniers le dévisagent, comme s'ils savaient pertinemment que la jeune femme était morte. Ce n'est plus le colon européen qui est en contrôle ici, mais bien les africain.es. Les gros plans sur leurs visages nous permettent d'observer le mépris et la colère dans leur regard. Bien que ces hommes ne soient pas violents, Sembene évite ici le piège de la vengeance facile, nous sentons tout de même que Monsieur n'est clairement pas le bienvenu. Se renversement des positions de pouvoir nous permet de comprendre un geste qui vise à renverser l'exotisme occidentalocentré. Nous comprenons la colère des africain.es et nous regardons l'homme blanc avec mépris. Finalement, Monsieur arrive devant la mère de Diouana

avec la valise et le masque. Il offre de l'argent à la mère de Diouana et cette dernière refuse. Monsieur quitte alors la rencontre, laissant la valise sur le sol avec le masque sur le dessus. Ce dernier est récupéré par un jeune garçon qui entreprend de suivre Monsieur dans la ville. Cette poursuite place Monsieur en position de proie dans ce village. Le jeune garçon qui le suit avec le masque sur le visage peut symboliser la conscience de Monsieur ou bien la présence de l'esprit de Diouana qui n'a pas dit son dernier mot. À ce sujet, Pfaff note : « The film indicates that Diouana lives on through the mask which becomes a memorial figure ensuring her immortality. Having entered the ancestors' world, she remains in constant contact with the terrestrial cycle of life and influences it, as is believed in many African religions » (1984, p. 124). Monsieur regarde constamment derrière lui, inquiet. Ses pas s'accroissent et nous constatons qu'il n'est pas du tout à l'aise (fig. 227-228).



Cette pression sur Monsieur est un juste retour de balancier pour faire prendre conscience au personnage français que ce qu'il a fait est inacceptable, et qu'il n'est plus le bienvenu au Sénégal. Le masque retrouve à travers cette poursuite sa fonction rituelle et symbolique. Alors qu'il n'était qu'un bibelot exotique sur le mur de l'appartement à Antibes, il devient à Dakar le symbole de l'exploitation de Diouana et une matérialisation de sa mémoire. Contrairement au film *Les Statues meurent aussi* ou celui de Rouch, dans lesquels les cinéastes tentent de nous faire ressentir l'importance de ces objets pour les Africain.es dans une optique plus ou moins didactique, dans *La Noire de...*, c'est le drame de Diouana qui permet de donner ses significations au masque et qui lui insuffle la vie. Le masque est lié au récit et à la réalité vécue par Diouana. Ses significations profondes nous échappent. Le fait qu'un enfant le porte renvoie selon nous à la volonté de Sembene, d'inscrire la mémoire de Diouana et de toutes les personnes exploitées en Afrique dans la mémoire collective. L'enfant symbolisant ici le Sénégal de demain, qui n'oublie pas son passé colonial et qui ne se laisse plus bernier par les fausses promesses de l'ancienne métropole.

### 3.4. Une allégorie nationale africaine : le suicide comme acte d'indépendance

Le dernier élément sur lequel nous aimerions porter notre attention est la lecture allégorique que nous pouvons effectuer du film. Cette lecture est rendue possible selon nous par la fiction. Comme nous l'avons défini dans notre mémoire de maîtrise, l'allégorie nationale s'articule par la mise en place d'une narration à partir de symboles identitaires spécifiques à des contextes socioculturels. Il appartient aux spectateurs et spectatrices de cerner ces spécificités contextuelles menant à une lecture allégorique (Houle, 2014). L'allégorie nationale mise en place par Sembene lui permet non seulement d'affirmer un cinéma national spécifiquement africain, mais aussi de proposer des futurs possibles pour la nation sénégalaise. Contrairement à Rouch ou aux auteurs des *Statues meurent aussi*, le but de Sembene n'est pas uniquement de constater l'état colonial de l'Afrique, mais également d'en décoloniser l'imaginaire et de proposer des futurs possibles. En considérant Diouana comme l'incarnation du peuple africain et, à l'inverse, ses patrons comme symboles de la Métropole coloniale française, le récit de Sembene nous éclaire sur les relations entre colonisateurs et colonisés.

La trajectoire narrative de Diouana, comme nous l'avons noté, l'inscrit dans une relation d'optimisme face à la France jusqu'à ce que ses rêves soient brisés et qu'elle décide de la quitter. Cette vision de la Métropole, comme nous le notions, symbolise la relation de dépendance du Sénégal à l'égard de celle-ci. Résultat de nombreuses années de colonisation, les Sénégalais.es — et les Africain.es, de façon plus générale — en sont venu.es à développer une dépendance envers leurs bourreaux. Tout au long du film, Diouana renoue et se réapproprie son africanité par ses souvenirs, des objets comme le masque, ses vêtements et sa coiffure. Ce changement de perspective permet à Sembene d'inscrire l'indépendance africaine à travers l'existence de la jeune femme. Il suggère une valorisation des cultures africaines en les inscrivant comme des façons de survivre pour les Africain.es à travers les dommages de l'esclavage moderne et de la néocolonisation. Nous pourrions même émettre l'hypothèse que Diouana symbolise, par sa condition et son parcours, le Sénégal et même l'Afrique de façon générale. Sembene nous montre, par ce personnage symbolique, que le rejet du colonialisme peut s'effectuer au quotidien pour les Africain.es en acceptant leurs passés et en ne méprisant pas leur culture. Victime d'un exotisme cinématographique stéréotypé depuis les débuts du cinéma, Sembene renverse ces clichés pour valoriser l'Afrique et les africain.es par le biais du personnage complexe que Diouana incarne.

Sembene pousse finalement l'allégorie nationale à son paroxysme en rendant la possession de Diouana impossible pour ses maîtres français par son suicide. En effet, le seul moyen trouvé par la jeune femme pour échapper à ce système qui la détruit tranquillement et lui enlève tout espoir est de se donner la mort. Dans un ultime geste d'indépendance afin d'échapper au contrôle exercé par ses patrons, elle s'enlève la vie. Se tranchant la gorge dans le bain, elle marque à jamais ce lieu de sa présence, lui permettant d'échapper à sa condition corporelle. D'une part, comme le note Rachel Langford, son suicide marque à jamais l'appartement des Français avec le sang du colonialisme. Comme elle le souligne : « Thus Diouana's act affirms her being as more than a mere object, and the cinematography portraying her act inscribes the struggle for African agency right into the heart of the white home » (2001, p. 19). Ce marquage peut être lu comme le marquage indélébile de la conscience française prise avec les conséquences de sa politique (néo)coloniale. Comme le précise Jean Jonassaint comparant les plans sur la baignoire ensanglantée à la toile du *Marat assassiné* de J-L David (1793) ou aux photographies des tombeaux dans les navires de négrier : « Le suicide se lit comme un assassinat (ou un génocide) et s'inscrit au-delà de l'histoire d'une bonne (ou du fait divers qui l'a inspiré) dans la grande histoire des luttes humaines contre l'oppression » (2010, p. 255). D'autre part, et c'est l'interprétation que nous privilégions, le suicide de Diouana peut être lu comme l'acte ultime de prise de possession de soi et, symboliquement, il devient un acte de libération. Malgré le fait que le suicide soit extrêmement rare dans les sociétés africaines selon Françoise Pfaff (1984, p.124), le geste acquiert une fonction critique dans le contexte où Diouana n'a plus aucune échappatoire. Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la terre*, appuie cette lecture en notant que la mère coloniale — en l'occurrence la France — fait tout en son pouvoir pour refuser la liberté à ses enfants :

« Sur le plan de l'inconscient, le colonialisme ne cherchait donc pas à être perçu par l'indigène comme une mère douce et bienveillante qui protège l'enfant d'un environnement hostile, mais bien sous la forme d'une mère qui, sans cesse, empêche un enfant fondamentalement pervers de réussir son suicide, de donner libre cours à ses instincts maléfiques. La mère coloniale défend l'enfant contre lui-même, contre son moi, contre sa physiologie, sa biologie, son malheur ontologique » (2002 [1961], p. 207).

La métropole refusant toute autonomie à la colonie sous prétexte de l'aider à accéder au monde « civilisé », il ne reste plus que cet acte de révolte ultime pour lui permettre d'être indépendante.

En parallèle, le couple refusant toute autonomie à Diouana, il ne lui reste plus qu'à accomplir son suicide pour s'affranchir du couple et ainsi retrouver sa liberté et son indépendance (fig. 229-230).



\*\*\*

L'analyse du film de Sembene nous a permis de comprendre comment pouvait s'opérer un renversement total des points de vue et nous a permis de comprendre une des formes possibles que peut prendre la dé-exotisation lorsqu'elle est formulée par les ancien.nes colonisé.es. Les multiples niveaux de lecture que permet le médium cinématographique nous ont donné accès à différentes réalités en simultané, nous permettant de comprendre la distance qui sépare les perceptions des colons et celles des colonisé.es. Par la voix-off, mais aussi par l'utilisation de retour en arrière, Sembene nous a permis d'établir des comparaisons et de sortir d'une exotisation de l'Afrique d'un point de vue Occidentalocentré. Nous avons également constaté qu'il ne s'inscrit pas non plus dans un contre-exotisme comme pouvait tenter de le formuler Rouch dans *Les maîtres fous* ou les cinéastes des *Statues meurent aussi*. La possibilité d'accéder au point de vue de Diouana sur ses situations quotidiennes désamorce en quelque sorte l'exotisme colonial dont elle est victime par ses bourreaux.

## Partie IV

### Numérique et effets spéciaux : le retour de l'exotisme

Cette dernière partie de la thèse s'appuie sur le postulat d'un retour de l'exotisme à Hollywood depuis le début des années 1980. Entre 1950 et 1980, Hollywood est pris avec des mouvements de contestations internes par rapport à la guerre du Vietnam et se lance dans une chasse aux communistes craignant une infiltration de l'idéologie socialiste dans son système de production. Hollywood subit également l'influence des cinémas nationaux qui émergent à travers le monde et qui amènent les cinéastes à repenser leur manière de faire du cinéma (Ruth Williams et Hammond, 2006, p.3-108). Cet esprit du temps marque Hollywood et amène les cinéastes à développer de nouveaux cinémas. Ce sera la période du Nouvel Hollywood marquée par des films d'auteur dans le contexte du système hollywoodien (Langford, 2010, p. 133-153). Comme nous l'avons analysé dans la troisième partie, la remise en question du colonialisme a contribué à une critique de l'exotisme en tant que mode de construction et de réappropriation de l'altérité intimement lié au système colonial. C'est dans cette optique qu'en nous appuyant sur les idées de Jean-Didier Urbain (1991), de Rodolphe Christin (2000), de Jean-François Staszak (2008) et de Lionel Gauthier (2008), nous avons proposé et théorisé la notion de contre-exotisme au cinéma. Comme nous l'avons vu, cette idée fut particulièrement développée par les cinéastes et ethnographes français tels Jean Rouch, Chris Marker et Alain Resnais, pour ne nommer qu'eux. En parallèle, cette remise en question de l'exotisme occidentalocentré et de l'idéologie coloniale qui le sous-tend s'accompagnait de l'émergence des cinématographies dites nationales. Comme nous l'avons observé avec l'exemple de *La Noire de...* (Sembene, 1966), les cinémas nationaux visaient principalement à développer des œuvres singulières reflétant les conditions d'existence et les interrogations identitaires propres aux populations colonisées ou anciennement colonisées. Cette période de remise en question de l'exotisme et d'émergence des cinémas nationaux a contribué à l'apparente disparition de l'exotisme tel qu'il s'était manifesté dès les débuts du cinéma. En ce sens, nous pourrions croire a priori que l'exotisme au cinéma relève d'une époque révolue appartenant au colonialisme et aux mouvements d'indépendances. Pourtant, nos analyses nous ont menés à observer ce que nous nommons un « retour de l'exotisme » dans la production hollywoodienne depuis la fin des années 1970 et le début des années 1980.

Pour expliquer ce phénomène de « retour de l'exotisme », bien qu'il n'ait jamais totalement disparu<sup>71</sup>, il semble pertinent de nous pencher sur deux changements majeurs qui ont eu lieu à partir

---

<sup>71</sup> Malgré la perte de popularité des films de genre et la critique des liens entre colonialisme et exotisme, Hollywood a tout de même continué à produire des films d'aventures dans la jungle et des westerns durant les années 50-60 et 70.

des années 1980. Le premier est l'émergence des nouvelles technologies d'effets spéciaux et du numérique. Ces développements permettent la construction de nouveaux lieux et d'êtres de fiction qui n'ont jamais été vus auparavant — on peut le supposer — puisqu'ils sont générés par ordinateurs. Le second est la démocratisation des voyages autant virtuels que réels. La possibilité d'accéder à des images du monde au bout des doigts, entre autres par l'Internet et par les nouvelles technologies de l'information telles que les cellulaires, fait en sorte que les réalités qui autrefois nous paraissaient exotiques sont de plus en plus familières. Les cinéastes vont offrir une réponse à ce phénomène en développant des récits qui se déroulent dans des réalités alternatives qui nous sont exotiques.

### **La science-fiction et l'espace intersidéral : les nouveaux territoires de la conquête**

Dans son recueil d'essais intitulé *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Marc Augé avance l'hypothèse que nous avons déjà tout vu et que les voyages ne sont plus qu'une perpétuelle expérience de répétition, suggérant que nous voyageons pour (re) voir ce que nous avons déjà vu à la télévision, au cinéma ou par les photographies. À l'inverse, lorsque nous allons au cinéma ou que nous regardons des photographies, nous cherchons la confirmation de nos attentes par rapport à un endroit et à ses habitant.es. Dès que ces images ne correspondent pas à ces attentes, nous doutons de leur véracité. Comme il le souligne :

Il fut un temps où le réel se distinguait clairement de la fiction, où l'on pouvait se faire peur en se racontant des histoires, mais en sachant qu'on les inventait, où l'on allait dans des lieux spécialisés et bien délimités (des parcs d'attractions, des foires, des théâtres, des cinémas) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours, insensiblement, c'est l'inverse qui est en train de se produire : le réel copie la fiction (1997, p. 65).

Si nous suivons cette logique, l'exotisme occidental, qui implique inévitablement ces rapports aux images et aux imaginaires, s'est stabilisé avec l'avènement des médias de masse. Depuis la démocratisation des voyages, tout comme l'avènement du médium cinématographique, l'exotisme occidental et les impressions des « ailleurs » et des « autres » construits comme non-Occidentaux, se sont cristallisés dans les imaginaires collectifs. Bien qu'ils aient subi des périodes de critique et

---

Nous ne les avons pas abordés au cours de la thèse parce qu'ils ne sont plus au centre de l'attention populaire à la fin des années 50. Le climat socio-politique changeant, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, a contribué à marginaliser cette production à l'avantage des productions dites « nationales ».



de remise en question, analysées dans la troisième partie de la thèse, les stéréotypes et les clichés demeurent au cœur des échanges culturels. L'auteur suggère par ailleurs que le nouveau terreau fertile de l'exotisme réside sans doute dans la découverte et l'exploration spatiale ; espace vaste, inexploré et inaccessible (pour le moment) pour le commun des mortels. Ainsi, il note :

L'impossible voyage, c'est celui que nous ne ferons jamais plus, celui qui aurait pu nous faire découvrir des paysages nouveaux et d'autres hommes, qui auraient pu nous ouvrir l'espace des rencontres. Il a eu lieu une fois, et quelques Européens, alors, ont sans doute éprouvé furtivement ce que nous ressentirions aujourd'hui si un signal incontestable nous prouvait l'existence d'êtres vivants et communicants quelque part dans l'espace. Mais en attendant cette improbable rencontre, déjà notre science-fiction lui donne les couleurs de la guerre (1997, p. 14).

Bien qu'Augé n'aborde pas précisément ce type de cinéma dans ses essais, mais plutôt nos rapports anthropologiques aux images et aux sons, l'hypothèse qu'il propose trouve un écho particulier dans la popularité des films d'aventures et de science-fiction dominant le marché cinématographique dès les années 1980 : une forme de réponse possible par l'exotisme technologique à cet impossible voyage.

Les films de science-fiction proposent en ce sens des expériences exotiques par l'audio-visuel et les technologies numériques mettant en images et en sons cette exploration de l'espace et les découvertes qui lui sont associées. Le théoricien de l'esthétique Étienne Souriau suggère justement que le futur de l'exotisme se trouve peut-être dans l'espace et les conquêtes spatiales : « Pour trouver une *terra ignotae* faut-il aller dans d'autres planètes ? L'exotisme de la fin du XXe siècle pourrait bien être la science-fiction... » (1990, p. 708). Puisque la planète Terre, en raison des nombreuses images que nous en possédons, aurait perdu de son exotisme, ce dernier résiderait ailleurs, dans des lieux qui demeurent encore inconnus et inexplorés. C'est, du moins, la perspective que nous avons privilégiée pour débusquer l'exotisme dans le contexte contemporain, en suivant sa trajectoire depuis les grandes découvertes et les conquêtes coloniales. Les effets spéciaux numériques prennent aussi une place prépondérante dans cette construction des nouveaux exotismes par la science-fiction. Le film qui donne le coup d'envoi de ce renouveau est, sans aucun doute, le succès monumental *Star Wars* (George Lucas, 1977). Premier film d'une franchise qui a récolté des milliards de dollars au box-office, il influence des générations entières de cinéastes qui feront de la conquête de l'espace intersidéral, le principal lieu de leur récit. Créant une histoire qui

se déroule dans le futur, dans des lieux inconnus peuplés d'extra-terrestres, ce film réunit tous les éléments pour offrir un voyage inédit aux spectateurs et aux spectatrices, leur permettant de découvrir un univers parallèle. Deux années plus tard, *Alien : le huitième passager* (Ridley Scott, 1979), apparaît sur les écrans et devient lui aussi un succès populaire. Parmi l'une des rares représentations d'un personnage féminin fort, Ellen Ripley (Sigourney Weaver) est l'héroïne de ce film qui met en scène la confrontation entre l'équipage du *Nostromo* et une forme de vie extraterrestre hostile, construisant l'exotisme sur ce rapport avec une altérité indomptable. Au courant des années 1980 et 1990, une autre forme de la science-fiction fait son apparition, soit la fiction dystopique. Se déroulant dans un monde futuriste dans lequel les anciennes villes sont en ruines et le système capitaliste a échoué, l'exotisme s'inscrit en filigrane comme appartenant au passé. Ces fictions prennent place dans des films tels que *Mad Max* (1979, Miller), *Escape from New-York* (1981, Carpenter) ou *Blade Runner* (1982, Scott), pour ne nommer qu'eux. Ces films mettent de l'avant une nostalgie pour un monde qui n'existe plus, celui qui était présent avant les développements industriels ou les catastrophes environnementales. En parallèle, les fictions dystopiques témoignent également d'une inquiétude pour le monde à venir pour les spectateurs et spectatrices contemporains. Cet imaginaire apocalyptique permet de mettre en place un exotisme sous la forme de la nostalgie. Comme nous allons maintenant l'aborder, le film *Avatar* (Cameron, 2009) synthétise, selon nous, toutes ces différentes articulations de l'exotisme dans le cinéma de science-fiction contemporain.

## Épilogue

### L'exotisme aujourd'hui : *Avatar* (Cameron, 2009)

L'écran est noir et nous entendons des voix chantantes qui forment une mélodie. Des battements de tambour s'ajoutent et, soudainement, l'écran s'illumine. En travelling rapide, comme si nous volions, nous voyons en plongée une forêt luxuriante et du brouillard, témoignant de l'humidité qui doit régner dans cet endroit. Quelques instants plus tard, une narration en voix-off raconte que lorsqu'il était à l'hôpital, il faisait constamment des rêves dans lesquels il volait. Sommes-nous dans le rêve de quelqu'un ? Le travelling se poursuit et, par une plongée, nous descendons vers la forêt jusqu'à ce que la voix nous ramène à l'ordre en mentionnant : « Sooner or later you always have to wake up », avant un écran noir. Un gros plan sur un œil qui s'ouvre puis un autre et, finalement, un plan frontal sur un individu qui est allongé dans une cabine. Une bulle, puis une deuxième passent devant son visage. Elles fusionnent, comme des cellules indépendantes qui se seraient retrouvées. Tout est bleuté, sombre et l'espace est claustrophobe. Nous sommes dans une cabine de cryogénéisation qui s'ouvre à l'intérieur d'un vaisseau spatial... Retour brutal à la réalité...

\*\*\*

Réalisé en 2009 par James Cameron, *Avatar* est le film ayant rapporté le plus d'argent de tous les temps (IMDB)<sup>72</sup>. Premier opus d'une trilogie annoncée, cette œuvre est l'une des premières à avoir utilisé la technologie 3D dans un long-métrage commercial de fiction. Ce film est emblématique de ce renouveau de l'exotisme au cinéma pour plusieurs raisons. Les versions que nous avons consultées sont la version présentée en salles et la version allongée, les deux sur support Blu-ray. L'introduction diffère d'une version à l'autre et les deux nous permettent de comprendre différents éléments formels et narratifs propres à l'exotisme. Dans une des nombreuses entrevues qu'il accorde à différents médias, Cameron affirme que son film combine tous les aspects qui l'intéressent, à savoir la biologie, la technologie et l'environnement (2007, p. 3-4). Il ajoute

---

<sup>72</sup> En date de 2013, dans la liste disponible sur IMDB : <https://www.imdb.com/list/ls053849997/>. *Avatar* est talonné par la sortie récente du film de superhéros *Avengers : Endgame* (2019, Russo), qui se taille une place à la tête des films les plus rentables de tous les temps.

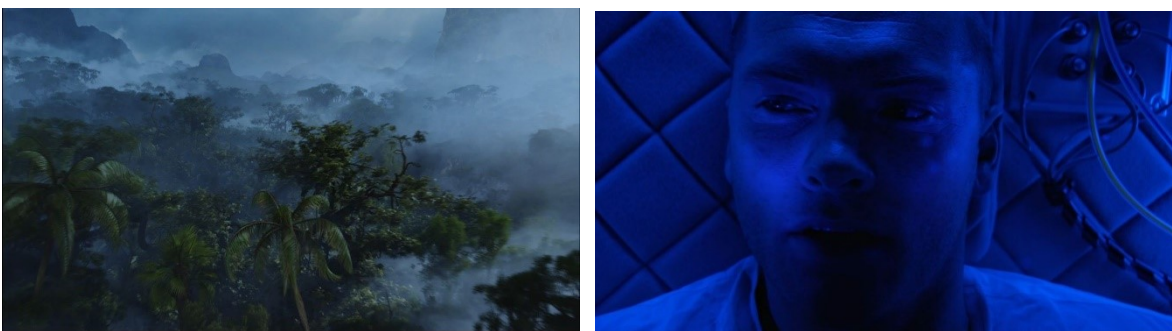
également s'être inspiré d'un roman écrit par Edgar Rice Burrough (auteur de *Tarzan of the Apes*, publié en 1913), intitulée *The Warlord of Mars* (1914). Comme il le mentionne : « I've always had a fondness for those kind of science fiction/adventure stories, the male warrior in an exotic, alien land, overcoming physical challenges and confronting the fears of difference. Do we conquer? Exploit? Integrate? Avatar explores those issues » (2007, p. 4). Le film s'inscrit dans le prolongement d'une longue lignée de récits d'aventures dans lesquels des hommes blancs sont confrontés à l'altérité. À cela s'ajoute, comme le souligne justement la théoricienne Marsha S. Collins, le fait que le film propose une histoire romantique entre un homme blanc et une femme autochtone, trope désormais classique de l'imaginaire colonial autant littéraire que cinématographique (2014, p. 103-119). Ce qui distingue le film de Cameron et qui lui donne son caractère singulier réside, selon l'hypothèse avancée ici, dans la forme qu'il donne à l'exotisme comme moteur de l'action et dans ses fonctions qui sont différentes de celles qu'il occupait dans les films d'aventures coloniaux. Malgré le fait que le récit récupère les grands tropes du film d'aventure dans la jungle, à savoir un dépaysement et la rencontre avec les autochtones, l'altérité est ici valorisée et idéalisée pour ce qu'elle évoque. Le film est l'occasion pour le cinéaste d'offrir un questionnement sur les relations interculturelles, les nouvelles technologies et les enjeux de la rencontre entre les cultures dans notre monde contemporain.

### **1.1 Machine à voyager: le cinéma et l'avatar**

Revenons à notre séquence d'ouverture. Après avoir rêvé, le soldat Jake Sully se réveille dans une cabine bleutée donnant un sentiment de claustrophobie. Nous venons de faire l'expérience de son rêve en même temps que lui. Cette première séquence met déjà en relief l'un des enjeux du film : celui du voyage virtuel. Cette mise en scène, par le biais du rêve, nous renvoie dès le départ au médium cinématographique en tant que machine à voyager. C'est d'ailleurs la thèse que développe Jeffrey Ruoff (2006) dans son article intitulé : *The Filmic Fourth Dimension, Cinema as Audiovisual Vehicle* (2006, p.1-21). Bien que cet article ne porte pas spécifiquement sur *Avatar* ou sur les films contemporains, il nous a fourni la piste pour établir un parallèle entre la mobilité du voyage et le médium cinématographique qui fait écho à cette première séquence. Si nous établissons un parallèle entre le médium cinématographique et le voyage, c'est que le personnage principal d'*Avatar* est atteint d'un handicap physique l'empêchant de marcher. Nous l'apprenons

rapidement, mais il se promène en fauteuil roulant. En tant que spectateurs et spectatrices, nous sommes amené.es à nous identifier à lui : nous sommes assis dans une salle de cinéma, tout comme Jake est assis dans son fauteuil roulant. Si ce dernier réussit à se déplacer, c'est grâce à une technologie qui est celle de l'avatar, ce qui devient l'enjeu principal du film. Quant à nous, le voyage s'effectue par le médium cinématographique.

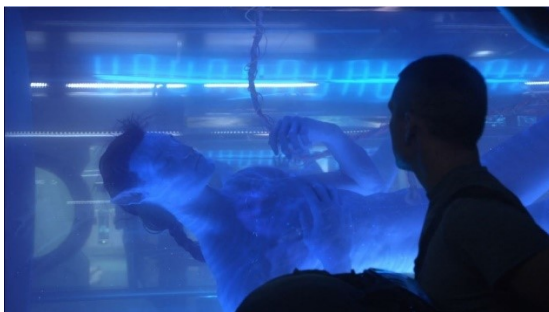
Puisque Jake est le personnage principal et qu'il est handicapé, il ne peut se déplacer comme il veut. Ceci est problématique puisqu'on lui demande dès le début du film de venir remplacer son frère militaire décédé dans une opération sur une planète nommée Pandora. Étant donné sa situation, l'équipage du vaisseau lui montre une nouvelle technologie, l'avatar, lui permettant de prendre possession du corps d'un autochtone synthétique. En acceptant et en apprivoisant ce nouveau corps, Jake alterne entre deux réalités : celle dans laquelle il est handicapé et celle dans laquelle il est un autochtone capable de courir. Par la médiation d'une machine, nous sommes constamment amené.es à effectuer des allers-retours entre fixité et mouvement, entre l'intérieur du vaisseau et l'extérieur sur Pandora. Ces différents éléments brouillent les pistes entre les différentes expériences du réel effectué par Jake et permettent d'alterner entre différents points de vue. Dans la séquence d'introduction de la version projetée en salle, nous passons d'un rêve se déroulant à l'extérieur, dans une forêt verdoyante en plan large, à un réveil dans un vaisseau d'une froideur sans nom et en plan rapproché. (Fig. 231-232)



Ce contraste synthétise un effet qui revient tout au long du film entre la couleur et le gris, mais aussi entre intérieur et extérieur. De nombreuses autres séquences fonctionnent sur ce principe de l'opposition entre le vaisseau incarnant un espace intérieur (froid, gris, uniforme) et la planète Pandora comme espace extérieur (chaleureux, coloré, diversifié). D'autres séquences opposent le

corps handicapé de Jake et sa grande mobilité dans son corps d'avatar. Le parallèle avec le médium cinématographique est d'autant plus frappant que nous aussi, à partir du film, nous devenons en quelque sorte mobiles, sortant de l'espace étroit du vaisseau. Ce premier élément nous amène à l'une des fonctions de l'exotisme dans ce film qui est de nous permettre d'explorer des endroits qui nous sont à priori inaccessibles et inconnus.

Dès son arrivée à l'intérieur du vaisseau, Jake devient rapidement le centre de l'attention. Puisqu'il partage le même bagage génétique que son frère décédé, il est le seul à pouvoir prendre possession de l'avatar de son frère. Cette technologie consiste à imiter un corps de Na'vi (la population de Pandora) afin de passer inaperçu sur la planète. Un autre parallèle peut ici être tracé entre cette technologie de corporisation et le médium cinématographique. Ces deux médiations nous permettent d'adopter un autre point de vue que le nôtre sur le monde. L'avatar permet à Jake de faire l'expérience de pouvoir se déplacer tout en découvrant ce qui l'entoure à partir de son nouveau corps ; le cinéma nous permet de voler, de passer du vaisseau à Pandora en quelques secondes. Cette idée trouve une correspondance dans les propos d'Alain Boillat : « La notion d'avatar suppose l'établissement d'une frontière et postule un rôle déterminant de celle-ci dans la structuration de la diégèse filmique : ici le Même, là l'Autre » (2014, p.61). Dans le film, les rapports entre l'« ici » et le « là-bas », tout comme les rapports entre le « nous » et le « eux », sont dès lors déterminés par la dynamique entre le soldat Sully et son corps artificiel, son avatar. L'accès au monde étranger qu'incarne Pandora est uniquement rendu possible par cette machine permettant de camoufler la véritable identité du soldat tout en lui offrant la possibilité de se déplacer avec ses nouvelles jambes. (Fig. 233-234)



Tout comme Jake, nous apprenons nous aussi à vivre dans ce corps étrange et nouveau, en ne connaissant pas d'emblée toutes ses capacités. De plus, ce corps, par lequel Jake accède au village autochtone de Pandora, agit comme forme de médiation lui permettant une rencontre avec les autochtones de la planète en conservant une distance sécuritaire entre son « vrai » corps et celui qu'il incarne. Jake, tout comme nous, est protégé par la machine qui lui permet de conserver une juste distance avec les autochtones et les animaux de Pandora que nous découvrirons tout au long du film. Ces machines permettent également d'articuler de nouveaux exotismes en offrant des points de vue inédits.

## **1.2. Exoplanètes et altérité : Pandora et ses habitant.es**

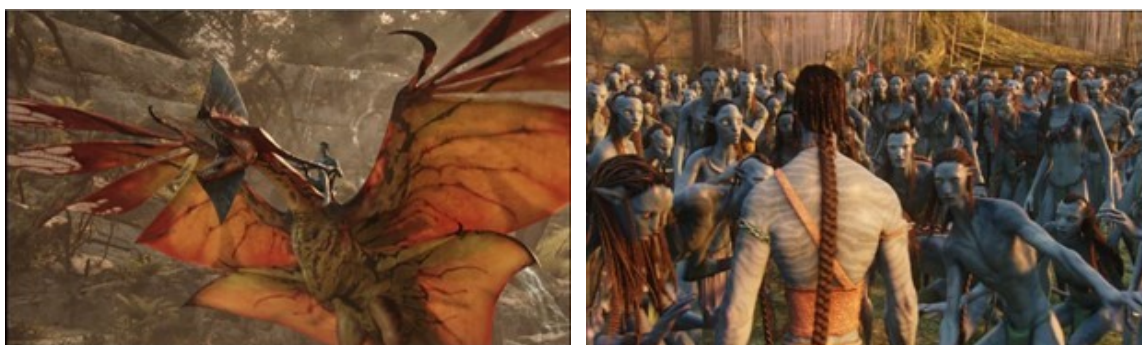
En tant qu'espace où se déroulent l'action et l'intrigue principale du film, Pandora se constitue comme un « ailleurs » exemplaire. Le récit se déroule en 2154 et les humains ont quitté la terre depuis longtemps puisqu'elle était rendue inhabitable, l'industrie ayant épuisé toutes ses ressources naturelles. Après des années de voyage intersidéral, les terriens (pratiquement tous des Blancs, d'ailleurs), découvrent une planète dans un autre système solaire : Pandora. Lieu avec une faune abondante, habitée par des créatures inconnues et spectaculaires, cette planète possède une topographie composée de montagnes, de forêts luxuriantes et d'îles flottantes. Sur Pandora, tout est possible et c'est ce qui fascine. Tout au long du film, il appartient à Jake (et à nous) d'explorer ce nouvel environnement. Notons que cet « ailleurs » a pour objectif principal de dépayser le personnage principal afin de lui faire vivre des aventures. En ce sens, cette planète apparaît complètement exotique pour Jake. En parallèle, elle est tout aussi exotique pour nous et nous surprends constamment alors que nous la découvrons.

L'environnement naturel de cette planète est, tout comme la jungle « africaine » dans *Tarzan* ou *Trader Horn* représenté comme un lieu sauvage et inexploré. Servant de décors à une actualisation de la rencontre entre Européens et Autochtones, l'espace est habité par les Na'Vi<sup>73</sup>, population autochtone entretenant un rapport très étroit avec cet environnement naturel. Leur Dieu est un arbre gigantesque appelé Ewa, reliant toutes les choses entre elles par une sorte de force

---

<sup>73</sup> Notons ici que l'appellation « Na'Vi » est pratiquement une anagramme de « Native », renvoyant aux populations autochtones de la terre, comme le soulignent Dominic Alessio et Kristen Meredith (2012).

mystique. Les animaux, la végétation et les Na'vi vivent ainsi en harmonie, pour ne pas dire en symbiose, les uns avec les autres. Le nom de la planète n'est sans doute pas anodin non plus. Pandora renvoie à la mythologie grecque et à la figure de la femme comme mère de toute vie, la reliant inévitablement à la terre mère et à la nature (Vernant 1988, p.39). Cette symbolique de la Pandora renforce le fait qu'elle regorge de ressources naturelles et qu'elle est fertile. Cette représentation de la planète crée un contraste avec l'univers dans lequel les terriens évoluent jusqu'à présent qui est gris et stérile. La mise en relation entre un espace plus ou moins connu, incarné par le vaisseau spatial, et un espace inconnu, aux caractéristiques morphologiques différentes, permet des comparaisons et crée un climat propice au développement d'une tension dramatique. L'exotisme de la Pandora est ici associé à sa vitalité et sa diversité en comparaison avec l'uniformité du quotidien des terriens. Jake finit d'ailleurs par idéaliser Pandora et par rejeter sa vie avec les humaines. Mais cette idéalisation ne veut pas dire que cet espace soit facilement accessible pour quiconque désire s'y établir. L'un des enjeux principaux du film est justement celui de l'apprentissage de Jake à vivre dans cet environnement naturel qui lui est inconnu jusqu'à en devenir partie intégrante, au même titre que les Na'Vi. Cette exploration constante de Jake lui permet d'appivoiser l'altérité du lieu et d'en comprendre le fonctionnement. Une des séquences emblématiques de cet apprivoisement de Pandora par Jake est lorsqu'il réussit à dompter un animal supposément indomptable (fig. 235-236).



En prenant son temps et en procédant par essais et erreur, il finit par dompter la bête et se l'approprier comme monture. À partir de cet événement, Jake s'impose définitivement comme maître incontesté de la nature, surpassant les autochtones qui s'inclinent devant lui en signe de respect, pour ne pas dire de soumission. Cette séquence nous permet de comprendre une autre



fonction de l'exotisme qui est de fournir un espace dans lequel le héros peut évoluer et se transformer, générant une tension dramatique.

Les Autochtones sont tout aussi extraordinaires que la planète sur laquelle ils vivent. Tous reliés à la nature par un réseau de connexions — référence à l'Internet, selon Thomas Elsaesser (2011) — qu'ils dissimulent dans leurs cheveux longs, les Na'Vi sont gigantesques et bleus. Ayant des capacités surnaturelles et le pouvoir de lire dans les pensées, ils sont totalement différents des humains. Certes, au-delà de cette fascination première pour ce peuple exotique, les Na'Vi peuvent également être perçus comme des versions de synthèse de ce que représentent les populations autochtones de la terre du point de vue des Occidentaux. Élaborant une forme d'exotisme nostalgique, ils sont tout ce que les Terriens ne sont plus en 2154. Ils ont une planète qui regorge de ressources naturelles, un respect pour l'environnement, des valeurs de solidarité et d'entraide et leurs communautés ne sont pas régies par l'argent et le système capitaliste. L'exotisme des Na'Vi se construit sur le mode de la nostalgie et de la disparition. Leur fonction dans le film est double. D'une part, ils renvoient les êtres humains à leur propre condition et à leur rapport à l'environnement. D'autre part, ils incarnent une forme de vie alternative possible et idéale qui préserverait la diversité planétaire. Certes, il est possible de soutenir tels les commentateurs Dominic Alessio et Kristen Meredith que les Na'Vi occupent les mêmes fonctions que dans les récits d'aventure coloniale :

*Avatar, in spite of its overt political stance, consequently, remains a colonialist work as it fails to “challenge the traditional one-dimensional representation(s) of indigenous peoples [read Na’vi] common to much of the movie industry over the last century. The Na’Vi are depicted instead as a primitive palimpsest of non-western Indigenous cultures epitomized by Maasai-looking necklace, Rastafarian dreadlocked hair, North American Indigenous peoples clothing and weapons, and Maori cultural practice (2012, p. 3).*

Cette interprétation nous paraît quelque peu réductrice de la portée des Na'vi en tant qu'individus imaginaires. Non seulement dans le cinéma colonial, comme nous l'avons vu tout au long de la thèse, les autochtones ne sont pas au centre de l'attention des récits, mais ils sont loin d'être idéalisés. En ce sens, la construction ludique que représentent les Na'vi témoigne selon nous d'un rapport envers les autochtones qui a changé. Loin d'être considérés comme sauvages, sauf par le général du vaisseau, ils sont ce que tous les êtres humains désirent être. C'est pour cette raison que Jake ne veut plus quitter ce nouveau corps et cette communauté qu'il a appris à connaître. Non

seulement il veut marcher, évidemment, mais il ne veut surtout pas retourner dans son monde gris et froid, sans avenir. Les fonctions des Na'vi dans le récit sont cependant paradoxales. Si d'un côté ils sont des projections idéalisées d'une vie meilleure, de l'autre ils sont les faire-valoir du valeureux soldat blanc qui vient les sauver de l'envahisseur. Malgré le fait que Jake soit l'employé de la fédération terrienne de recherches scientifiques, tout en étant militaire, il a pour mission de duper les Na'Vi et de les éliminer pour prendre possession des ressources naturelles de leur planète. Évidemment, Jake finit par trahir les Terriens pour se sauver avec les Na'Vi et devient le chef de la résistance. C'est que Jake a fait l'expérience d'être dans le corps d'un Na'Vi et sa perception a changé, lui faisant adopter le point de vue des autochtones sur la situation. Ce qui est selon nous questionnable est le fait que pour nous faire oublier qu'il s'agit d'un « Blanc », Cameron utilise le stratagème visuel de l'avatar qui uniformise toute distinction repérable par les images. Le fait que tous les personnages autochtones soient bleus renforce une idée d'égalité entre les autochtones et les personnages blancs, permettant de camoufler l'action coloniale à laquelle Jake se livre. En même temps, nous ne sommes plus dans cette dynamique entre blancs et autochtones, mais plutôt entre terriens et extra-terrestres ce qui fait en sorte que Jake devient en quelque sorte un Na'Vi lui aussi.

Les autochtones sont ainsi présentés comme des personnes bienveillantes et en parfaite harmonie avec la nature. Ils incarnent une version moderne du mythe du bon sauvage, ce qui les rend exotiques au regard de Jake et, nous pouvons le supposer, des spectateurs et spectatrices. Pour aller plus loin dans cette vision idéalisée des autochtones, le lien qui les unit à la nature révèle les rapports changeant des imaginaires de l'exotisme. Non seulement sont-ils idéalisés parce qu'ils incarnent une vie en harmonie avec la nature, témoignant des préoccupations écologiques propres à notre époque, mais en plus ils sont ce que les humains aimeraient devenir. En ce sens, nous ne sommes plus dans un rapport d'exclusion des autochtones, mais bien dans une idéalisation et une volonté de compréhension. La médiation de l'avatar nous aidant à adopter leur point de vue sur le monde.

### 1.3. Pandora la flamboyante et l'esthétique de l'impact<sup>74</sup>

À partir de ce point, nous aimerions émettre l'hypothèse que le film nous permet de ressentir ce que les spectateurs et spectatrices des années 1930 pouvaient ressentir devant des images ethnographiques intégrées à *Tarzan the Ape Man*, devant les images de *Tabu* ou de *Nanook of the North*. Cet aspect de l'exotisme, peu abordé dans la thèse sans doute à cause de la trop grande distance temporelle qui nous sépareit des œuvres à l'étude, peut ici être analysé grâce à la contemporanéité d'*Avatar*. Nous pouvons ainsi entrevoir l'exotisme en tant qu'expérience surprenante rendue possible par le médium cinématographique. Selon Geoff King, les films contemporains fonctionnent sur le principe d'une « esthétique de l'impact » (2006, p. 335). Cette dernière s'articule selon deux pôles : d'une part, elle est constituée d'un montage rapide, de plans de caméra qui donnent l'impression d'être au cœur de l'action et, parfois par la simulation d'objets volants directement vers l'audience, contribuant à les impliquer subjectivement dans l'action (2006, p. 340) ; d'autre part, elle se définit par la création de ce que l'auteur nomme le « wow inducing factor », qui repose sur le plaisir généré par les effets spéciaux, allant de plans larges sur des territoires insaisissables à l'œil nu à des armées gigantesques, contribuant au caractère épique des films. Pour exemplifier le fonctionnement de ce « wow inducing factor » dans le film, nous revenons sur deux séquences qui sont complémentaires et qui proviennent de la version longue. Les raisons de leur coupe dans la version présentée en salle nous sont inconnues.

Au tout début du film Jake est assis sur son lit. Il vit dans une minuscule chambre, et devant lui se dresse un écran géant de télévision. L'endroit est gris, monochrome et étroit. D'un côté du lit, il y a un mur. De l'autre côté se trouve un mince espace pour mettre ses pieds et un autre mur sur lequel est installée une immense télévision. Tandis qu'il se réveille et commence à s'habiller, nous apercevons sur l'écran des images de ce qui paraît être un documentaire animalier. Nous y voyons des bébés tigres se faire nourrir et jouer ensemble (fig. 237-238).

---

<sup>74</sup> L'expression « esthétique de l'impact » nous vient de l'ouvrage collectif *Contemporary American Cinema* (2006) et de l'article de Geoff King intitulé « Spectacle and Narrative in the contemporary Blockbuster » (p.334-355). King développe également cette idée d'une « esthétique de l'impact » dans *Spectacular Narrative. Hollywood in the age of the Blockbuster* publié en 2009. Cette forme particulière se caractérise selon lui par « un montage rapide et une caméra mobile qui donne l'impression d'être dans l'action » (2006 p.335, ma traduction)



Ces images de tigres en arrière-plan nous rappellent les premiers films de Martin et Osa Johnson et constituent une forme d'écho à l'exotisme des premiers temps, et plus particulièrement le cinéma zoologique et les films de safaris. Évidemment, il s'agit d'une version modernisée des films animaliers. En écoutant attentivement, nous nous apercevons qu'il s'agit d'un communiqué de nouvelles. L'animatrice annonce que le tigre du Bengal, espèce depuis longtemps disparue de la surface de la Terre, renaît grâce au clonage. Jake n'est pas très impressionné par ces images ; il y porte à peine attention. Pourtant, comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse, ces images ont déjà été impressionnantes pour les spectateurs et spectatrices qui pouvaient enfin voir des animaux sur grand écran. Le fait que ces images soient projetées à la télévision dans un bulletin de nouvelles ajoute à leur banalité et les normalise. Ceci fait en sorte qu'elles ne créent plus l'effet d'exotisme qu'elles ont déjà eu. L'exotisme étant intimement lié aux contextes qui en permettent la formulation, le tigre du Bengal est associé à l'exotisme d'une autre époque. Le « wow inducing factor » n'est pas présent dans ce cas. De plus, notons qu'il ne s'agit pas de chasser le tigre dans ce reportage. Au contraire, ce dernier concerne la sauvegarde de l'espèce par le clonage et montre une dame qui nourrit un bébé tigre. Ce changement des rapports entre humains et animaux est également le reflet des transformations de nos rapports à l'écologie. En ce sens, la férocité des tigres qui dramatisait la rencontre dans le cinéma des années 30 est ici transformée en écoanxiété qui suppose leur disparition de la surface de la Terre.

La première fois que Jake met les pieds officiellement dans la jungle de Pandora, il arrive en hélicoptère. La végétation est dense et des bruits se font entendre. Ce ne sont pas des bruits habituels que nous pouvons associer à des animaux connus. En avançant, alors qu'il est sous sa forme d'avatar, il découvre une flore et une faune inédites. Dans ce contexte, Jake est nerveux et brandit son arme au moindre mouvement ou son. À partir d'un certain point, s'enfonçant toujours

plus dans la jungle, il aperçoit au loin une créature immense qui ressemble à une sorte de rhinocéros ou à un éléphant. Incapable de l'identifier, Jake s'arrête et demande conseil à la capitaine qui l'accompagne. Cette dernière lui dit de ne pas bouger et que ce sont des bêtes territoriales qui attaquent au moindre mouvement (fig. 239-240).



Le moment est tendu et la créature, elle, impressionnante. Non seulement elle est immense, mais elle possède une collerette aux couleurs mauve et bleu qui se dresse sur son crâne pour intimider les intrus. Après quelques instants de tension, la créature se recule comme si elle craignait quelque chose. Nous comprenons ce qu'elle redoutait lorsque surgit derrière Jake une sorte de tigre ou de panthère tout aussi gigantesque et féroce que la première créature. Encore une fois, il nous est impossible de l'identifier à l'aide de nos connaissances. Étant beaucoup plus costaud, de couleur noire lustrée avec des antennes et des crocs acérés, son apparition est surprenante et oblige Jake à fuir. Cette première rencontre n'est qu'un avant-goût de ce qui se trouve sur Pandora. Elle nous permet de faire l'expérience de la surprise provoquée par l'inconnu. La structure de cette séquence met tout en place pour provoquer un effet spectaculaire. Non seulement les couleurs sont impressionnantes, mais les créatures sont totalement exotiques pour Jake. En comparant cette séquence d'exploration de Pandora aux images de tigres des nouvelles télévisuelles au début du film, nous pouvons y voir une forme d'actualisation de l'exotisme animalier. Les animaux sont créés de toute pièce par ordinateur nous empêchant de les identifier formellement, ce qui les rend totalement exotiques et contribue à notre plaisir visuel. Comme l'avance Geoff King, la création numérique d'environnements naturels inédits, tout comme celle des animaux qui y habitent, vise à éloigner les spectateurs et les spectatrices de ce qu'ils connaissent déjà et à produire un effet spectaculaire de surprise (2006, p.339). Nous apprendrons au fil du film, tout comme Jake, à connaître ces animaux et leurs comportements nous permettant de nous habituer à leur présence et atténuant l'effet de surprise.

Le contraste entre le quotidien de Jake et celui sur Pandora nous permet de faire l'expérience du spectacle exotique que génère cette nouvelle planète. Tout comme pour Jake, l'expérience de Pandora nous sort de la monotonie du quotidien, des images vues et revues au cinéma et à la télévision qui n'ont presque plus rien d'exotique. L'utilisation de la technologie numérique permet, dans ce contexte, l'émergence d'images inédites qui nous happent par leurs couleurs flamboyantes, par la création de créatures et de végétaux aux caractéristiques physiologiques et biologiques inédites et par l'expérience sensorielle qu'elles nous procurent. Cela est d'autant plus impressionnant lorsque le film est regardé sur un écran géant, en écran large (*Widescreen*), avec des lunettes de trois dimensions. La technologie numérique est ici au service de la création d'images et d'êtres totalement nouveaux et exotiques.

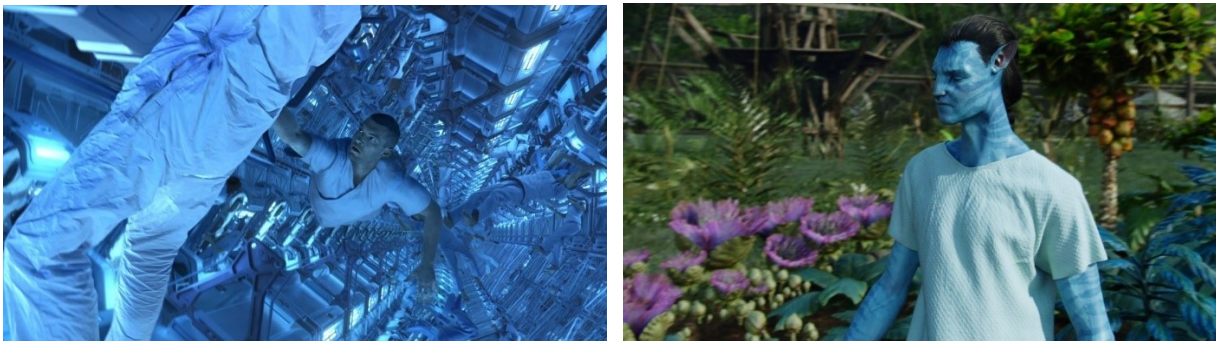
#### **1.4. Couleurs et expérience visuelle : de la mort à la vie**

Pour amplifier l'expérience exotique auquel Cameron nous convie, le film se construit sur des contrastes de couleurs qui appuient des distinctions entre les différents environnements. Pandora est vaste, verdoyante, colorée et contrastée. À l'inverse l'intérieur du vaisseau est bleu et gris. Ce jeu sur les contrastes, qui revient comme un leitmotiv durant le film, permet à la fois de distinguer l'espace endotique de l'espace exotique, tout en renvoyant à un discours sur la beauté de la nature encore intouchée par l'industrie et l'exploitation des ressources naturelles.

La séquence durant laquelle Jake essaie pour la première fois son avatar et s'enfuit dans le jardin de la base militaire nous permet d'observer clairement cette comparaison entre les espaces par les contrastes de couleurs. Tout au long du film, nous faisons des allers-retours entre l'intérieur où se trouvent les capsules servant à prendre possession d'un avatar, et l'extérieur représentant un autre monde : celui d'une planète vibrante de vitalité aux mille variations de couleurs. L'effet est renforcé par l'utilisation de la 3D lors des premières projections en salle qui permet de délimiter encore plus clairement les tons et les différentes variations de teintes. En ce sens, le fait que l'intérieur du vaisseau soit constamment présenté dans des tons de gris métallique réduit les subtilités de contraste possibles et diminue la profondeur de champ. Ceci fait en sorte que tout à l'air uniforme et monochrome. Cet effet est renforcé par l'utilisation des lunettes 3D qui ne

permettent pas de bien distinguer la profondeur de champ lorsque les couleurs ne sont pas assez contrastées (Brown, 2012). À l'inverse, loin d'être monochromes, les couleurs vives de Pandora permettent la mise en place de contrastes extrêmement vifs qui témoignent de la vitalité du lieu.

La couleur sur Pandora est dès lors synonyme de vie, alors qu'à l'inverse, la monochromie est synonyme de mort. Les couleurs appuient le discours environmentaliste auquel se livre Cameron, présentant le développement industriel et le système capitaliste d'exploitation comme menant les êtres humains à leur perte. Les intérieurs gris, sombres et connus se trouvent à incarner cette perte de vitalité annonciatrice d'une mort imminente. Tous alignés dans des cellules de cryogénéisation, tous pareilles ou presque (Jake est étiqueté comme « différent », puisqu'il est atteint d'un handicap physique), les êtres humains et leur création sont présentés comme source d'aliénation et d'uniformité (fig. 241-242).



À l'inverse, les Na'Vi ne sont pas d'un bleu totalement uniforme et ils possèdent des traits distinctifs propres à chacun (tâches, tons plus foncés, rayures, etc.). Leur planète est également sujette à de nombreux contrastes de couleurs qui alimentent une impression de diversité infinie. Les Autochtones de Pandora portent également des billes de couleurs variées dans leurs cheveux et des maquillages de guerre aux couleurs vives. Ces oppositions au niveau des couleurs renforcent la distinction entre les deux mondes diamétralement opposés. L'intrigue du film tourne autour de la tension entre la préservation de la diversité associée à Pandora et les nécessités économiques et politiques des êtres humains qui veulent se l'approprier.

## 1.5. Les sons de synthèse : bruits, langues et musique

Cameron exotise également par le biais du sonore. D'abord, les bruits ne sont pas les mêmes selon que nous soyons à l'intérieur du vaisseau ou Pandora. L'exotisme de Pandora est ainsi appuyé par un exotisme sonore qui élargit l'espace visible. Ensuite, Cameron a créé de la musique à l'aide d'un processus de synthèse à partir d'un échantillonnage de plusieurs instruments d'origines diverses. Cette musique, propre au Na'Vi, permet de renforcer leur caractère unique. Finalement, le cinéaste a également inventé un langage pour que les Autochtones possèdent une culture qui leur est propre.

Lorsque nous sommes dans le vaisseau ou à la base militaire sur Pandora, les bruits sont d'origine électronique ou mécanique. Lors de sa première arrivée sur Pandora, ce qui frappe Jake, au-delà des couleurs et de la nature, est la présence de cris et de bruits d'origines naturelles. Les cliquetis des ordinateurs, l'air qui s'échappe de pistons et de pneumatique, de la vaisselle qui s'entrechoque et les pas sur le sol en grillage métallique qui résonnent dans les couloirs constituent l'environnement sonore de ce lieu. Ces sonorités qualifient et identifient l'espace dans lequel les humains se trouvent et vivent. Elles renvoient à des sonorités industrielles et mécaniques. Ce constat renforce la critique de la mécanisation et de l'industrialisation à laquelle se livre Cameron. À l'inverse, lorsque Jake arrive pour la première fois sur Pandora, les bruits sont clairement d'origine naturelle. Les cris d'animaux en hors-champs, les stridulations des insectes, tout comme le bruissement des feuilles d'arbre permettent de sentir par le sonore la diversité naturelle de Pandora. Il s'agit de sonorités organiques qui se distinguent clairement des sonorités mécaniques du vaisseau. Par les bruits, Cameron oppose ici mécanisation et nature. L'exotisme sonore de Pandora nous amenant à le préféré aux bruits agressants du vaisseau.

Selon une optique similaire, la musique participe elle aussi à exotiser l'espace de Pandora. Alors qu'elle est très peu présente dans les bâtiments militaires ou les vaisseaux spatiaux, elle s'entend dès que nous sommes à l'extérieur. Bien que nous ne voyons pas sa source au départ, la musique est rapidement associée aux Autochtones de Pandora. L'ethnomusicologue Wendat Bryant, membre de l'équipe de conseillers pour le compositeur James Horner, explique le processus créatif derrière cette musique spécifiquement conçue pour les Na'Vi :



Through a process of elimination we came up with 25 workable possibilities, including examples of Swedish cattle herding calls, folk dance songs from the Naga people of Northeast India, Vietnamese and Chinese traditional work songs, greeting songs from Burundi, Celtic and Norwegian medieval laments, Central African vocal polyphony, Persian tahrir, microtonal works by Scelsi, the Finnish women's group Värttinä, personal songs from the Central Arctic Inuit, and brush dances from northern California (2012, p. 3).

Par un processus d'échantillonnage (sampling) et par une organisation de ces sonorités trouvées par Bryant, les musiciens cherchent à créer une trame sonore unique qui ne ressemble à rien d'autre de connu ou de reconnaissable (géographiquement, historiquement ou culturellement) pour les spectateurs et les spectatrices (2012, p. 3). La musique a ainsi pour but de créer un effet d'exotisme délocalisant tous les paramètres qui pourraient référer ses sonorités à quelque chose de connu des publics. Cela dit, le théoricien de la musique de film, Daniel White, critique vivement ce geste créateur pour la musique d'*Avatar*, l'associant à une forme d'orientalisme qui cache une posture de composition foncièrement stigmatisante. Cette utilisation d'une musique synthétique n'a d'autre but, selon lui, que de renvoyer au primitivisme qui accompagne la représentation des autochtones d'un point de vue occidental. Cette interprétation nous semble quelque peu réductrice des potentialités créatrices de la musique de synthèse. Certes, il s'agit d'une réappropriation de plusieurs sonorités de différentes provenances, ce qui pourrait être perçu comme un acte néocolonial, mais en même temps elle génère une nouvelle création complètement exotique qui ne trouve aucun référent dans le réel. Sortant des schèmes de composition occidentaux et classiques, tout en refusant la simple reprise de musique du monde, il y a une volonté de souligner la diversité par cette musique unique et kaléidoscopique.

La création d'une langue pour les Na'Vi part d'un processus de création similaire que pour la musique. Dans une entrevue, Cameron mentionne son désir de créer une langue « authentique » pour les Autochtones, qui ne ressemble à rien de déjà connu (2007). Pour ce faire, il consulte Paul Froemer, linguiste et professeur à la University of Southern California (USC) qui a travaillé pendant un an aux développements d'un langage avec ses singularités linguistiques et ses règles de grammaire spécifiques (2007, p. 5). À ce sujet, le cinéaste clarifie son idée, soulignant la volonté d'atteindre une sonorité exotique : « It would have to be something that was pronounceable by the actors but sounded exotic and not specific to human languages. So, he's mixing bits of Polynesian and some African languages, and all this together. It sounds great » (2007, p. 5). Cette création

d'un langage totalement nouveau est impressionnante et amplifie l'effet d'exotisme associé aux Autochtones. L'apprentissage de cette langue par Jake nous est également transmis par l'utilisation des sous-titres. Tout au long du film, plus le soldat apprend à connaître les Na'Vi, un déplacement s'opère. Alors qu'au début, les Autochtones parlent leur langue et que les sous-titres aident les spectateurs et spectatrices à comprendre, à partir d'un certain point, il y a un renversement, et tout le monde parle anglais. Comme si, une fois la langue des Autochtones maîtrisée, Jake — et nous, par extension — faisait désormais partie de leur communauté.

### 1.6. L'image numérique et de synthèse : paradoxes technologiques

Le film doit son succès à l'utilisation de nouvelles techniques de création visuelle, dont la 3D, la motion capture et les images de synthèse. Ces nouvelles technologies, pour l'époque, permettent de créer des environnements audio-visuels de toute pièce à partir de logiciels de modélisation. En 2009, selon Cameron, cette technologie est tellement perfectionnée qu'elle ne permet plus aux spectateurs et aux spectatrices de distinguer l'image analogique de l'image numérique :

Looking at what Peter Jackson was able to do with Gollum, and then *King Kong*. And Davy Jones [from *Pirates of the Caribbean*]*—*all these examples of compelling photo-realistic, fully CG characters, in a photo-realistic world. I don't think many people are aware that a lot of the jungle scenes in *King Kong* were actually CG<sup>75</sup> (2007, p. 5).

La possibilité de générer des environnements et des individus à partir du numérique permettent d'en déterminer les caractéristiques et, surtout, de construire des géographies imaginaires totalement inédites sur lesquels les cinéastes ont un contrôle total. Les effets spéciaux participent du caractère exotique des lieux et de leur habitant.es en permettant la création numérique d'un environnement qui ne trouve aucun repère dans notre quotidien.

La majorité des séquences sur Pandora sont créées par des logiciels et des images de synthèse. À l'inverse, celles qui se déroulent à l'intérieur des vaisseaux et des bâtiments humains sont tournées avec des caméras en trois dimensions en présence des acteurs en studio et transformées par ordinateur par la suite (Holben 2010). La distinction entre les deux techniques de

---

<sup>75</sup> Cette abréviation fait référence aux images fabriquées par ordinateur (Computer Generated).

production visuelle nous permet de réfléchir à l'exotisme à partir de l'indicialité des images. D'un côté, nous avons accès à un monde que nous connaissons plus ou moins puisque tourné avec des caméras 3D et impliquant un rapport analogique avec le réel qui se présente à l'image. De l'autre côté, sur Pandora, les images sont complètement générées par le numérique, ce qui fait en sorte qu'elles s'éloignent de ce rapport indiciel au réel. Évidemment, la distinction est extrêmement difficile à faire puisque les modélisations partent toujours d'un humain qui les crée. Cependant, la possibilité de créer tout ce que le cinéaste souhaite sur Pandora lui permet de laisser libre cours à son imagination. Des îles flottantes, en passant par les plantes qui réagissent aux mouvements, ou même des cheveux qui se lient à la nature, les images numériques permettent la création d'un monde complètement imaginé qui n'a pas à répondre de notre réalité. Jake est amené peu à peu à abandonner sa propre réalité pour fuir dans le monde merveilleux et magique de Pandora.

En parallèle, la mise en scène des prouesses de la technologie par l'utilisation d'effets spéciaux paraît s'inscrire en porte à faux avec le discours du film qui insiste pour refuser la mécanisation industrielle et les technologies. Fruit d'une technologie avancée de création cinématographique, les effets spéciaux permettent de créer des mondes parallèles qui sont exotiques. En même temps, et c'est la nature paradoxale de la démarche cinématographique de Cameron selon nous, si les personnages doivent fuir vers d'autres mondes c'est justement à cause de développements technologiques. Certes, il est possible d'argumenter que l'utilisation des effets spéciaux n'est pas la même chose que la déforestation à l'aide de bulldozers telle qu'elle est mise en scène dans le film. Cependant, la proposition de Cameron est justement de nous montrer que malgré tout ce que les terriens peuvent faire sur la planète, il y aura toujours une échappatoire possible par le biais de la technologie.

### **1.7. Corporalité et avatar : entre devenir-autre et devenir l'Autre**

Le cœur du film, comme son titre l'indique, est la technologie de l'avatar. Dans son nouveau corps, Jake doit se familiariser avec de nouvelles fonctions motrices et cognitives. L'avatar devient pour lui une forme de médiation lui permettant d'interagir avec les Autochtones de Pandora. Les dynamiques entre son corps humain et son corps de Na'Vi qu'il doit apprivoiser nous permettent de revisiter dans ce contexte la question du contre-exotisme. Dans cette optique, une des trames

narratives principales du film se résume à la question suivante : jusqu'à quel point, malgré son enveloppe corporelle identique à celle des habitant.es de Pandora, Jake peut-il devenir un Na' Vi ? Pour analyser cette question, nous empruntons ici la distinction entre « devenir-autre » et « devenir l'Autre », établie par le sociologue Rodolph Christin (2000). Comme l'auteur le mentionne à partir de l'exemple du personnage du voyageur, le voyage permet de devenir-autre : c'est-à-dire de changer la perception du monde de celui qui le pratique, lui permettant de vivre dans l'entre-deux des cultures. Christin note : « La nouveauté qui caractérise l'au-delà des cadres et des processus de reconnaissance pousse l'individu qui voyage vers une remise en cause des horizons qui jusque-là l'accompagnait dans le silence de leur normalité » (2000, p.128). L'auteur précise également qu'il est impossible pour le voyageur de devenir entièrement l'Autre, puisqu'une distance infranchissable les sépare, et que le voyageur tire son plaisir — ce que l'auteur nomme l'expérience exotique — de cette distance respectueuse (2000, p. 128-133). Revenons à Jake, le voyageur. Supposons d'abord que pouvoir prendre possession d'un corps autre, celui d'un Na'Vi, oblige à une négociation constante entre son identité, sa culture, ses connaissances et l'expérience qu'il vit à travers son avatar. Les enveloppes corporelles qu'occupe Jake font ici office de médiation entre son monde perçu comme endotique (celui des terriens) et le monde qui lui est exotique (celui des Na'Vi). Le soldat est constamment amené à (re) négocier son identité à travers ces changements et cette transformation qui est positive pour lui, ne serait-ce que parce qu'il peut désormais marcher.

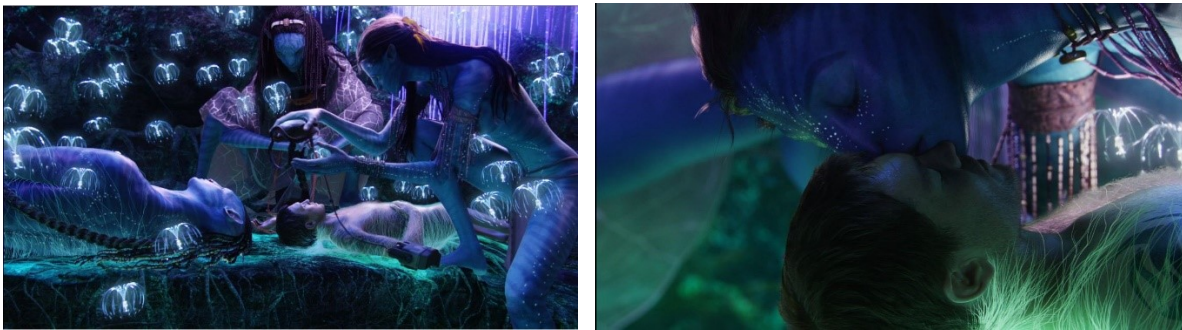
Le corps humain de Jake est d'abord lié à son expérience du monde à la fois en tant qu'humain, mais aussi en tant qu'être atteint d'un handicap physique. Ce corps impose certaines limites à son expérience au quotidien. Comme nous le notions en début d'analyse, le fait qu'il soit en fauteuil roulant peut également référer aux spectateurs et spectatrices assis en salle. Ce sont eux et elles, tout comme Jake, qui vont voyager vers Pandora à partir d'une forme de médiation (l'avatar pour Jake, le cinéma pour l'audience) et qui se retrouveront, on le suppose, transformés au cours de ce voyage. Au-delà de cette corporalité, Jake a aussi une culture à laquelle il appartient, de même que des souvenirs qui conditionnent son expérience du monde. Dans le film, ces différentes composantes qui font de Jake et de tous les êtres humains des individus complexes sont escamotées pour ne les réduire qu'à une enveloppe corporelle. Ainsi, il suffirait de changer de corps, pour voir le monde comme l'Autre (fig. 243-244).



Si on creuse un tant soit peu cette proposition, nous sommes face à une impasse. À partir du moment où Jake prend possession de son avatar, ses perceptions changent et le processus de transformation s'enclenche. Sous la forme d'une fascination première pour son nouveau corps et, par la suite, d'une admiration pour Pandora et ses habitant.es, la mentalité de Jake se transforme. L'expérience exotique agit ici comme moteur de ce changement puisqu'elle pousse Jake à vouloir devenir de plus en plus un Na'Vi et à les idéaliser pour leur vision du monde. Évidemment, les deux univers sont en dialogue constant, offrant des contrastes entre les corps, les perceptions du monde qu'ils permettent et Jake qui les habite. Ils deviennent des espaces de négociation. Le fait que le soldat apprenne à vivre sur Pandora et qu'il fasse la rencontre d'une Autochtone lui apprenant les coutumes et la langue devient un chemin vers une compréhension de cette culture, au-delà des apparences premières. Du moins, c'est ce que le film suggère, nous amenant à comprendre le point de vue des Na'Vi et à adhérer à leur cause, tout en suggérant que Jake pourrait échapper à sa condition humaine et lui aussi devenir un Na'Vi.

Pour poursuivre selon cette idée, on peut se demander si c'est vraiment par passion pour la culture de l'Autre que Jake renie son humanité, parce qu'il peut désormais marcher ou tout simplement par amour pour une Na'Vi. Certes, le fait que son corps d'avatar lui procure un physique lui permettant de sortir de sa situation handicapante est certainement non négligeable dans cette volonté de transformation. Cela dit, de manière encore plus prégnante, le thème de la rencontre entre un blanc et une autochtone est au centre du récit et c'est par amour que Jake décide de devenir un Na'Vi. Son dévouement pour l'apprentissage de la culture Na'Vi et de leur philosophie de vie n'est pas désintéressé ou simplement dû à une idéalisation. L'histoire d'amour qui se développe entre les deux personnages devient le prétexte d'un apprentissage pour Jake intimement lié à une conquête amoureuse. Jake devient en parallèle un intermédiaire qui change de forme selon à qui il s'adresse. Comme le note justement Alain Boillat : « En effet, Jake s'inscrit

dans la longue lignée de ces personnages blancs familiers des autochtones qui servent d'intermédiaire entre les colons et les Indiens » (2014, p. 61). Le soldat remet en question, au fil du récit, le développement industriel, la technologie, le système économique et l'exploitation des ressources naturelles auxquels les humains se livrent. Refusant de plus en plus de revenir dans son corps humain, le subterfuge de l'avatar nous laisse croire que Jake change jusqu'à pouvoir devenir complètement l'Autre. La dernière séquence du film est d'ailleurs très éclairante à ce sujet. Un travelling avant sur un plan d'ensemble nous permet de voir le caractère grandiose de l'arbre de la vie. En nous rapprochant, nous apercevons des Na'Vi assis, récitant des chants cérémoniaux. Rendus sur un autel, nous apercevons deux corps étendus l'un à côté de l'autre. Il s'agit du corps humain de Jake et de celui de son avatar. Les Na'Vi se livrent à un rituel dans lequel Neytiri (la femme qu'il aime) embrasse le corps de Jake (fig. 245-246).



Par une sorte de magie mystique, la nature lumineuse s'active autour des corps et un transfert s'opère entre l'ancienne enveloppe corporelle de Jake et celle de son avatar. Le dernier plan est un gros plan sur ses yeux, désormais ceux de son avatar, faisant écho à la première séquence du film : celle de son réveil avec son corps humain dans la capsule de cryogénéisation. Cette finale laisse en suspens des interrogations : Jake serait-il devenu l'Autre ? Est-il plutôt devenu-autre, ni totalement humain, ni totalement Na'Vi ? Quoiqu'il en soit, c'est l'exotisme qui est la source de cette transformation de Jake et qui participe à l'amener au-delà des premières impressions.

### **1.8. Écologie et romantisme : préserver les dernières parcelles de diversité naturelle**

Ultimement, le film prend la forme d'une fable écologique dans laquelle l'exotisme de Pandora et de ses habitant.es occupent une fonction cathartique. Cameron établit une critique de

l'exploitation des ressources naturelles en lui opposant un exotisme écologique. En ce sens, le film s'inscrit à la fois comme un avertissement du monde à venir, un possible futur dystopique, et, en même temps, propose une façon d'y échapper en résistant et en protégeant la diversité naturelle de la planète par la responsabilisation écologique. L'exotisme s'articule ainsi à la fois sous le mode d'une peur de la perte de diversité sur terre, tout en étant une motivation pour prévenir une possible uniformité du monde, voire sa fin imminente dans une grisaille de pollution.

Mettant de l'avant la diversité et la beauté de la nature par le biais de l'imagerie numérique, ce récit de science-fiction nous renvoie inévitablement à notre condition occidentale actuelle et sert de mise en garde au futur possible de la terre. En nous permettant d'adopter le point de vue des Na'Vi et en les idéalisant, le film constitue un appel à l'action. Les humains qui ont quitté la terre pour trouver une autre planète sont un des futurs possibles qui nous attend. Que ce soit l'environnement naturel, les animaux ou les Na'vi, l'entité représentée par la corporation fait tout ce qu'elle peut pour intégrer et éliminer les obstacles qui se dressent sur son chemin. Cette corporation symbolise, selon cette perspective, toutes les entreprises d'exploitations pétrolières, minières et forestières à la source même de l'exploitation coloniale par l'Occident. Pour faire écho à ce propos, le film renvoie à plusieurs situations actuelles aux États-Unis, mais également partout dans le monde, dans lesquelles l'industrie et les corporations marchandent les ressources de la planète et se réapproprient des territoires déjà occupés. La proposition finale du film est qu'il n'est pas possible de raisonner avec l'économie gérée par le profit et que la préservation de la diversité planétaire en dépend. Ce discours s'inscrit dans une perspective anticoloniale, environnementaliste et anticapitaliste. Cameron critiquant à la fois, comme le soulignent Alessio et Meredith, la politique étrangère américaine sous l'ère Bush, mais aussi, plus largement, l'impérialisme (2012, p. 10).

Représentant l'environnement sous le signe de la nostalgie d'un monde sur le point de disparaître, Cameron ne sort cependant pas totalement du cadre d'un exotisme associé à une vision romantique et primitivisme des « autres » et des « ailleurs » non-occidentaux. En idéalisant les Autochtones pour leurs rapports à la terre, le cinéaste réduit tout de même leur complexité individuelle à quelques éléments pour les besoins de son récit. Cela est d'autant plus problématique lorsqu'on constate que la majorité des acteurs choisis pour incarner les Autochtones sont des Afro-

Américain.es et des Portos Ricain.es. Pourquoi ce choix, surtout s'il n'est pas visible à l'écran ? L'exotisme, selon cette optique, renforce une dynamique binaire entre le « nous » et le « eux » qui ne trouve aucune autre solution qu'une opposition violente. Comme le critique Slavoj Žižek le note : « The film teaches us that the only choice the aborigines have is to be saved by the human beings or to be destroyed by them » (2010, p. 45). Le constat final du film est que l'impérialisme s'est imposé partout sur la planète et qu'il n'existe pratiquement plus d'endroit où il n'a pas aligné les esprits et les comportements sur la raison économique. Par la création d'un exotisme écologique, le cinéaste construit un monde dans lequel les Occidentaux peuvent assouvir, l'instant d'un film, leur angoisse face à la possible disparition d'une diversité planétaire et de leur espèce...

\*\*\*

L'étude d'*Avatar* nous a permis de comprendre le rôle contemporain que l'exotisme est amené à jouer. N'étant plus associés aux « autres » ou au « ailleurs » terrestres, ou aux colonies, les imaginaires, les formes et les fonctions qu'il prend désormais sont liés à une condition planétaire et à l'écologie. Par l'imagerie numérique, nous avons observé de quelles façons Cameron donne forme à ce nouvel exotisme en créant des univers qui nous sont totalement étrangers et qui regorge de particularités. De plus, par les contrastes entre le monde pollué terrestre et la beauté de la diversité naturelle de Pandora, le cinéaste propose un exotisme qui a pour fonction de valoriser la nature. Cet exotisme écologique, comme nous l'avons nommé, est également attaché à une forme de nostalgie pour notre propre planète qui, dans un futur plus ou moins rapproché, pourrait nous mener à notre perte.



## Conclusion

*Entendons-nous bien : voyager, oui, il faut voyager. Mais surtout ne pas faire de tourisme. Ces agences qui quadrillent la terre, qui l'ont divisée en parcours, en séjour, en clubs soigneusement préservés de toute proximité sociale abusive, qui ont fait de la nature un « produit », comme d'autres voudraient faire de la littérature ou de l'art, sont les premières responsables de la mise en fiction du monde, de sa déréalisation d'apparence — en réalité, de la conversion des uns en spectateurs des autres en spectacles<sup>76</sup>.*

L'hypothèse de départ de la thèse était que l'exotisme au cinéma pouvait nous éclairer sur l'Occident en tant qu'entité imaginaire et politique. À travers notre étude des rapports à l'altérité présents au cinéma, nous avons souligné les périodes charnières durant lesquelles des changements de paradigmes se sont opérés entre l'Occident et ce qui lui était considéré comme extérieur. La mise en perspective des formes, des fonctions et des imaginaires de l'exotisme au cinéma tout comme l'analyse de ses transformations au fil du temps nous ont permis d'observer de quelles façons le médium cinématographique a influencé et déterminé, en tant qu'Occidentaux, nos rapports à l'altérité. Selon cette logique, l'exotisme, constamment en mouvement, nous est apparu comme étant un concept fortement dépendant des contextes sociohistoriques qui en permettaient l'émergence. Face à cette mouvance, nous avons cherché à en prélever les moments à la fois les plus prégnants et les plus significatifs. Ce sont ces moments, ces « lieux » comme nous les avons nommés qui nous ont permis de structurer la thèse et de déplier ce que les images et les sons nous donnaient à réfléchir<sup>77</sup>.

Nous avons également émis l'hypothèse que, loin d'avoir disparu des écrans, l'exotisme était toujours présent, bien que ses manifestations se soient transformées au fil du temps. La première partie nous a permis de constater que les films de la période d'émergence jusqu'aux années 1920 se caractérisaient principalement par des expérimentations. Dans une dynamique, les cinéastes apprenaient à utiliser les appareils et inventaient des façons d'appréhender l'altérité devant leur caméra. Nous avons ainsi défini l'exotisme de cette période comme étant un processus double de appréhension et de construction de l'altérité qui passait principalement par la forme documentaire. La seconde partie de la thèse abordait ce que nous avons qualifié comme la

---

<sup>76</sup> Augé, Marc. 2013. *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*. p. 14-15.

<sup>77</sup> Vous trouverez en annexe, à titre de référence, un tableau de synthèse contenant les résultats conclusifs de notre recherche.

période de l'âge d'or de l'exotisme au cinéma. Nous avons constaté qu'elle était caractérisée par le cinéma populaire, et marquée par l'émergence de genres cinématographiques qui instrumentalisaient l'exotisme à des fins narratives et fictionnelles. Succédant à la période d'émergence, nous avons démontré que les films de cette seconde période participaient à une consolidation des imaginaires de l'exotisme occidentalocentré. Dans la troisième partie, nous avons porté un éclairage sur une période durant laquelle l'exotisme était remis en question. Sans jamais disparaître complètement, la montée des mouvements décoloniaux et la remise en question de l'hégémonie occidentale nous ont permis d'interroger des formes cinématographiques réflexives qui offraient des propositions contre-exotiques. Les cinéastes suspectaient — et avec raison — les affinités entre colonialisme et exotisme ; ce qui les a amenées à tendre vers une pratique réflexive. Finalement, au regard de la dernière partie portant sur *Avatar* (Cameron, 2009), nous avons constaté qu'il y avait, depuis les années 1980, un retour de l'exotisme au cinéma. Nous avons également remarqué que ce retour était possible grâce aux nouvelles technologies de création audio-visuelle numériques, et aussi à travers une nouvelle conquête coloniale : celle de l'espace intersidéral.

Notre parcours à travers différentes œuvres et époques a mis au jour les changements de contextes historiques et le rôle de l'exotisme dans ces changements. Alors que l'altérité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle était marginalisée et servait à la mise en valeur des personnages blancs, elle est, depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup>, mise en valeur et même idéalisée. En analysant *Avatar*, nous avons remarqué l'importance actuelle de faire un avec la nature et l'environnement. En tant que « terriens », nous sommes arrivés à un point de non-retour, et l'exotisme au cinéma nous permet d'en prendre conscience. La surpopulation planétaire ainsi que la pollution sont les raisons d'un exotisme qui s'exacerbe au cinéma à travers la beauté d'environnements naturels créée par les images numériques et leur mise en valeur. L'exemple d'*Avatar* n'était qu'un cas parmi d'autres ayant émergé depuis sur ce retour à la terre, le teintant d'un exotisme associé à la diversité naturelle.

## **L'exotisme et la place des femmes**

À partir de ce point, nous souhaitons revenir sur le fait que les nombreux films que nous avons abordés étaient tous réalisés par des hommes, mis à part ceux d'Osa Johnson, mais tout de

même chapeautés par son mari, Martin Johnson. Ce n'est pas à défaut d'avoir cherché, bien au contraire. Nous avons songé à intégrer les travaux ethnographiques singuliers de Margaret Mead et de son conjoint Gregory Bateson, réalisés entre 1936 et 1938, mais l'exotisme au cinéma à cette époque se concentrait plutôt dans le cinéma populaire, tendance que nous avons privilégiée pour la seconde partie de thèse. Le fait que nous n'ayons pas trouvé de cinéastes femmes qui abordaient la question de l'exotisme durant les périodes à l'étude reflète selon nous des enjeux plus profonds au milieu cinématographique. La relative rareté des cinéastes femmes et le peu d'importance leur étant accordé dans le monde cinématographique ont grandement contribué, tout comme pour les colonisés, à les exclure de la prise de parole. De plus, nous avons constaté que l'exotisme au cinéma — et dans d'autres domaines artistiques — était intimement lié à un regard masculin et patriarcal sur le monde. Peut-être que ce corpus a-t-il été biaisé par le regard d'« homme blanc occidental » que nous y avons projeté — bien malgré nous — dans nos choix de cinéastes. À l'inverse, peut-être est-ce attribuable, comme le démontrent Noël Burch et Geneviève Sellier (2009), à une certaine histoire du cinéma qui s'est constituée et institutionnalisée par les hommes ? L'exotisme au cinéma, comme nous l'avons vu, s'est premièrement manifesté par les hommes qui voyageaient au XIX<sup>e</sup> siècle lorsque sont apparus les premiers appareils d'enregistrements cinématographiques. Ce sont eux qui filmaient et photographient les « autres » et les « ailleurs » ; tout comme ce sont eux qui organisaient les séances de projections publiques. La carrière de voyageur-cinéaste-explorateur était en ce sens une « affaire d'hommes », dès ses débuts. À partir des années 1930, à Hollywood et en France, les mêmes dynamiques de pouvoir se reproduisaient, conduisant les cinéastes à instrumentaliser les femmes dans leur récit. Le fait que des hommes aient réalisé la majorité des films que nous avons associé à différentes manifestations de l'exotisme au cinéma n'expliquait cependant pas tout. Le point de vue patriarcal ne peut pas être uniquement attribué au « regard masculin ». En ce sens, l'idée d'une « masculinité » qui se reflèterait directement dans les œuvres réalisées par des hommes nous paraissait problématique comme elle suppose une essence de l'identité sexuelle et du regard qui en découle. L'altérité, tout comme l'identité de genre, émerge de construits sociaux auxquels les pratiques artistiques participent. C'est entre autres pour cette raison qu'un cinéaste s'identifiant en tant qu'homme, Ousmane Sembène, par exemple, pouvait très bien réaliser un film avec une protagoniste féminine et se dire féministe, comme nous l'avons vu avec *La Noire de...* (1966). L'analyse de la construction du regard patriarcal et exotisant sur les femmes nécessite plutôt de passer par les contextes historiques qui

permettent d'historiciser les liens entre patriarcat et exotisme. D'un côté, ce sont les hommes qui voyagent et énoncent les conditions de leur expérience. De l'autre, ces expériences sont intimement liées à un imaginaire hétéronormatif qui construit les Non-Occidentaux — majoritairement des femmes — comme des objets désirables et fantasmatiques. L'imaginaire cinématographique de l'exotisme s'est d'ailleurs largement abreuvé de cette combinaison entre corps exotiques et fantasmes sexualisés à partir des hommes, ce qui expliquerait peut-être la rareté des films réalisés par des femmes dans ce contexte.

## Ouvertures

### *L'exotisme et les cinémas postcoloniaux*

À la lumière de cette recherche, un premier constat s'impose. La dynamique d'inclusion et d'exclusion propre à l'exotisme est double. Certes, son étude nous a permis de définir ce qui était extérieur à l'Occident cernant cette entité géopolitique par ses rapports avec l'altérité que le cinéma a construite au fil de son existence. Tout au long de la thèse, nous avons abordé ces rapports de l'Occident à leurs « autres » en identifiant le rôle que l'exotisme occupait dans ces constructions. Cela dit, il serait particulièrement intéressant d'interroger l'envers de cette dynamique et d'analyser la perspective que ces « autres » ont offerte par le biais du cinéma sur l'Occident. Nous avons entrevu cette possibilité avec le film *La Noire de...* d'Ousmane Sembene qui agit en contre-exemple, mais de nombreux corpus mériteraient qu'on s'y attarde davantage. L'on pourrait ainsi se demander comment les communautés qui ne sont pas considérées comme « occidentales » négocient leurs propres représentations dans leurs films, et ce en relation aux imaginaires occidentaux. Cette question qui touche de près ce que nous pourrions appeler les « cinémas postcoloniaux » pourrait faire l'objet d'autres recherches au sujet de l'exotisme au cinéma. Ainsi, il serait possible d'analyser les cas des cinémas Bollywood (Inde), Nollywood (Niger), ou encore hongkongais avec ses films policiers et d'arts martiaux. L'étude des rapports que ces films entretiennent avec l'exotisme nous éclairerait certainement sur les relations interculturelles et sur les jeux d'influences entre les imaginaires. Cependant, il n'appartient peut-être pas à nous, homme blanc occidental, de mener à terme ces recherches.

## ***L'exotisme et la télévision***

Un autre aspect que nous n'avons pas eu la chance d'aborder en profondeur dans la thèse concerne les enjeux de la production télévisuelle qui regorge eux aussi d'exotismes. Les nombreuses émissions de voyages qui se multiplient, tout comme la popularité des documentaires animaliers du *National Geographic* ou de la *BBC* témoigne de l'importance accordée à l'exotisme audio-visuel au petit écran. Il serait grandement instructif de nous concentrer sur certains de ces exemples télévisuels et d'interroger de quelles façons ils négocient avec les imaginaires et les formes cinématographiques de l'exotisme qui les ont précédés. Ces questions ont par ailleurs été abordées par Meenasarani Linde Murugan dans sa thèse intitulée *Exotic Television : Technology, Empire, and Entertaining Globalism*, dans laquelle elle revient sur l'institutionnalisation de la télévision et sur le rôle et les formes de l'exotisme dans les premiers programmes télévisuels. Il serait également intéressant d'analyser de quelles façons ces programmes télévisuels se différencient des images produites par les films et surtout d'interroger les programmes contemporains. En ce sens, il faudrait aborder les nombreux programmes télévisuels, autant sur Netflix que sur d'autres canaux, portant sur des « aventuriers modernes » qui partent à la découverte du monde avec leur Go-Pro. S'agirait-il d'une actualisation du cinéma ethnographique et colonial des débuts, d'une forme de colonialisme modernisé à travers lequel les images primeraient sur les rencontres et les échanges, ou encore d'une manière « nouvelle » de voyager pour échapper à une vision du tourisme révolue ? Quoiqu'il en soit, ce champ de recherche mériterait à être défriché.

## ***L'exotisme et la réalité virtuelle***

Des interrogations similaires sont valables pour les nouvelles technologies d'immersion qui nous permettent de faire l'expérience d'être « à la place de quelqu'un d'autre ». Faisant écho à l'expérience de Jake dans *Avatar*, la réalité virtuelle et les casques d'immersion transforment, nos repères temporels et spatiaux. Ces nouvelles expériences de l'altérité redéfinissent les formes, les fonctions et les imaginaires de l'exotisme. La tendance aux immersions « humanitaires » pour nous faire ressentir la souffrance des autres est devenue une pratique fréquente dans le domaine de la

réalité virtuelle. Par exemple, nous pensons aux œuvres *Cloud Over Sidra* (Gabo Arora et Barry Pousman, 2015) dans laquelle nous visitons un camp de réfugié.es syrien.nes avec une petite fille comme guide, ou alors à *Carne y Arena* (Alejandro Gonzalez Innaritu, 2021), qui nous met dans la peau d'un immigrant mexicain traversant la frontière des États-Unis illégalement. La possibilité de s'immerger dans des réalités qui ne sont pas les nôtres pose des questions qui touchent à l'exotisme, à la médiation audio-visuelle et aux enjeux de pouvoir qui en découle. Dans un article publié en 2018, Sasha Crawford-Holland revient sur cette nouvelle tendance des installations humanitaires en réalité virtuelle afin de mettre en lumière non seulement le fonctionnement de cette nouvelle technologie, mais aussi de démontrer de quelles façons elles renouvellent un exotisme audio-visuel déjà présent dans le cinéma des premiers temps. Établissant un lien entre la période du cinéma des premiers temps — que nous avons observé en profondeur dans la première partie de la thèse — et le contexte contemporain avec la réalité virtuelle, elle constate des fonctions similaires de l'exotisme dans les deux cas : « Foreign views were immensely popular during this period. Soliciting a voyeuristic gaze, they commodified exotic sites into sights for consumption. VR has enthusiastically revived this tradition. Both the early view aesthetic and today's 'virtual views' circulate as windows into other parts of the world » (2018, p. 24). Ce constat la mène à affirmer que nous sommes encore, malgré ces possibilités technologiques qui donnent l'impression d'accéder à des réalités autres, au cœur une dynamique entre « the privileged West and the subjugated Rest » (2018, p. 29). L'immersion qui fétichise ces réalités dramatiques ne serait, selon elle, qu'une manière de les intégrer à notre réalité sans jamais vraiment motiver une prise d'action qui irait au-delà de l'indignation.

\*\*\*

En définitive, l'exotisme agit comme un révélateur de ce qui nous entoure et nous distingue les uns des autres. Nous aimerions revenir, dans ce paragraphe conclusif, sur l'une des premières définitions de l'exotisme qui nous a motivées à écrire cette thèse, extraite de l'essai de Victor Segalen intitulé *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Dans ce recueil, il propose de nombreuses pistes pour établir une réflexion nouvelle sur l'exotisme. Alors que son entourage propose des récits coloniaux qu'il qualifie de réducteurs du *divers*, l'auteur cherche à reconceptualiser la notion d'exotisme en élargissant son champ sémantique. S'en prenant d'abord à l'exotisme en littérature alors conceptualisé au XIX<sup>e</sup> siècle sous l'égide du colonialisme, il

mentionne ceci : « Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune » (1978, p. 41). En détachant la notion des présupposés coloniaux auxquels elle est attachée, il proposait de revenir à l'essence de ce qu'il appelait *la sensation exotique* et « qui n'est autre que la notion du différent : la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » (1978, p. 41). Cette idée passe, selon lui, non pas par la réduction d'un ailleurs à soi, à ses propres présupposés, mais plutôt par l'acceptation, la perception et la jouissance « d'une incompréhensibilité éternelle » (1978, p. 44). C'est peut-être là l'une des dernières portes de l'étude de l'exotisme au cinéma qu'il nous resterait à ouvrir... Il nous paraissait néanmoins nécessaire, voire inévitable de repasser par l'histoire des liens entre le colonialisme, l'exotisme et le cinéma pour pouvoir, éventuellement, réfléchir le cinéma comme un « écran ouvert sur le monde » (Leprohon, 1945, p. 10).





# Références bibliographiques

## Bibliographie

AFFERGAN, Francis. 1987. *Exotisme et altérité. Essais sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France.

AGEL, Henri. 1965. *Robert Flaherty*. Éditions Seghers : Paris

ALEISS, Angela Maria. 1991. *From adversaries to allies: The American Indian in Hollywood films, 1930–1950*. U.M.I Dissertation Information Service : Columbia University (New-York).

ALESSIO, Dominic. MEREDITH, Kristen. « Decolonizing James Cameron's Pandora : Imperial History and Science-Fiction » dans *Journal of Colonialism and Colonial History*, automne 2012, vol. 13, No. 2. Disponible en ligne: <https://muse.jhu.edu/article/483772>

ALLOULA, Malek. 2001. *Le harem colonial : Images d'un sous-érotisme*. Éditions J. Susse : Paris.

ALOYSIUS HORN, Alfred. 1927 (2002). *Trader Horn: A Young Man's Astounding Adventures in 19th Century Equatorial Africa*. Travelers' Tale : Californie.

ALTMAN, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Columbia University Press: New-York.

AMAD, Paula. 2001. « Cinema's 'sanctuary': From pre-documentary film in Albert Kahn's *Archives de la planète* (1908-1931) » dans *Film History*, vol.13; 2 , p. 138-159.

AMAD, Paula. 2010. *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la planète*. Columbia University Press: New-York,

AMES, Eric. 2009. *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments*. University of Washington Press: Washington.

AMES, Eric. 2001. « Animal Attractions: Cinema, Exoticism, and German Modernity » dans *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 12, no. 1, pp. 7-14.

AUGÉ, Marc. 1997. *L'impossible voyage : le tourisme et ses images*. Paris : Rivages poche.

BANCEL, Nicolas. BLANCHARD, Pascal. BOËTSCH, Gilles. DEROO, Éric, LEMAIRE, Sandrine. 2002. « Zoos humains : entre mythe et réalité » dans *Zoos humains : de la vénus hottentote aux reality shows*. Éditions la découverte : Paris

BARBER, X. Theodore. 1993. « The Roots of Travel Cinema: John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth-century illustrated travel lecture » dans *Film History*, vol.5, Jan. 1, p. 68-84.

- BARCZEWSKI, Stephanie. 2007. *Antarctic Destinies: Scott, Shackelton and the Changing Face of Heroism*. Hambledon Continuum: Londres.
- BAZIN, André. 2002 (1958). *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Les éditions du Cerf : Paris.
- BEHLMER, Rudy. Janvier 1987. "Tarzan : Hollywood's Greatest Jungle Hero" dans *American Cinematographer*. Vol.68, no 11. p. 38-48
- BENALI, Abdelkader. 1998. *Le cinéma colonial au Maghreb : L'imaginaire en trompe-l'œil*. Cerf : Paris.
- BENELLI, Dana. 2006. "Hollywood and the Attractions of the Travelogue" dans RUOFF, Jeffrey. 2006. *Virtual Voyage. Cinema and Travel*. Duke University Press: Durham et Londres. pp.177-194.
- BERTRAND, Karine. 2017. « Le collectif *Arnait Video Productions* et le cinéma engagé des femmes inuits : guérison communautaire et mémoire culturelle ». *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, mars, p. 36-53.
- BOILLAT, Alain. 2014. *Cinéma, machine à mondes*. Georg Éditeur : Genève.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. STAIGER, Janet. 1987 (2017). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New-York: Columbia University Press.
- BOTTOMORE, Stephen. 2005. « Polar Expedition Films » dans ABEL, Richard. (éd.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge : Londres.
- BOULANGER, Pierre. 1975. *Le cinéma colonial : de L'atlantide à lawrence d'arabie*. Cinema2000/Seghers : Paris.
- BRAHIMI, Denise. 2<sup>e</sup> trimestre 2004. « Le cinéma colonial revisité » dans *CinémAction, (Cinemas du Maghreb)*, no 111. pp. 12-23.
- BRAUN. Marta. 1992. *Picturing Time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. University of Chicago Press: Chicago.
- BROWN, Williams. « Avatar: Stereoscopic Cinema, Gaseous Perception and Darkness » dans *Animation: an Interdisciplinary Journal*, 2012, vol. 7, no 3, p. 259-271.
- BROWNLOW, Kevin. 1979. *The war, the West and the wilderness* . Alfred A. Knopf : New-York.
- BRUNHES, Jean. 1910 (1956). *La géographie humaine*. Les Presses universitaires de France : Paris.
- BRYANT, Wanda. 2012 « Creating the Music of the Na'vi in James Cameron's Avatar: An Ethnomusicologist's Rôle » dans *Ethnomusicology Review*. Volume 17.

BUSCOMBE, Edward. 1996. « The Western » dans *The Oxford History of World Cinema* par Nowell-Smith, Geoffrey (éd.). Oxford University Press: New-York.

CALDWELL, Genoa (dir.). 1977. *The Man Who Photographed the World: Burton Holmes Travelogues, 1886-1938*. Harry N. Abrams: New-York.

CALDWELL, Genoa. 2018. *Burton Holmes Travelogues. The Greatest Traveler of His Time*. Tashen: Cologne.

CALHOUN, Craig J. 2002. « Salvage ethnography » dans *Dictionary of the Social Sciences*. New York: Oxford University Press.

CAMERON, James. JENSEN, Jeff. 2007. « James Cameron Talks *Avatar* » dans *Entertainment Weekly*. Disponible en ligne : <https://ew.com/article/2007/01/15/james-cameron-talks-avatar/> . Vérifié en date du 15 juin 2022.

CANNOM, Robert C. 1948. *Van Dyke and the mythical city Hollywood*. Éditions Murray and Gee, Inc.: Ville de Culver, Californie.

CARDINAL, Serge. 1999. « L'enveloppement d'une absence. Le son, la source, le dispositif » dans Gaudreault, André. Lacasse, Germain. Raynauld, Isabelle. (Direction). *Le cinéma en histoire*. Nota Bene/Méridiens Klincksieck. pp.93-105.

CARDINAL, Serge. 2018. « Le cow-boy ornithologue. Sur l'écoute dans *Red River* d'Howard Hawks » dans *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique*. Presses universitaires de Strasbourg : Strasbourg.

CARON-OTTAVI, Appoline. 2012. *Enjeux de la couleur dans le cinéma hollywoodien d'après-guerre*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal : Montréal.

CASTRO, Teresa. 2006. « Les *Archives de la planète: A cinematographic Atlas* » dans *Jump Cut : A Review of Contemporary Media*, numéro 48, hiver, p. 1-8

CASTRO, Teresa. 2008. « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire » dans *1895. Mille huit cent quatrevingt-quinze*, no 54, février, p.56-81

CASTRO, Teresa. 2011. *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Aléas Cinéma : Paris.

CHARTIER, Daniel. 2004. « Au Nord et au large. Représentations du Nord et formes narratives » dans CHARTIER, Daniel. NADEAU, Amélie. BOUCHAR, Joë. 2004. *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Éditions Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire) et Université du Québec à Montréal (UQÀM) : Montréal. p.9-26.

- CHARTIER, Daniel. 2005. « Problématiques de l'histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques » dans *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*. Numéro 31.
- CHARTIER, Daniel. NADEAU, Amélie. BOUCHAR, Joël. 2004. *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Éditions Figura (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire) et Université du Québec à Montréal (UQÀM) : Montréal.
- CHEMARTIN, Pierre. DULAC, Nicolas. 2005. « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des premiers temps » dans *Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies*, CiNéMAS revue d'études cinématographiques, Volume 16, no 1, Automne 2005. pp. 139-161.
- CHION, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Collection Cahiers du cinéma. Éditions de l'Étoile : Paris.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (Boston): Harvard University Press.
- CLIFFORD, James. 1997. *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press : Cambridge, Massachusetts.
- COLLEYN Jean-Paul. 2009. *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*. Textes réunis par Jean-Paul Colleyn. Paris : Cahiers du cinéma / essais.
- COOPER, Sarah. 2008. *Chris Marker*. Manchester University Press: Manchester et New-York.
- COX. J. Randolph. 2000. *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Greenwood Publishing Group: Connecticut.
- CURTIS, Scott. 2010. « Animal Pictures » dans ABEL, Richard. (éd.). 2010. *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge : Londres. pp. 25-26.
- CURTIS, Scott. 2010. « Selig Polyscope Company » dans ABEL, Richard. (éd.). 2010. *Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge : Londres. pp. 580-581.
- DAHLQUIST, Marina. 2016. « The Attractions of the North: Early Film Expeditions to the Exotic Snowscape » dans MACKENZIE, Scott. WESTERSTÅHL STENPORT, Anna. (dir.). 2016. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press : Édimbourg. P.279-285.
- DE GROOF, Mattias. « *Statues Also Die- But Their Death is not the Final Word.* » dans *Image & Narrative*, vol. 11, no1, 2010. pp.29-46.
- DESMARAIS, Mary-Dailey. BRENT SMITH, Thomas. (dir.). 2017. *Il était une fois...Le Western*. Montréal-Milan : Éditions scientifiques du Musée des Beaux-Arts de Montréal-5 Continents Editions.
- DIAS, Nélia. 1991. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908: Anthropologie et muséologie en France*. Presses du CNRS : Paris.

DIESEN, Jan Anders. 2016. « The Changing Polar Films: Silent Films from Arctic Exploration 1900-1930 » dans MACKENZIE, Scott. WESTERSTÅHL STENPORT, Anna. (dir.). 2016. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press : Édimbourg. P. 265-278.

DIXON, Bryony. 2011. « The Great White Silence ». Livret du coffret DVD en Blu-Ray produit par le BFI : British Film Institute.

ELSAESSER, Thomas. « James Cameron's Avatar: access for all » dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, no 3, p. 247-264.

ESTLEMAN, Loren D. 1987. *The Wister trace: classic novels of the American frontier*. Jameson Books: Ottawa.

EZRA, Elizabeth. 2003. « Empire on film: from exoticism to 'cinéma colonial' » dans FORSDICK, Charles. MURPHY, David. Et al. 2003. *Francophone Postcolonials Studies, A critical introduction*. Oxford University Press : New-York. pp. 56–65

FABIAN, Rainer. ADAM, Hans-Christian. 1981. *Masters of Early Travel Photography*. The Vendome Press: New-York, Paris

.

FENIMORE COOPER, James. 1826 (2021). *The Last of the Mohicans*. Independently Published.

FIENUP-RIORDAN, Ann. 1995. *Freeze Frames: Alaska Eskimos in the Movies*. University of Washington Press: Seattle et Londres.

FIENUP-RIORDAN, Ann. 2016. « Frozen in Film: Alaska Eskimos in the Movies » dans MACKENZIE, Scott. WESTERSTÅHL STENPORT, Anna. (dir.). 2016. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press : Édimbourg. pp.59-72

FLAUBERT, Gustave. 1862 (2005). *Salammbô*. Éditions Gallimard : Paris.

FOGG, G.E. 2000. « The Royal Society and the Antarctic » dans *Notes and Records: The Royal Society Journal of the History of Science*, vol.54, numéro 1, p.85-98.

FRÊCHES-THORY, Claire. 2004. *Gauguin Tahiti : l'atelier des tropiques*. Éditions de la Réunion des musées nationaux : Paris.

GALLOIS, Alice. « Le cinéma ethnographique en France : le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation ? (1950-1970) », *1895*, vol. 58, no. 2, 2009, pp. 80-109.

GALLOIS, Alice. 2013. « Le cinéma au Musée de l'Homme : la construction d'un patrimoine, l'invention d'une culture ? Première partie 1937-1960 » dans *Le journal des anthropologues – Association française des anthropologues*. pp.375-392.

GANDOLFO, Jean-Paul. 1995. « Albert Kahn et la photographie 1881-1932 : d'Antoine Lumière au technicolor, un demi-siècle d'invention décisives » dans *Albert Kahn : réalités d'une utopie (1860-1940)*. Éditions du Musée Albert-Kahn : Boulogne.

GEIGER, Jeffrey (éd.), RUTSKY, R. L. (éd.). 2005. *Film Analysis: A Norton Reader*. W.W. Norton & Company, Inc. : New York.

GEIGER, Jeffrey. 2002 (printemps). « Imagined Islands: *White Shadows in the South Seas* and Cultural Ambivalence » dans *Cinema Journal*, 41, numéro 3. pp. 98-121.

GEIGER, Jeffrey. 2007. *Facing the Pacific. Polynesia and the U.S. Imperial Imagination*. University of Hawai'i Press: Honolulu.

GEIGER, Jeffrey. Automne 2005. « Fiction, Truth and the Documentary Contract » dans *Film Analysis: A Norton Reader*.

GERARD, André-Marie. 1989. *Dictionnaire de la Bible*. Éditions Robert Laffont : Paris.

GRIERSON, John. 8 février 1926 [1971]. « Flaherty's Poetic *Moana* » dans *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. Textes sélectionnés et arrangés par Lewis Jacob. Hopkinson and Blake : New-York. pp. 25-26

GRIFFITHS, Alison. 1999. « 'To the World the World We Show': Early Travelogues as Filmed Ethnography » dans *Film History*, Jan. 1, vol.3, no 11. p.282-307.

GRIFFITHS, Alison. 2002. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. Columbia University: New-York.

GRUBER, Jacob W. 1970. « Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology » dans *American Anthropologist*, New Series, Vol. 72, No. 6, Décembre, p. 1289-1299.

GUNNING, Tom. 1995. « The Whole World within Reach: Travel Images without Borders » dans Cosandey, Roland et Albera, François. *Cinéma sans frontières/Images Across Borders, 1896-1918*. Payot/Nuit Blanche : Lausanne et Québec.

HAGGARD, Henry Rider. 1885 (1993). *King Salomon's Mines*. Wordsworth Classics, Ware, Hertfordshire : Angleterre.

HELLER, Leonid. 2009. « Décirer les exotismes: quelques propositions » dans *Études de lettres : Exotisme dans la culture Russe*. pp. 317-347.

HERPE, Noël. Novembre 1996. « Les années 30 de Duvivier. Un homme dans la foule » dans *Positif*, numéro 429. pp. 86-88.

HENTSCH, Thierry. 1988. *L'orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*. Les éditions de minuit : Paris.

HOLBEN, Jay. Janvier 2010. « Conquering new worlds » dans *American Cinematographer: The International Journal of Motion Imaging*, 91(1), pp. 32–48.

HOLMES, Burton. 1910. *The Burton Holmes lectures with illustrations from photographs by the author*. Tome 1 à 10. McClure, Philips: New-York

HOLMES, Burton. 1950. *The World Is Mine: An autobiography*. Murray & Gee : Californie.

HOULE, Jean-Sébastien. 2022. « Entendre la jungle et comprendre l'espace sauvage : l'exotisme sonore dans *Tarzan, the Ape Man* de W.S. Van Dyke ». À paraître aux éditions Mimésis dans le recueil des actes de colloque *Les sons de l'exotisme* ayant eu lieu à Paris en novembre 2019, dans le cadre des *Ateliers de l'exotisme* dirigés par Amandine D'Azevedo, Thérèse Faucon, Anne Kerlan et Marion Polirsztok.

HOULE, Jean-Sébastien. 2014. *L'allégorie nationale à l'épreuve du cinéma : le cas d'Iracema*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal : Montréal.

HUHDORF, Shari M. Automne 2000. « Nanook and his contemporaries. Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922 » dans *Critical Inquiry*, vol. 27, no 1, pp. 124-125.

IMPERATO, Pascal James. 1999. *They Married Adventure. The Wandering Lives of Martin and Osa Johnson*. Rutgers University Press: New-Jersey.

JOHNSON, Osa. 1940. *I Married Adventure. The Lives of Martin and Osa Johnson*. Kodansha International : Londres, Tokyo, New-York.

JONASSAINT, Jean. « Le cinéma de Sembene, une (double) contre-ethnographie. Notes pour une recherche » dans *Figures noire / Black images*, vol. 31, numéro 2, 2010, L'exotisme. pp.241-286.

KASPI, André. 2002. *Les Américains : Naissance et essor des États-Unis 1607-1945*. Tome 1. Seuil : Paris.

KILPATRICK, Jacquelyn. 1999. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. University of Nebraska Press: Nebraska.

KING, Geoff. 2000. *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. New-York et Londres : I.B. Tauris Publishers.

KING, Geoff. 2006. « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster » dans RUTH WILLIAMS, Linda. HAMMOND Michael. *Contemporary American Cinema*. New-York: Open University Press.

KING, Thomas. 2014. *L'indien malcommode : un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*. Éditions du Boréal : Montréal.

LAGNY, Michèle. ROPARS, Marie-Claire. SORLIN, Pierre. NESTERENKO, Geniève. 1986. « L'Afrique de l'Autre » dans *Générique des années 30*. Presses universitaires de Vincennes : Vincennes.

LANGFORD, Barry. 2010. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style, and Ideology Since 1945*. Edinburgh University Press : Edinburgh.

LANGFORD, Rachel. 2001. « Black and White in Black and White. Identity and Cinematography in Ousmane Sembène's *La noire de.../ Black Girl* (1966) » dans *Studies in French Cinema*, 1:1, p.13-21.

LARSON, Edward J. 2011. *An Empire of Ice: Scott, Shackleton, and the Heroic Age of Antarctic Science*. Yale University Press: Londres.

LAUX, Claire. 2008/2. « Rivalités coloniales et rivalités missionnaires en Océanie 1688-1902 » dans *Histoire et missions chrétiennes*. Numéro 6. Éditions Karthala. pp. 5-26.

LEPROHON, Pierre. 1945. *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde*. Éditions J. Susse : Paris.

LEPROHON, Pierre. 1945. *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde*. Éditions J. Susse : Paris.

LEQUERET, Élisabeth. 2003. *Le cinéma africain : un continent à la recherche de son propre regard*. Éditions Cahiers du cinéma : Paris.

LEUTRAT, Jean-Louis. 1987. *Le Western. Archéologie d'un genre*. Presses universitaires de Lyon : Lyon.

LEUTRAT, Jean-Louis. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. 2007. *Western(s)*. Klincksieck : Paris.

LEVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. Paris : Plon.

LINDSTROM, Lamont. 2006. « They Sold Adventure: Martin and Osa Johnson in the New Hebrides » dans GORDON, Robert J. VIVANCO, Luis A. (dir.). 2006. *Tarzan was an Eco-Tourist...And Other Tales in the Anthropology of Adventure*. Berghahn Books : New-York et Oxford. pp.93-110.

LOTI, Pierre. 1887 (2022). *Madame Chrysantheme*. Mes merveilleux Classique : Publication indépendante.

LYNCH, Dennis. 1989. « The Worst Location in the World: Herbert Ponting in the Antarctic, 1910-1912 » *Film History* 3, no.4. pp. 291-306.

LYOTARD, André. SAMIVEL. THÉVENOT, Jean. 1950. *Cinéma d'exploration, cinéma au long cours*. Chavane : Paris



MACKENZIE, Scott. 2016. « The Creative Treatment of Alterity: Nanook as the North » dans MACKENZIE, Scott. WESTERSTÄHL STENPORT, Anna. (dir.). 2016. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press : Édimbourg. P.33-45.

MALTHÈTE, Jacques. 1990 « Biographie de Gaston Méliès » dans *1895, revue d'histoire du cinéma*. pp.85-90. Disponible en ligne sur : [https://www.persee.fr/doc/1895\\_0769-0959\\_1990\\_num\\_7\\_1\\_929](https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1990_num_7_1_929) . Vérifié le 25 août 2019.

MARIE, Michel. 2009. *La Nouvelle-Vague : une école artistique*. Armand Colin : Paris.

MARSOLAIS, Gilles 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Les 400 coups : Laval (Québec)

MAYET-GIAUME, Joëlle. Trimestre 1996. « La polémique autour des *Maîtres fous* » dans *CinémAction*. No 81.

MÉLIÈS, Gaston. 1912 [1988]. *Le voyage autour du monde de la G. Méliès Manufacturing Company*. Association Les amis de Georges Méliès : Paris.

MESCEI, Monica Kim. 2016. « Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema » dans MACKENZIE, Scott. WESTERSTÄHL STENPORT, Anna. (dir.). 2016. *Films on Ice. Cinemas of the Arctic*. Edinburgh University Press : Édimbourg. pp.59-72

MEYER, Charlotte. 2004. *Les naissances du cinéma francophone subsaharien : les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembene*. Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Rimouski : Rimouski.

MITCHELL, Rick. Mai 1987. « History of Widescreen Format » dans *American Cinematographer*, 68, numéro 5. pp. 36-41.

MOHAMED-GAILLARD, Sarah. 2015. *Histoire de l'Océanie de la fin du XVIIIe siècle à nos jours*. Éditions Armand Colin : Paris.

MOURA, Jean-Marc. 1998. *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Éditions Honoré Champion : Paris.

MUDIMBE, Valentin-Yves. 1994. *The Idea of Africa*. Indiana University Press: Indiana.

MULVEY, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Screen*. Vol. 16. No 3. Oxford Academic.

MUSSER, Charles. 1984. « The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative » dans Elsaesser, Thomas. Barker, Adam (dir.). *Early cinema: space, frame, narrative*. BFI publications: Londres. p.123-132.

MUSSER, Charles. 1991. *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition 1880-1920*. Princeton University Press : New-Jersey

NINEY, François. 1993. « Le regard retourné, des *Statues meurent aussi* au *Tombeau d'Alexandre* » dans *Images documentaires*. Vol. 15.

- O'BRIEN, Frederick. 1919. *White Shadows in the South Seas*. Garden City Publishing: New-York.
- OKUEFUNA, David. 2008. *The Dawn of the Color Photograph : Albert Kahn Archives of the Planet*. Princeton University Press: New-Jersey.
- PERNOD, Pascal. Janvier 1991. « Carrousels et nœuds coulants (sur Julien Duvivier) » dans *Positif*, numéro 359.
- PFAFF, Françoise. 1984. *The cinema of Ousmane Sembene. A pioneer of African Film*. Londres: Greenwood Press.
- PIAULT, Marc-Henri. 2000. *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Nathan : Paris
- PONTING, Herbert G. 1910. *In Lotus-Land Japan*. Macmillan and Co. : Londres.
- PONTING, Herbert G. 1923. *The Great White South or With Scott in the Antarctic*. Duckworth : Londres.
- PRATT, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. Routledge: New-York.
- QUEFFELEC, Lise. 1988. « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIXe siècle » dans BUISINE, Alain. DODILLE, Norbert. DUCHET, Claude. 1988. *L'exotisme. Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*. Cahier CRLH-CIRAOI no 5. Didier-Erudition : Paris. pp. 353-364.
- RAHEJA, Michelle H. Dec. 2007. «*Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atarnarjuat (The Fast Runner)* » dans *American Quarterly*, Vol. 59, no. 4. pp. 1159-1185. Publié par John Hopkins University Press.
- RAHEJA, Michelle H. 2010. *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. University of Nebraska Press: Nebraska.
- REGESTER, Charlene. 1997. « African American Extras in Hollywood during the 1920s and 1930s » dans *Film History*, Vol. 9, Janvier, no.1, (1997), pp.95-115
- RESNAIS, Alain. 31 mars 1969. Entretien avec Alain Resnais. Disponible en ligne sur <http://www.fabriquedesens.net/Les-statués-meurent-aussi>.
- RICE BURROUGHS, Edgar. 1912 (1997). *Tarzan of the Apes*. Dover Publications : New-York.
- RICE BURROUGHS, Edgar. 1914. *The Warlord of Mars*. Sahara Publisher Book: Delhi.
- RICHARDSON, Michael. 2010. *Otherness in Hollywood Cinema*. Continuum: New-York et Londres.
- ROAN, Jeanette. 2002. « Exotic Explorations : Travel to Asia and the Pacific in Early Cinema » dans Lee, Josephine. L. Lim, Imogene. Matsukawa, Yuko (dir.). *Re/collecting Early Asian America. Essays in Cultural History*. Temple University Press: Philadelphia. p.187-199.

ROBESON, Paul Jr. 2001. *The Undiscovered Paul Robeson, an Artist Journey 1898-1939*. Wiley : New-Jersey.

ROBESON, Paul Jr. 2009. *The Undiscovered Paul Robeson: Quest for Freedom 1939-1976*. Wiley : New-Jersey.

ROLLET, Patrice. SAADA, Nicolas. 1990. *John Ford*. Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma : Paris.

ROUCH, Jean. 1971. « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe » dans COLLEYN Jean-Paul. 2009. *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*. Textes réunis par Jean-Paul Colleyn. Paris : Cahiers du cinéma / essais.

RUOFF, Jeffrey (dir.). 2006. *Virtual Voyage: Cinema and Travel*. Duke University Press: Durham et Londres.

RUOFF, Jeffrey. Janvier 2002. « Around the World in Eighty Minutes: The Travel Lecture Film » dans *Visual Anthropology*. Numéro 15(1). pp. 91-114

S. COLLINS, Marsha. « Echoing Romance: James Cameron's "Avatar" as Ecoromance » dans *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, Juin 2014, Vol. 47, No. 2. Numéro spécial consacré à la « Romance » p. 103-119

SADOUL, Georges. 1949 [1999]. *Histoire du cinéma mondial*. Flammarion : Paris

SADOUL, Georges. 1962. *Histoire du cinéma français*. Flammarion : Paris.

SAÏD, Edward. 1978 (1997). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Éditions du Seuil : Paris.

SCHATZ, Thomas. 1988. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Temple University Press: Philadelphie.

SCHEINFEIGEL, Maxime. « Les Statues et les maîtres » dans *Cinémathèque*, n° 14 (automne 1998), p. 99-106.

SCHEINFEIGEL, Maxime. 2008. *Jean Rouch*. Paris: CNRS éditions.

SCHORUNG, Matthieu. 2019. « Les chemins de fer aux États-Unis : apogée et déclin d'un mode de transport qui a façonné les États-Unis (1820-1970). Revue d'histoire des chemins de fer. Article disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02098127/document>. Vérifié en date du 18 juillet 2020.

SEGALEN, Victor. 1907 [2009]. *Les immémoriaux*. Pocket, Département d'Univers Poche : Paris.

SEGALEN, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*. Montpellier : Éditions Fata Morgana.à

SEMBENE, Ousmane. 1956 (2002). *Le docker noir*. Présence Africaine : Paris.

SEMBENE, Ousmane. 1960 (2013). *Les bouts de bois de Dieu*. Pocket : Paris.

SEMBENE, Ousmane. 2005. « Leçon de cinéma » dans *Les leçons de cinéma*. Éditions du Festival de Cannes/Panama : Cannes.

- SENGHOR, Leopold. 1977. *Négritude et civilisation de l'universel*. Liberté 3. Le Seuil : Paris.
- SERRUYS, Nicholas. Automne 2008. « Nanook of the North et le cinéma ethnographique: cinédoc ou synecdoque » dans *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2, p. 59-76.
- SIMMON, Scott. 2003. *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge University Press: Royaume-Uni.
- SOBCHACK, Thomas. 1988. « The Adventure Film » dans GEHRING, Wes D. 1988. *Handbook of American Film Genres*. Greenwood Press: New-York et Londres. pp.9-24
- SOULES, Thayer. 2003. *On the road with travelogue: 1935-1995, a sixty-year romp*. Authorhouse: Indiana.
- SOURIAU, Étienne. 1990. « Exotisme » dans *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF.
- STAPLES, Amy J. 2006. « Safari Adventure: forgotten cinematic journeys in Africa » dans *Film History*, vol. 18, pp. 392-411.
- STASZAK, Jean-François. 2016. *Geographies de Gaugin*. Éditions Bréal : Paris.
- STASZAK, Jean-François. 2018. « Exotisation et érotisation d'un haut-lieu et bas-fond touristique : la Casbah d'Alger » dans *Téoros*, 37, 2.
- TAMBA, Saïd. 2004. « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire » dans *L'Homme et la société*. 2004/4 – no 154, p. 93 à 108.
- TOBING RONY, Fatimah. 1996. *The Third Eye. Race, Cinema and the Ethnographic Spectacle*. Duke University Press : Durham.
- TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil.
- VAN DYKE, Woodridge Strong. 1927-1928 [1996]. *W.S Van Dyke's Journal. White Shadows in the South Seas (1927-1928) and Other Van Dyke on Van Dyke*. Textes réunis et édités par Rudy Behlmer. The Scarecrow Press, Inc. : Lanham MD et Londres.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1988. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris : La Découverte.
- VIVIANI, Christian. Juillet-Août 2003. « Vers le crépuscule... Femmes au cœur du western classique » dans *Positif*, 509/510. pp. 17-18.
- WARSHOW, Robert. 1954 (2001). « Movie Chronicle: The Westerner » dans *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Harvard University Press: Cambridge, Mass.

WHITE, Daniel. « Other-World Music – Primitivism and Post-Colonialism in James Horner’s Avatar Soundtrack » dans *Royal Musical Association Annual Conference 2015: Royal Musical Association Annual Conference 2015*; 09 septembre 2015. University of Birmingham.

WOOD, John. 1993. *The Art of the Autochrome: The Birth of Color Photography*. University of Iowa Press: Iowa.

WORMS, COEURÉ et BEAUSOLEIL. 2003. *Henri Bergson et Albert Kahn : correspondances*. Musée Albert Kahn (Boulogne-Billancourt) : Éditions Desmaret.

YAKIR, Dan. « Cine-transe : The Vision of Jean Rouch » dans *Film Quarterly (archive)*, Berkeley, vol 31, no 3, printemps 1978, pp. 2-11.

ZINN, Howard. 2008. *A People’s History of American Empire*. Metropolitan Books: New-York.

## **Filmographie**

CAMERON, James. 2009. *Avatar : extended edition*. DVD et Blu-Ray combo. 178 min. Couleurs. Sons.

CAMERON, James. 2009. *Avatar*. DVD et Blu-Ray combo. 162 min. Couleurs. Sons.

CRUZE, James. 1923 [2018]. *The Covered Wagon*. DVD. 98 min. Noir et blanc, muet. Produit par Paramount Pictures.

DIAMOND, Neil. 2009. *The Reel Injun*. 88 min. DVD. Couleur, sonore. Produit par l’Office national du film du Canada (ONF) et Rezolution Pictures.

DUVIVIER, Julien. 1937 [2003]. *Pépé le Moko*. DVD. 94 min. Noir et blanc, sonore. Produit par Raymond et Robert Hakim. Numérisé par Criterion Collection

DUVIVIER, Julien. 1937. *Pépé le Moko*. DVD. 94 min. The Criterion Collection. Noir et blanc, sons.

EDISON, Thomas. 1901. *Esquimaux Game of Snap-the-Whip*. Noir et blanc. 24 sec. Muet. Disponible en ligne : <https://www.loc.gov/item/00694349/>

FEYDER, Jacques. 1934 [2007]. *Le Grand Jeu*. DVD. 111 min. Noir et blanc, sonore. Produit par Pathé-Nathan et numérisé par Pathé-classique.

FLAHERTY, Robert. 1922. *Nanook of the North*. DVD. 77 min. The Criterion Collection. Noir et blanc, muet.

FLAHERTY, Robert. 1926. *Moana*. DVD. Noir et blanc. Kino video. 98 min. Version restaurée avec sons ajoutés.

FLAHERTY, Robert. MURNAU, Friedrich Wilhelm. 1931 *Tabu, A story of The South Seas*. DVD. Noir et blanc. 86 min. Silencieux. Image Entertainment.

FLAHERTY, Robert. VAN DYKE, Woodrige Strong II. 1928. *Whites Shadows in The South Seas*. DVD. Noir et blanc. 85 min. Sonore. Warner Bros Archives Collection.

FORD, John. 1939 [2010]. *Stagecoach*. DVD/Blu-ray. 96 min. Noir et blanc, sonore. Produit par United Artists et numérisé par Criterion Collection.

FUTTER, Walter. HOEFLER, Paul-L. 1930. *Africa Speaks (L'Afrique vous parle)*. DVD. Programme double avec *Beyond Bengal* (1934) d'Harry Schenck. 112 minutes (50 min+ 62 min). Grapevine video.

HOLMES, Burton. 1933. *A century of progress exposition : Around the fair with Burton Holmes*. Noir et Blanc. Muet. 13 min. 33. Disponible en ligne :

HOLMES, Burton. 1933. *A century of progress exposition: Indian Village*. Noir et blanc. Muet, mais la version numérique comporte un dialogue qui n'est pas supposé être présent. Disponible en ligne : [https://archive.org/details/6117\\_Century\\_of\\_Progress\\_Exposition\\_A\\_aka\\_Bits\\_of\\_the\\_Fair\\_01\\_13\\_11\\_24](https://archive.org/details/6117_Century_of_Progress_Exposition_A_aka_Bits_of_the_Fair_01_13_11_24)

HOLMES, Burton. Date inconnue. *Religious Fanatics, Philippines*. Noir et Blanc. Muet. 2 min. 27. Disponible en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=PsUNroiN9\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=PsUNroiN9_k)

HOLMES, Burton. 1921. *Hawaiian Shores*. Film muet, noir et blanc. 3 min.52 sec. Disponible en ligne: <http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=11888&keywords=Burton+Holmes&startrow=90>

HOLMES, Burton. 1921. *Bits of life in Japan*. Film muet, noir et blanc. 3 min.22 sec. Disponible en ligne : <http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=11766&keywords=Burton+Holmes>

[https://archive.org/details/century\\_of\\_progress\\_exhibition\\_around\\_the\\_fair\\_with\\_burton\\_holmes](https://archive.org/details/century_of_progress_exhibition_around_the_fair_with_burton_holmes)

JOHNSON, Osa. JOHNSON, Martin. 1928. *Simba: The King of the Beasts*. DVD. 87 min. Alpha Home Entertainment, Martin and Osa Johnson Safari Museum. Noir et blanc, silencieux.

JOHNSON, Osa. JOHNSON, Martin. 1932. *Congorilla*. DVD. 66 min. Alpha Home Entertainment, Martin and Osa Johnson Safari Museum. Noir et blanc, sons.

KUNUK, Zacharias. 2001. *Atarnajuat (The Fast Runner)*. DVD. 174 min. Couleurs, sons. Isuma Igloodik Productions.

KUNUK, Zacharias. COHN, Norman. 2006. *The Journals of Knud Rasmussen*. DVD. 112 min. Couleurs, sons. Isuma Igloodik Productions.

LUMIÈRES. 1896. *La baignade des nègres*. 1 min. 2 sec. Noir et blanc. Muet. Disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=EzCF4yIFHn8>.

MACHIN, Alfred. 1909. *Chasse à la panthère*. 7 min. 27 sec. Muet. Colorisé. Disponible en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=slPdI6u\\_aUc](https://www.youtube.com/watch?v=slPdI6u_aUc)

MACHIN, Alfred. 1910. *Chasse à la girafe en Ouganda*. DVD numéro 6, coffret *Retour de flamme*, distribué par Lobster Films.

MARKER, Chris. RESNAIS, Alain. CLOQUET, Ghislain. 1953. *Les statues meurent aussi*. DVD. 30 min. 04 sec. Noir et blanc. Sons. Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=F0y1ZTrql8U&t=175s>

PABST, Georges Wilhem. 1932 [2013]. *L'Atlantide*. DVD. 90 min. Noir et blanc, sonore. Produit Nero-Film AG et Société internationale cinématographique. Numérisé par Films Around the World Inc.

PONTING, Herbert G. 1924 (2013). *The Great White Silence. The Official Record of Captain Scott's Heroic Journey to the South Pole*. DVD et Blu-Ray. 2 disques. Colorisés. 108 min. Londres : British Film Institute (BFI).

ROOSEVELT, Andre. DENIS, Armand. 1932. *Goono Goona an Authentic Melodrama in Bali*. CD. 48 min. Noir et blanc. Produit par Retro-Flix.

ROUCH, Jean. 1956. *Les maîtres fous*. DVD. 28 min. Couleurs. Sons. Disponible sur le DVD 1 du coffret *Jean Rouch* distribué par Éditions Montparnasse.

RUGGLES, Wesley. 1931. *Cimarron*. DVD. 124 min. Noir et blanc, sonore. Produit par RKO Radio Pictures.

SCHOEDSACK, Ernest B. COOPER, Merian C. 1933. *King Kong*. DVD. 100 min. Noir et blanc, sons. Produit par la RKO.

SEMBENE, Ousmane. 1966. *La noire de...*. Criterion Collection, DVD, noir et blanc, sonore, 80 min.

STEVENSON, Robert. 1937. *King Salomon's Mines*. DVD. 80 min. Noir et blanc, sons. Gaumont British Picture Corporation.

VAN DYKE, Woodrige Strong. 1931. *Trader Horn*. DVD. Couleurs, sons. Warner Bros Archives Collection.

VAN DYKE, Woodrige Strong. 1932. *Tarzan the Ape Man*. DVD. Noir et blanc, sons. Turner Classics Movies, Greatest Classic Films Collection.

VAN DYKE, Woodrige Strong. 1933. *Eskimo*. DVD. 113 min. Warner Bros Archives Collection. Noir et blanc, sons.

WALSH, Raoul. 1930 [2003]. *The Big Trail*. DVD. 125 min. Noir et blanc, sonore. Produit par 20<sup>th</sup> Century Fox Home Entertainment.