Cinéma et société coloniale, 1850-1950

Pierre-Éric Fageol, Frédéric Garan

▶ **To cite this version:**

Pierre-Éric Fageol, Frédéric Garan. Cinéma et société coloniale, 1850-1950. Julie d'Andurain; Dominique Barjot; Jean-Pierre Bat; Jean-François Klein; Claire Laux. Les sociétés coloniales à l'âge des empires: Afrique, Antilles, Asie, années 1850 - années 1950, Ellipses, DL 2012, pp.317–320, 2012, 978-2-7298-7313-4. hal-01243903

HAL Id: hal-01243903

https://hal.univ-reunion.fr/hal-01243903

Submitted on 1 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CINEMA ET SOCIETE COLONIALE

Pierre-Eric FAGEOL - Frédéric GARAN

C.R.E.S.O.I. - Université de La Réunion

Par ces quelques lignes, nous entendons guider les candidats qui souhaiteraient faire référence à des œuvres cinématographiques, particulièrement dans le cadre des oraux.

Si le cinéma et l'histoire ont des liens privilégiés, il faut bien reconnaître la relative difficulté pour l'historien d'utiliser ce type de support. Pourtant, l'intérêt des chercheurs pour les films est aussi vieux que le cinéma. Le tournant majeur date des années 1950-1960, grâce notamment aux travaux de Georges Sadoul[1], de Robert Mandrou (1958) et de Marc Ferro (1993). Ce dernier assigne à l'historien à la fois un rôle de décryptage et un rôle de créateur de matériaux historiques. Il considère le cinéma comme un témoin et le reflet d'un contexte spécifique. Il s'agit donc de dégager une représentation sous-jacente des préoccupations d'une époque qui pour notre propos met en scène une vision spécifique des sociétés coloniales. Si d'une manière globale, on assiste depuis la fin des années 1970 à une reconnaissance officielle de ce nouveau champ de recherche (le cinéma devenant un objet à part entière de la recherche historique)[2] il faut surtout attendre la promotion de la culture post-coloniale (Eades 2006) pour que cet engouement concerne l'histoire des colonies. Désormais, le cinéma colonial[3] est perçu comme un des outils essentiels de la pénétration d'une culture coloniale permettant ainsi de créer des liens « *de proximité à l'égard de ces mondes qui pouvaient sembler lointains*. » (Barlet, Blanchard 2008)

Comme toute nouvelle discipline qui se cherche, les premières formes de rationalisation tournent autour de l'élaboration de typologies de plus en plus complexes. Il existe ainsi deux angles d'approche divergents. Tout d'abord, on distingue l'histoire faite par le cinéma quand ce dernier est considéré comme source (1). Le film est alors un document qui entretient un lien plus ou moins étroit avec la réalité coloniale ; il est le résultat d'une construction intellectuelle dépendante d'un contexte culturel spécifique. Il ne s'agit pourtant que d'un miroir de la réalité, car les films peuvent être compris comme des symptômes de désirs ou de fantasmes coloniaux inassouvis. De même, l'histoire peut être racontée par le cinéma ; celui-ci est alors un moyen d'expression de la mémoire de la réalité coloniale (2). Le film n'est pas contemporain des événements relatés et le réalisateur se positionne en qualité d'historien. Il convient alors d'établir des nuances par rapport à la réalité décrite. Plus précisément, en adaptant la typologie proposée par Pierre Sorlin (1977), on peut distinguer les films à prétexte historique qui renvoient au spectateur l'image qu'il se fait du passé (*Les aventuriers de l'arche perdue* de Steven Spielberg en 1981 ou encore *L'homme qui voulut être roi* de John Huston en 1975) ; les films à coloration historique où le passé n'est qu'un cadre où s'expriment des valeurs, un message intemporel délié de la réalité décrite (*Out of Africa* de Sidney Pollack en 1985) ; et enfin les films « historiques » où l'histoire est le sujet central mais dont le discours présente un éclairage nouveau par rapport à l'objet étudié (*Gandhi* de Richard Attenbourough en 1982). Les films des deux premières catégories peuvent avoir pour

[1] Auteur d'une monumentale *Histoire générale du cinéma* en six tomes.

[2] Les ressources proposées par le Centre National de la Cinématographie (1946) et l'Institut National de l'Audiovisuel (1974) l'illustrent.

[3] Selon Olivier Barlet et Pascal Blanchard (2008), « *Le cinéma colonial désigne en principe les films conçus et produits dans les colonies (pour un public occidental et/ou un public local) mais aussi, par extension, les productions européennes ou américaines qui situent simplement leur action en totalité ou en partie dans les colonies (ou dans un domaine perçu comme potentiellement colonial).* »

unique but de divertir, sans forcément être inintéressants d'un point de vue historique, ou de proposer une métaphore de l'actualité contemporaine. Ils correspondent à la mise au présent des réalités coloniales du passé. Enfin, le film peut avoir comme objectif de prendre parti et entrer alors dans la catégorie du film historique à thèse pour défendre la mémoire des descendants de colonisés (*Indigènes* de Rachid Bouchareb en 2006) ou de condamner les violences coloniales (*Tabataba* de Raymond Rajaonarivelo en 1988).

1. LE CINEMA SOURCE.

Notre but étant simplement de fournir aux candidats quelques références filmographiques, nous ne rentrerons pas dans l'élaboration d'une typologie approfondie. De fait, certains films cités peuvent s'inscrire dans plusieurs catégories. Nous considèrerons ainsi comme « cinéma source » les films réalisés avant les années 1950. Ils proposent la vision du contemporain sur le monde colonial. Le candidat doit cependant faire attention au fait que même dans ce cadre, l'action du film peut renvoyer à une période bien antérieure. C'est le cas de bien des films sur l'Inde coloniale qui affectionnent plutôt le XIX^{ème} siècle.

C'est avant tout l'appel des grands espaces, le mythe du désert, l'épopée militaire ainsi que le repos du guerrier qui guident ces films. Tel est le cas de *L'Atlantide* en 1932 (Sahara) de Georg Wilhelm Pabst (une première version avait été réalisée en 1921 par Jacques Feyder), de *Pépé le Moko* en 1932 (Algérie) et de *La bandera* en 1935 (Maroc espagnol) de Julien Duvivier mais aussi des *Trois de Saint-Cyr* en 1938 (Syrie) de Jean-Paul Paulin.

Les grandes figures de l'exploration et de la conquête coloniale sont également présentes avec *Brazza ou l'épopée du Congo* en 1939 de Léon Poirier, de *Stanley et Livingstone* la même année d'Henry King (Afrique équatoriale) et de *L'Appel du silence* en 1936 de Léon Poirier[4] sur Charles de Foucauld. Ces films s'attachent au rêve colonial et laissent peu de place aux « sociétés coloniales », qui n'apparaissent que très indirectement, notamment à travers le mythe de la femme indigène.

La vision hollywoodienne des colonies permet également d'entrer dans les sociétés coloniales avec *Les trois lanciers du Bengale* en 1935 d'Henry Hathaway, de *Gunga Din* en 1939 de George Stevens (Empire des Indes) ou encore de *Morocco* en 1930 de Josef von Sternberg.

De même, le cinéma anglo-saxon offre durant la Seconde Guerre mondiale des visions parfois surprenantes des sociétés coloniales françaises, alors que l'on quitte le domaine du « cinéma colonial » comme dans *Casablanca* en 1942 de Michael Curtiz, *Aventure Malgache* en 1944 d'Alfred Hitchcock ou encore *Le port de l'angoisse* en 1944 d'Howard Hawks (Martinique). L'intrigue liée à la guerre l'emporte sur le thème colonial, à tel point que Madagascar est inexistant dans le film d'Hitchcock, et que la société coloniale malgache se limite à la furtive apparition d'un tirailleur. *Casablanca* est plus intéressant en proposant une vision de la société coloniale d'Afrique du Nord sous Vichy, telle que les américains l'imaginent !

Au lendemain de la guerre, les cinéastes proposent une vision plus profonde des sociétés coloniales comme le propose André Haguet en 1952 avec *Il est minuit Docteur Schweitzer* (Gabon). A la marge du cinéma colonial, nous pouvons citer un film plus intime avec *Le Fleuve* en 1951 de Jean Renoir (Indes), ou des films plus inclassables comme *Le tigre du Bengale* et son deuxième volet, *Le tombeau hindou en* 1959 de Fritz Lang.

2. LE CINEMA MEMOIRE.

[4] Léon Poirier, cinéaste de la mission Citroën, est le réalisateur de *La Croisière Noire*.

Dans ce cinéma mémoire, les films renvoient le plus souvent à une nostalgie coloniale. Tel est le cas de *Fort Saganne* en 1984 d'Alain Corneau (Sahara), de *L'amant* en 1992 de Jean Jacques Annaud (Indochine) ou encore *Indochine* en 1992 de Régis Wargnier.

Des œuvres militantes sont également produites. Les candidats auront à cœur de proposer une réelle analyse critique, tout en faisant le lien historiographique avec les *Subaltern Studies.* C'est le cas avec *Rue cases nègres* en 1984 d'Euzhan Palcy (Martinique), d'*Indigènes* en 2006 de Rachid Bouchareb (Afrique du Nord) et de *L'ennemi intime*[5] en 2007 de Florian Emilio Siri (Algérie). On peut ajouter une grande fresque, proche du « docu-fiction », à mettre cette fois en relation avec les *Postcolonial Studies* avec *Gandhi* en 1982 de Richard Attenborough (Indes)

La critique de la colonisation peut faire apparaître des sociétés caricaturales, tout en reprenant des images « classiques » de la colonisation. Ces films sont souvent charnières dans l'acceptation de la critique de la colonisation. Tel est le cas en France de *La victoire en chantant* en 1976 de Jean Jacques Annaud (Afrique occidentale) mal reçu par le public, malgré l'Oscar du film étranger, qu'il reçut au titre de la Côte d'Ivoire. Cinq ans plus tard, le public français n'a plus la même réticence face au *Coup de torchon* en 1981 de Bertrand Tavernier (Afrique occidentale).

La vision des anciens colonisés, peu présente, est particulièrement intéressante. Nous l'avons pour Madagascar avec *Tabataba* en 1988 de Raymond Rajaonarivelo ou pour l'Inde avec *Les joueurs d'échec* en 1977 de Satyajit Ray.

Les adaptations de romans de la période coloniale présentent également un grand intérêt. Elles nécessitent une double dimension critique portant à la fois sur l'ouvrage et sa transposition filmique. Tel est le cas de *La route des Indes* en 1984 de David Lean d'après l'œuvre de E. M. Forster (1924), d'*Out of Africa* en 1985 de Sydney Pollack (Kenya) d'après Karen Blixen (1937) ou encore d'*Oeroeg* en 1993 de Hans Hylkema (Indes néerlandaises) d'après une nouvelle de Hella S. Haasse (1948).

CONCLUSION

Dans leur diversité, les films coloniaux s'inscrivent au sein d'un cadre spécifique de réalisation, pour un public ciblé et selon des interprétations complexes. Ils ne proposent pas une vision globale et objective et ne peuvent donc être superposés à la réalité coloniale. Ils nécessitent une critique externe et interne comme toute autre source historique. Pourtant les films coloniaux proposent un certain regard capable de donner du sens à condition de les interroger en déterminant leur statut et leur contexte.

L'analyse externe permet de replacer le film dans son régime d'historicité. Elle suppose une contextualisation du tournage, de la sortie, de la diffusion, de la réception critique, de la réussite économique ou encore de la censure si cette dernière est prégnante. Il s'agit notamment de déterminer le regard issu de la volonté du réalisateur mais aussi de considérer celui que le public porte sur les films. Ce questionnement permet de définir initialement la nature du film en qualité de source ou de support mémoriel. Elle permet également d'intégrer l'étude des influences du réalisateur si on considère que de nombreux films coloniaux se sont appuyés sur des œuvres littéraires. Cette réflexion nécessite également une analyse de l'affiche en qualité de « condensé » de l'angle de vue proposé.

L'analyse interne suppose de prendre en compte le contexte spatio-temporel, politique, social, économique et culturel grâce à une étude du schéma narratif. Les thèmes du cinéma colonial

[5] Le scénario a la particularité d'être inspiré des témoignages du documentaire du même nom réalisé par Patrick Rotman, 2002, (environ 4 fois 52').

sont récurrents et transcendent les empires. L'exotisme est une constante mettant en évidence que l'indigène est « étrange ». D'une manière globale, peu présent ou européanisé lorsque le scénario le nécessite, il incarne un profil psychologique peu élogieux. Il constitue le plus souvent la figure de l'antithèse du héros colonial où la gloire militaire est souvent mise à l'honneur. Il y a cependant des contre-exemples comme *Gunga Din* qui se sacrifie pour sauver ses amis anglais. Le thème de l'amour colonial est également présent. Amour insensé entre le colonisé et le colonisateur qui reflète l'impossible mixité raciale au sein des sociétés coloniales. L'attention portée au traitement de l'image et à la bande son permet de mettre en évidence des imaginaires et de développer des sensibilités purement exotiques.

Partie intégrante des « Arts du visuel » dans les programmes de l'Histoire des Arts et de la « Culture humaniste » pour le Socle commun, le cinéma y est présenté comme un support privilégié. Que ces quelques pages vous incitent à préparer les concours en restant cinéphiles !

Bibliographie

Barlet O., Blanchard P., « Rêver : l'impossible tentation du cinéma colonial (1929-1950), in Blanchard P., Lemaire S. et Bancel N. (Dir.), *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, Paris, C.N.R.S., 2008.

Eades C., *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Cerf-Corlet, « Septième Art », 2006.

Ferro M., *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1993.

Lefèvre R. « Le cinéma colonial », in Blanchard P., Bancel N. et Gervereau L. (Dir.), *Images et Colonies (1880 – 1962)*, Paris, BDIC-ACHAC, 1993.

Mandrou R., « Histoire et Cinéma », *Annales ESC*, 1958, vol. 13, n°1, pp. 140-149.

Sorlin P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.