

**Des images du cinéma
colonial.
L'absence de « l'indigène ».**

- Par **Benjamin Stora**
Professeur des Universités

Avant le cinéma.

Tout au long du dix neuvième siècle, un univers orientaliste s'est construit à partir de la littérature, de la peinture, de la photographie. Mondes étranges, de cartes postales et de tableaux, de représentations pleines de paysages exotiques, quelquefois emplis « d'indigènes » soumis et de femmes laissées dans leurs appartements.... Et puis, le vingtième siècle arriva..... avec le cinéma. Les films tournés au Maghreb au temps de la domination coloniale restent peu valorisés dans les histoires du cinéma, surtout depuis les indépendances nationales. Leur faiblesse dans la recherche esthétique joue peut être un rôle dans cette relégation.

Dans l'ouvrage-pionnier consacré à cette séquence particulière du cinéma, *Caméras sous le soleil*, publié en 1956, les auteurs écrivaient : « Pour les cinéastes, pour le public, l'Afrique et l'Afrique du Nord en particulier, ne sont restées que ce que elles semblent être à première vue : un décor, une toile de fond qu'on n'a même pas su exploiter habilement et devant lesquels les marionnettes du théâtre des boulevards viennent se donner l'impression de se renouveler. »¹ Dans la période de l'entre-deux-guerres, un cinéma bien particulier s'est développé, au moment de l'apogée de l'Empire colonial français, marqué par les fêtes du centenaire de la conquête de l'Algérie et les Expositions, coloniales de 1931 et universelle de 1937. Des deux versions de l'Atlantide, celle de Jacques Feyder en 1921 à celle de de Georges Willhem Pabst en 1932 ; à La Maison du Maltais, de Henri fescout en 1928 ; des films muets au films sonores à partir de 1929.... L'application à reconstituer un décor a fait apparaître une « atmosphère », celle d'un univers colonial aujourd'hui disparu.

¹ *Caméras sous le soleil*, de Maurice-Robert Bataillet et Claude Vieillot, Ed Alger, 1956.

Il reste surtout dans la mémoire des cinéphiles les films de Jacques Feyder (*Le Grand Jeu*), de Julien Duvivier (*Pépé le Moko*) ; mais qui se souvient encore du film du « centenaire » de la conquête de l'Algérie, *Le Bled*, tourné à Staouéli par le grand Jean Renoir ? Ou des films de Marcel L'Herbier, *Les hommes nouveaux* ou *La route impériale* ? Et des titres, aux noms évocateurs d'une époque révolue, semblent bien engloutis dans les souvenirs : comme *Sables mouvants* de Robert Mills en 1929, ou *L'âme du Bled*, de Jacques Séverac tourné en 1927.....

Les films coloniaux méritent pourtant une attention particulière. Dans le cadre de l'entreprise coloniale, ils ont participé à la production d'un imaginaire collectif français, à propos de « l'Orient ». Envisagés comme phase finale d'un procès de construction d'images déjà parcourue par la peinture, le roman et la photographie, les films coloniaux apparaissent à présent « comme les vestiges archéologiques d'un ère révolue durant laquelle l'Europe avait cru pouvoir imposer définitivement au monde une domination qu'elle croyait légitimée par la prétention à l'universalisme de sa civilisation. »² En considérant un certain nombre de films, qui ont été diffusés sur les écrans entre les années 1920 et 1940³, nous pouvons essayer de définir une syntaxe de base commune, construite par des règles narratives et structurelles, fonctionnant comme des codes fixes dans la représentation de l'espace colonial. En les analysant, on s'aperçoit que chaque élément offre une justification à l'action coloniale française dans le Maghreb. Nous pouvons nous fixer sur des sujets essentiels dans la construction d'un imaginaire : la conception de l'espace maghrébin, la figure du soldat colonial (surtout légionnaire), quelques caractéristiques techniques employées dans la production d'un film colonial. Mais ce qui frappe, surtout, c'est l'absence de « l'indigène » considéré comme un étranger dans son pays.....

Absence de « l'indigène ».

Depuis ses origines, le cinéma colonial a fait de l'indigène au Maghreb, et dans le reste de l'Empire, un être de substitution, perdant

² Guy Hennebelle, préface au livre de Pierre Boulanger, *Le cinéma colonial*, Paris, Ed Seguers, 1975.

³ Voir à ce propos l'ouvrage, publié en 1998 à Paris, d'Abdelkader Benali, Ed Le Cerf, *Le cinéma colonial* (préface de Benjamin Stora) qui a sélectionné 44 films muets et parlants, tournés dans les trois pays du Maghreb, entre les années 1920 et 1940.

son altérité naturelle pour entrer dans une existence satellite européenne, dans l'orbite artificielle du même. Il n'est pas simplement un personnage muet, ou un figurant évoluant dans des situations ou des situations « exotiques » (par exemple dans des films comme *Tartarin de Tarascon*, en 1934, de Raymond Bernard ; *Visage voilées, âmes closes* de Henri Roussel en 1931 ; *Dans l'ombre du harem*, de Léon Mathot, en 1928.... Surtout, il perd son identité, son autonomie, donc sa distance et sa vraie étrangeté. L'historien du cinéma Abdelghani Megerbi a écrit à ce propos : « L'engouement du colonisateur est d'autant plus grand que l'image réfléchie s'imbrique explicitement dans son projet de domination, son rêve de « pulvériser » l'autre : le dominé. Celui qui a perdu sa terre et qui, par conséquent, doit encore perdre son âme. »⁴

En considérant les aspects symboliques de ce cinéma, il est facile aujourd'hui de voir cette absence de l'Algérien, n'existant que dans son rapport à la présence des autorités françaises. Dans ses mémoires, publiées à la fin de sa vie, l'écrivain Jules Roy écrit les lignes suivantes, montrant « l'inexistence » de l'indigène : « « Les Arabes étaient à la fois une menace vague, à la fois lointaine et proches, une sorte de nuée d'orage à l'horizon, qui pouvaient soudain fondre sur nous. Pas une fois ne s'est posée à moi la question de savoir comment et pourquoi ils étaient là. Jamais. C'était un problème mineur. Tout simplement, ils occupaient l'Algérie avant nous, et nous nous étions là parce que leur gouvernement avait insulté la France : le fameux coup d'éventail que le dey d'Alger avait flanqué à notre consul. L'affront avait été vengé, l'expédition avait suivi ; nous étions chez nous, comme partout où flottait le drapeau français. (...) A première vue, les Arabes semblaient des hommes, mais si différents de nous, ne buvant pas ce que nous buvions, ne mangeant pas ce que nous mangions, ne parlant pas la même langue, n'adorant pas le même Dieu, ne considérant pas les choses de la même manière. Nous les Français, nous possédions à peu près tout : les maisons, les vrais terres, les vrais troupeaux, les machines, la maréchaussée, les églises, les villes, les arbres, les voitures, les chevaux, les charrois, les

⁴ Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, SNED, 1982, p. 11.)

facteurs, les bicyclettes, les automobiles. Eux rien, ou si peu que rien : des bœufs pas plus gros que des veaux, des moutons souffreteux... »⁵

Il manque de toute consistance psychologique, d'une identité qui le définisse comme individu. Il est plutôt représenté comme un *élément de décor* ou dans une foule informelle qui annule toute personnification. Les moyens techniques employés, comme des gros plans ou des images très focalisées qui déforment les traits du visage, participent aussi largement à la définition de « l'indigène ». Cette massification de l'Algérien, et du Maghrébin en général, s'oppose à la caractérisation du personnage français, fortement personnifié et dans la plupart des cas au centre de l'intrigue. Cette dualité se reflète dans la représentation des lieux: le paysage vierge et vide maghrébin s'oppose à l'espace « civilisé » et « historique » de la ville européenne ou, dans un sens plus large, de tous les endroits français dans la colonie. Souvent le désert construit un centre du paysage de ces films de fiction, un espace vide, vierge, ouvert et dépouillé de toute présence humaine. Le Maghrébin se trouve ainsi toujours inscrit dans un milieu naturel, caractérisé par un immobilisme absolu, et aussi par un état de confusion et d'anarchie. Au contraire de l'Européen, il n'est jamais inséré dans un lieu fermé et identitaire, comme peuvent l'être la maison ou le lieu de travail. Le Maghreb, et par conséquent les Maghrébins, est considéré selon une vision globalisante : non seulement les individus ne se distinguent pas des autres, mais les différents lieux dans lesquels les scènes sont situées non plus.

Un espace séparé.

Le cinéaste des années 1930 s'avance dans son filmage, inquiet et attiré par le vide de l'espace. Il déplie sa carte, scrute et prend méthodiquement possession de l'espace. Il installe des décors romanisés et médiévalisés. Les ruines, vestiges des civilisations antiques, construisent une image différente de l'espace maghrébin qui est alors mythifié en « berceau sacré ». Dans le vide historique pré-colonial, l'Etat reconnaît la colonisation romaine comme civilisatrice avec un système d'administration et d'organisation de l'espace, modèle pour la France qui en devient l'héritière justifiée. Avec cette forte charge symbolique, les ruines jouent un rôle actif dans la narration et dans l'intrigue comme dans *L'Atlantide* de Jacques Feyder qui essaie d'intégrer l'espace algérien dans l'imaginaire français par le

⁵ Jules Roy, *Mémoires barbares*, Paris, Ed Albin Michel, 1989, pages 71 et 74.

biais de références antiques. Ils participent à la théorisation du fait colonial. Mais la relation entre les personnages européens et les ruines qui accentuent l'ambiance mystérieuse ou romantique propice aux drames, remplit l'espace de l'écran au point de reléguer au second plan l'espace maghrébin à proprement parler.

Voilà le monde de l'Afrique du Nord, enfin rassurant, domestiqué, donc dominable. Ce « hors-lieu » est une masse flottante qui construit une géographie du Maghreb avec villes mystérieuses et Casbahs compliqués. Avec souks grouillants, et, surtout, un immense espace, le désert. Voilà l'exotisme qui prend corps avec promesses d'images séduisantes....

L'Algérie et de la Tunisie, et dans une moindre mesure le Maroc, récemment occupé (la phase d'occupation de ce pays commencée en 1912, ne s'achève véritablement qu'en 1934) se trouve représentés à travers une culture temporelle comparable à celle du Moyen Age européen. L'enceinte de la Casbah, qui possède un rôle militaire comme dans l'époque médiévale, prend une grande importance dans ce contexte, avec la mosquée aussi bien au centre de la ville que de la scène cinématographique. Elle est dans ce cas comparable à la figure de l'église dans la ville occidentale médiévale autour de laquelle s'organisent les autres parties, et renvoie à l'image d'une société qui se fonde encore et toujours autour de la seule sphère du sacré.

En considérant l'espace urbanisé, on s'aperçoit que si l'espace européen, en France ou bien dans la colonie, est marqué par une linéarité, géométrie et rationalité des formes, le Maghreb est caractérisé par des espaces labyrinthiques et souvent insaisissables dans leur totalité. C'est le lieu de la violence et du crime, le lieu de la clôture et de l'enfermement, synthétisé par l'image de la Casbah. De nombreux films présentent donc une réalité bipolaire constituée par le monde Maghrébin et celui des Européens. Même si ce dernier se voit par des maisons, palais et campements à l'intérieur des colonies, il y a toujours une séparation très marquée entre les deux dimensions, divisées par une frontière presque étanche, difficilement traversable y compris sur le plan physique. Par le mouvement de caméra qui enregistre, l'altérité forcément se dévoile. Dans l'espace visuel ainsi construit, la séparation communautaire devient visible. La sensation de danger rend tous les moments intenses, raidissant les comportements. Des sociétés, européennes et indigènes, se cimentent autour de l'existence d'un ennemi supposé irréductible.

La « mission civilisatrice ».

Cette représentation du paysage maghrébin par les films coloniaux présentait une réalité vierge, immobile, sans histoire et culture et une population archaïque. Une telle constante faisait du Maghreb, sur le plan idéologique, un lieu qui s'offrait à l'entreprise coloniale comme un espace à domestiquer et « civiliser ». Dans ce contexte, la « mission civilisatrice » apparaissait comme nécessaire et une aide à une population supposée arriérée et démunie.

N'oublions pas, aussi, que l'action coloniale elle-même s'est souvent présentée comme la conquête d'une femme, dans laquelle l'Européen se voyait comme un personnage fort et viril alors que le Maghrébin représentait l'élément plus faible et subordonné. Cette idée de la colonisation comme conquête amoureuse se reflétait aussi dans l'usage du vocabulaire. On s'aperçoit souvent de l'emploi d'une terminologie chargée de symboles sexuels (par exemple: pénétration, possession, liaison, fertilité etc.). On crée de cette façon un imaginaire dans lequel l'acte colonial est un processus d'appropriation et de domination, et le combat du colonisé est réduit à un simple jeu de séduction. La dualité qui oppose le Maghrébin au Français se synthétisait souvent dans l'image du couple mixte. Dans le couple femme française- homme maghrébin la relation prenait souvent une nature platonique et révélait l'origine « noble » et riche des deux partenaires. Plus fréquente était l'autre face de la mixité (femme maghrébine et homme français), presque toujours destinée à l'échec. Dans ce couple, l'homme revêtait une fonction de protection, ce qui rappelait l'idée de la « mission civilisatrice » de la France. Si le couple résistait, c'était grâce à l'assimilation de la culture occidentale par l'élément féminin. Mais plus souvent elle se rompait à cause de divergences de nature politique et liée, dans la plupart des cas, à l'éclatement d'une guerre ou d'une révolte qui obligeait l'homme à privilégier sa mission aux sentiments amoureux.

Soldat et Indigène.

Par le biais de l'engagement militaire et de la guerre, nous parvenons à la figure du légionnaire français, souvent centre des événements et catalyseur du discours propagandiste colonial. Il apparaissait par exemple dans des films comme *La bandera* ou *Gueule d'amour*, avec Jean Gabin comme acteur devenu « légendaire », films qui faisaient l'apologie de l'action militaire française. Le légionnaire était souvent un personnage perdu, exilé de son pays d'origine avec lequel il

rompait presque totalement. Il atteignait le statut de héros grâce au passage par les colonies, et au moment de la mort. Cette héroïsation du légionnaire s'apparente dans ce cas aux tragédies grecques, où la mort pour les valeurs patriotiques construit un idéal. Son expérience dans la colonie lui permettait d'atteindre une position de supériorité physique et morale en le transformant d'homme commun, ordinaire, en modèle. La façon dont se réalisait son désir de redémarrage social et de régénération spirituelle aidait le légionnaire à sortir de cet état de malaise qu'il éprouvait vis-à-vis de la métropole. Face à ce soldat, l'indigène est un combattant menaçant parce qu'invisible, donc sans idéologie précise. Quand les « indigènes » étaient montés, le cinéaste on utilisait des plans très larges, pour éviter toute individualisation, ou alors très rapprochés pour créer une image déformée et diabolisée du visage du Maghrébin.

Les films coloniaux plaçaient en relief la dimension de chemin spirituel que le héros empruntait dans les colonies, surtout grâce au passage par le désert, lieu de silence et de purification. Dans la confrontation entre soldat et indigène, un imaginaire de la peur se met en place, organisant la loi non écrite de la séparation spatiale.

Des territoires se font face pour conjurer l'angoisse de la menace. Soldats et Indigènes appartiennent chacun à un groupe, une communauté. Chaque groupe s'autonomise sans égard pour l'autre, pour lui-même, et se retourne éventuellement, violemment contre l'autre dont il ne sent pas solidaire. Le cloisonnement par communautés de peur, qui empêche la rencontre, marque les difficultés de l'assimilation républicaine mis en œuvre au nom de la « mission civilisatrice ».

De la fiction par le documentaire.

Quelque part, sur le plan idéologique, ces images se voulaient un encouragement au peuplement des colonies, qui vers les années 19,30 souffraient d'un déficit de Français. Le cinéma participait de cette entreprise de peuplement, notamment au moment de la célébration des fêtes du centenaire de la conquête de l'Algérie, en 1930, ou moment de la fameuse exposition coloniale à Paris en 1931. Un grand nombre de long-métrages étaient directement subventionnés par les autorités coloniales donnant un caractère « officiel » à l'entreprise cinématographique. C'est pourquoi, les moyens techniques donnés de ce cinéma étaient considérables. On retrouvait une dimension presque documentariste introduite dans les films pour leur donner une

apparence d'objectivité, servant à justifier l'action coloniale. Cette objectivité supposée se manifestait par le montage de cartes géographiques et topographiques, d'une voix-off et de petits textes qui complétaient les images.

Dans *Pepe le Moko*, le célèbre film de Julien Duvivier tourné en 1938, toujours avec Jean Gabin, passant du statut de militaire héroïque au bandit au grand cœur, la Casbah est montrée comme un dans un film documentaire donnant au film le cachet, la signature du réel, de la vérité. Dans cette reconstitution risquée, l'exactitude historique semble importer moins que l'impalpable vérité sentimentale d'une époque. Chaque image de ces « documentaires » en forme de fiction fournit pourtant des informations sur le groupe dont il émane (en l'occurrence le groupe des Européens et des militaires français). Il construit et propage des passions. Et chacun de ces films, dont beaucoup sont aujourd'hui oubliés, ne manifeste jamais que sa propre société, qu'il évoque à travers des écrans, des façades, des mises en scène historique et spatiale. Ils émettent donc, chacun à leur manière, de l'histoire, se montrant actif, révélateur, socialement, culturellement à propos du temps colonial : violence des rapports humains ou séparation communautaire. Si le spectateur de l'époque voit que le label de l'exotisme permet surtout un travail de déréalisation, d'évasion, de fuite vers un espace rêvé, complètement imaginaire, une autre dimension se voit pourtant... .

La plupart des histoires portées par ces films (quelquefois tragiques, violentes) baignent dans une naturalité d'où *l'histoire réelle semble s'être retirée*. L'interférence de lieux, d'informations, de supports ouvre sur une comparaison : avec le *western*, et ses grands espaces apparemment vierges, la frontière immense, sans limite, les indigènes et les conquérants.... Conquête d'un territoire immense, naissance d'une nation comme l'a montré W. Griffith, le cinéaste américain des années 1910 qui a « lancé » ce type de cinéma... Comme le *western*, le film colonial tente de construire deux cercles, celui des représentants de la métropole (soldats, colons, missionnaires) et celui des indigènes colonisés. C'est bien sûr le premier cercle qui intéresse les cinéastes, celui du colonisateur qui jouit d'une position, positive, tranquille. L'indigène-colonisé, en confrontation, s'agite, ne se tient pas vraiment tranquille. Mais la mise en scène du « héros » colonial sûr de lui et de l'indigène ensauvagé, instable nous indique que derrière le décor se dresse, ou se devine, les symptômes d'une

décolonisation, violente ou pas.... Cette dimension refoulée du discours cinématographique de ces années de l'entre-deux-guerres, annonce d'autres convulsions, la fin d'un Empire.....

Bibliographie.

Bataille, Maurice-Robert et Veillot, Claude, *Caméras sous le soleil*, Ed Alger, 1956, 221 pages.

Benali, Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb*, préface de Benjamin Stora, Paris, Ed Cerf, 1998, 370 pages.

Bensalah, Mohamed, « Image, imaginaire et colonisation en terre algérienne avant 1954 », in Actes du colloque *Image, imaginaire et histoire*, Sétif, 12-13 janvier 2008, pages 9 à 14.

Boulanger, Pierre, *Le cinéma colonial*, Paris, Ed Seguers, 1975, 275 pages.

De Baecque, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Ed Gallimard, 2008, 485 pages.

Dahane, Mohamed (sous la direction), *Cinéma, histoire et société*, Rabat, 1995, 116 pages.

Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Ed Folio, histoire, 2003, 287 pages.

Maherzi, Lotfi, *Le cinéma algérien*, Alger, Ed Sned, 1980, 414 pages.

Megherbi, Abdelghani, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, Ed SNED, 1982, 279 pages.

Mimoun, Mouloud, (sous la direction), *Images d'une guerre*, Paris, Ed IMA, 1992, 136 pages.

Stora, Benjamin, *Imaginaires de guerre, Algérie-Vietnam*, Paris, Ed La Découverte, 1997, Alger, Ed Casbah, 2000, préface de Hassan Remaoun, 252 pages.

Stora, Benjamin et Gervereau, Laurent (sous la direction), *Photographier la guerre d'Algérie*, Paris, Ed Marval, 2004, 190 pages.

Benjamin Stora, Derniers ouvrages parus, voir ci-après (couvertures).

