

L'exotisme au cinéma

Le charme discret de l'étranger

À quoi sert l'étranger au cinéma ? Côté pile : l'Autre est un personnage qui a souvent les faveurs du cinéma pour ce qu'il aurait de louche et d'inquiétant. Côté face, l'étranger peut aussi être attirant et séduisant : il est exotique. Depuis sa naissance, le cinéma a su exploiter ce goût pour pimenter les films et garantir le spectacle. En retraçant son histoire, nous pouvons tenter de cerner l'évolution du rapport à l'Autre et observer comment le cinéma s'y adapte.

Table des matières

Les frissons du début.....	3
Imaginaires coloniaux.....	5
L'exotisme du grand spectacle à l'idéal touristique	7
Des films venus d'ailleurs à ceux qui leur ressemblent	9
La perspective exotique	12
Nous sommes tous l'exotique de quelqu'un	15
Le futur de l'exotisme est-il dans l'espace ?.....	17
Ni trop loin, ni trop proche : les charmes familiers de l'inconnu.....	19
Filmographie mobilisée (par ordre chronologique).....	20

Depuis son invention, le cinéma cherche à séduire le public en exacerbant ses contenus : paysages époustouflants, explosions spectaculaires, émotions exacerbées, suspens insoutenables,... Parmi les ressources à sa disposition, les populations étrangères ont rapidement constitué un réservoir efficace : mobilisant des personnages curieux, des populations bigarrées et des coutumes étonnantes. Dans ces films, l'Autre n'est pas nuisible. Ses accoutrements, ses gestes, ses coutumes fascinent. N'est-ce pas sous l'apparence d'un cheik arabe que Rudolph Valentino séduisait le mieux ? Grâce à l'exotisme, l'étranger, à la fois le lieu et celui qui le peuple, acquiert des qualités. Que serait James Bond sans les hôtes (souvent hôtesse) amicaux et chamarrés au milieu desquels il déambule ? Indiana Jones pourrait-il justifier son fouet sans les indigènes sauvages mais fascinants qu'il sait dompter ? Combien de fictions n'auraient pas vu le jour sans le ressort de l'ailleurs, sans les qualités esthétiques de la différence ? *Slumdog millionnaire* fonctionnerait-il s'il avait été réalisé dans la Grande Bretagne de son réalisateur Danny Boyle ?

L'exotisme est plaisant, c'est un rapport qui valorise l'Autre pour ses différences. D'une certaine manière, il est un vecteur d'interculturalité. Toutefois, le cinéma le montre bien, l'étrangeté de l'étranger ne semble intéressante qu'à partir du moment où elle est sensationnelle. Il faut donc surprendre, tout en restant « réaliste ». A travers l'histoire du cinéma, l'image exotique a fortement évolué. Directement issues des imaginaires féconds des publics bercés par l'aventure coloniale, les images ont été tout au long du siècle confrontées à celles provenant des témoignages réels, imposées par les reportages. Au fil des décennies, l'exotisme s'est ancré dans l'immense imagier qui constitue l'environnement médiatique dans lequel tous les spectateurs sont baignés, au risque de perdre en puissance, de se banaliser pour finalement disparaître.

L'exotisme renvoie au spectateur : puisqu'on projette la différence, celle-ci doit forcément contraster avec soi. Qu'est-ce qui est étrange dans l'Autre ? L'exotisme donne-t-il à voir uniquement un reflet inversé ? Néglige-t-il des différences insoupçonnées ? Est-il une carte postale stéréotypée ou un portrait instructif ? L'exotisme est-il une épice nécessaire pour s'intéresser au reste du monde ? A défaut d'aboutir à des certitudes, ces questions interrogent tant le cinéma, ancien ou nouveau, que le public qui le consomme. L'analyse du cinéma permet de réfléchir à une question qu'il nous pose : au fond, à quoi sert l'étranger ?

On peut définir l'exotisme comme le goût pour ce qui est étranger. Depuis le début de son histoire, le cinéma a su exploiter ce goût pour pimenter les films et garantir le spectacle. Cette étude examine ce rapport à travers l'évolution du cinéma populaire et veut encourager une perspective critique sur le cinéma, pris non comme une œuvre d'art, mais comme une somme de documents qui s'enrichit sans cesse et dont la comparaison rend compte des représentations sociales et de leurs évolutions.

Les frissons du début

Dans les premières années de cette nouvelle industrie du divertissement, les courts-métrages sont projetés comme des curiosités de foire qui s'appuient tant sur les images que sur la performance technique de la machinerie nouvelle qu'est un projecteur¹. Pour alimenter l'appétit du public, les producteurs, comme les Frères Lumière, envoient leurs opérateurs aux quatre coins du monde pour en ramener les images les plus fascinantes possibles ou vont filmer les résidents des zoos humains qui florissaient². L'époque est marquée par l'ampleur du colonialisme européen qui nourrit un imaginaire de l'étranger caractérisé par ses coutumes, ses accoutrements, ou simplement son corps³, et surtout par une arriération qui célèbre par contraste le triomphe de la modernité des métropoles et justifie *in fine* sa domination. Mais les images sont encore rares et ces films viennent résonner avec les récits de voyage et les aventures hautes en couleur de la fiction littéraire.

Le cinéma d'attraction exploite cette veine généreuse. Dans les films de Méliès, pionnier du truquage et du fantastique, l'étranger est synonyme d'aventure et de magie. Ses décors fantasmagoriques hérités de l'opéra et du théâtre renvoient aux ambiances asiatiques ou orientales où mandarins et fakirs rivalisent de tours de passe-passe. *Le rêve du Rajah, Le génie du feu, Ali Barbouyou et Ali Bouf a l'huile, Le thaumaturge chinois...* sont autant de petits films qui incarnent à l'écran le parfum d'irréalité qui nimbait alors les contrées les plus lointaines. A mille lieues de la prétention documentaire des images captées par les opérateurs Lumière, le travail de Méliès illustre que la fonction de l'exotisme est d'abord d'être évocatrice de l'ailleurs en s'appuyant sur la fantasmagorie et l'imaginaire du public.

En 1921, le belge Jacques Feyder réalise un long métrage spectaculaire : *l'Atlantide*. Tourné en extérieur dans le désert du Sahara, ce film est une prouesse technique doublée d'un grand succès de salles qui stimule les productions ambitieuses de ce début de décennies. Un explorateur découvre, tapie dans le désert, l'Atlantide et fait connaissance avec sa reine. Pour représenter le summum d'une civilisation exotique, le film agglomère tous les ingrédients déjà observables chez Méliès. Peaux de lions, jeunes serviteurs africains enturbannés comme des Sikh, décors arabisants, mobilier antique et vaguement Art déco : le résultat est kitsch⁴. Mais si son incongruité est manifeste aujourd'hui, sans doute l'était-elle moins pour le public des

¹ C'est ainsi que naît ce qu'on appelle le « cinéma d'attraction » dédié aux sensations plutôt qu'à la narration. Ce ressort reste largement en vogue comme l'illustrent les blockbusters et ses effets incarnent bien l'importance de la sensation forte typique de la fête foraine. Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ?* in Histoire du cinéma. Nouvelles approches, Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

² Nicolas Bancel, Pascal Blanchard & Sandrine Lemaire, *Ces zoos humains de la République coloniale*, Le Monde Diplomatique, août 2000, <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

³ Comme l'illustre l'éloquent « Baignade de nègres » tourné en 1896 au Jardin d'acclimatation de Paris, haut lieu de l'exposition d'humains exotiques dans des cages.

⁴ Comme peut en témoigner cette scène extraite du film : *L'Atlantide/Atlantis (Jacques Feyder, 1921): 1) Meeting Antinea*, A cinema history, <https://www.youtube.com/watch?v=y9VapREFOVY>

années 20 qui différencieait peut-être difficilement les origines des éléments qui lui étaient présentés.

Outre-Atlantique, 1921 est marqué par la sortie du *Cheick*, le film qui révélera internationalement l'acteur Rudolph Valentino. Le désert saharien version carte postale y sert de toile de fond à une histoire d'amour entre une jeune britannique et un chef de tribu⁵. Le film s'ouvre sur quelques scènes typiques qui rendent compte d'un fantasme orientaliste bien ancré : « *Dans ce monde de paix et de flammes émerge un jardin de palmiers, une oasis bénie des sables du Sahara où les enfants d'Arabie demeurent dans l'ignorance bienheureuse de la civilisation qui les a oubliés.* » Dunes, minarets, chameaux, tentes et larges étoffes peuvent apparaître convaincantes d'authenticité même si l'ensemble est produit et tourné sur le sol américain. L'ailleurs incarne ici un espace d'aventure intemporel, séparé de la modernité et de ses contraintes qui repose exclusivement sur un imaginaire arabisant.

A la même période, le genre documentaire connaît avec le film *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty un des premiers jalons de son histoire. Pas de studio ici mais bien une expédition dans les glaces de la baie d'Hudson où le réalisateur prétend rendre compte du mode de vie extrême des Inuits. Collant au plus près du quotidien, le documentaire met en scène des moments de vie inventés pour les besoins du spectacle. Alors qu'ils chassent au fusil, Nanouk est filmé en corps à corps avec des phoques. Et lorsqu'ils découvrent un gramophone et tentent d'en manger le disque, les acteurs connaissaient en réalité l'objet et sa fonction⁶. D'une certaine manière, ce documentaire articule les préoccupations de l'exotisme : insister sur la distance entre la culture mise en scène et celle des spectateurs, quitte à l'exagérer pour les besoins du spectacle⁷.

En 1926, c'est au tour du cinéma d'animation de connaître son premier long métrage : *Les Aventures du prince Ahmed* de Lotte Reiniger. Un prince oriental voyage de l'Afrique à la Chine dans un univers enchanté aux allures d'ombres chinoises qui s'appuient sur les arabesques et les formes luxuriantes de l'imaginaire exotique. Les paysages étrangers de toutes ces œuvres qui ouvrent chacune des chapitres importants de l'histoire du cinéma (le long métrage d'aventure, le documentaire et l'animation) sont construits pour leur potentiel exotique, à des fins de dépaysement aventureux, autrement dit, de grand spectacle, sans préoccupation politique ou sociale explicite. Les contrées et les populations mises en scène apparaissent comme séparées, déconnectées, du monde moderne. A la manière des zoos humains qui proposent le même type de sensation, une clôture étanche délimite le monde occidental de

⁵ Histoire de rassurer le public, le Cheik s'avèrera occidental à la fin, autorisant en cela la relation entre les deux amants. Dans les années 30, le code Hays interdira explicitement les relations interraciales, *Code Hays*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Code_Hays

⁶ Lefebvre Thierry. *In Memoriam Allakariallak*. A propos de *Nanouk*. In: *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°30, 2000. pp. 66-97.

⁷ Suite à ce succès, Flaherty creusera la veine de la mise en scène des peuplades lointaines. Dans *Moana* (1925), il pose ses caméras pour filmer le quotidien des Polynésiens et co-réalise avec Murnau *Tabou* (1931) qui offre une des toutes premières fictions dont les personnages principaux sont incarnés par des acteurs originaires de Polynésie.

ceux qui sont mis en scène. La curiosité est le rapport principal qui s'établit entre le spectateur et les créatures projetées sur les écrans. Lorsqu'il s'agit de susciter l'empathie pour accompagner les aventures d'un personnage, les étrangers seront interprétés par des blancs à grand renfort de maquillage. À de rares exceptions, les non Occidentaux n'apparaissent dans ces films qu'à titre de décors, dépourvus d'identité, comme dans *King Kong* qui fut un des premiers films à faire tourner des acteurs Afro-Américains, dans le rôle d'indigènes effrayants, au prix d'une mise en scène qui les ridiculise.

Imaginaires coloniaux

Le développement des prises d'images (des reportages photos ou des actualités projetées en salle) va confronter les imaginaires aux documents issus pour l'essentiel de la colonisation. L'exotisme commence à s'ancrer dans le réel sans pour autant abandonner ses fantasmes sur les indigènes et sur leurs rapports avec les Blancs. Les aventures des héros ne se déportent plus uniquement dans des univers fantastiques mais s'inscrivent dans la réalité et donc bien souvent, dans des contextes coloniaux. L'étranger devient un indigène avec lequel l'Occident a déjà noué une relation *a priori* de domination. Et c'est cette relation qui structure la mise en scène de ces personnages. On ne les fantasme plus dans leur univers authentique et séparé mais en fonction du rapport qu'on imagine avec eux.

Plusieurs films du cinéma français d'entre deux-guerres projettent leur récit dans les colonies et en particulier l'Algérie. En 1929, Jean Renoir réalise *Le Bled* à la demande du commandement français d'Alger. Le film trace quelques grandes lignes de la lecture colonialiste du rapport aux colonies. L'exotisme ouvre le film dans une série de tableaux des mœurs arabes puis bascule pour vanter les mérites de l'industrialisation du pays et de son agriculture. Le traditionnel est réduit au pittoresque et est substitué par les bienfaits spectaculaires de la colonisation. Comme plus tard avec *La Bandera* ou *Pepe le Moko* de Julien Duvivier, les héros blancs ont toute légitimité à déambuler dans ces pays conquis où les indigènes sont globalement serviables : des hommes amicaux et des femmes séductrices. L'idée d'une résistance ou d'une révolte n'effleure pas ces fictions. Mais bien qu'accueillants, ces lieux représentent un espace intermédiaire entre l'univers et les règles de la Métropole et un monde extérieur, propice à l'aventure ou à la fuite⁸.

Aux USA, le film *Morocco* de Josef von Sternberg offre la vision hollywoodienne du même thème⁹. Cette histoire d'amour entre un légionnaire français et une chanteuse de club se déploie dans le Maroc sous protectorat français. Les premières minutes du film sont symptomatiques : il s'ouvre sur un paysan marocain qui ne parvient pas à faire bouger son âne tandis que la légion avance au pas derrière lui. D'un geste agacé, l'âne et son maître sont mis sur le côté : l'ordre est arrivé, le désordre n'a qu'à bien se tenir. Devant les légionnaires, les hommes en djellaba reculent, craintifs et respectueux tandis, que juchées sur des toits de la

⁸ *La Bandera*, *Pepe le Moko*, *Morocco* ou même *Casablanca* sont des récits de personnages qui fuient, vagabondent ou se ressource au Maghreb avant de revenir au pays.

⁹ Il inspire d'ailleurs *La Bandera* de Jean Duvivier dont le scénario est très proche.

médina, quelques jeunes filles musulmanes se dévoilent subrepticement pour lancer des œillades aux soldats dissipés. La supériorité occidentale semble la bienvenue pour réguler l'archaïsme maghrébin.

La magie orientale est encore présente et se manifeste par la présence d'une gitane (sans doute « égyptienne ») alanguie sur un poteau où trône un crâne humain. Les charmes locaux sont tentateurs et empruntent tant aux images connues de Mogador (l'actuelle Essaouira où est supposée se dérouler l'intrigue) qu'à l'imagier fantasmagorique des charmes orientaux au sens le plus large. L'écart délicat entre l'impression de nouveauté et la connaissance réelle du public s'incarne parfaitement dans le chant d'un muezzin qui appelle à la prière. Loin des chants dorénavant connus de l'oreille occidentale – devenu lui-même le cliché imparable pour tout qui veut signaler qu'une scène se déroule dans un pays musulman – il est composé comme un morceau d'opérette aux accents « orientaux ». Ce bref moment illustre d'ailleurs bien le défi qui se pose au cinéma : il faut faire de l'exotique, mais pas trop radicalement différent. Il faut donc occidentaliser l'étranger pour le rendre simultanément familier et dépaysant.

En 1940, *Brazza ou l'épopée du Congo* de Léon Poirier manifeste jusqu'à la caricature cette vision du rapport occidental au monde. Réalisé pour célébrer les vertus civilisatrices et généreuses des colonisateurs, ce film se pare d'une allure de documentaire pour raconter les aventures d'un jeune commandant français en guerre contre les esclavagistes arabes de l'Afrique de l'Ouest. Sous ce prétexte habituel de la colonisation, le héros va de village en village pour apporter la civilisation à des indigènes fascinés. Sous couvert d'authenticité, en exploitant notamment des figurants africains, ce film véhicule une image très explicite de la manière dont les Noirs sont considérés : sauvages, superstitieux, prompts à la fête, impudiques, enfantins, facilement impressionnables par les gadgets modernes des grands commandants français (une toupie par exemple).

Près de 80 ans plus tard, il est frappant de constater que les scènes pittoresques sont susceptibles d'encore mentir sur leur statut. Au regard inattentif, elles pourraient toujours sembler filmées sur le vif. Pourtant, elles sont entièrement fabriquées pour les besoins du film : ces Africains sont déguisés, ils interprètent un scénario écrit pour la propagande coloniale. Ils n'ont qu'à multiplier les culbutes, les grimaces et les sauts pour ressembler à ce que l'histoire du regard colonial a retenu de leur culture et imaginé de leur soumission¹⁰.

¹⁰ A sa manière, c'est bien le personnage qu'incarne Joséphine Baker, la star afro-américaine du music-hall parisien des années 30. Ses origines ethniques donnent sens aux gesticulations caractéristiques de sa danse et qui colleront aux personnages des quelques films de l'époque dont elle est la tête d'affiche, tels les explicites *La Sirène des Tropiques* et *Princesse Tam Tam* ou *ZouZou* où elle donne la réplique à Gabin. Née dans les Appalaches, elle chante dans ces films son amour pour Haïti ou l'Afrique : « *Sous le ciel d'Afrique, Chaque instant semble meilleur qu'ailleurs. Et pour nous tout est désir, plaisir, au pays bleu du bonheur* ». Son exotisme justifie son succès et sa présence à l'écran mais permet également d'introduire pour la première fois en France des personnages de la diversité qui offrent un potentiel dramatique sans pour autant s'affranchir du regard exotisant qui les enferme et les valorise en même temps. Néanmoins, leurs perspectives narratives sont bouchées. Il est frappant de constater que dans ces trois films, le personnage pourtant central de Baker aime un français mais doit finalement renoncer à la relation car il en aime une autre. Était-ce le tabou infranchissable

L'exotisme du grand spectacle à l'idéal touristique

Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma se découvre un concurrent direct pour de nombreuses décennies : la télévision. Pénétrant rapidement les foyers d'abord américains, puis mondiaux, cette « petite lucarne » conteste le monopole de l'image animée que les salles et les studios détenaient jusqu'alors. Parallèlement à la pénétration de la télévision, la fin des années quarante est marquée par des attaques juridiques contre les grands studios d'Hollywood accusés d'être en situation de monopole. Forcée de céder les réseaux de salles à d'autres sociétés, la grande industrie hollywoodienne se grippe et constate la baisse de ses revenus. Pour garantir le succès des films en salles, les studios optent pour des super-productions à très grand spectacle qui profitent de l'arrivée de la couleur et de l'élargissement de l'image (le cinémascope) pour offrir une expérience visuelle hors de portée de la télévision.

Parmi les grands succès de foule qui confortent les studios dans leurs choix onéreux, *Ben Hur* et *Les Dix commandements* seront les plus rentables. Si l'ampleur des décors et les milliers de figurants sont des éléments qui participent à l'impression de gigantisme, l'Antiquité offre également un potentiel attractif lié à la mise en scène de cultures exotiques. Les héros bien blancs (Charlton Heston incarnant dans ces deux films un natif du Proche Orient) côtoient des populations aux esthétiques orientales ou africaines qui puisent largement dans l'imaginaire européen classique tout en s'affranchissant des images contemporaines, devenue alors relativement banales, liées à l'Afrique du Nord ou au Moyen-Orient. Le péplum, de par la distance historique et du fait de son mélange aux récits mythiques, essentiellement d'inspiration chrétienne ou biblique, devient alors le genre le plus indiqué pour perpétuer la veine exotique du cinéma d'avant-guerre, gonflée aux nouveaux atouts visuels et financiers du cinéma hollywoodien.

Dans *Cléopâtre*, un des films au plus grand budget de l'histoire du cinéma, l'exploitation de l'exotisme aux fins du grand spectacle cinématographique se vérifie particulièrement dans la longue scène du défilé de la reine égyptienne à Rome. Pour séduire l'Empire, elle exhibe des tribus africaines dont les danses sont un savant mélange de costumes bigarrés et de scénographie de Broadway. Tribus sauvages et animaux dangereux exposent leur étrangeté aux foules et sénat médusés. Plus spécifiquement, si le genre propose surtout de s'identifier aux Romains (*La Chute de l'empire Romain*, *Spartacus...*), aux Grecs (*300 Spartans*, *Le Colosse de Rhodes*) ou aux Chrétiens (*Quo Vadis*, *Ben Hur*), les charmes troubles de l'Orient ou de l'Afrique incarnent souvent l'opposition au héros ou une influence mystique néfaste aux parfums d'ésotérisme, voire d'érotisme. L'ambition de *Cléopâtre* et son échec commercial relatif marquent le déclin du genre dans la moitié des années 60 et ouvre une période troublée pour les grosses machines que sont les studios. Toutefois, la recette du spectacle exotique

pour une normalisation cinématographique ? Cfr. Staszak Jean-François, « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français », *Annales de géographie*, 2014/1 (n° 695-696), p. 646-670, <https://www.cairn.info/revue-annaes-de-geographie-2014-1.htm-page-646.htm>

continue de se perpétuer au sein des films populaires lorsqu'il s'agit d'injecter des images de populations ou de cultures étrangères pour embellir le décor d'un scénario. Certains succès public et critique, comme *Lawrence d'Arabie*, *Le Dernier Empereur*, *Indochine* ou *Sept Ans au Tibet*, marquent surtout les esprits par la qualité visuelle de la mise en scène de cultures et des pays perçus comme distants.

À partir des années 1960, l'intégration de l'altérité au cinéma commence à évoluer pour ne plus se limiter à sa simple fonction décorative. Les étrangers ou les indigènes, relégués jusqu'alors et à part de rares exceptions, au statut de figurant, montent petit-à-petit dans la hiérarchie des rôles. Les séries des James Bond et Indiana Jones, grands aventuriers, le montrent bien. D'une part, leurs aventures s'appuient fortement sur le ressort de l'exotisme qui y perpétue sa fonction de décorum aux seules fins du spectacle. Du Japon à l'Amérique latine, de l'Inde à l'Afrique, ces films sont de véritables imagiers des lieux et des coutumes remarquables. Mais les indigènes ne sont plus exclusivement décoratifs, ils incarnent volontiers des adversaires faiblards lorsqu'ils sont en bande, ou redoutables et cruels (tel « l'Homme au chapeau » Oddjob qu'affronte Bond dans *Goldfinger*), que les héros combattent et qui sont souvent fédérés sous l'autorité d'un grand méchant qui reste occidental (bien que souvent russe ou nazi). Mais James ou Indiana peuvent aussi s'appuyer sur des alliés locaux qui accèdent ainsi à des fonctions scénaristiques moins passives. Dans le cas de l'espion britannique, il s'agira d'assistants indigènes du MI6 ou de langoureuses amantes qui succombent à son charme. Quant à Indiana Jones, il affronte le *Temple maudit* accompagné de Demi Lune, un petit garçon chinois qu'il entraîne avec lui dans ses péripéties.

Cette évolution marque au fond le basculement d'une approche du monde à une autre : celui de la transition d'un rapport colonial au rapport touristique. Lorsque les Occidentaux dominaient politiquement le reste de la planète, le cinéma transformait celle-ci en un décor culturel passif. Au fil des décennies de l'après-guerre, le tourisme ou la coopération deviennent petit-à-petit la nouvelle manière d'envisager les relations avec le Sud. A leur manière, les James Bond, Indiana Jones, ou des films comme *Ashanti*, *À la poursuite du diamant vert*, puis du *Nil*, offrent une vision relativement globalisée où les héros franchissent les frontières avec aisance et se mêlent aux intrigues locales en y mêlant leurs enjeux personnels (toujours plus décisifs), articulant autour d'eux les personnages exotiques, tantôt alliés, tantôt adversaires, tantôt encore et toujours décoratifs. Le héros occidental est en quelque sorte devenu un Tintin *globe trotter*, routard en puissance, qui s'adapte aux conditions locales et pour qui une chambre d'hôtel sera toujours à disposition pour s'extraire s'il le faut des rigueurs du sous-développement.

Dans cette veine cinématographique, toujours généreuse aujourd'hui, les scènes de rue incarnent bien le rapport visuel qui s'y établit. On peut y voir le héros déambulant dans des rues animées, bordées d'étals où les locaux proposent leurs spécialités culinaires, des petits métiers, des étoffes ou quelques spectacles de bateleurs, à grands renforts de brouhahas et d'interjections dans des langues aux sonorités dépaysantes. Sollicité de toute part, mais rodé à l'exercice de l'indifférence feinte, le héros s'immerge dans la foule tel le touriste dans un bazar, jusqu'à ce que l'aventure lui tombe littéralement dessus. Cette mise en scène à elle

seule signale la perspective exotique qu'un film projette sur les lieux qu'il visite. Les décors et les figurants que requièrent ces scènes n'ont pas de sens lorsque l'intrigue se déroule dans des lieux familiers du spectateur. La déambulation urbaine devient le véhicule commun de l'immersion dans l'altérité.

A sa manière, l'adaptation du roman *Les Cerfs-volants de Kaboul* offre deux scènes qui incarnent cette vision idéale d'un monde ouvert au voyage. Dans l'enfance du héros, avant l'invasion soviétique, celui-ci court dans les rues de la capitale afghane. Filmé pour le public occidental, la course du garçon offre la vision de divers stands d'une artère animée où l'on croise des femmes blanches en pantalon qui semblent visiter le pays. Lorsqu'il revient plus tard dans la ville sous l'emprise talibane, devenue grise et brumeuse, désertée de toute animation, le héros évoque avec nostalgie l'odeur des brochettes d'agneaux qu'on sentait dans les rues. Dans le cinéma occidental, l'accessibilité des lieux aux visiteurs occidentaux s'incarne dans ces espaces publics dont l'animation incarne un certain idéal de ce que devrait être une ville ouverte au monde, c'est-à-dire au tourisme, un idéal sensoriel et visuel que le cinéma diffuse dans ses rêveries.

Des films venus d'ailleurs à ceux qui leur ressemblent

La curiosité du public et l'intérêt grandissant pour les autres cultures, soutenus par la mondialisation progressive des images provenant des quatre coins du monde, a permis au cinéma étranger de petit-à-petit conquérir ses galons dans les salles occidentales. Si depuis l'après-guerre, des films africains, asiatiques ou sud-américains participent aux grandes compétitions comme Cannes ou Venise et remportent des prix¹¹, il faudra longtemps avant qu'ils s'installent dans les programmations régulières des salles de cinéma. C'est sans doute le cinéma japonais qui, le premier, attire l'attention du grand public. En 1956, à la surprise de critiques, le film japonais *Jigokumon* remporte le Grand prix à Cannes et trouve dans la foulée une certaine audience en Occident. Les commentaires de l'époque soulignent que ses qualités principales, comme celles d'autres œuvres tel *Rashomon* d'Akira Kurosawa, sont à trouver dans l'esthétique exotique, notamment les couleurs chatoyantes dans le cas du film palmé, qui est donnée à voir dans ces films. Plus largement, comme le confesse un commentateur : « Ajoutons aussi que la différence d'optique et de réalisation compte pour une grande part dans le charme de ces œuvres ; nous en sortons intrigués, dépaysés mais prêts à renouveler l'expérience pour arriver à découvrir un nouvel aspect du caractère secret de leurs personnages¹². »

¹¹ Comme le film indien *Neecha Nagar* de Chatan Anand qui remporte le Grand Prix du Festival de Cannes en 1946.

¹² *La tragique de la vie dans le cinéma japonais*, Séquences Numéro 13, avril 1958, p. 4-7, <https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1958-n13-sequences1159518/52232ac/>

À l'époque, certains critiques européens soupçonnent d'ailleurs le Japon de produire des films portant sur son époque médiévale dans le but de les diffuser en Occident et en misant sur le potentiel exotique des bâtiments ou des costumes colorés. Mais ce qu'ils soulignent, de la sorte, c'est sans doute qu'un drame social japonais contemporain, comme ceux réalisés par Ozu, n'offrent pas le même potentiel commercial pour un public rompu au grand spectacle hollywoodien. Ainsi, à l'exception notable de productions coréennes ou japonaises contemporaines, la plupart des films issus de studios non occidentaux qui percent sur le marché international portent en eux une dose d'ambiance locale qui les distingue. De manière générale d'ailleurs, de nombreux films d'auteurs gagnent une réputation critique qui ne correspond pas au succès populaire qu'ils ont dans leur propre pays. A titre d'exemple, le cinéma iranien est fréquemment récompensé dans les festivals (tels les films de Jafar Panahi ou de feu Abbas Kiarostami) et connaît des sorties de salles honorables alors que les succès les plus populaires en Iran ne franchissent presque jamais les frontières de l'Asie centrale¹³. Certaines industries cinématographiques sont ainsi florissantes dans leur zone nationale – bien que toujours à la lutte avec les blockbusters américains – sans pour autant entrer dans des box-offices extranationaux.

C'est bien là le paradoxe : y aurait-il plus exotique qu'un film bollywoodien de quatre heures qui plonge dans les rythmes et les romances populaires indiens ? Mais l'écart avec les codes occidentaux est trop important pour que les charmes de l'évasion soient préservés. Il est remarquable à ce titre que le film indien *Lagaan : Once Upon a Time in India*, typique du format bollywoodien, seule production populaire indienne à avoir été nominée aux Oscars du meilleur film étranger, offre une plongée dans une vision idéalisée de l'Inde colonisée où des personnages occidentaux, en l'occurrence anglais, occupent une place importante dans le récit. À en croire Les Inrocks, le charme de ce film opère à la faveur du « plaisir suranné d'un grand spectacle à l'ancienne » qui pourrait servir d'introduction à un cinéma « plus kitsch, plus loukoum¹⁴ ». De même, le film brésilien *Cidade de Deus* qui a réalisé la prouesse de gagner trois fois plus d'argent à l'étranger qu'au Brésil¹⁵, plonge dans les favelas de Rio en s'appuyant sur une réalisation nerveuse inspirée par le cinéma de gangsters à la Scorsese. En somme, d'une part, les films reconnus par la critique culturelle occidentale sont bien souvent à mille lieues des productions qui résonne avec les cultures populaires locales¹⁶ et d'autre part, pour que ces films attirent l'attention publique, il leur faut à la fois exhaler les parfums perçus comme

¹³ Axel Scoffier, *Les paradoxes du cinéma iranien*, INA Global, 5 mai 2015,

<https://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-paradoxes-du-cinema-iranien-8237>

¹⁴ Serge Kaganski, *Lagaan*, Les Inrocks, 1er janvier 2002, <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lagaan/>

¹⁵ Résultats de *City of God*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=cityofgod.htm>

¹⁶ Le film turc *Mustang* représente bien ce paradoxe. Il a attiré un demi-million de spectateurs dans les salles françaises et à peine quelques dizaines de milliers en Turquie. Œuvre d'une réalisatrice turque et turcophone, il est cependant produit par un studio français et représente la France aux Oscars 2016... Frédéric Strauss, *"Mustang" en Turquie, l'histoire d'une sortie électrique*, Télérama, 23 octobre 2015, <https://www.terrama.fr/cinema/mustang-en-turquie-l-histoire-d-une-sortie-electrique,133194.php>, pour les chiffres du box office turc : *Mustang*, <https://boxofficeturkiye.com/film/mustang-2012921>

issus de l'ailleurs tout en se pliant aux conventions narratives et visuelles qui font l'ordinaire cinématographique du marché international.

Finalement, qui peut résoudre ce paradoxe sinon les réalisateurs occidentaux eux-mêmes ? En effet, bien avant que les productions dites « du monde » percolent dans la cinéphilie occidentale, quelques réalisateurs s'étaient déjà essayé à réaliser des films qui épousent les charmes locaux. Ainsi, en 1931, le réalisateur Murnau et le documentariste Robert Flaherty s'associent pour réaliser *Tabou* qui met en scène des légendes polynésiennes en s'appuyant sur un casting en partie indigène. En 1959, Marcel Camus remporte la Palme d'Or cannoise avec *Orfeu Negro*, une transposition du mythe d'Orphée dans les favelas brésiliennes. Misant sur un casting local, sur la langue portugaise et des classiques de la musique populaire, il propose une plongée colorée et rythmée dans une pauvreté « samba ». Dans les Cahiers du cinéma, Jean-Luc Godard ne manque pas de dénoncer une authenticité falsifiée : « On ne dirige pas ses comédiens noirs avec les mêmes mots et les mêmes gestes que Jean Boyer dirigeant Line Renaud et Darry Cowl dans une guinguette reconstituée sur les plateaux de Billancourt¹⁷. »

Plusieurs succès du cinéma contemporain s'appuient sur une méthode similaire. En 2000, *Tigre et dragon* de Ang Lee adapte un roman chinois et propose un film « de sabre chinois » nourris aux codes narratifs hollywoodiens mais tourné en mandarin. Succès international¹⁸, il est toutefois reçu avec tiédeur par les spécialistes du genre qui lui reproche des libertés avec ses codes. Pourtant, *Tigre et dragon* sera à sa manière réapproprié en Chine dans la mesure où sa performance internationale ouvre la voie à d'autres films de sabre chinois visuellement somptueux comme *Hero* ou *Le secret des poignards volants* de Zan Yimou, qui sauront s'exporter au profit d'une promotion culturelle et idéologique de la Chine voulue par Pékin à travers son cinéma¹⁹.

En 2008, *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle, remporte un succès similaire en plongeant le spectateur dans l'Inde contemporaine pauvre et violente, celles des bidonvilles et de la mendicité. Si les enfants ont été recrutés dans les quartiers défavorisés de Mumbai, le premier rôle du casting est britannique (Dev Patel, acteur anglais habitué aux rôles d'Indiens). Célébré à travers la planète, le film laisse pourtant les spectateurs indiens indifférents et suscite plusieurs critiques qui lui reprochent de véhiculer le fantasme occidental, néocolonial, de l'Inde moderne²⁰. Du point de vue cinématographique, *Slumdog Millionaire* évoque la tradition du cinéma indien, notamment en plaçant une séquence dansée lors du générique de fin, sans pour autant la reproduire. Sonorités musicales, paysages touristiques familiers

¹⁷ Jean-Luc Godard, *Le Brésil vu de Billancourt*, Les Cahiers du cinéma, n°97, juillet 1959, p 59-60.

¹⁸ 12^{ème} au box-office américain, 19^{ème} au box-office mondial de l'année 2000, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=crouchingtigerhiddendragon.htm>

¹⁹ Daniel Bonvoisin, *Le cinéma américain est-il le porte-voix du pouvoir chinois ?*, 22 décembre 2016, Média Animation, <https://media-animation.be/Le-cinema-americain-est-il-le-portevoix-du-pouvoir-chinois.html>

²⁰ Sadanand Dhume, *Slumdog Paradox*, YaleGlobal Online, 4 février 2009, <https://yaleglobal.yale.edu/content/slumdog-paradox>

comme le Taj Mahal, sentiment de réalisme visuel, pas de stars américaines... tout concourt à donner au public non averti l'illusion d'un morceau de cinéma authentique.

D'autres films exploitent cette recette immersive dans l'altérité, comme *Le Dernier Empereur* ou *Les cerfs volants de Kaboul*, adapté d'un roman afghan par Marc Foster. Il s'agira parfois de pures fictions lorsqu'il s'agit de plonger dans un passé lointain, parfois incertain, comme le firent *Rapa Nui* ou *Apocalypto*, l'un offrant une vision de la société de l'île de Pâques, l'autre un film gore plongeant dans la décadence supposée de la civilisation maya précolombienne.

Au-delà de l'intérêt de l'exercice de style et de reconstitution, ces films perpétuent le goût du public pour la découverte d'images qui semblent d'ailleurs ou qui lui ouvrent une perspective sur des contrées, des coutumes, des langues, des personnages qui incarnent l'altérité. Toutefois, ce goût s'arrête aux apparences dans la mesure où il semble ardu de s'adapter à des formes et des codes trop différents de la routine de la consommation audiovisuelle banale. L'exotisme doit s'y insérer au même titre qu'une gastronomie étrangère devrait s'adapter aux saveurs qui ont cours là où elle prétend s'implanter. Par ailleurs, même amoureux de leur sujet, ces films échappent difficilement aux perspectives idéologiques propres aux sociétés occidentales. Que ce soit en esthétisant une certaine idée de la misère (comme dans *Orfeu Negro* ou *Slumdog Millionaire*) ou en projetant des aspirations idéologiques (le plaidoyer féministe de *Tigre et Dragon* ou le jugement paternaliste sur les sociétés anciennes d'*Apocalypto*) sur des sociétés étrangères, cette veine cinématographique participe à une diversification esthétique du cinéma tout en adoptant une perspective liée à une certaine idée de la modernité et du développement.

En somme, ces films racontent des histoires qui font écho à l'idée qu'on se fait du monde. Transposées dans des contextes occidentaux, fonctionneraient-elles tout autant ? Le récit haletant de *Slumdog Millionaire* était-il possible sans la pauvreté extrême dont l'archétype semble incarné par les bidonvilles indiens ? Il est remarquable à ce titre que dans le roman d'origine de Vikas Swarup, *Les fabuleuses aventures d'un indien malchanceux qui devint milliardaire*, le héros – nommé Ram Mohammad Thomas et non Jamal Malik comme dans le film²¹ – n'est pas issu de cette misère mais des classes moyennes de Mumbai. L'appropriation britannique de ce récit et sa projection dans une certaine idée de l'Inde ne semblait avoir de sens qu'au prix d'une distorsion de l'œuvre originale pour en renforcer l'intérêt au moyen de la stéréotypie occidentale, au risque d'un rejet du film par un septième de la population mondiale pourtant a priori concernée au premier chef.

La perspective exotique

²¹ Dans le roman, le nom du héros, un orphelin élevé par un prêtre blanc, est la synthèse idéaliste des trois religions, dans le film, il devient musulman, est né dans les bidonvilles, et sa mère est tuée lors d'un pogrom organisé par des fondamentalistes hindous. Quelques scènes spectaculaires sont rajoutées pour accentuer l'impression d'une misère sale à l'extrême : notamment celle où le jeune Jamal tombe dans une fosse d'aisance alors qu'il cherchait à obtenir l'autographe de son acteur préféré. Vikas Swarup, *Les Fabuleuses Aventures d'un Indien malchanceux qui devint milliardaire*, 10/18, 2006

Le cinéma crée l'altérité en appuyant, voir en créant des contrastes culturels et esthétiques qui définissent indirectement ce que serait l'identité du public. Autrement dit, les films nous donnent à voir des « Autres » qui se distinguent de « Nous » au moyen d'un écart avec la normalité que nous pensons incarner. Habituellement, cet écart cherche simplement à attirer l'attention : les sentiments de bizarrerie, de peur, de drôlerie, de dépaysement ou de beauté sont les effets les plus habituels des palettes narratives à la disposition de l'industrie cinématographique. Cependant, cet écart peut être aussi mobilisé pour décaler le point de vue et attirer l'attention non plus sur la différence mais sur l'identité du public pour en questionner les éléments constitutifs. Pour produire cet effet, le cinéma utilise habituellement deux méthodes.

La première consiste à prendre un héros traditionnel, souvent un homme blanc dans la force de l'âge, et à le plonger dans une société étrangère jusqu'à ce que la souris verte devienne un escargot. Dans *Lawrence d'Arabie*, l'officier anglais est ainsi confronté aux tribus arabes qu'il doit fédérer au profit de l'Empire de Sa Majesté contre l'ennemi ottoman. Pour réussir à les convaincre, il se vêt des habits du désert et adopte les traditions tribales pour asseoir une autorité fondée sur les coutumes locales. Mais ce faisant, il finit par s'écarter de sa mission originale et prend fait et cause pour les luttes arabes au point de privilégier celles-ci. Dans le processus, les mœurs et l'honneur arabes deviennent finalement les valeurs que porte le personnage au détriment de son identité britannique. Par ailleurs, ce film fera date pour son format large qui valorisera les splendeurs du désert saoudien, mixant en cela une réflexion critique avec les ressorts habituels du spectacle cinématographique.

En 1990, *Danse avec les loups* propose une histoire similaire. Le lieutenant John Dunbar est envoyé dans un avant-poste de l'Ouest sauvage. Il se lie d'amitié avec des Sioux et finit par intégrer leur tribu pour devenir un indien à part entière, rompu à la langue et aux coutumes. Finalement, face aux menaces que fait peser l'armée américaine sur les Indiens, il prend fait et cause pour ces derniers et retourne ses armes contre ceux dont il était pourtant issu. Le film est une ode au mode de vie pacifique et naturaliste des Indiens et une dénonciation explicite du processus d'extinction des Amérindiens qui a accompagné la fondation des États-Unis modernes. « Jamais encore je n'avais rencontré de gens aussi rieurs, aussi dévoués à leur famille et si solidaires les uns des autres. Un seul mot venait à l'esprit : harmonie » conclut le héros à la fin du film, avouant que ces qualités faisaient défaut à son propre monde... qui est un peu le nôtre.

Dans *La forêt d'Émeraude*, ce procédé anime le parcours quasiment initiatique d'un ingénieur dont le jeune fils a été enlevé par une tribu amazonienne. Il finit par le retrouver, mais l'enfant est désormais des leurs, et dans l'aventure, le héros, pourtant doté de bonnes raisons d'être hostile, finit par épouser la cause de la tribu au point d'œuvrer en faveur de la destruction de son propre barrage pour préserver le cadre de vie du monde devenu celui de son fils. *Little Big Men*, *Le dernier samourai* offrent des procédés similaires : l'adoption par le héros des mœurs et des enjeux qui lui sont théoriquement étrangers valorise ces cultures dans ce qu'elles auraient de meilleur. En modifiant ce qu'il est et en adoptant un monde différent du sien, le héros souligne les défauts que la société occidentale manifeste ou manifestait. L'Autre devient

Soi et nous offre une perspective critique sur ce qui constitue « notre société » : ses valeurs, ses politiques et son histoire.

L'autre méthode est le procédé exactement inverse. Cette fois, c'est un personnage principal, qui est issu d'une autre société et qui se confronte à l'Occident. En 1721, c'est déjà ce que Montesquieu imagine dans *Les Lettres persanes* lorsqu'il prend prétexte du voyage de deux marchands perses pour décrire caustiquement le Paris de l'époque. Pour les films les plus populaires, ce ressort est surtout visible dans les comédies²². En 1969, *The Party* narre les difficultés qu'éprouve un acteur indien à travailler à Hollywood. Invité malgré lui dans une réception de la jetset, il démultiplie les maladresses qui révèlent les travers de la bourgeoisie mondaine. En 1980, *Les Dieux sont tombés sur la tête*, puis ses suites, adopte le point de vue d'un bushman²³ sur la modernité qui contraste avec la modestie de la vie désertique. Son regard naïf nimbé de pensée magique, explicité par une voix off ironique, moque les apparences, les conventions et les prétentions du monde occidental. *Un indien dans la ville* utilise pour sa part la figure d'un jeune garçon élevé en Amazonie plongé dans le stress de la vie parisienne. Son rapport à la nature, aux rythmes, à la générosité ou à l'enfance souligne les contradictions et le stress de la société de consommation et de la vie urbaine.

Dans ces œuvres, ce sont les habitudes banales de notre société qui sont soulignées et qui deviennent à leur tour exotiques aux yeux du personnage étranger. Si ce décalage est avant tout un ingrédient comique, il offre néanmoins un parti pris décentré où l'altérité du personnage s'estompe au fur et à mesure que notre société s'avère devenir l'anomalie au centre du récit. Que ce soit celui d'un « comme nous » qui devient « comme eux » ou d'un « autre » dont la perspective devient la nôtre, ces parcours valorisent une culture étrangère et dénoncent celle dont le spectateur est a priori membre.

Mais ces retournements valorisent-ils vraiment une altérité pour ce qu'elle aurait de spécifique ? À nouveau, ce sont bien les points de contraste entre deux mondes qui fondent les récits et les images de ces œuvres. S'il est vrai que la différence n'y est pas réduite à un simple effet de décalage, sa raison d'être n'est plus dans les qualités qu'on se prêle – comme dans les approches coloniales où l'arriération attribuée aux uns vantait la modernité revendiquée des autres – mais dans les défauts qu'on se trouve. Il n'est donc pas nécessaire de puiser dans la littérature ethnographique mais simplement de trouver des personnages dont les valeurs épousent celles que nous estimons posséder mais que notre société contredit franchement.

²² Plusieurs drames adoptent un point de vue similaire en épousant le regard d'un migrant sur la société occidentale souvent dans une perspective de dénonciation des oppressions culturelles, politiques ou économiques qu'ils subissent. Comme dans les comédies, le personnage étranger sert ici de point d'appui à une critique plus explicite des travers occidentaux. *Tous les autres s'appellent Ali*, *Mr. Lazhar*, *The Visitor*, *Comme un lion*, *Samba*... sont quelque uns de ces films qui privilégient la critique sociale au divertissement grand public.

²³ Les Bushmen sont un peuple indigène d'Afrique australe.

Au stress de la ville, opposons la quiétude de la vie rurale, face à la crise écologique, vantons l'humilité économe du chasseur-cueilleur et devant l'individualisme dépressif des grandes villes, convoquons les traditions communautaires de ceux qui vivent en bandes. En somme, le regard empathique posé sur les cultures lointaines semble marqué par une sorte de nostalgie d'un état primitif, largement imaginaire, de notre société, aux temps où elle n'était pas encore menacée par les maux qu'elle se reproche aujourd'hui. En réduisant les cultures d'ailleurs aux qualités qu'on pense avoir perdues, le cinéma occidental injecte ses angoisses dans les représentations qu'il fait des autres. Et c'est tout le paradoxe : l'étranger n'existe pas pour ses qualités intrinsèques : il devient un miroir déformant dans lequel le spectateur occidental plonge le regard pour découvrir un reflet peu reluisant de lui-même²⁴.

Nous sommes tous l'exotique de quelqu'un

L'instrumentalisation de l'altérité par l'industrie cinématographique est-elle l'apanage du cinéma occidental ? Pour répondre avec certitude à cette question, il faudrait plonger dans l'ensemble de la production populaire du cinéma non-occidental, une entreprise difficile à réaliser. Toutefois, quelques films permettent d'indiquer que l'Occident n'est pas le seul à aimer l'exotisme. Les cinémas étrangers exploitent aussi les bizarreries d'ailleurs pour alimenter leur spectacle, mettre le monde en perspective et critiquer leur modernité. Et dans certains cas, c'est l'Occidental qui joue le rôle de l'Autre.

A Bollywood, par exemple, plusieurs superproductions projettent des scènes de romance dans des paysages et des coutumes dépayés : les Alpes suisses. Depuis les années 1950, plusieurs réalisateurs indiens sont venus tourner des scènes où les alpages, les montagnes et les charmes des petits villages servaient de toile de fond à des histoires essentiellement romantiques où les Suisses n'apparaissent qu'au titre d'indigènes sympathiques. Grâce à cette présence cinématographique, la Suisse peut ainsi compter sur un tourisme indien en croissance, même si le coût du pays pousse le cinéma bollywoodien à préférer d'autres montagnes (autrichiennes ou canadiennes) pour y prendre les images qui feront « suisses » à l'écran²⁵.

En 2007, le film *Neal N'Niki*, pure comédie romantique pour le marché national, projette son récit à Vancouver et offre un autre exemple du rapport à l'étranger vu par le cinéma populaire indien. Destiné à se marier, un jeune indien profite des derniers jours de célibat pour se lancer dans une série de virées nocturnes et sexuelles. Et quoi de mieux que le Canada, autrement

²⁴ Dans *Apocalypse Now*, les héros soldats s'enfoncent dans la jungle vietnamienne pour venir à la rencontre des tribus de Montagnards qu'un colonel américain renégat prétend diriger et qu'ils doivent éliminer. Les rites sacrificiels de ces tribus sont utilisés par le film, dans un montage parallèle avec le meurtre du colonel, pour tracer une métaphore de la guerre du Vietnam. Elle n'est qu'un déferlement primitif et pulsionnel de violence qui ne vaut pas mieux que les traditions barbares de ces sauvages. La figure de l'altérité est ici utilisée pour critiquer la société américaine sans pour autant y être valorisée, que du contraire puisque le reflet de ce miroir nous dit : « nous ne valons pas mieux que ces sauvages ».

²⁵ Tatiana Tissot, *Bollywood et la Suisse, une longue histoire d'amour*, House of Switzerland, 14 février 2018, <https://houseofswitzerland.org/fr/swisstories/histoire/bollywood-et-la-suisse-une-longue-histoire-d-amour>

dit l'Occident, pour faire la fête et libertiner ? Si une jeune indienne maladroite contrecarre les intentions libidineuses du héros, le film laisse entrevoir une vision de l'Occident comme un lieu de fête perpétuelle et de débauche. On y boit, on y joue au strip-poker, dans des villas à piscine et dans des décors de Noël, même en été. Les personnages canadiens sont totalement secondaires et servent de faire-valoir au héros qui s'adapte sans sourciller aux coutumes locales, tel un James Bond en mission commandée.

Sous une toute autre approche, le film congolais *Pièces d'Identités* envoie son personnage principal, Mani Kongo, un roi tribal, en Belgique pour y retrouver la fille qu'il a confiée à des religieuses. S'attendant à être reçu avec le faste qu'il a connu lors de l'expo 58, il déchanté rapidement et se retrouve en situation d'illégal. Tout au long de sa quête bruxelloise, le personnage du vieux roi rencontrera plusieurs alliés et adversaires qui sont pour la plupart des personnages Africains ou afro-descendants qui traversent une crise identitaire. À l'exception d'un commissaire de police raciste et ancien colonial, les Blancs occupent des fonctions très secondaires voir pittoresques.

C'est ainsi que si les films occidentaux qui se déroulent en Afrique ne sont pas avares de Blancs qui se mêlent aux villageois des brousses, Mani Kongo, lui, loge dans un café des Marolles et fraie aisément avec les pauvres Bruxellois alcoolisés qui baragouinent quelques blagues maladroites²⁶. Toujours digne, le héros sympathise et s'attache à un petit enfant blond : « Je le ramènerai bien dans mon village, votre petit Ludo. » Une vie dans la campagne congolaise vaudrait mieux que la grisaille des villes d'Europe. Cette inversion des normes cinématographiques est certainement pensée en contre-discours, elle reste remarquable en ceci qu'elle sert un spectacle voulu par le réalisateur comme populaire et adressé aux Africains auprès de qui il cherche à contredire l'image d'Eldorado de l'Europe : « On oublie toujours que les Africains urbains rêvent d'aller en Europe ou y sont déjà allés. Le fait d'avoir décrit les Européens non pas comme des tout-puissants mais comme des êtres humains ordinaires (pauvres, riches, gens simples) les a intéressés²⁷ ».

Si les films qui pratiquent cette inversion de la perspective sont rares, ils démontrent à leur manière que les mécanismes de la mise à scène de l'altérité sont similaires. Le blockbuster turc *Irak – Vallée des Loups* propose un film de guerre où les forces américaines ont le mauvais rôle²⁸. Comme dans une production américaine, l'ennemi apparaît désorganisé, aux ordres d'un commandant cruel et cynique et pratique les pires exactions. Dans un tout autre registre, lorsque le cinéma thaïlandais populaire s'empare du genre western avec *Les Larmes du Tigre noir*, il produit à nos yeux de public habitués aux règles hollywoodiennes (ou italiennes) un résultat totalement kitsch où les codes du genre s'entremêlent aux caractéristiques du cinéma

²⁶ Mweze Ngangura avait déjà réalisé un exercice documentaire similaire avec *Lettre à Makura : les derniers Bruxellois* où un ethnologue congolais part à la rencontre des Marolliens, <http://www.africine.org/?menu=film&no=9728>

²⁷ Olivier Barlet, *Entretien d'Olivier Barlet avec Ngangura Mweze*, *Africultures*, 30 avril 1999, africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-ngangura-mweze-834/

²⁸ Pierre Vanrie, *La vallée des loups, un Rambo turc anti-américain*, *Turquie Européenne*, 21 février 2006, www.turquieeuropeenne.eu/la-vallee-des-loups-un-rambo-turc-anti-america.html

thaïlandais, ses sonorités, ses couleurs ou ses jeux d'acteur. S'il prête à rire ici, ne permet-il pas d'imaginer l'effet que produit un film occidental lorsqu'il a la prétention de s'emparer d'une forme cinématographique fondée ailleurs ?

Enfin, l'exotisme que nous incarnons dans le cinéma ne se limite pas à quelques rares productions populaires du « Sud ». Le cinéma américain qui nous semble si familier n'est pas avare de représentations décalées lorsqu'une histoire se déroule en Europe. Si les approximations sont régulières, comme lorsque *La Bataille des Ardennes* offre de surprenants plans sur de hautes montagnes (le tournage s'est fait en Espagne), une comédie comme *Eurotrip* transpose directement sur les écrans la stéréotypie, soudain grossière à nos yeux, qui semble avoir court Outre-Atlantique²⁹. Dans ce film, quelques étudiants profitent de l'été pour un voyage fait d'excès en tous genres. Les Pays-Bas comme supermarché du sexe et de la drogue, la Slovaquie comme vestige post-industriel décadent de l'URSS, l'Angleterre du hooliganisme vulgaire, le Paris des mimes... sont autant de cartes postales dont l'absurdité vaut certainement celles des scènes touristiques des James Bond. Le même schéma alimente le film d'horreur *Hostel* où des étudiants finissent découpés en morceaux dans une Bratislava néo médiévale peuplée d'enfants pauvres et d'indigènes louches. Pour une Amérique où la voiture est le véhicule national, le train et les gares d'Europe semble vecteurs d'un parfum d'étrangeté que ces films soulignent. La banalité de notre environnement devient un ingrédient du dépaysement d'autrui.

Le futur de l'exotisme est-il dans l'espace ?

Tout au long du XX^{ème} siècle, les regards posés sur les étrangers ont évolué. Ce qui semblait insolite au début du cinéma s'est banalisé. La profusion des images, des médias, des témoignages touristiques ont contribué à rendre ordinaire l'exceptionnel et à déplacer le curseur de l'exotisme vers les confins des sociétés. Seules quelques tribus amazoniennes à l'écart du monde semblent s'offrir sporadiquement à l'imaginaire de l'altérité (comme dans *Green Inferno* ou *City of Oz*), ou des situations sociales jugées extrêmes (notamment sur les droits des femmes ou la pauvreté des enfants) ou encore des mondes autochtones anciens ou disparus. Mais globalement, la posture surplombante de l'Occident sur le monde a perdu sa légitimité face aux résistances qu'elle a suscitée : les cultures non occidentales ne peuvent plus être réduites à un état antérieur ou inférieur de la civilisation. Finalement, les Autres ne sont peut-être plus des Autres. Si certaines productions contemporaines perpétuent encore la quête du pittoresque dans les cultures qu'elles représentent, la réduction de l'ailleurs à des stéréotypes perd à la fois en réalisme et en pertinence.

Comment dès lors perpétuer l'atout de l'exotisme au cinéma ? La réponse est peut-être à trouver dans le cinéma de science-fiction. Le rapport aux extraterrestres incarne depuis les débuts un rapport radical à l'altérité (de *Solaris* à *The Arrival*). Biologiquement différente, la créature de l'espace est-elle douée d'intelligence, d'intériorité ? Peut-on raisonner avec elle ?

²⁹ *Sex Trip*, Nanarland, www.nanarland.com/Chroniques/Main.php?id_film=sextrip

La monstruosité d'*Alien* n'incarne-t-elle pas la différence la plus radicale ? Mais au-delà de ces ressorts spécifiques à la science-fiction, celle-ci nous offre surtout des spectacles qui recyclent les mécanismes décrits jusqu'ici et qui, surtout, incarnent à leur manière l'imaginaire de l'exotisme d'aujourd'hui.

Cette veine n'est pas neuve : on peut en situer la naissance avec *Le Voyage dans la Lune* de Méliès. Arrivés sur le satellite, des scientifiques en pardessus et parapluies font la connaissance des sélénites, de petites créatures agressives qui les pourchassent en bondissant au milieu d'une flore exubérante. Frustrés, armés de sortes de sagaies et aux ordres d'un chef entourés de femmes, ils ne sont pas sans évoquer les tribus dites « primitives » auxquels les explorateurs se confrontaient dans les récits coloniaux. Bien plus tard, ce sont les sagas de Space opéra comme *Star Wars* ou *Star Trek*, elles-mêmes inspirées des mises en image de la bande-dessinée d'après-guerre³⁰, qui offrent aux spectateurs des rencontres insolites avec une vaste palette de créature et de mondes dont les originalités les situent plus ou moins à distance du mètre étalon qu'est l'humain. L'évolution des technologies visuelles repoussent les limites du montrable, l'imagination semble désormais libérée des anciennes contraintes du cinéma.

En 2009, *Avatar* devient le film le plus vu et le plus rentable de l'histoire du cinéma global. Les salles du monde entier ont mobilisé par millions les spectateurs autour d'un spectacle qui résume à lui seul toutes les facettes de l'exotisme classique. Un héros occidental, Jack Sully, se transforme littéralement en Na'vi et intègre cette société indigène de la planète Pandora. Géante, longiforme et de peau bleue, elle constitue un étranger à égale distance du moindre spectateur terrien. Devenu des leurs, tel John Dunbar dans *Danse avec les loups*, Jack épouse leur cause : défendre la planète contre les appétits voraces des industriels terriens. Il finit par retourner ses armes contre les siens et abandonne définitivement son enveloppe humaine pour vivre une romance interspéciste inédite avec un énième « fille du chef ».

Le film mise surtout sur la mise en scène immersive dans une planète inventée, à la faune et la flore d'une beauté irréaliste, franchement magique. Si le spectacle est ainsi assuré, la mise à distance avec notre monde n'est pas radicale : les motifs restent familiers. Car finalement, qu'est-ce qui distingue *Avatar* de la *Forêt d'Émeraude* ? Les Na'vi sont comparables aux représentations populaires des Amérindiens ou des populations qui vivent dans les forêts tropicales. L'animisme, les rites, les bijoux des extraterrestres nous sont familiers et les images de l'arbre géant déraciné n'est pas sans évoquer la déforestation intensive à laquelle le public occidental est sensibilisé depuis la tournée de l'indien Raoni et le film *Medecine Man*. Finalement, on peut se demander si *Avatar* n'est pas moins un film d'anticipation futuriste qu'une superproduction nostalgique d'une sorte de paradis perdu : l'environnement édénique aux ressources et beautés inépuisables et la culture sociale, communautaire, enchantée qui l'accompagne. Autrement dit, le fantasme de ce qui fait défaut à la société moderne, rationnelle, marchande, urbaine et globalisée.

³⁰ Telle la série *Valérian* de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières.

Ni trop loin, ni trop proche : les charmes familiers de l'inconnu

A quoi sert l'étranger au cinéma ? S'il suscite parfois la peur ou la moquerie, s'il conforte un sentiment de supériorité, il est souvent un élément attractif du spectacle. Cette attraction est fondée dans les charmes du décalage, dans une idée du lointain, celle que spectateur s'en fait, plutôt que dans l'altérité réelle. La représentation des Autres est donc une configuration perpétuellement mouvante de la notion de *différence* qui dépend des positions des réalisateurs et des publics. Cette représentation est elle-même prise dans les rets d'une double contrainte propre au spectacle cinématographique : ne pas être trop étrange, ni trop similaire.

L'histoire du cinéma épouse celle des sociétés. En Occident, la manière dont les films proposent de la différence montre une évolution. Le cinéma acte que ce qui était jadis une anomalie digne d'un spectacle (une caractéristique physiologique ou un élément culturel) s'est banalisé au point d'intégrer une vision ordinaire du monde. L'étranger qui était digne d'intérêt en raison de la différence qu'on lui trouvait serait aujourd'hui devenu insipide du fait qu'il est finalement comme nous. Il faut donc inventer de l'étrangeté comme le montre *Avatar* ou l'exacerber en allant la chercher dans un passé lointain. Faut-il en conclure que le cinéma populaire, celui qui remplit les salles et attire à lui les foules serait devenu un allié de la diversité culturelle en ayant contribué paradoxalement à montrer que cette diversité n'est plus un spectacle ? Ce serait ne voir là qu'un aspect du problème.

En effet, si un film a besoin d'un ingrédient « exotique », le petit truc original qui rend l'histoire intéressante – le drame personnel du héros, un monstre agressif, une situation de crise qui émeut ou effraie –, il lui faut aussi un point de référence, le personnage principal qui permet l'identification du spectateur. Or, ce personnage a peu évolué. Depuis les origines, c'est essentiellement les épreuves d'un homme blanc dans la force l'âge que le cinéma aime narrer. L'analyse du cinéma hollywoodien montre la constance de cette proportion : 70% des personnages principaux sont des hommes et 70% des personnages tout courts sont blancs³¹. Dans l'univers médiatique ordinaire, le constat est similaire. En 2018, le CSA publie son baromètre de la diversité dans les médias audiovisuels et constate que les femmes constituent un tiers des personnes montrées, celles issues de la diversité culturelle 14%³².

La normalisation progressive de la diversité culturelle ne va donc pas de pair avec une diversification du piédestal médiatique. Les *Slumdog millionnaire* ou *Avatar* qui réussissent à faire vibrer le public mondial pour des personnages jadis exploités pour leur potentiel

³¹ Sans compter que 80% des films présentent des personnages exclusivement hétérosexuels. Dr. Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Dr. Katherine Pieper, Ariana Case, & Ang el Choi, *Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017*, USC Annenberg, 2018, <https://annenberg.usc.edu/research>

³² *Le Baromètre Diversité & Égalité*, CSA, 2018, barometrediversite.be/telecharger-le-barometre-2017/

d'anomalies et non d'identification restent rares. Les exceptions ne font pas encore la règle. Pourtant, le succès planétaire de *Black Panther*³³ et l'enthousiasme qu'il a suscité auprès des populations africaines ou afro-descendantes montrent qu'un renouvellement des représentations dominantes ne contrevient pas au succès³⁴. Les spectateurs qui font la rentabilité du cinéma seraient en somme moins frileux que les actionnaires de l'industrie du divertissement.

Média Animation - Décembre 2018

Rédaction : Daniel Bonvoisin

Filmographie mobilisée (par ordre chronologique)

Le rêve du Rajah, Georges Méliès, 1900, France

Le Voyage dans la Lune, Georges Méliès, 1902, France

Le thaumaturge chinois, Georges Méliès, 1904, France

Ali Barbouyou et Ali Bouf a l'huile, Georges Méliès, 1907, France

Le génie du feu, Georges Méliès, 1908, France

l'Atlantide, Jacques Feyder, 1921, Belgique, France

Le Cheick, George Melford, 1921, France, USA

Nanouk l'Esquimau, Robert Flaherty, 1922, UK

Moana, Robert Flaherty, 1925, USA

Les Aventures du prince Ahmed, Lotte Reiniger, 1926, Allemagne

³³ En 2018, *Black Panther* représente un royaume africain secret qui à la fois à la pointe des technologies et du socio-économique et dont l'action pourrait contribuer au développement du monde moderne. Accueilli avec enthousiasme par les populations afro-américaines et la diaspora mondiale, ce Blockbuster marie une esthétique patchwork des arts et des traditions africaines à un contre-discours de la représentation misérabiliste de l'Afrique centrale. Le parfum exotique du royaume de Wakanda est ainsi légitimé par la rupture explicite et revendiquée avec l'imaginaire néocolonial.

³⁴ En 2018, *Black Panther* s'est classé 9eme au classement des films les plus lucratifs de l'histoire, Box Office Mojo, <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>

La Sirène des Tropiques, Mario Nalpas, Henri Étievant, 1927, France

Le Bled, Jean Renoir, 1929, France

Morocco, Josef von Sternberg, 1930, USA

Tabou, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Flaherty, 1931, USA

King Kong, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933, USA

Zouzou, Marc Allégret, 1934, France

La Bandera, Julien Duvivier, 1935, France

Princesse Tam Tam, Edmond T. Gréville, 1935, France

Pepe le Moko, Julien Duvivier, 1937, France

Brazza ou l'épopée du Congo, Léon Poirier, 1940, France

Casablanca, Michael Curtiz, 1942, USA

Neecha Nagar, Chetan Anand, 1946, Inde

Rashomon, Akira Kurosawa, 1950, Japon

Quo Vadis, Mervyn LeRoy, 1951, USA

Jigokumon, Teinosuke Kinugasa, 1953, Japon

Les Dix commandements, Cecil B. DeMille, 1956, USA

Ben Hur, William Wyler, 1959, USA

Spartacus, Stanley Kubrick, 1960, USA

Le Colosse de Rhodes, Sergio Leone, 1961, Italie

300 Spartans, Rudolph Maté, 1962, USA

Lawrence d'Arabie, David Lean, 1962, UK

Cléopâtre, Joseph L. Mankiewicz, 1963, USA

La Chute de l'empire Romain, Anthony Mann, 1964, USA

Goldfinger, Guy Hamilton, 1964, UK

La Bataille des Ardennes, Ken Annakin, 1965, USA

Orfeu Negro, Marcel Camus, 1966, Brésil

The Party, Blake Edwards, 1970, UK

Little Big Men, Arthur Penn, 1971, USA

Solaris, Andreï Tarkovski, 1971, URSS

Tous les autres s'appellent Ali, Rainer Werner Fassbinder, 1974, Allemagne

Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir, George Lucas, 1977, USA

Ashanti, Richard Fleischer, 1979, USA

Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979, USA

Alien, Ridley Scott, 1979, USA, UK

Les Dieux sont tombés sur la tête, Jamie Uys, 1980, Botswana, Afrique du Sud

Indiana Jones et le Temple maudit, Steven Spielberg, 1984, USA

À la poursuite du diamant vert, Robert Zemeckis, 1984, USA

Le diamant du Nil, Lewis Teague, 1985, USA

La forêt d'Émeraude, John Boorman, 1985, UK

Le Dernier Empereur, Bernardo Bertolucci, 1987, Italie, Chine, UK

Danse avec les loups, Kevin Costner, 1990, USA

Indochine, Régis Wargnier, 1992, France

Medicine Man, John McTiernan, 1992, USA

Rapa Nui, Kevin Reynolds, 1994, USA

Un indien dans la ville, Hervé Palud, 1994, France

Sept Ans au Tibet, Jean-Jacques Annaud, 1997, USA

Pièces d'Identités, Mwezé Ngangura, 1999, RDC, Belgique, France

Tigre et dragon, Ang Lee, 2000, USA

Lagaan : Once Upon a Time in India, Ashutosh Gowariker, 2001, Inde

Les Larmes du Tigre noir, Wisit Sasanatieng, 2002, Thaïlande

Cidade de Deus, Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2003, Brésil

Hero, Zhang Yimou, 2003, Chine

La Maison des poignards volants, Zhang Yimou, 2004, Chine

Le dernier samourai, Edward Zwick, 2004, USA

Eurotrip, Jeff Schaffer, Alec Berg, David Mandel, 2004, USA

Neal N'Niki, Arjun Sablok, 2005, Inde

Irak – Vallée des Loups, Serdar Akar, 2006, Turquie
Hostel, Eli Roth, 2006, USA
Les Cerfs-volants de Kaboul, Marc Forster, 2007, USA
Apocalypto, Mel Gibson, 2007, USA
Slumdog millionnaire, Danny Boyle, 2008, Uk
The Visitor, Tom McCarthy, 2008, USA
Avatar, James Cameron, 2009, USA
Mr. Lazhar, Philippe Falardeau, 2012, Canada
Comme un lion, Samuel Collardey, 2013, France
Samba, Olivier Nakache, Éric Toledano, 2014, France
Green Inferno, Eli Roth, 2014, USA
The Arrival, Denis Villeneuve, 2016, USA
The Lost City of Z, James Gray, 2017, USA
Black Panther, Ryan Coogler, 2018, USA