

L'EXOTISME au CINÉMA

Le charme discret de l'étranger



méd:a
ANIMATION

Les dossiers
de l'éducation
aux médias

DANIEL BONVOISIN • NICOLAS BRAS • CÉCILE GOFFARD

L'EXOTISME au CINÉMA

Le charme discret de l'étranger

méd:a
ANIMATION

Les dossiers
de l'éducation
aux médias

les dossiers de l'éducation aux médias

« *Les dossiers de l'éducation aux médias* » est une collection éditée par Média Animation asbl, Centre de ressources en éducation aux médias reconnu par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Elle propose des analyses critiques sur les enjeux qui animent les productions médiatiques contemporaines et les usages qui en sont faits. Centré sur une thématique précise, chaque numéro offre des pistes d'action et de réflexion au public désireux de questionner sa manière d'évoluer dans un environnement médiatique, mais aussi de développer des démarches éducatives.

Pour citer cet ouvrage :

Daniel Bonvoisin, Nicolas Bras,
Cécile Goffard, *L'exotisme au cinéma –
Le charme discret de l'étranger.*
Média Animation, Les dossiers de l'éduca-
tion aux médias, Bruxelles, 2020.

Rédaction de l'étude (décembre 2018) :
Daniel Bonvoisin

Rédaction des analyses :
Daniel Bonvoisin, Nicolas Bras
et Cécile Goffard

Relectures :
Brieuc Guffens

Graphisme et mise en page :
Elise Vanhecke

Direction artistique :
Rodrigo Aranda Godoy

Éditeur responsable :

Paul De Theux – Média Animation asbl

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
le 03/03/2021

Dépôt légal : 2020/3462/3

ISBN : 978-2-9601579-8-7

Publication réalisée avec le soutien
de la Fédération Wallonie-Bruxelles
et le programme de Promotion de la
Citoyenneté et de l'Interculturalité.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

méd:a
ANIMATION

SOMMAIRE



05

INTRODUCTION



09

ÉTUDE



119

RESSOURCES



49

ANALYSES

Mille cultures, une jeunesse ? 51

La condition féminine
unit-elle les cultures ?
La réponse du cinéma 57

La comédie et la diversité :
le double tranchant
de l'humour 63

L'amour mixte :
le cinéma a ses raisons
que la raison ignore 71

Les minorités à l'écran
et dans le monde : entre
assimilation et intégration 77

Voyage sur l'eau sacrée
d'un fleuve indien : cinéma,
tourisme et exotisme 85

Les moines de Thuin à l'heure
du tourisme chinois :
éléments d'exotisme inversé 97

Hollywood :
l'agent blanchissant 107





INTRODUCTION



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, l'étude qui constitue la première partie de ce volume tente de cerner l'évolution du rapport à l'Autre et d'observer comment le cinéma s'y adapte.

En deuxième partie, plusieurs textes complètent l'approche. Publiés à l'occasion des éditions du festival *À Films Ouverts* dédié à l'interculturalité et à la lutte contre le racisme¹, ils problématisent des dimensions spécifiques des représentations cinématographiques de l'altérité : la mise en scène des jeunes, des femmes, l'humour, l'amour ou les questions d'assimilation. Pour panacher ce parcours, deux analyses se consacrent l'une à la mise en scène du tourisme, l'autre à celle de la Belgique dans une superproduction télévisuelle chinoise qui signale à sa manière l'évolution et les constances des rapports médiatiques entre les cultures. Une dernière analyse confronte le cinéma hollywoodien à la pratique du *whitewashing* : le fait d'engager des comédien·nes blanches pour incarner des personnages non-blancs.

Enfin, nous vous invitons à prolonger le thème au moyen de trois capsules vidéo qui synthétisent plusieurs questions abordées ici. À la question « à quoi sert l'étranger ? », elles répondent « à rire », « à rêver » et « à s'observer »². Ces vidéos de synthèse pourraient ouvrir un débat sur les représentations cinématographiques et introduire une animation. Celle-ci pourrait s'appuyer sur deux outils pédagogiques également complémentaires à cet ouvrage : *Peut-on rire de tous ? Humour, stéréotypes et racisme*³ et *L'exotisme au cinéma*⁴. Ces deux outils mettent à votre disposition quelques extraits de films évoqués ici et des propositions d'exploitation critique.

1. <http://www.afilmsouverts.be>

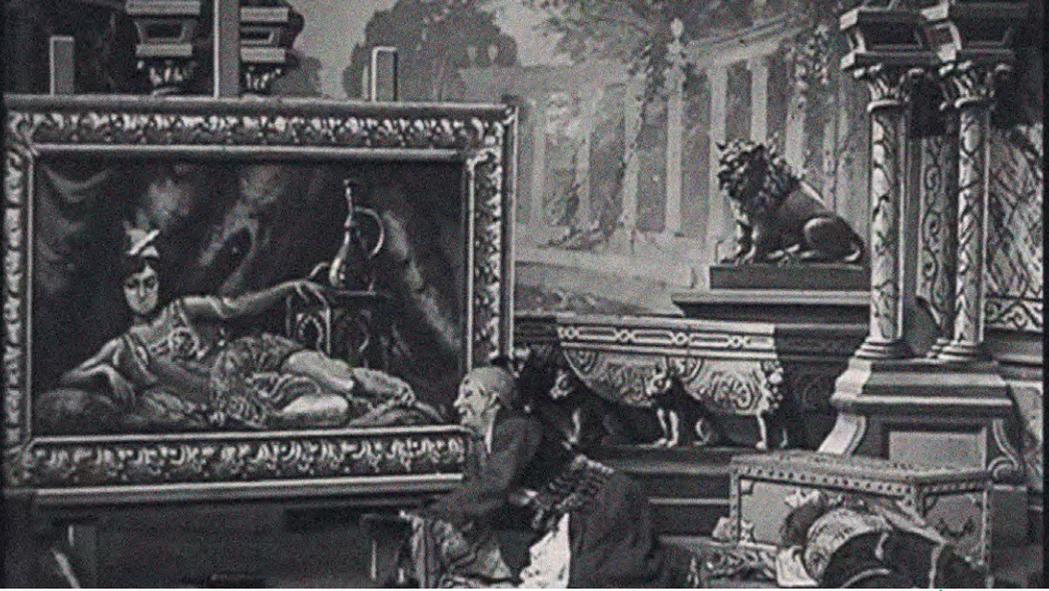
2. *Pop Modèles : À quoi sert l'étranger au cinéma ?*, Média Animation, 2018, <https://media-animation.be/Pop-Modeles-A-quoi-est-l-etranger-au-cinema.html>

3. *Peut-on rire de tous ? Humour, stéréotypes et racisme : l'outil d'animation*, Média Animation, 2020, <https://media-animation.be/Peut-on-rire-de-tous-Humour-stereotypes-et-racisme-l-outil-d-animation.html>

4. *L'exotisme au cinéma : l'outil d'animation*, Média Animation, 2020, <https://media-animation.be/L-exotisme-au-cinema-l-outil-pedagogique.html>



**ÉTUDE :
L'EXOTISME
AU CINÉMA**



Le charme discret de l'étranger

Depuis son invention, le cinéma cherche à séduire le public en exagérant ses contenus : paysages époustouflants, explosions spectaculaires, émotions exacerbées, suspenses insoutenables... Parmi les ressources à sa disposition, les populations étrangères ont rapidement constitué un réservoir efficace fait de personnages curieux, de populations bigarrées et de 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 Millionaire* fonctionnerait-il s'il avait été réalisé dans la Grande-Bretagne de son réalisateur Danny Boyle ?

L'exotisme est un rapport à l'Autre qui valorise 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 ». À 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 les publics sont baignés, au risque de perdre en puissance, de se banaliser pour finalement disparaître.

*Ali Barbouyou
et Ali Bouf
à l'huile*

Georges
Méliès,
1907



L'Atlantide
Jacques Feyder,
1921

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 ? À 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

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.

du monde pour en ramener les images les plus fascinantes possible (parfois ils se contentent de filmer les résidents des zoos humains qui florissaient²). L'époque est marquée par l'ampleur du colonialisme européen qui nourrit une représentation de la figure de l'étranger caractérisée par ses coutumes, ses accoutrements ou 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 trucage 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 à l'huile*, *Le Thaumaturge chinois...* sont autant de petits films qui incarnent à l'écran le parfum d'irréalité associé aux contrées les plus lointaines. À 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 décennie. 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 enturbanés comme des Sikh, décors arabisants, mobilier antique et vaguement Art déco : le résultat est kitsch. Mais si son incongruité est manifeste aujourd'hui, sans doute l'était-elle moins pour le public des années 20 qui différenciait peut-être difficilement les origines des éléments qui lui étaient présentés.

Outre-Atlantique, 1921 est marquée par la sortie du *Cheik*, le film qui révélera internationalement l'acteur Rudolph Valentino. Le désert saharien version carte postale sert de toile de fond à une histoire d'amour entre une jeune

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.

Britannique et un chef de tribu⁴. 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 convaincants d'authenticité même si l'ensemble est produit et tourné sur le sol américain. L'ailleurs incarne ici un espace d'aventures intemporel, séparé de la modernité et de ses contraintes, qui repose exclusivement sur un imaginaire arabisant.

À 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 que les Inuits chassent au fusil, Nanouk est filmé se battant au 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 fonction⁵. D'une certaine manière, ce documentaire articule les préoccupations de l'exotisme : insister sur la distance entre la culture mise en scène et celle de l'audience, quitte à l'exagérer pour les besoins du spectacle⁶.

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 chacun 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,

4. Histoire de rassurer le public, le Cheik s'avérera 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

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

6. 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.

du monde moderne. À la manière des zoos humains qui proposent le même type de sensation, une clôture étanche délimite le monde occidental de ceux qui sont mis en scène. La curiosité est le rapport principal qui s'établit entre le public et les créatures projetées sur les écrans. Lorsqu'il s'agit de susciter l'empathie pour accompagner les aventures d'un personnage, les personnages étrangers seront interprétés par des blancs ou des blanches 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 et actrices afro-américain-es, 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 photo 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 des mondes séparés, mais en fonction du rapport qu'on imagine avec eux.

*Les Aventures
du prince
Ahmed*

Lotte Reiniger,
1926



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. Il s'ouvre par une série de tableaux des mœurs arabes puis vante 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 *Pépé 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, les normes de la Métropole et un monde extérieur, propice à l'aventure ou à la fuite⁷.

Aux USA, le film *Morocco* de Josef von Sternberg offre la vision hollywoodienne du même thème⁸. 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,

Pépé le Moko

Julien Duvivier,
1937

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

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



que juchées sur des toits de la 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 autant 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 du chant dorénavant connu de l'oreille occidentale – devenu lui-même le cliché imparable pour 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 figurant-es africain-es, 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 Africaines et Africains sont déguisé-es, ils et elles interprètent un scénario écrit pour la propagande coloniale. Ils et elles 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 soumission.

Joséphine Baker : piégée dans l'imaginaire colonial



À sa manière, Joséphine Baker incarne parfaitement le personnage structuré par le regard colonial. Née aux États-Unis, elle devient une star du music-hall parisien dans les années 30. Son afrodescendance donne sens aux mouvements 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. Ces derniers offrent un potentiel dramatique sans pour autant s'affranchir du regard exotisant qui les enferme et les valorise en même temps. Mais leurs perspectives narratives sont bouchées : il est frappant de constater que dans ces trois films, le personnage central qu'incarne Baker aime un Français, mais doit finalement renoncer à son amour, car il en aime une autre. Ses personnages apparaissent comme sentimentalement naïfs, voire enfantins, et leur renoncement final à l'être aimé restaure même le couple concurrent. Ces trois schémas narratifs redondants, et contre-intuitifs au regard d'une histoire d'amour traditionnelle où l'amour est rarement contredit, laissent supposer d'une part qu'un couple mixte serait un tabou infranchissable et d'autre part qu'il est dans l'ordre des choses que le personnage issu des colonies se sacrifie pour assurer, voire rétablir, le bonheur des Blancs⁹.

9. 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-annales-de-geographie-2014-1-page-646.htm#>

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 40 est marquée par des attaques juridiques contre les grands studios de 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 superproductions à très grand spectacle et donc à gros budgets, 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 et figurantes 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, devenues 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 les plus coûteux de l'histoire du cinéma, l'exploitation de l'exotisme aux fins du grand spectacle 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 mélangent costumes bigarrés et scénographie de Broadway. Tribus sauvages et animaux dangereux exposent leur étrangeté aux foules et au 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*



Cléopâtre

Joseph
L. Mankiewicz,
1963

et son échec commercial relatif marquent le déclin du genre dans la moitié des années 60 et ouvrent une période troublée pour les grosses machines que sont les studios. Toutefois, la recette du spectacle exotique se perpétue 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 publics et critiques, 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 et figurant, montent petit à petit dans la hiérarchie des rôles. Les séries des James Bond et Indiana Jones, grands aventuriers, le montrent bien. Leurs aventures s'appuient fortement sur le ressort de l'exotisme qui poursuit sa fonction de décorum spectaculaire. 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 faiblaris, 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 languoureuses 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 passage 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. À 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 et en articulant autour d'eux les personnages exotiques, tantôt alliés, tantôt adversaires, 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 grand renfort 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 signale à elle seule la perspective exotique qu'un film projette sur les lieux qu'il visite. Les décors, les figurants et figurantes que requièrent ces scènes, n'ont pas de sens lorsque l'intrigue se déroule dans des lieux familiers du public. La déambulation urbaine devient le véhicule commun de l'immersion dans l'altérité.

*Indiana Jones
et le Temple
maudit*

Steven
Spielberg,
1984

*La Porte
de l'enfer
(Jigokumon)*

Teinosuke
Kinugasa,
1953



À 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. Filmée 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 et 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, ont permis au cinéma étranger de conquérir, petit à petit, 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 prix¹⁰, 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 des critiques de cinéma, le film japonais *Jigoku-mon* 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 telle *Rashomon* d'Akira Kurosawa, sont à trouver dans l'esthétique exotique, notamment les couleurs chatoyantes dans le cas du film palmé, qui y est donnée à voir. 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 personnages*¹¹. »

À l'époque, certains critiques européens soupçonnent 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. Ce qu'ils soulignent, de la sorte, c'est sans doute qu'un drame social japonais contemporain, comme ceux réalisés par Ozu, n'offre pas le même potentiel commercial pour un public rompu au grand spectacle hollywoodien. 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'auteur gagnent une réputation critique qui ne correspond pas au succès populaire qu'ils ont dans leur propre pays. À 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 centrale¹². 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.

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

11. *Le 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/>

12. Axel Scoffier, *Les paradoxes du cinéma iranien*, INA Global, 5 mai 2015, <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-paradoxes-du-cinema-iranien-8237>



Cidade de Deus (La Cité de Dieu)

Fernando Meirelles
et Kátia Lund,
2002

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 nommée à l'Oscar 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 loukoum¹³ ». 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 Brésil¹⁴, 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 résonnent avec les cultures populaires locales¹⁵ et d'autre part, pour que ces films attirent l'attention publique, il leur faut à la fois exhaler les parfums perçus comme issus de l'ailleurs, tout

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

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

15. 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.telerama.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>



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

Orfeu Negro
Marcel Camus,
1966

Finalement, qui peut résoudre ce paradoxe sinon les cinéastes occidentaux eux-mêmes ? En effet, bien avant que les productions dites « du monde » percolent dans la cinéphilie occidentale, quelques réalisateurs s'étaient déjà essayés 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 et un tournage locaux, 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 par les manières de tourner occidentales : « *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 Billancourt*¹⁶. »

Plusieurs succès du cinéma contemporain s'appuient sur une méthode similaire. En 2000, avec *Tigre et dragon*, Ang Lee adapte un roman chinois et propose un film « de sabre chinois » nourri aux codes narratifs hollywoodiens, mais tourné en mandarin. Succès international¹⁷, il est toutefois reçu

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

17. 12^e au box-office américain, 19^e au box-office mondial de l'année 2000, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=crouchingtigerhiddendragon.htm>



*Slumdog
Millionaire*

Danny Boyle,
2008

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 cinéma¹⁸.

En 2008, *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle remporte un succès similaire en plongeant le public 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 l'audience indienne indifférente et suscite plusieurs critiques qui lui reprochent de véhiculer le fantasme occidental, néocolonial, de l'Inde moderne¹⁹. 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 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

18. 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>

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

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 film²⁰ – 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 semblaient 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* concerné au premier chef.

20. Dans le roman, le héros est, 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'aisances 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.



*Danse avec
les loups*

Kevin Costner,
1990

La perspective exotique

Le cinéma crée l'altérité en appuyant, voire 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. 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 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

Amérindien à part entière, rompu à la langue et aux coutumes. Face aux menaces que fait peser l'armée américaine sur la tribu, il prend fait et cause pour elle et retourne ses armes contre ceux dont il était pourtant issu. Le film est une ode au mode de vie pacifique et naturaliste des Amérindiens et une dénonciation explicite du processus de leur extinction 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 samouraï* 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, il 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 comédies²¹. 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 maladroites 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

21. 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 quelques-uns de ces films qui privilégient la critique sociale au divertissement grand public.

*Les Dieux
sont tombés
sur la tête*

Jamie Uys,
1980



Bushman²² 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.

L'EXOTISME AU CINÉMA

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 ou la spectatrice est *a priori* membre.

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

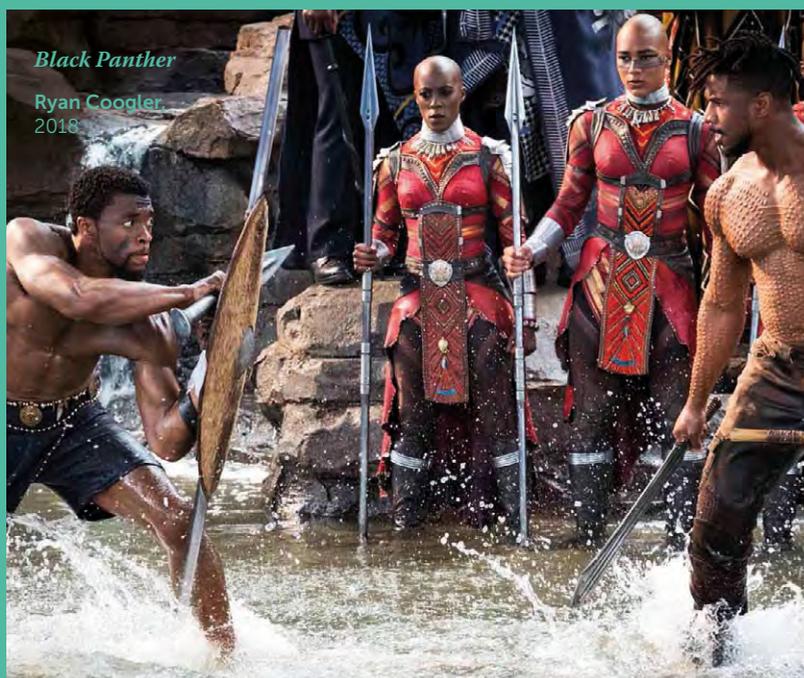
Mais ces retournements valorisent-ils vraiment une altérité pour ce qu'elle aurait de spécifique ? À nouveau, ce sont les contrastes entre deux mondes qui fondent les récits et les images de ces œuvres. S'il est vrai que la différence n'y est pas réduite à un simple effet de décalage, sa raison d'être 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.

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 et celles 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 public occidental plonge le regard pour découvrir un reflet peu reluisant de lui-même²³.

23. 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 ».

Le « pays » Afrique : de l'innocence primitive à l'afrofuturisme de Wakanda

Opposer l'altérité à la modernité est un cliché du film colonial, comme l'illustre très bien le documentaire belge *En 50 ans* (1958) de Gérard De Boe. Film dithyrambique commandité par l'Union minière du Katanga, il s'ouvre sur des images de la savane et de la faune congolaises puis s'attarde sur l'arriération de quelques villageois faméliques à moitié nus. Mais des pionniers européens transforment le pays en carrières et usines et convertissent les indigènes en bons ouvriers. Le pagne est abandonné pour le bleu de travail, la modernité a fait son œuvre. L'exotisme devient alors l'incarnation explicite d'un « retard » civilisationnel que la colonisation a comblé, comme le dit la voix off qui ouvre le film et qui synthétise parfaitement l'idéologie légitimatrice de la colonisation : « *Ignorante et superstitieuse cette population semblait figée dans un immobilisme séculaire. 50 ans ont passé, quelques hommes venus de la lointaine Europe ont vaincu des difficultés qui paraissaient insurmontables. Une puissante industrie s'est créée de toutes pièces en quelques années appelant au travail des milliers d'indigènes et de Belges.*



Mais la tâche la plus difficile, la plus exaltante aussi, a été d'apprendre à des hommes et à des femmes sortis d'un autre âge tout ce que des siècles de progrès nous ont rendus familier et que nous appelons civilisation. »

Le colonialisme et l'attitude paternaliste du monde occidental envers l'Afrique n'a pas disparu du paysage cinématographique suite à la décolonisation. *Ashanti et L'Africain*, deux films d'aventure, véhiculent encore cette lecture de l'histoire : les héros déambulent au milieu de tribus exotiques, dont on suppose le mode de vie superstitieux et dépourvu de technologie, et dispensent, seringue à la main, les bienfaits de la science et de la médecine. Il ne s'agira plus de transformer le pays et de le moderniser, mais de veiller, sous une perspective humanitaire et *a priori* désintéressée, à leur bien-être.

Longtemps, l'image de la tribu coupée du monde a animé les clichés du cinéma. Mais les années 1990 marquent une rupture. Le génocide rwandais, les guerres en RDC, au Libéria, au Darfour ont alimenté l'actualité médiatique de récits et d'images barbares. À l'innocence primitive a succédé un paysage de famines, de violences extrêmes, d'enfants soldats et de territoires sans État. *Blood Diamonds, The Lord of War, Hotel Rwanda, The Last King of Scotland, Tears of The Sun...* exploitent cette veine qui culmine avec *Beasts of No Nation*. Sorti en 2015, ce film cumule tous ces thèmes et les projette dans un pays africain imaginaire, signalant de la sorte que cette somme de clichés s'accommode de l'ignorance internationale des spécificités du continent africain. Que ce soit en s'incarnant dans des tribus typiques ou des bandes de pillards hallucinés et sauvages, l'Afrique subsaharienne apparaît comme un grand pays caractérisé par une rupture perpétuelle avec la modernité pacifique et rationnelle à laquelle prétend l'Occident.

En 2018, le blockbuster de superhéros Marvel *Black Panther* fait événement. Outre atteindre le club des films les plus rentables de l'histoire (1^{er} au box-office mondial), il incarne une rupture nette avec les représentations hollywoodiennes de l'Afrique et suscite un enthousiasme historique auprès des publics Africains ou afro-descendants. Loin de la caricature habituelle, on y découvre un royaume africain secret à la pointe des technologies et du socio-économique et dont l'action pourrait contribuer au développement du monde moderne. Surtout, on y assiste pour la première fois à la résolution de conflits du fait non pas du sauveur blanc mais de la main d'un héros africain, notamment dans une scène qui évoque les raptés commis par Boko Haram au Nigéria. Pourtant, le film perpétue à sa manière un parfum d'exotisme : plans sur la nature, musique aux sonorités typiques, accoutrements bigarrés, coutumes magiques et dialectes traditionnels. Le royaume de Wakanda peut ressembler à un pays qui synthétise sous forme de patchwork ce que serait l'Afrique subsaharienne tout en se légitimant par une série de ruptures avec l'imaginaire colonial et touristique.

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.

À 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'écran²⁴.

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 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

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



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.

Si les films occidentaux qui se déroulent en Afrique ne sont pas avarés 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 maladroites²⁵. Toujours digne, le héros sympathise et s'attache à un petit enfant blond : « *Je le ramènerais 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 au public africain, 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 intéressés*²⁶ ».

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

Pièces
d'identités

Mweze
Ngangura,
1999

25. 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.

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



Avatar
James
Cameron,
2009

L'EXOTISME AU CINÉMA

de guerre où les forces américaines ont le mauvais rôle²⁷. 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 habitué aux règles hollywoodiennes (ou italiennes) un résultat totalement kitsch où les codes du genre s'entremêlent aux caractéristiques du cinéma 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 cours Outre-Atlantique²⁸. 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 postindustriel décadent de l'URSS, l'Angleterre du hooliganisme

27. Pierre Vanrie, *La vallée des loups, un Rambo turc antiaméricain*, Turquie Européenne, 21 février 2006, www.turquieeuropeenne.eu/la-vallee-des-loups-un-rambo-turc-antiamericain.html

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



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 semblent vecteurs d'un parfum d'étrangeté que ces films soulignent. La banalité de notre environnement devient un ingrédient du dépaysement d'autrui.

*La Forêt
d'émeraude*

John Boorman,
1985

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

Tout au long du XX^e siècle, les regards posés sur les étrangers et les étrangères 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 suscitées : 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 extra-terrestres 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 ? 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-guerre²⁹, qui offrent au public des rencontres insolites avec une vaste palette de créatures 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 repousse 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 et spectatrices 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, cette espèce offre une altérité 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 une énième « fille du chef ».

Le film se distingue surtout par la mise en scène immersive dans une planète inventée, à la faune et la flore d'une beauté irréaliste, franchement magique.

29. Telle la série *Valéria et Laureline* de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières.

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 ne sont 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.

***King Kong* : la boucle exotique est bouclée**

En 1933, le monstre King Kong apparaît pour la première fois sur les écrans et rencontre un succès qui le propulsera dans les mythes cinématographiques hollywoodiens. Régulièrement, des remakes tentent de remettre la créature au goût du jour et d'en accentuer les aspects les plus spectaculaires aux moyens des nouvelles technologies. Dans le scénario originel, une tribu primitive vit isolée dans le culte de la créature. Les différentes versions du film offrent dès lors une galerie de portraits exotiques qui illustrent bien les configurations variables des ressorts de l'altérité.

Dans le premier *King Kong*, les indigènes improbables d'une île du Pacifique portent les stéréotypes les plus caricaturaux d'une tribu barbare et « nègre ». Sans cohésion sociale, ils et elles forment une masse informe dont la vocation était de susciter répulsion et fascination par contraste avec la blondeur et la blancheur d'une héroïne passive et terrifiée. La tribu primitive est aux ordres d'un chef ventripotent et superstitieux, pas très éloigné des représentations de l'époque qu'on retrouve notamment dans l'album *L'Éruption du Karamako* (1936) de la série *Jo, Zette et Jocko* de Hergé. En 1976, le remake offre une évolution qui semble influencée par une quête du pittoresque : la foule indigène, toujours sacrificielle de l'héroïne toujours blanche et blonde, démultiplie les danses, femmes et hommes sont mélangés dans un décor fait de cordes et de bois. Masques, trances, tambours, bijoux... déploient un spectacle plus fascinant que répulsif, à la croisée des films ethnographiques et des fantasmes touristiques aux limites du New Age caractéristiques des années 1970.

Trente ans plus tard, Peter Jackson, fraîchement auréolé du succès du *Seigneur des Anneaux*, propose un remake qui reconnecte le récit avec les années 30 et les indigènes reviennent à leur fonction répulsive de l'époque. Toutefois, il ne s'agit plus ici de mobiliser l'imaginaire colonial mais d'opter pour les codes du fantastique. Dans un décor de pierre et de lave, des êtres difformes, à la peau cendreuse, scarifiés, fanatisés et en transe font plutôt écho aux ancêtres préhistoriques du genre humain, au cinéma de zombie voire aux orcs de la fantasy. Le réalisateur esquivé ainsi les reproches de racisme néocolonial qu'on aurait pu lui adresser s'il s'était contenté de reprendre la scène du film original. L'altérité lorgne dès lors au-delà des limites de l'espèce humaine. En 2017, *Kong: Skull Island* opte pour l'option inverse. Les indigènes qui vivent auprès du monstre incarnent une ethnie, asiatique cette fois, toute en philosophie et simplicité. Une sorte d'idéal

nostalgique d'une pré-modernité reconnectée à la nature. Cependant, le scénario s'en trouve modifié : ils ne ravissent plus la jeune blanche mais l'accueillent avec bienveillance. C'est elle qui s'engage de son plein gré à la rencontre du gorille géant.

Au fil de ces différentes versions, on peut observer l'évolution des contextes sociopolitiques à travers le poids qu'ils font peser sur les représentations cinématographiques. Si la structure du récit évolue peu, il faut adapter la matière visuelle et narrative pour qu'elle conserve sa pertinence tout en s'adressant à un public de plus en plus global. La diversité humaine garde une fonction spectatorielle : bien qu'elle évolue, elle reste fascinante.



Kong: Skull Island

Jordan Vogt-Roberts,
2017

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

À 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 le public 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 cinéastes 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 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 public. 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 court sont blancs³⁰. Dans l'univers médiatique ordinaire, le constat est similaire. En 2018, le CSA publie son baromètre de la diversité dans les

30. 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>

médias audiovisuels et constate que les femmes constituent un tiers des personnes montrées, celles issues de la diversité culturelle 14 %³¹.

La normalisation progressive de la diversité culturelle ne va donc pas de pair avec une diversification du piédestal médiatique. Les *Slumdog Millionaire* ou *Avatar* qui réussissent à faire vibrer le public mondial pour des personnages jadis exploités pour leur potentiel d'anomalies et non d'identification restent rares. Les exceptions ne font pas encore la règle. Pourtant, le succès planétaire de *Black Panther* 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 succès³². Les audiences qui font la rentabilité du cinéma seraient en somme moins frileuses que les actionnaires de l'industrie du divertissement.

Daniel Bonvoisin

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

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

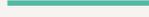
Filmographie mobilisée (par ordre chronologique)

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 à 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
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
Pépé 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
King Kong, John Guillermin, 1976, USA
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
Medecine 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
Le Secret des poignards volants, Zhang Yimou, 2004, Chine
Le dernier samouraï, Edward Zwick, 2004, USA
Eurotrip, Jeff Schaffer, Alec Berg, David Mandel, 2004, USA
Neal N'Niki, Arjun Sablok, 2005, Inde
King Kong, Peter Jackson, 2005, USA 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 Millionaire, 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
Kong: Skull Island, Jordan Vogt-Roberts, 2017, USA
Black Panther, Ryan Coogler, 2018, USA





ANALYSES





Mille cultures, une jeunesse ?

Jeunes filles et jeunes hommes sont parmi les héros préférés du grand écran. Dynamiques, souvent beaux, plein d'espoirs et de valeurs, ils bousculent les conventions, les traditions, les règles de la société établie. Ils apportent du désordre et constituent à ce titre des moteurs dramatiques par excellence. Si ce constat peut sembler banal, il est cependant intéressant de relever qu'il semble commun aux diverses cultures dont le cinéma provient et qu'il met en scène.

Peut-on en déduire que les traits communs des héros juvéniles du cinéma indiqueraient une représentation presque universelle de l'humanité lorsque celle-ci se rêve jeune ?

Le jeune, un si beau héros

Tout récit implique quelque chose de l'ordre du changement. Les personnages sont confrontés à des difficultés qu'ils surmontent, motivés qu'ils sont par des désirs particuliers. Ce qui fait le héros, c'est précisément l'énergie qui l'habite et qui le rend apte à réussir les épreuves, à vaincre le dragon. Le cinéma nous a habitués à des héros souvent blancs, masculins et dans la fleur de l'âge (qu'ils soient James Bond, Batman ou Rambo) ainsi qu'à suivre, comme un abonnement à vie, des stars parfois élevées au rang d'idoles. Mais ce règne est régulièrement contesté par l'irruption de nouvelles figures admirables, parmi lesquelles les jeunes se taillent la part du lion.

Il faut dire qu'ils ont à leur compte plusieurs qualités qui s'avèrent communes aux différents cinémas du monde : qu'ils soient encore enfants ou presque adultes, leurs traits juvéniles attirent le regard. Mais leur beauté ne va pas sans le dynamisme qui lui est associé. Dans le britannique *Shumdog*

Kinshasa Kids

Marc-Henri
Wajnberg,
2013



*My Sweet
Pepper Land*

Hiner Saleem,
2013

Millionaire (Danny Boyle, 2008) ou le belge *Kinshasa Kids* (Marc-Henri Wajnberg, 2013), on suit de beaux personnages mais l'on s'éprend surtout de l'énergie et de l'enthousiasme qu'ils transmettent et qui rend compte du désir de vie qui les anime. C'est à la fois en tant que combattants de la place à acquérir dans le monde et d'amoureux du simple fait de vivre que les jeunes conquièrent les écrans de la planète.

Les élans cinématographiques de la jeunesse

Leurs qualités ne sont pas qu'intrinsèques. Les élans des jeunes n'auraient pas de sens sans les contradictions qu'ils révèlent. Et c'est à ce titre que l'universalité des jeunes héros dit peut-être quelque chose de l'universalité de l'humanité tout court. À travers de nombreux films issus de cultures différentes, on peut tenter de mettre à jour ce dénominateur commun.

Le jeune héros est sincère. Il vit animé avant tout par ses sentiments et ses valeurs. Il ne craint pas de les exprimer. Pas encore formaté au politiquement correct ou à une respectueuse retenue face aux autorités, il permet de dire tout haut ce que tout le monde juge préférable de taire. Ces sentiments ne vont pas sans un brin d'exaltation. L'engagement du héros n'est pas de circonstance. Ami fidèle, amoureux ou militant, il croit en la justesse de sa cause et défie au-delà du « raisonnable » les obstacles qui s'opposent à lui. Il ne fait qu'un avec ses choix, sans duplicité. Le milieu où il grandit est double : le groupe familial (ou celui des adultes qui s'en rapprochent) ou le groupe d'amis de son âge qui s'opposent souvent l'un à l'autre. L'amitié le conteste à l'amour familial, le monde extérieur au foyer duquel il faudra, tôt ou tard s'affranchir. C'est par cette tension qu'il s'agit de grandir pour être enfin soi.

La jeune contre l'ancien

Mais surtout, le jeune s'oppose à ce qui est établi. Que ce soit de manière révolutionnaire (comme dans la franchise hollywoodienne *Hunger Games* où les jeunes œuvrent à un bouleversement radical de la société) ou simplement audacieuse (comme dans *Le cœur a ses raisons* où l'héroïne tente de se positionner dans la tradition juive orthodoxe qui est la sienne), le héros remet en cause la tradition qu'elle soit culturelle, idéologique ou familiale. En ce sens, il incarne une forme de modernité qui s'oppose à un univers classique et immobile. Sa fonction est d'animer les mondes trop réglés afin de les faire évoluer. La capitulation consisterait à accepter les choses telles qu'elles sont pour les reproduire encore une fois.



*La Cour
de Babel*

Julie
Bertuccelli,
2014

À ce titre, il est frappant de constater que les films les plus récents dont la jeunesse occupe le premier rang ont fait le choix des jeunes filles pour incarner le combat. Dans des récits d'origines aussi diverses qu'*Aya de Yopougon* (Côte d'Ivoire), *Eka et Natia, une jeunesse géorgienne* (Georgie), *Le cœur a ses raisons* (Israël) ou *My Sweet Pepper Land* (Kurdistan), sortis en 2013 ou 2014, la condition féminine est au cœur du drame. La destinée du mariage est la voie toute tracée, conditionnée par des paramètres extérieurs aux désirs de l'héroïne. La raison traditionnelle s'oppose avec force à l'élan passionné et libertaire de la jeunesse, incarnant le poids du passé face au désir d'avenir.

Comme l'illustre la sélection d'*À Films Ouverts*, les films qui s'appuient sur la jeunesse, projettent sur les jeunes filles à la fois les contradictions les plus dures de la société moderne et la responsabilité de les surmonter. Cette présence féminine est-elle une prise de conscience à l'échelle cinématographique mondiale des limites atteintes d'une domination d'essence masculine ? Sans oser espérer aussi loin, il reste frappant de constater que face aux héros mâles qui règnent sur la planète cinéma, et tout particulièrement dans les blockbusters, ce sont les jeunes personnages féminins qui incarnent le changement et le progrès.

Les jeunes voulus par les adultes

En novembre 2014, l'agence onusienne de l'UNFPA¹ souligne que les jeunes de 10 à 24 ans représentent désormais 1,8 milliard d'habitants, soit près du quart de la population mondiale : « *les jeunes n'ont jamais été aussi nombreux* ». En s'appuyant sur la vision cinématographique de la jeunesse, faut-il en déduire que les forces d'une nouvelle modernité sont parmi nous ? Ce serait sans doute prendre les rêves du 7^e art pour la réalité. Les films restent des œuvres pensées et produites par des adultes. Même issus de cultures différentes, les cinéastes ont généralement eu accès à une éducation influencée par l'occident. Leurs films sont eux-mêmes des produits culturels qui circulent dans une économie globalisée qui impose des normes convergentes sur les contenus. Malgré sa diffusion mondiale, le cinéma n'est donc pas un reflet fiable de l'état des sociétés. Il offre une certaine vision rarement accueillante à l'expression des sensibilités traditionnelles ou populaires, parfois contradictoires avec les aspirations de la modernité capitaliste qui règne. La beauté de la jeunesse, son dynamisme, sa sincérité sont autant de qualités dont le cinéma prouve seulement qu'elles sont appréciées par les publics, pas qu'elles existent au quotidien.

La jeunesse est-elle donc fantasmée par le cinéma ? On pourrait le croire lorsque ce sont des jeunes qui sont parfois impliqués au premier rang des conflits qui ensanglantent l'actualité. Il est frappant que pour esquisser un peu d'espoir autour d'une situation aussi bloquée que le conflit israélo-arabe, deux films optimistes, *Le Fils de l'autre* (Lorraine Levy, 2012) et *Une bouteille à la mer* (Thierry Binisti, 2011), misent sur la convergence naturelle des jeunes pour imaginer un nouveau vivre-ensemble. Les choses ne sont pas très différentes lorsque le cinéma s'empare de l'école. Les classes multicul-

1. *Le pouvoir de 1,8 milliard d'adolescents et de jeunes et la transformation de l'avenir*, novembre 2014, https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/SWOP%202014%20FRENCH_Report_WEB.pdf

turelles de *l'Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004), d'*Entre les murs* (Laurent Canter, 2008), de la *Cour de Babel* (Julie Bertuccelli, 2014) ou des *Héritiers* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2015) s'unissent face aux contradictions sociales pour esquisser les contours d'une société apaisée. Un tel portrait peut sembler angélique lorsqu'il est confronté aux difficultés de notre époque.

L'humanité telle qu'elle se rêve

Faut-il en déduire qu'être jeune serait un superpouvoir de plus à la panoplie des grands écrans ? Contre l'euphorie de la fiction, faut-il opposer un pessimisme empirique ? Ce serait jeter le jeune avec l'eau du bain. Si le cinéma ne donne pas accès à la réalité telle qu'elle se joue à chaque instant, il exprime tout de même des aspirations. Ses drames émeuvent en mettant en scène ce qui pose problème aujourd'hui. Ainsi, ce ne sont peut-être pas tant les jeunes réels que les films mobilisent que les héros que nous aimerions qu'ils soient ou, peut-être, que nous aurions aimé être.

Si les cultures multiples qui cohabitent sur la planète se différencient par mille aspects, leur phantasme de jeunesse que le cinéma met en scène constitue peut-être l'aspiration discrète qui met tout le monde d'accord. Où que ce soit, la licence fictionnelle se plaît à se plonger dans l'audace un peu nostalgique de l'adolescence qui bouscule les règles que nous reproduisons pourtant au quotidien. L'authenticité sentimentale que nous prêtons à la jeunesse ne nous fait-elle pas défaut dans un quotidien désenchanté ? La routine des habitudes, l'application des normes et des traditions, les interprétations que nous donnons aux choses ont quelque chose de lassant. Spectateurs et spectatrices, nous adhérons à ce que les films nous disent : nous aurions besoin de héros jeunes et un peu fous pour faire trembler nos mondes sur leur base.

Daniel Bonvoisin



La condition féminine unit-elle les cultures ? La réponse du cinéma

Le Cheik
George Melford,
1921

Si l'industrie du cinéma maintient encore largement la femme à un rôle de faire-valoir sexy, romantique ou domestique, la filmographie qui l'érige comme véritable héroïne se charpente considérablement. Dans le domaine du cinéma social et politique, révoltées, opprimées, combattantes, les femmes sont devenues des personnages privilégiés pour souligner les difficultés contemporaines et dénoncer la puissance des forces conservatrices qui s'opposent au progrès en général et à leur émancipation en particulier.

La femme à l'écran serait-elle devenue le porte-drapeau d'une lutte à caractère universel ? Sa condition transcende-t-elle les cultures ?

« L'inégalité de genre, quelle que soit la société que l'on considère, et pour autant que l'on veuille la mettre en évidence, apparaît comme un fait universel, dont les justifications tout comme les manifestations sont toutefois éminemment variables¹. » Longtemps sans doute, la subordination de la femme à l'homme a été considérée comme un fait « naturel », dont l'omniprésence dans les sociétés prouvait la normalité. Miroir de la société, le cinéma a reproduit cette perspective et considéré les variations de cette condition comme autant de nuances culturelles sympathiques. En 1921 déjà, *Le Cheik*

1. Fassin, Didier, 1999, « Inégalité, genre et santé, entre l'universel et le culturel », in Preiswerk, Yvonne, Burnier, Mary-Josée (Dir.), *Tant qu'on a la santé. Les déterminants socio-économiques et culturels de la santé dans les relations sociales entre les hommes et les femmes*, IUED, DDC et Commission nationale suisse pour l'UNESCO, Genève.

(George Melford, 1921) souligne les traditions nuptiales proches de l'esclavagisme d'un monde arabe largement fantasmé. Mais elles contribuent surtout à planter un décor aventureux, celui d'une culture exotique qui vit « dans l'ignorance bienheureuse de la civilisation ». Cet asservissement n'empêche pas l'héroïne de succomber aux charmes du Cheik (Rudolph Valentino) qui les perpétuent avec « sagesse ». Près d'un siècle plus tard, le cinéma occidental continue de mettre en scène l'exotisme culturel mais les problématiques féminines liées aux traditions deviennent des thèmes centraux qui offrent des drames révoltants. Le cinéma et la société ont-ils changé ?

Un regard volontiers critique... sur les autres

En 1973, pour une des premières études de référence sur la femme au cinéma, la chercheuse Molly Haskell posait un constat tranché : dans le cinéma européen ou américain, les personnages féminins étaient « *les véhicules des imaginations masculines, l'"âme" de l'inconscient mâle collectif, et le bouc émissaire des frappeurs des hommes*² ». Pourtant, l'oppression fournit des trames dramatiques efficaces : un héros opposé à des règles arbitraires et à l'injustice, assoiffé de liberté et mû par des sentiments sincères possède les atouts pour émouvoir son audience, qu'il soit masculin ou féminin. Il aura malgré tout fallu du temps pour que l'émancipation de la femme devienne un sujet efficace : dans plusieurs films, il ne s'agit plus de savoir si l'héroïne trouvera l'homme de sa vie mais au contraire si elle saura se libérer de la domination masculine qui entrave ses libertés. Si ces récits trouvent leur public, on peut sans doute prendre pour acquis que ce combat intéresse et émeut largement : la sensibilité populaire à l'émancipation des femmes se serait accrue.

À en juger par leur diffusion et l'origine de ces films, cet intérêt semble surtout occidental. Par son casting, son thème et sa langue, *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) est un film en apparence turc. Mais c'est en France qu'il est produit, en France que la réalisatrice a fait ses armes et remporté le César du meilleur premier film, et c'est la France qu'il a représenté aux Oscars de 2016. C'est en Europe qu'il a fait ses premières sorties, qu'il a généré ses bénéfices pour finalement sortir en Turquie où il mène une carrière discrète non sans provoquer quelques polémiques sur sa pertinence. De même, *Difret* (Zerese-nay Mehari, 2015), qui plonge le public en Éthiopie, langue et casting faisant foi, est un film américain parrainé par la star hollywoodienne Angelina Jolie, accusée par la victime des violences dont le film s'inspire d'avoir « volé » son

histoire³. Comment expliquer l'intérêt du cinéma occidental pour les violences faites aux femmes ailleurs ?

Pour le producteur de *Mustang*, Charles Gillibert : « *S'emparer de ce film construit entre deux cultures est plus simple pour la France, qui inscrit sa propre culture dans une vision universelle, que pour la Turquie, où la culture représente, comme dans beaucoup d'autres pays, l'identité nationale*⁴. » Ce serait donc en raison d'une culture supérieure, plus « universelle », que l'Occident serait apte à s'émouvoir de l'oppression constatée ailleurs. Don-neuse de leçon, et tout particulièrement envers les cultures musulmanes, notre société serait-elle à ce point irréprochable en matière de patriarcat qu'il faille en chercher les affres chez les autres ? Le problème se limite-t-il aux cultures ?

Des perspectives alternatives

Le contexte culturel n'est pas le seul à alimenter les inégalités. Le documentaire *L'Homme qui répare les femmes* de Thierry Michel (2015) se situe au Congo mais dénonce avec force les violences en temps de guerre. Les femmes sont régulièrement violées, mutilées et torturées et l'on remarque que ce sont les organes associés à la reproduction biologique ou à la féminité qui sont plus souvent visés⁵. En tant que « *futures porteuses d'enfants, c'est elles que l'on désire humilier d'abord dans ce moment de conquête qu'est l'invasion*⁶. » Cette cruauté n'épargne pas l'Europe : « *au cours des premières semaines de la guerre de 1914, le viol des femmes de l'adversaire semble avoir été un phénomène très banal*⁷. » De même, les femmes migrantes auront plus de risques de subir des violences, de tomber dans des réseaux de prostitution et de trafic d'êtres humains ou de se retrouver dans une situation de vulnérabilité économique et administrative suite à un regroupement familial⁸. En Belgique, elles se retrouvent au milieu d'un conflit entre « *les priorités de lutte contre les violences de genre et celles inhérentes à une politique d'immigration visant*

3. Guillaume Hamonic, *Difret* : « *Angelina Jolie a exploité mon viol pour son film* », Le Figaro, 18 avril 2015, www.lefigaro.fr/cinema/2015/04/28/03002-20150428ARTFIG00130--difret-angelina-jolie-a-exploite-mon-viol-pour-son-film.php

4. Frédéric Strauss, « *Mustang* » en Turquie, l'histoire d'une sortie électrique, Télérama, 23 octobre 2015, www.telerama.fr/cinema/mustang-en-turquie-l-histoire-d-une-sortie-electrique,133194.php

5. Le Monde selon les Femmes, *Mondialisation et nouvelles formes de violence faites aux femmes*, Bruxelles, http://www.mondefemmes.be/genre-developpement-outils_theories-analyse_violences-et-prostitution_nouvelles-formes-violences.htm

6. *Idem*

7. *Idem*

8. www.lavoixdesfemmes.org/web/IMG/pdf/Recommandations_violences_de_genre1.pdf



Difret
Zeresenay
Mehari,
2015

à contrôler la présence des étrangers sur le territoire⁹ ». Leur statut d'étrangère fragilise leurs droits et les protections pour les femmes belges leur sont difficilement accessibles. Si les pays d'accueils sont si sensibles à la cause des femmes, n'y aurait-il pas là motif à faciliter leur venue et leur intégration ?

Ces sujets graves n'ont pas encore connu leur fiction cinématographique de référence et trouvent plus facilement écho dans le genre documentaire, moins risqué et coûteux à produire. Les difficultés de la migration ne s'arrêtent cependant pas à la réussite de l'entreprise. Arrivées en Occident, les femmes peuvent-elles profiter de l'égalité qui y est proclamée ? Les fictions, *Cheba Louisa* (Françoise Charpiat, 2013), *Fatima* (Philippe Faucon, 2015) et les documentaires *Özge et sa petite Anatolie* (Pierre Chemin et Tülin Özdemir, 2015) et *Patience, patience... tu iras au paradis* (Hadja Lahbib, 2015) illustrent sous différents angles que les inégalités de genre perdurent en Occident. L'intégration dans une société d'accueil est un processus complexe handicapé par des traditions communautaires, parfois plus pesantes dans ce contexte que dans le pays d'origine, et des inégalités sociales propres à des milieux sociaux précaires. Loin de permettre l'épanouissement et la libération, l'immigration peut contribuer au renforcement des inégalités.

Difret impensable chez nous ?

Le film *Difret* montre une société éthiopienne où les femmes sont totalement dépendantes de leur mari. La lutte de Hirut (une jeune fille de quatorze ans kidnappée et violée par son futur mari) et son avocate pour faire reconnaître le droit pour les femmes à la légitime défense et à disposer de leur propre corps peut sembler bien éloignée de la réalité belge. Pourtant, il existe en Belgique des lois qui empêchent des femmes de quitter leur mari abusif.

9. La Voix des Femmes asbl, Recommandations visant à améliorer la situation des femmes migrantes victimes de violences de genre http://www.lavoixdesfemmes.org/web/IMG/pdf/Recommandations_violences_de_genre1.pdf

Par exemple, la loi du regroupement familial contraint une femme à rester sous le même toit que son mari même s'il l'exploite, abuse d'elle ou la bat, sous peine d'être expulsée de Belgique. Cette violence institutionnalisée, qui met souvent ces femmes dans une situation d'impuissance face à un bourreau qui connaît son impunité, offre peu de recours. Le retour dans leur pays d'origine est bien souvent impensable (deshonneur d'avoir raté son mariage, situation économique précaire...) et porter plainte contre le mari abusif est très risqué puisque leur séjour en Belgique dépend de lui¹⁰. Peu de films et encore moins de fictions tendent à montrer ces violences encore présentes dans notre société belge à l'heure actuelle, et pourtant les combats de ces femmes et de leurs avocates n'ont rien à envier au film judiciaire *Difret*.

L'héroïne qui nous manque ?

Le cinéma populaire perpétue largement l'idée que la fonction de la femme est d'être belle et utile à l'homme¹¹. De ce point de vue, le César remporté par *Fatima* qui raconte les difficultés d'une cheffe de famille, femme de ménage et d'origine algérienne pour s'intégrer en France, signale certainement une évolution dans le combat des images et des récits. La conquête de l'égalité au cinéma est-elle en passe d'être achevée ? La filmographie féminine qui atteint les salles de cinéma recycle largement des mêmes thèmes : violence sexuelle, mariage forcé, inégalités, domination masculine... L'intérêt se porte surtout sur des spécificités de la condition féminine qui justifie l'héroïsation de personnages de plus en plus abondants. De ce point de vue, la femme incarne une préoccupation qui lui est spécifique et qui traverse les cultures et les géographies. Son combat transcende les différences culturelles et défie la domination masculine qui s'appuie à la fois sur des traditions patriarcales et des conditions sociales défavorables aux femmes. Mais le cinéma peine encore à reconnaître à ses héroïnes une aptitude à porter des combats qui dépassent le périmètre de leur genre. Le héros qui se bat pour le bien commun au sens large, reste largement masculin. Les femmes ont encore à conquérir le droit de bouleverser les destinées globales, fussent-elles imaginaires.

Daniel Bonvoisin et Cécile Goffard

10. Femmes prévoyantes socialistes, *Des victimes sans droits : Les femmes « sans papiers » dans le cadre du regroupement familial*, Bruxelles, 2016, <http://www.femmesprevoyantes.be/wp-content/uploads/2017/09/Analyse2013-victimes-sans-droits.pdf>

11. *Mad Max Fury Road* est peut-être l'arbre qui cache la forêt de l'année 2015 qui aura vu Disney à la fois opter pour une héroïne aux commandes de *Star Wars 7* tout en négligeant de promouvoir sa figurine dans les rayons de jouets : Théo Chapuis, *Sexisme : Disney aurait délibérément exclu Rey des produits dérivés Star Wars*, Konbini, janvier 2016, www.konbini.com/fr/entertainment-2/sexisme-disney-produits-derives-star-wars-rey



La comédie et la diversité : le double tranchant de l'humour

Chocolat

Roschdy Zem,
2016

Longtemps, l'étranger a été le seul dindon de la farce : ses grimaces, son accent et ses coutumes faisaient se bidonner le public. N'est-ce d'ailleurs pas l'éternelle figure du personnage « belge » dans le cinéma français ? Mais de nombreuses comédies échappent à ces travers et cherchent à exploiter les mécanismes de l'humour pour étendre la raillerie aux travers de la société et en particulier aux intolérances de tous ordres.

Si le rire est le propre de l'homme, il se décline en centaines de nuances : de la tarte à la crème à l'ironie, du comique de situation au burlesque, du calembour à l'absurde. Bien que pratiquement universel, l'humour voyage difficilement tant il mobilise des sensibilités parfois insaisissables et qui peuvent caractériser aussi bien une culture nationale qu'un microcosme familial. Si l'humour s'exporte mal, il est en revanche souvent enclin à porter sur la différence. Les blagues sur les minorités, certains « types » de femmes, les handicapés, les enfants, les vieux... ont toujours eu du succès et indiquent à elles seules qu'un trait d'humour se fait souvent aux dépens d'un tiers. Au cinéma, les comédies populaires qui mettent en scène des personnages différents, souvent issus de minorités, sont légion. Dès lors que ces caractères sont créés pour faire rire, doit-on conclure qu'ils font violence à ceux qu'ils représentent ? Dit plus brutalement, participent-ils du racisme ?

Les mécanismes ambigus de la comédie

De Charlot à OSS 117, les personnages comiques couvrent une palette aussi vaste que les ressorts de l'humour. Pour tenter d'identifier en quoi la comédie pose problème à la diversité, sans doute faut-il revenir à ce qui fonde le rire.

Cette question est bien loin d'être tranchée et peut à elle seule animer de longues heures de philosophie. Cependant, au début du ^{xx}e siècle, le philosophe Henri Bergson tente un petit essai sur la « signification du comique » qui offre quelques pistes de réponse.

Henri Bergson relève d'abord qu'« *Où la personne d'autrui cesse de nous émouvoir, là seulement peut commencer la comédie*¹². » En d'autres termes, empathie et humour se marient mal. Le cinéma offre souvent au public un personnage principal à qui s'identifier et c'est grâce à cette identification que nous sommes enclins à nous réjouir ou pleurer pour la destinée du héros. Ainsi, nous souhaitons implicitement qu'il ne souffre pas. Son bonheur nous importe. Pour la comédie, au contraire, les difficultés du personnage, lorsqu'elles constituent le ressort comique, deviennent souhaitables, au détriment alors de son bonheur.

Selon Henri Bergson, le rire en soi est « une espèce de brimade sociale¹³ ». Rire consiste à sanctionner quelque chose qui est de l'ordre de la dérive, de l'anormal. Un personnage devient potentiellement risible lorsqu'il présente un écart avec ce que la société qui rit estime normal. Ce seul critère tracerait un portrait bien sombre de l'humour. Au détriment de la femme à barbe, du nain ou du faciès exotique, le rire serait-il alors le symptôme cruel de l'intolérance populaire et banale ? Dans certains cas, il est vrai que des comédies n'offrent que l'exhibition d'anomalies supposées. Les sketches sur les Africains de Michel Lebb, encore parfois diffusés sans recul, ou même la série pourtant très populaire de *La vérité si je mens* sur les Juifs séfarades du Sentier, consistent pour l'essentiel à faire rire de la différence. Le drame *Chocolat* de Roschdy Zem décrit bien ce mécanisme qui fait du premier clown noir de France la victime permanente d'une brimade sociale qui prend la forme du rire du public et qui culmine par une chute redondante : avoir les fessées bottées par le clown blanc. Son émancipation de cette règle vaudra au clown Chocolat la déchéance.

Cependant, pour Bergson, cette différence seule n'explique pas le rire en soi. Pour le philosophe, si le sujet de la comédie est isolé et moqué, c'est surtout parce que les aspects risibles de sa personne sont les symptômes d'un trait qu'il ne parvient pas à dominer. C'est en quelque sorte la constance des défauts et leur caractère prévisible qui en font la drôlerie. L'avare est drôle parce qu'il ne sait pas se départir de son avarice, de même que l'étranger fait rire

12. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris, 1950 (1924), p. 102.

13. *Idem*, p. 103.

parce que ses traditions bizarres resurgissent à la moindre péripétie. Pour le philosophe, c'est en réalité cela que le rire sanctionne : non pas un écart ponctuel à la norme mais le fait qu'une « démangeaison intérieure¹⁴ » semble animer des personnages qui ne parviennent pas s'en émanciper. Le distrait, le paresseux, le maladroit sont drôles parce qu'ils sont « motorisés » par leur inclination plutôt que par les circonstances, contrairement aux personnes « normales ».

Les comédies désignent donc souvent des « types » de personnage dont le comique ne provient pas d'un défaut que la société réprouve, mais de la répétition d'un trait de personnalité dont le personnage ne sait pas se libérer. Les pulsions vaniteuses des rôles de De Funès sont aussi risibles que les élans naïfs de ceux campés par le sympathique Bourvil (comme l'illustre *La Grande vadrouille*). Ainsi, la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* fait rire aux dépens à la fois du père raciste campé par Christian Clavier et de ses gendres aux traits stéréotypés et ethnicisés (le Chinois, le Maghrébin, le Juif et l'Africain). Tous fonctionnent comme des automates et c'est l'aspect prévisible des accidents engendrés par leur rencontre qui anime les gags qui se fondent dans les stéréotypes qui sont mis en scène. Ces stéréotypes rejoignent les préjugés des spectateurs, celui qui ne les partage pas n'en rit pas puisqu'il ne reconnaîtrait pas le ressort qui fonde les gags. L'analyse des comédies permet alors de révéler les clichés partagés par une société,

14. *Idem*, p. 109.

*La Grande
Vadrouille*

Gérard Oury,
1966





The Party
Blake Edwards,
1968

clichés qui existent suffisamment pour créer des attentes dans le récit. En cela, l'humour peut rassembler mais aussi exclure, puisqu'il faut partager les mêmes codes culturels ou les mêmes préjugés pour rire ensemble.

Lorsque la mécanique de l'humour est politique

L'analyse d'une comédie permet aussi de mettre le doigt sur la manière dont elle distribue les rôles entre les personnages. L'effet comique est souvent renforcé par des contrastes entre des caractères antagonistes : le gendarme et le voleur, le maître et le serviteur, etc. Ces contrastes sont eux-mêmes symptomatiques des différences qui attirent l'attention de la société. Longtemps, de Charlot à Coluche, ce sont les écarts entre riches et pauvres ou bourgeois et prolétaires qui ont animé les comédies. Désormais, l'interculturalité fournit son lot de situations comiques en mobilisant les antagonismes culturels (comme *Bienvenue chez les Ch'tis* l'illustre à sa manière).

Mais le contraste provient souvent des péripéties que provoque un unique personnage comique – celui qui est « automatisé » par un trait de personnalité – confronté à des personnages « normaux ». C'est l'efficacité de la recette des comédies de Francis Veber (*La Chèvre*, *L'Emmerdeur*, *Le Dîner de cons...*) où l'éternel François Pignon (incarné notamment par Pierre Richard, Jacques Brel, Jacques Villeret...) perturbe par sa bizarrerie la normalité des autres protagonistes et révèle du coup leurs propres travers, à leur tour automatisés. C'est ainsi que l'Indien maladroit que campe Peter Sellers dans *The Party* participe finalement à la révélation des ressorts ridicules de la bourgeoisie et de la jet-set hollywoodiennes ou, dans un registre bien plus délicat, que le juif lunaire de Roberto Benigni tourne en dérision l'infinie barbarie nazie de la Shoah dans *La vie est belle*.



Cette distribution des rôles permet de mettre en perspective les comédies sur les cultures. Si les gags sont produits par la seule stéréotypie d'un personnage étranger, sans doute est-on invité à partager les moqueries gratuites de l'altérité comme on l'a reproché à un spectacle de Kev Adams et de Gad Elmaleh. Diffusé fin 2016, il exploite grossièrement les clichés habituels sur les Asiatiques sans chercher étendre la moquerie à la société qui les a créés¹⁵. En revanche si le stéréotype de l'étranger conduit à révéler la mécanique ridicule de la société à laquelle il se confronte, alors la comédie entraîne dans la dérision les travers reconnaissables du monde auquel appartient le public. Le rire ne fédère plus un groupe social dans la moquerie d'un autre groupe, souvent dominé par le premier, mais fonctionne comme révélateur de contradictions au sein de la société elle-même.

Enfin, comme avec *Bienvenue à Marly-Gaumont* ou *Good Luck Algeria*, les personnages principaux peuvent être étrangers sans être risibles, car ils ne semblent pas déterminés par leur origine. C'est à eux que le public s'identifiera et ce sont les autres protagonistes qui, par l'intolérance raciste qui les anime, alimentent en gags les péripéties du film. Le héros suscite de l'empathie, et les gags à ses dépens illustrent les difficultés qui sont les siennes et que l'on souhaite voir résolues. En inversant les rapports entre les personnages, ces comédies dévient la puissance du rire : il s'agit non plus de conserver les normes de l'entre-soi en ricanant d'un bouc émissaire mais d'inviter à progresser en montrant que la « brimade sociale » peut s'appliquer à l'intolérance.

OSS 117 :
Rio ne
répond plus

Michel
Hazanavicius,
2009

ANALYSES

15. Anthony Cheylan, *Moi, Asiatique, j'ai mal devant le spectacle de Kev Adams et Gad Elmaleh*, Clique.tv, 20 novembre 2016, www.clique.tv/asiatique-honte-kev-adams-et-gad-elmaleh/

Réflexe aussi plaisant qu'étrange, aussi difficile à susciter qu'à contrôler, le rire peut révéler nos raideurs culturelles les moins avouables tout en les excusant d'un « c'était pour rire » dont la nuisance dépendra de l'étendue du collectif qui le partage. Mais à l'inverse, le même phénomène peut accompagner les émancipations lorsque l'habileté des humoristes conduit à fédérer leur public contre les anomalies de leur propre société. L'humour navigue ainsi entre la mise au pilori et l'érection des barricades, de la domination d'un groupe sur un autre à la remise en question des rapports de force.

Daniel Bonvoisin et Cécile Goffard



L'amour mixte : le cinéma a ses raisons que la raison ignore

A United Kingdom

Amma Asante,
2017

Y a-t-il plus belle histoire qu'une histoire d'amour ? À en croire les box-offices : non. *D'Autant en emporte le vent* à *La-la-land*, les grands succès sont souvent des drames amoureux et rares sont les films qui ne prévoient pas un petit bout de romance. Mais la simple attraction entre deux êtres ne suffit pas : ce sont les complications de l'amour qui dynamisent le drame. Riches et pauvres, ennemis en guerre, familles rivales, conflits de serments, choisir la mission ou l'être aimé, le vampirisme ou l'humanité : le couple ne s'unira que dans le déchirement, le sacrifice et la réprobation. Or, ces paramètres évoluent avec le temps. Désormais, les différences culturelles semblent constituer le décor romantique idéal.

Traditionnellement, les amours de fiction ont été confrontés à deux obstacles majeurs : des rivalités de principe entre deux camps et les différences de classes des personnages. Familles rivales, conflits de voisinage interminables, de *Roméo et Juliette* à *West Side Story*, les difficultés naissent d'une opposition de principe. Accepter l'union des amoureux serait faire aveu de soumission à l'autre camp ou se voir imposer une paix non souhaitée. La convergence amoureuse apparaît d'ailleurs comme le prétexte idéal pour pousser l'opposition au paroxysme : l'enlèvement d'Hélène précipite la Guerre de Troie, l'échange des regards plonge les gangs dans une lutte à mort dont nul ne sortira vainqueur. Pour les dramaturges, l'amour est souvent la promesse d'une guerre. Lorsqu'il s'agit de classes sociales, les choses diffèrent. Tout de suite, le ou la moins bien née est suspecte. Elle cherche à profiter d'une faiblesse sentimentale pour s'élever dans la société et bénéficier de la richesse ou de

la position de l'autre. Ici, le conflit n'est pas prétexte d'une lutte à mort de deux classes. À travers les obstacles à la romance, il s'agit souvent, comme dans *Titanic*, de condamner le mépris des nantis à l'égard des modestes, de regretter les injustices de la fortune et souvent d'en redistribuer les cartes. Pour beaucoup de films, aimer est une voie d'élévation sociale (généralement au bénéfice de la femme, telle *Pretty Woman*).

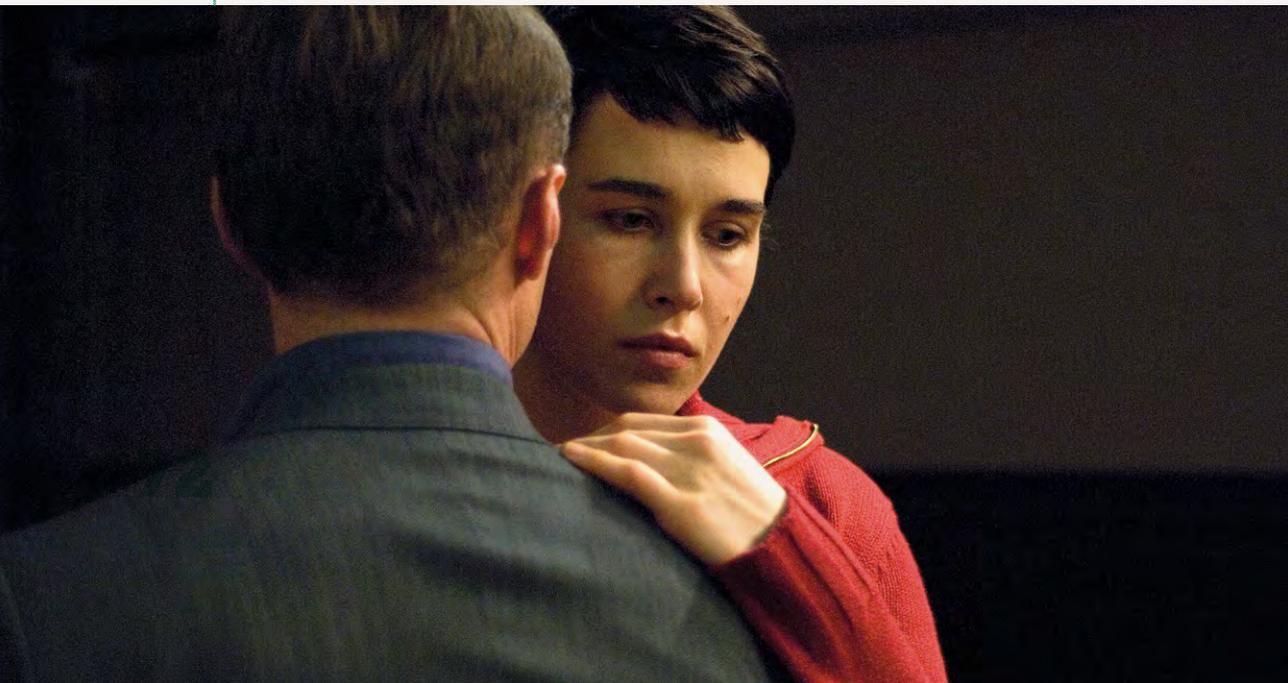
En somme, le drame amoureux fonctionne toujours sur le même ressort. L'attraction de deux êtres est le prétexte pour créer une distinction rigide entre deux camps. Le genre constitue une sorte d'exploration des géographies sociales et culturelles, et des frontières qui en découlent avec plus ou moins de réalisme ou de clichés. Transposée dans Bruxelles, la guerre des gangs de *West Side Story* (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961) devient le film *Black* (Adil El Arbi et Bilall Fallah, 2015) où jeunes noirs de Matonge et « Maroxellois » de Molenbeek se déchirent autant que leurs héros s'aiment. Au fil du temps, les rivalités de principe et de classe sont remplacées par une incompatibilité plus vraisemblable aux yeux des publics du XXI^e siècle : la différence ethnique ou religieuse. Désormais, les personnages de la diversité constituent les amants maudits par excellence.

L'État à l'épreuve

Le film d'amour met à l'épreuve la société dans sa diversité et chaque film imagine à sa manière un cas de figure et en évalue le résultat. Au rang des difficultés qu'il faut affronter, la plus mécanique est celle de l'État et de la loi. Des films comme *Loving* (Jeff Nichols, 2016) et *A United Kingdom* (Amma Asante, 2016) font le récit de couples mixtes qui affrontent la justice ou un

*Le Silence
de Lorna*

Frères
Dardenne,
2008



gouvernement pour imposer leur union. Ce combat est une quête dont l'enjeu dépasse les deux personnes. Il s'agit de contribuer à faire évoluer le monde : leur éventuelle victoire profitera à d'autres et impose au monde politique d'ajuster ses paramètres à une réalité nouvelle que l'amour illumine. À travers ces histoires, ce sont les longues luttes contre les ségrégations raciales, issues de l'esclavage ou du colonialisme, qui sont racontées.

Dans sa version contemporaine, ce sont les soupçons de mariages blancs qui incarnent la lutte entre deux contraires : la froideur juridique et la chaleur amoureuse. Si la romance est contrariée par les obstacles dressés à l'immigration (comme dans *Samba* d'Olivier Nakache, Éric Toledano, 2014, ou *Cherchez Hortense* de Pascal Bonitzer, 2012), ceux-ci provoquent une autre aberration lorsqu'ils poussent à simuler les sentiments comme dans *Le Silence de Lorna* (Luc et Jean-Pierre Dardenne, 2008) pour gagner des papiers.

La condamnation du repli sur soi

Lorsque l'État ne se mêle pas des affaires de cœur, celles-ci remixent souvent la vieille opposition entre deux camps qu'incarnent les deux familles qui jugent l'attraction contre-nature. Ces films jouent sur un double affrontement : celui entre deux cultures qui s'ingénient à justifier leur incompatibilité et celui entre la soumission au groupe social et la satisfaction d'un désir individuel. Le racisme devient l'expression d'une volonté de perpétuer une sorte de pureté communautaire et l'amour le sentiment qui la contrecarre. Souvent prétexte à la comédie, car il force les traits et en dénonce les excès, ce mécanisme fait de la résistance aux siens une forme d'héroïsme et de l'adaptation aux mœurs des autres une épreuve souvent tragi-comique.

Les films ne renvoient pas tous les groupes dos à dos. Plusieurs drames proposent une lecture « réaliste » des relations interculturelles. Il s'agit parfois d'opposer une communauté « autochtone » à des groupes plus récents à la manière d'une sorte de lutte des classes moderne. Les prolétaires sont les migrants, les bourgeois les locaux, anciennement colons. La rancœur des premiers se marie avec le mépris des seconds pour réprouver les amants. Dans la comédie *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (Philippe de Chauveron, 2014) ou dans le drame *Just a Kiss* (Ken Loach, 2004), aux souvenirs des rapports coloniaux s'ajoute la crainte que le racisme des puissants ne nuise à la viabilité du couple.

Toutefois, comme dans *Noces* (Stephan Streker, 2017), les cultures issues des migrations incarnent souvent une rigidité incompatible avec la romance



Noces
Stephan
Streker,
2017

occidentale lorsqu'elles s'entêtent à arranger les mariages et à prétendre avoir droit de vie et de mort sur les sentiments des leurs. Si accepter les amoureux comme ils sont signifie pour les uns de réviser leur racisme et de s'ouvrir aux nouveaux venus, il s'agira pour ceux-ci d'accepter les règles du pays d'accueil et donc de signaler leur intégration.

Bien souvent, l'amour triomphe. L'union confirmée opère une sorte de guérison sur ceux qui lui étaient hostiles. Le communautarisme et le racisme s'en trouvent subvertis : elle éclaire les esprits les plus chagrins tel le patriarche blanc de *Devine qui vient dîner...* (Stanley Kramer, 1967). Face à la détermination des amoureux, il consent à leur union et épouse leur cause « *Il y aura cent millions de gens, ici dans ce pays qui vont être choqués, offensés et atterrés par vous deux. Et vous devrez juste le surmonter. Peut-être chaque jour, jusqu'à la fin de votre vie.* » Les communautés s'ouvrent, les racistes renoncent à leurs préjugés et les minorités à leurs traditions. Mais certains récits sont plus sombres : la beauté du sentiment ne réussit pas à vaincre. Les amants doivent fuir les leurs, voire se résoudre à leur incompatibilité ou pire, subissent la violence des traditions. Les œuvres oscillent entre optimisme et pessimisme, traduisant à leur manière un point de vue spécifique et contestable sur l'avenir des relations interculturelles.

L'amour triomphe toujours

On pourrait dire que chaque drame amoureux est une tentative de résoudre une équation : ces groupes sociaux sont-ils compatibles ? Au prix de quoi ? La problématique s'étend sur une échelle qui va de la cellule familiale à l'État en passant par des groupes relativement larges comme une ethnie ou plus

restreint comme une communauté religieuse. Au-delà des leçons sociales ou politiques que chaque film propose de tirer, la romance a le mérite de rejouer une lutte qui semble universelle : celle du cœur contre la raison. Le genre tire sa puissance de la préférence du public pour le premier contre la seconde. Chaque film démontre que l'union de deux êtres est toujours plus attractive que leur séparation, quelles que soient leurs différences. Aucun film n'a jamais présenté la séparation des amants comme un happy end (en dehors d'une relation toxique ou violente). Les personnages sont évalués sur leur capacité à renoncer au confort du groupe ou de la société pour préférer vivre une passion authentique. Ce mécanisme fonctionne d'ailleurs à l'envers, il semble insupportable d'assister à une union dépourvue de sentiments quand bien même comporte-t-elle mille promesses de confort et d'honneurs. Meilleur plaidoyer antiraciste qui soit, l'amour transcende les différences entre les protagonistes et unit tous les spectateurs du monde autour d'une histoire éternelle.

Daniel Bonvoisin et Cécile Goffard



Les minorités à l'écran et dans le monde : entre assimilation et intégration

Bienvenue à
Marly-Gomont

Julien
Rambaldi,
2016

Le cinéma nous propose d'éprouver de la sympathie pour ses personnages principaux et de nous identifier à leurs tourments pour mieux vibrer au rythme de leur quête. Mais qu'est-ce qu'un héros qui parle à tous ? Doit-il de préférence être un homme blanc ? Si la majorité des films souscrivent à cette tradition fondée dans les inégalités de notre société d'autres démontrent que le cinéma peut ouvrir à l'Autre en nous invitant à se projeter en lui. La lutte d'un personnage issu des minorités contre les obstacles que ses origines ou sa culture lui opposent peut être palpitante car elle est déjà dramatique. Mais quelles résolutions à ces conflits le cinéma propose-t-il ?

« Le Héros a pour objectif dramatique d'ouvrir une fenêtre sur le récit. Toute personne qui écoute un conte, assiste à une pièce de théâtre ou regarde un film est invitée dès le début de l'histoire à s'identifier au Héros, à se joindre à sa quête et à voir le monde du récit avec ses yeux. Les narrateurs obtiennent cette identification en donnant au Héros un ensemble de qualités et de caractéristiques à la fois universelles et uniques¹. » Voilà comment le « script guru » Christophe Vogler postule cette règle d'or : afin de vibrer aux rythmes des aventures du personnage principal, il importe que le public se reconnaisse

1. Christophe Vogler, *Le guide du scénariste*, Dixit Éditions, Paris, 2014, p. 58. Christophe Vogler, comme Robert McKee ou John Truby fait partie des théoriciens influents de l'écriture scénaristique, surnommés « script gurus » dans le monde du cinéma. Leurs « recettes » scénaristiques sont étudiées dans les écoles de cinéma et parfois suivies à la lettre par les scénaristes et les producteurs.

en lui. Faut-il déduire de cette règle et sur base des milliers de films vus par les publics de la planète que le héros « universel », celui dans lequel tous se reconnaîtraient depuis que le cinéma existe, soit un homme blanc, sympathique, athlétique et plus ou moins dans la force de l'âge ? Certainement non. Depuis longtemps, des films ont construit leur succès sur d'autres personnages principaux. Des *Alien*, *Star Wars VII*, *Slumdog Millionaire*, *Tatie Danielle* ou même *Bambi* démontrent en permanence que l'archétype classique n'est pas une condition *sine qua none* du succès au box-office.

Pourquoi alors le cinéma semble-t-il bégayer à ce point la même routine héroïque ? Les raisons sont multiples. D'une part, l'industrie cinématographique, hollywoodienne ou non, reste un monde d'hommes issus des classes favorisées. Volontairement ou non, ils reproduisent dans leur film leurs perspectives sur le monde. Cette domination masculine expliquerait notamment l'objectification des femmes dont la présence à l'écran est pensée pour plaire à un regard masculin (le *male gaze*). Une femme doit être agréable à regarder pour ces hommes qui ont les moyens d'imposer dans la majorité des œuvres leurs propres canons de beauté². Ce faisant, les succès de ces films deviennent à leur tour des recettes que l'industrie, plutôt frileuse, a tendance à poursuivre. Ainsi, il y a fort à parier que le succès planétaire et financier de *Black Panther*, qui offre un casting presque exclusivement afro-américain pour un film de super-héros, aura fait plus pour la diversité au cinéma que toutes les déclarations d'intention qui émaillent les cérémonies depuis longtemps.

La pression critique de militants désormais soucieux de la manière dont les grands spectacles populaires contribuent à normaliser les minorités et la réussite mercantile des quelques succès évoqués, facilite désormais la présence à l'écran des personnages qui s'éloignent des normes dominantes comme l'a encore illustré le film *Girl* de Lukas D'Hondt. Serait-ce donc que la règle du processus d'identification et de la proximité « universelle » avec le public serait fautive ? Ou que les spectateurs se seraient eux-mêmes émancipés des préjugés qu'on leur a inculqués ? Ce serait sauter un peu vite à des conclusions idéalistes : la question de la ressemblance à soi n'est pas tranchée.

L'Autre comme nous

Comment créer de l'empathie pour mon personnage ? Voilà un des enjeux de l'écriture scénaristique et la série *The Night Of* (Richard Price et Steven Zaillian, HBO, 2016) illustre bien la réponse habituelle. Le héros est un

2. Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel*, Mimesis, Paris, 2017, 186 p.



*Devine qui
vient dîner...
ou le gendre
idéal*

jeune américain d'origine pakistanaise qui sera malgré lui entraîné dans une enquête criminelle dont il est le premier suspect. La série entend montrer et dénoncer le racisme latent de l'Amérique post 11 septembre à l'égard des minorités immigrées et musulmanes. Pour rendre le personnage sympathique, la série souligne d'abord sa « normalité » : c'est un étudiant brillant, il est intégré dans l'équipe de basket et partage les mêmes préoccupations que les jeunes de son âge. Si quelques scènes familiales signalent ses origines et sa religion, la relation au spectateur s'établit par ce qu'on peut interpréter comme une intégration accomplie. Naz est un bon élément.

Dans les années 1950, c'est par un procédé similaire qu'Hollywood offrit à Sydney Poitiers un des premiers rôles marquants pour un Afro-Américain. Dans *Devine qui vient dîner...* (Stanley Kramer, 1967), l'acteur campe un médecin amoureux d'une blanche. Il doit convaincre sa belle-famille réticente que leur mariage s'impose. Pour rendre le personnage acceptable auprès d'un grand public majoritairement blanc, le docteur incarne l'archétype du « bon noir » : poli, éduqué, religieux, respectueux : le gendre idéal. Dans le film belge *Illégal* (Olivier Masset-Depasse, 2010), qui critique la politique de détention et d'expulsion forcée des sans-papiers,



Fatima :
aux antipodes
du héros
traditionnel

l'héroïne russe mobilise la sympathie de la même manière : jouée par une actrice belge, Anne Coesens, elle ne cesse de démontrer qu'elle a sa place dans notre société : elle impose à son jeune enfant, qu'elle élève seule, de parler français, elle travaille énormément, est honnête et fait preuve d'une grande détermination. En somme, dans ces œuvres, l'Autre est rendu proche du « spectateur type » à travers une liste de caractéristiques reconnaissables qui lève l'éventuelle distance que son altérité aurait pu instaurer.

Ce procédé³ est en somme celui de l'assimilation : l'étranger devient tolérable dès lors qu'il se départit de ce qui constituerait son altérité en faisant la démonstration de sa correspondance au modèle de valeurs dominant. Le spectateur de la majorité est rassuré : au-delà d'une apparence, le personnage est bien un reflet de lui-même. Sous cette perspective, le cinéma grand public se révèle un bel observatoire de ce que notre société, relayée par les producteurs, scénaristes ou réalisateurs, tend à vouloir imposer à la diversité. Les récits qui mettent en avant des personnages qui en sont issus permettent de les visibiliser tout en énonçant les critères et les normes auxquelles est conditionné leur accès à une sorte de reconnaissance.

Cette logique à l'œuvre dans l'écriture scénaristique n'est cependant pas la seule qui garantit l'empathie. Pour un autre « script guru », John Truby, elle réside non pas dans la similitude avec le spectateur mais par le fait que le

3. Procédé qu'on peut voir à l'œuvre jusque dans *Black Panther* où le jeune roi de Wakanda fait preuve d'une sagesse politique rassurante au regard de son adversaire qui prône l'insurrection armée contre les dominations.



Les Héritiers :
se fondre dans
la République

personnage principal a tout simplement une difficulté : « Dès le début de votre histoire, le héros doit avoir une ou plusieurs faiblesses majeures qui tendent à l'entraver. [...] pour réussir, il doit en général dépasser ses faiblesses et changer ou évoluer, d'une façon ou d'une autre⁴. » Selon cette approche, même un personnage de prime à bord mauvais, peut susciter l'empathie si le film se concentre sur l'épreuve qu'il doit surmonter. Elle postule ce que certains succès ont démontré : la ressemblance n'est pas forcément une clé qui s'impose. Le film *Fatima* (Philippe Faucon, 2015), César du meilleur long métrage en 2016, a le mérite – rare – d'épouser la perspective d'une femme arabe, voilée, mère d'une cinquantaine d'années, femme de ménage et ne parlant pas français. À 1 000 lieues donc du héros classique ou de l'étranger propre sur lui.

Se transformer ou transformer le monde ?

Si la sympathie pour les héros et héroïnes ne passe pas parce qu'ils sont mais par ce qu'ils font, c'est donc leur quête et leur transformation qui permettent d'observer comment le cinéma traduit le rapport aux Autres. Dans de nombreux films, le combat des migrants s'appuie sur la dureté des épreuves qu'ils traversent pour susciter l'empathie, voire l'apitoiement, à leur égard : traversées périlleuses (*La Pirogue*, *Welcome*), galères, injustices, précarité et labeur (*Samba*, *Illégal*, *Dheepan*)...

Mais c'est peut-être lorsque les héros sont issus des minorités « installées » que le cinéma traduit le mieux les débats de notre époque. Le héros victime de

4. John Truby, *L'anatomie du scénario*, Michel Lafon, Paris, 2017, p. 70.

racisme souffre de cette exclusion, c'est en quelque sorte sa faiblesse. Face à la société, comment va-t-il résoudre cette tension ? C'est en répondant à cette question que les films illustrent la manière dont la société conçoit son rapport aux minorités. Va-t-il s'assimiler, et donc devenir finalement semblable au public majoritaire, ou réussir à imposer son intégration en normalisant sa présence sans renoncer à ses particularités culturelles ?

Sur cette question, on peut constater une différence de traitement entre les fictions américaines et européennes, en particulier françaises. Face à la ségrégation raciale, plusieurs films racontent la conquête des droits pour les minorités afro-américaines et donc leur intégration au système social et politique. Ainsi en va-t-il de *Loving* (Jeff Nichols, 2016) qui narre le combat juridique d'un couple mixte. En France en revanche, le processus narratif consiste souvent à raconter la transformation de personnages issus de minorités, des banlieues notamment, en Français modèles. Le film *Les Héritiers* (Marie-Castille Mention-Schaar, 2014) raconte comment une classe défavorisée remporte un concours national. Symboliquement, le film s'ouvre sur des images d'une école multiculturelle et turbulente et s'achève sur des élèves, en costumes et tailleurs, se rendant sagement à Matignon pour recevoir leur prix. *A contrario*, dans *Bienvenue à Marly-Gomont* (Julien Rambaldi, 2016), une famille congolaise légitime sa présence dans un village rural grâce notamment aux deux enfants qui imposent leur singularité et en révèlent les atouts contre la volonté de leur père qui leur imposait la discrétion.

Notre société peut-elle faire évoluer le modèle idéal qu'elle projette sur elle-même en intégrant des éléments culturels issus d'ailleurs ou conditionne-t-elle l'égalité des chances à l'assimilation à ce modèle ? Lorsqu'il se penche sur les quêtes individuelles de personnages racisés, le cinéma, sans forcément s'en rendre compte, et en raison notamment de ses habitudes d'écriture, rejoue à chaque film ce débat complexe et clivant : qui doit se transformer ? Le héros ou le monde ?

Daniel Bonvoisin



Voyage sur l'eau sacrée d'un fleuve indien : cinéma, tourisme et exotisme

*Les Vacances
de Monsieur
Hulot*

Jacques Tati,
1953

L'exotisme au cinéma est une promesse de dépaysement mais c'est aussi l'un des ressorts fondamentaux dans le désir de voyage et le choix de sa destination. Qu'il soit conscientisé ou non, la production culturelle a un impact sur nos déplacements touristiques et ce qu'on en attend.

Cette analyse a pour objectif de révéler quelques éléments des allers-retours entre la production cinématographique, le tourisme et le territoire.

Tourisme : Ton univers impitoyable

Le tourisme est devenu un enjeu économique incontournable de l'ère moderne¹. L'argent brassé par l'industrie est considérable et pourtant, ce secteur au développement exponentiel est volatile. Le processus de prise de décision par le consommateur-touriste est central, intime et compliqué à déterminer avec précision. L'une des premières analyses du choix de destination pointe que les coûts sont importants, que l'achat n'est (majoritairement) pas spontané et qu'il implique une planification, des économies. Surtout l'analyse pointe le caractère intangible de la satisfaction du consommateur pour un tel investissement. Dans son introduction à la revue dédiée au tourisme dans le cadre des rapports Nord-Sud, Bernard Duterme note que si les touristes déclarent

1. Selon ses calculs, le forum économique mondial annonce que le secteur du tourisme représente plus de 10 % du produit intérieur brut mondial et près d'un emploi sur dix dans le monde. <https://www.unwto.org/fr/press-release/2018-01-15/les-resultats-2017-du-tourisme-international-au-plus-haut-des-sept-derniere>

aspirer au dépaysement et à l'évasion, ils ne désirent pas être fondamentalement bousculés par l'inconnu.

En façonnant l'étranger et son territoire pour le rendre attirant et accessible aux spectateurs, l'exotisme au cinéma joue un rôle important dans le choix posé par le touriste. Un rôle qui peut se révéler clairement identifié par le spectateur/touriste ou rester dans le domaine de l'inconscience. De ce point de vue la mise en images de certains territoires un effet comparable au placement de produit. Dans les années 1930 déjà, le gouvernement marocain profite du succès du film *Morocco (Cœurs brûlés)* réalisé par Joseph von Sternberg pour acheter une page de publicité et annoncer aux lecteurs du New York Times que « *Les représentants de l'industrie touristique du Maroc espèrent que les visiteurs seront aussi séduits que Gary Cooper par les paysages inoubliables du Maroc et l'accueil chaleureux de ses habitants.* » Et ce alors que le film fut entièrement tourné en Californie².

Depuis, la conscience d'un lien entre cinéma et image de marque d'un pays s'est affûtée. Si on a vu fleurir les réactions de gouvernements émus ou courroucés face à la représentation de leurs pays dans un film (pour l'exemple, Jean-Jacques Annaud et Brad Pitt furent interdits de voyager en Chine suite à la diffusion en salle de *Sept ans au Tibet* offrant une représentation de la Chine de Mao jugée peu flatteuse³), les gouvernements prennent aujourd'hui les choses en main pour vanter les charmes et avantages de leurs pays dans l'accueil de tournages. La création d'incitants financiers comme le Tax Shelter⁴ ou la mise en place d'agence de promotion du territoire ont évidemment pour objectif de faire tourner l'industrie cinématographique locale, mais aussi celle du tourisme (hôtels, restaurants, loisirs). Si des résultats en termes d'attrait et de finance sont recherchés et, aléatoirement, trouvés, quel impact les industries du plaisir que sont le cinéma et le tourisme ont-elles sur les territoires et collectivités des lieux ainsi exploités ?

2. Charles Silver (2010, 13 juillet), *Josef von Sternberg's Morocco*, Moma. https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/07/13/josef-von-sternbergs-morocco/

3. Marion Thuilier (2013, 18 décembre), *Il est interdit d'entrée en Chine depuis « Sept ans au Tibet »*, Lintern@ute. <https://www.linternaute.com/cinema/star-cinema/1170653-les-secrets-de-brad-pitt/1170656-interdit-d-entree-en-chine>

4. Créé en 2004 par le gouvernement belge, le Tax Shelter est un incitant fiscal qui permet à toute entreprise de bénéficier d'une exonération fiscale de 150 % du montant investi dans une production audiovisuelle. (https://www.belgafilmsfund.be/fr?gclid=EAIaIQobChMIhriyoqig7Q1VzZ13Ch0rZw-2gEAAyAAEgKE1vD_BwE) Cet outil de promotion par la fiscalité requiert de travailler avec une boîte de production belge et est à l'origine de très nombreuses coproductions belges et donc, de tournages sur le sol belge.



Le voyage pour tous

Les années 60 voient l'émergence de deux phénomènes *a priori* très éloignés : la généralisation des congés payés dans les pays industrialisés et la naissance de l'incourtournable figure populaire de James Bond. Leur point de convergence : le tourisme de masse. Congés payés et moyens de transport de plus en plus accessibles sont des éléments moteurs de l'extension massive du domaine du voyage de plaisir. Quant à l'agent secret, par ses aventures et son mode de voyage, il est l'incarnation du touriste idéal : il ne subit aucune contrainte financière, découvre les folklores du monde entier, multiplie les aventures – entre autres sexuelles – et il ne s'implique jamais émotionnellement dans les territoires qu'il traverse. James Bond incarne la figure de l'homme blanc dominateur qui papillonne à travers le monde. Ses voyages sont des sources d'inspiration évidentes alors que, dans le même temps, seul le destin de sa patrie d'origine importe⁵.

James Bond nous permet d'illustrer les deux facettes de l'action du cinéma sur les territoires et communautés : ses films renforcent l'identification de certains lieux comme hauts lieux de la planète ; ils permettent également l'émergence de nouvelles destinations de choix du tourisme mondial.

*Morocco –
Cœurs brûlés*

Josef von
Sternberg,
1930

5. Une campagne de promotion du tourisme britannique ne proclame-t-elle pas en 2012 que *Bond is Great Britain* ? <https://www.youtube.com/watch?v=HpF0HCTKIIE>

Un air de déjà-vu

En termes de cinéma, traverser des lieux préalablement reconnus comme incontournables permet au spectateur de rentrer directement en connivence avec l'univers du réalisateur. Dans le même temps, les préjugés au sujet du lieu parcouru sont confirmés et l'attrait éventuel renforcé. Le Tibet par exemple est marqué par ses montagnes, les couleurs des monastères, la spiritualité et la gentillesse naturelle de ses habitants dans *Sept ans au Tibet* de Jean-Jacques Annaud ou *Kundun* de Martin Scorsese. Paris se distingue par une certaine légèreté de vivre et un romantisme bohème qu'*Un américain à Paris* de Vincente Minelli, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet ou encore *Midnight in Paris* de Woody Allen tendent à renforcer.

Dans leurs recherches au sujet des relations entre tourisme et cinéma, les spécialistes du ciné-tourisme ont constaté que l'effet des films sur la fréquentation touristique d'un lieu est d'autant plus remarquable que les films confirment et soutiennent l'image dont les agences touristiques se font les porteuses. Ou inversement, un film peut être à l'origine d'une stratégie promotionnelle d'un territoire et d'un positionnement par l'office du tourisme. Les films qui alimentent et confirment les stéréotypes seront donc mis en avant par les offices de tourisme dans leurs stratégies promotionnelles. Le réel n'est pas l'objectif recherché, le cinéma comme le tourisme sont avant tout des marchands de rêve qui s'entretiennent mutuellement. Paris frivole, romantique et artistique ; l'Égypte marquée par ses traditions millénaires ou l'Asie extrême orientale et ses maîtres en spiritualité et en arts martiaux guident les touristes vers ces contrées lointaines où ils peuvent espérer se frotter à ces atmosphères, cultures et populations quitte à ce que la féerie ait disparu ou qu'elle soit aujourd'hui mise en scène à la manière d'un plateau de cinéma, qu'elle soit folklorisée.

L'incontournable James nous offre une belle application de ce discours. On passera rapidement sur sa traversée d'une école de Bushidô au Japon (*On ne vit que deux fois*), son passage au pied des pyramides de Gizeh (*L'espion qui m'aimait*) et son lot intarissable de séquences cartes postales. L'heure de sa retraite par contre vaut le détour. Fatigué, Bond décide de démissionner de son métier d'agent secret pour se consacrer à sa vie amoureuse et au farniente (*Casino Royale*). C'est sur une frêle embarcation au large d'une Venise vidée de ses habitants et de ses touristes que l'agent 007 envoie son mail de fin de carrière. L'atmosphère est romantique et l'amoureuse est aux anges. Venise renforce quant à elle sa carrière de destination des amoureux à l'heure où la ville – la vraie – est confrontée à une invasion touristique qui, par le jeu de la pression immobilière entre autres, vide la ville de ses habitants, et expose

chaque vacancier à un flot continu de touristes et de yachts démesurés dans la baie de la cité flottante⁶.

Cette exploitation de la ville de Venise se répète à travers l'histoire du cinéma (*Vacances à Venise* de David Lean, *The Tourist* de Florian Henckel von Donnersmarck ou encore *Tout le monde dit I Love You* de Woody Allen) et est une aubaine pour l'industrie touristique locale. Un peu de nuance est permise : *Inferno* de Ron Howard, par exemple, note que la ville de Venise serait parfaite pour propager la peste, le nombre de passants est tel que l'effet en serait fulgurant. Ce qui ne l'empêche pas d'en utiliser le décor pour son aura mystérieuse et réexposer ainsi ses mille attraits touristiques. Coïncidence ou non, la suite de *Casino Royale* atteste que ce n'est pas dans un lieu de villégiature que Bond partira à la retraite.

Les nouvelles boutiques de souvenirs

L'équilibre naturel de James Bond mêle visites de lieux familiers et découvertes de nouveaux territoires sensationnels et peut laisser des traces dans le monde réel. Ainsi, lors de l'éruption du volcan japonais Shinmoedake, la presse internationale s'est émue de l'entrée en éruption du « volcan de James Bond » (vu dans *On ne vit que deux fois*) sans qu'il n'y ait de dégâts majeurs qui justifient que l'on en parle si largement. Plus significatif, l'île de Khao Phing Pan (Thaïlande), marquée par son étonnant rocher, est sortie de l'anonymat grâce au film *L'homme au pistolet d'or* et est devenue une destination surchargée de touristes. À tel point que l'île est aujourd'hui bardée de boutiques de souvenirs sur l'île, ce qui semble perturber le séjour des visiteurs⁷. Enfin, dernière empreinte visible, les lieux sont surnommés « rocher de James Bond » et « île de James Bond » jusque dans les cartes francophones de Google Map⁸.

Si les liens entre tourisme et cinéma sont attestés, il semble qu'aucune règle universelle ne puisse s'appliquer à ce processus, nous faisons plutôt face à un agrégat de situations. Quatre exemples de mutation d'un territoire en destination touristique permettent de mettre ce phénomène en lumière. Partons d'abord sous le soleil pour deux histoires de villes de cinéma au destin parallèle : Ouarzazate (Maroc) et Tataouine (Tunisie). Ces deux villes sont

6. Andrea Pichler (2012), *The Venice Syndrome*, Taskovski Films Ltd.

7. Les commentaires des touristes publiés sur Trip Advisor au sujet du lieu abondent en tout cas dans ce sens : https://fr.tripadvisor.be/Attraction_Review-g1152716-d553518-Reviews-or10-James_Bond_Island-Ao_Phang_Nga_National_Park_Phang_Nga_Province.html

8. <https://www.google.be/maps/search/rocher+de+james+bond/@8.2715542,98.5007307,16z>

*L'Homme au
pistolet d'or*

Guy Hamilton,
1974



des portes d'entrées idéales du désert et de son potentiel cinématographique : leurs statuts de chefs-lieux de province offrent de bonnes connexions avec l'intérieur des terres et donc un bon accès pour le déploiement de l'industrie du cinéma.

Le destin cinématographique de Ouarzazate démarre avec l'accueil du tournage de *Lawrence d'Arabie* à l'aube des années 60. À partir de là, la ville va se transformer en lieu de production de films et développera les outils nécessaires à l'accueil de l'industrie cinématographique comme des studios de tournage et des hôtels pour accueillir les équipes. Un tourisme de business concrétisé par la réalisation de films populaires comme *Gladiator* de Ridley Scott, *Kundun* de Martin Scorsese ou *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* d'Alain Chabat. Une des particularités de ce lieu de tournage est que la région de Ouarzazate n'est à peu de chose près jamais le lieu de l'univers du film à l'inverse de Venise, du Taj Mahal ou des quartiers de Tokyo. Difficile d'en faire un lieu de pèlerinage en tant que tel. Néanmoins, la ville a développé un tourisme de studios et des hauts lieux de tournage au cœur de la région.

Le destin touristique de la région de Tataouine est quant à lui directement lié à la planète homonyme de la série *Star Wars* : Tatooine. Une planète désertique, inhospitalière, qui utilise les habitats troglodytes de cette région millénaire comme élément exotique pour évoquer l'étrangeté d'une planète



Hôtel Ksar Hedada

fort lointain. Le stigmate concret de cette exploitation au cinéma fut direct : une partie des habitats traditionnels utilisés dans le film furent brièvement transformés en hôtel pour accueillir le pèlerin cinématographique. Suite à la révolution tunisienne de 2011 et aux attentats en 2015, les touristes se sont faits – nettement – plus rares. À l'époque, les médias relayaient l'avancée de Daesh dans la région de Tataouine et l'interdiction faite aux touristes de s'y rendre⁹. N'empêche qu'en 2015, une campagne de levée de fonds a recueilli 75 000 € pour sauver la ville fictive de Mos Espa de l'abandon. La volonté est réelle de renforcer la position touristique du lieu en s'appuyant sur l'aura de Star Wars et, désormais, d'appâter le touriste asiatique. Ceci dit, là non plus, nous ne foulons pas l'univers du film mais ce sont les caractéristiques particulières du lieu qui sont exploitées et qui créent donc un rapport direct entre le lieu du film et le lieu du tournage¹⁰. L'impression d'être sur Tatooine est une quête qui semble accessible.

9. Guillaume Harmonic (2015, 26 mars), *Star Wars : le désert de Tataouine mis en péril par Daesh* in Figaro.fr. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2015/03/26/03002-20150326ARTFIG00036-les-touristes-interdits-de-tataouine-a-cause-de-daesh.php>.

10. Marwan Chahla (2017, 16 août), *Tataouine : restaurer les décors de « Star Wars » pour attirer les touristes* in Kapitalis. <http://kapitalis.com/tunisie/2017/08/16/tataouine-restauration-les-decors-de-star-wars-pour-attirer-les-touristes/>



The Beach
Danny Boyle,
2000

L'EXOTISME AU CINÉMA

L'histoire du tourisme néo-zélandais est également marquée par une série : l'incontournable trilogie du *Seigneur des anneaux*. Ce cas est sans doute le plus connu des histoires d'amour entre le tourisme et le cinéma. En 2018 encore, soit plus de 15 ans après la fin de la première série, l'hebdomadaire français *Le Point*, relayait cette info : plus d'un touriste sur 5 évoque *Le Seigneur des anneaux* dans les raisons qui les ont poussés à voyager en Nouvelle Zélande. Les tours étant souvent agrémentés d'histoires du cousin d'un ami qui a joué un orc ou du pilier de comptoir qu'on découvre au coin d'un plan. Évidemment, la Nouvelle Zélande est un territoire aux paysages exceptionnels avant d'être un plateau de cinéma mais l'histoire de *Hobbiton*, le lieu de tournage de la Comté, propose un autre éclairage. En 1998, Peter Jackson réquisitionne ce large pâturage pour y bâtir le territoire des hobbits éjectant dans le même mouvement Russel Alexander de son destin d'éleveur sans histoire. Ce même Alexander décidera à la fin du tournage de maintenir le lieu de tournage à l'identique comme on peut préserver une zone archéologique de toute dégradation de son aspect d'origine. Il refuse toute construction d'hôtels, par exemple malgré le succès grandissant du musée à ciel ouvert. *Hobbiton* est l'attraction touristique la plus visitée du pays, elle accueillait 750 000 visiteurs en 2017 avec une augmentation de 100 000 visiteurs par an ces dernières années alors que les touristes asiatiques commencent seulement à voyager vers la Nouvelle Zélande avec *Le Seigneur des anneaux* en tête...¹¹

Le cas de la plage de Maya Beach dans les îles Thaïlandaises de Kho Phi Phi concentre quant à lui les préoccupations suscitées par le tourisme de masse sous l'impulsion du cinéma. La combinaison était parfaite : un acteur en vogue – Leonardo Di Caprio –, une plage paradisiaque pour le succès mon-

11. Audrey Emery (2018, 20 avril), *En Nouvelle-Zélande, le Seigneur des anneaux fait toujours recette*, in *Le Point Pop*. https://www.lepoint.fr/pop-culture/lifestyle/en-nouvelle-zelande-le-seigneur-des-anneaux-fait-toujours-recette-18-04-2018-2211715_2944.php



Le tourisme de masse à Venise

dial *The Beach*. Réalisé par le britannique Danny Boyle en 1998, ce film a durablement placé cette plage sur les cartes des tour-opérateurs. Ce thriller puise tout son attrait dans la localisation paradisiaque et isolée de l'île, « un lieu maintenu secret ; tout à fait interdit » proclame la bande-annonce. Dans les faits, la plage accueillait déjà son lot de touristes thaïlandais mais, suite au tournage, l'attrait pour ce lieu est aujourd'hui mondial et hors de contrôle. La plage de 250 mètres de long accueille aujourd'hui jusqu'à 5 000 touristes par jour pour un résultat destructeur tant sur l'écosystème que, paradoxalement, sur le vécu des touristes. Nul Leonardo en *backpackers* ni sérénité de la plage déserte à l'horizon, c'est réservé à l'univers du film et à lui seul. Depuis la sortie du film, le tourisme de masse s'est installé, 80 % des coraux sont morts et les bateaux s'amoncellent. En réaction, l'administration locale a décrété en avril 2018 la fermeture de l'accès à la plage pour six mois et des restrictions d'accès au trafic touristique pour l'avenir. En octobre 2018, l'heure de sa réouverture au public est repoussée à une date indéfinie. La faune et la flore requièrent plus de temps pour se remettre de son statut d'ancien plateau de tournage...¹²

L'authentique et toc

Dans sa dynamique expansionniste¹³, l'industrie touristique voit la concurrence entre destinations s'intensifier et la création d'un authentique accommodé aux goûts et aux attentes du touriste se démultiplier. Par cette construction d'une étrangeté fantasmée, les récits médiatiques – et donc, le

12. Hannah Ellis Petersen. (2018, 3 octobre), *Thailand Bay made famous by The Beach closed indefinitely* in The Guardian. <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/03/thailand-bay-made-famous-by-the-beach-closed-indefinitely>

13. L'organisation mondiale du tourisme envisage un accroissement de la masse de touristes à un rythme de 4 à 5 % par an.

cinéma – creusent le sillon de l'image à laquelle l'industrie du tourisme à tout intérêt à adhérer quitte à empiéter sur la vie non folklorisée des territoires et communautés désignés comme attirants. Le cinéma est l'un des rouages, pas le seul, dans cette dynamique globale portée par la quête d'un dépaysement moins innocent en termes d'urbanisme, de respect du social ou de diversité qu'on ne pourrait le vendre.

Prendre conscience de ces différents biais est une étape vers l'affranchissement de nos comportements de voyageurs par rapport aux sirènes du fantasme exotique (et la découverte d'un émerveillement inconditionné). L'enjeu du tourisme mondial est rarement présenté pour ce qu'il est : une invasion à venir qui n'en finit pas de grandir. Un peu de recul face à ce phénomène permet de mieux explorer les très nombreuses zones d'ombre de la communication touristique qu'elle soit directe ou indirecte comme le cinéma. Décoder les stratégies à l'œuvre permet de démystifier l'autre ainsi que les destinations désignées comme touristiques et d'envisager des formes et des lieux de voyage qui sortent du cadre mais qui correspondent mieux aux actions et convictions du quotidien. Pour faire simple, pourquoi ne pas se réapproprier les promesses d'un envol lointain au plus près de nous ?

Nicolas Bras

Références

Bernard DUTERME (2018, 3^e trimestre), *Tourisme nord-sud : le marché des illusions* in La domination touristique, points de vue du Sud, Centre Tricontinental. <https://www.cetri.be/Tourisme-Nord-Sud-le-marche-des>

Robert CROTTI & Tiffany MISRAHI (2017), *The Travel & Tourism Competitiveness Report 2017*. Forum économique mondial. http://www3.weforum.org/docs/WEF_TTCR_2017_web_0401.pdf

Martine LIZOTTE & Alain A. GRENIER (2011), *Ciné-tourisme : le nouvel eldorado des destinations touristiques* in Teoros. <http://journals.openedition.org/teoros/1124>

Salah WAHAB & aliés (1976), *Tourism Marketing* in Tourism International Press.

Serge BOURGEAT & Catherine BRAS (2014), *Le monde de James Bond : Logiques, pratiques et archétypes* in Annales de géographie. <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2014-1-page-671.htm#>

Anon., *Le Tax Shelter*, Cinema Wallonia, <http://www.cinemawallonia.be/taxshelter.php?lang=fr>

Georges-Henry LAFFONT & Lionel PRIGENT (2011) *Paris transformé en décor urbain*, Les liaisons dangereuses entre tourisme et cinéma in Teoros. <https://journals.openedition.org/teoros/1196>

Lionel LAPOMPE-PAIRONNE (2011) *Cinéma & désert, De Tataouine à Ouarzazate* in Teoros. <https://journals.openedition.org/teoros/1204>

Marwan CHAHLA (2017, 16 août), *Tataouine : restaurer les décors de « Star Wars » pour attirer les touristes* in Kapitalis. <http://kapitalis.com/tunisie/2017/08/16/tataouine-restaurer-les-decors-de-star-wars-pour-attirer-les-touristes/>

Will CODWELL (2018, 14 février), *Thailand's Maya Bay, location for « The Beach », to close to tourists*, in The Guardian. <https://www.theguardian.com/travel/2018/feb/14/thailand-maya-bay-the-beach-movie-close-to-tourists-leonardo-dicaprio>

Anon., (2018, 15 janvier), *Les résultats 2017 du tourisme international au plus haut des sept dernières années*, Organisation mondiale du tourisme. <https://www.unwto.org/fr/press-release/2018-01-15/les-resultats-2017-du-tourisme-international-au-plus-haut-des-sept-derniere>



Les moines de Thuin à l'heure du tourisme chinois : éléments d'exotisme inversé

Mister Right

Yao Xiaofeng,
2018

Début du mois d'août 2018, la presse belge francophone s'émeut : un car de touristes chinois a pénétré l'enceinte de l'abbaye d'Aulne à Thuin, non loin de Charleroi¹.

La région carolorégienne serait-elle devenue le nouveau hub touristique de l'immense marché chinois ? La proximité avec un aéroport important n'est pas la seule raison de ce nouvel attrait : le label « vu à la télé » aura été décisif. En effet, le charme pittoresque de l'abbaye est valorisé dans la série soap opéra populaire chinoise *Mister Right* et quelques plans ont su séduire le touriste chinois en quête de dépaysement.

Cet épiphénomène est une occasion unique de scruter de plus près les mécanismes à l'œuvre dans la mise en scène de l'exotisme quand nous nous retrouvons dans la position de personnages de cartes postales. *Mister Right* illustre l'effet d'un tel événement médiatique sur le terrain.

L'homme juste

Un peu de contexte avant tout : après *To Be a Better Man* – grand succès d'estime et d'audience –, *Mister Right* est la deuxième partie de la série de soap opéra chinois dénommé *Gentleman*. La première partie de la série aurait

1. Luciano Arcangeli (2018, 06 août), *L'abbaye d'Aulne, décor d'une série et superstar en Chine !* in rtbf.be. https://www.rtb.be/info/regions/detail_1-abbaye-d-aulne-decor-d-une-serie-et-super-star-en-chine?id=9989139



Mannekenpis en chocolat

été suivie par plus de 380 millions de spectateurs². Autant dire que ce coup médiatique offre une grande visibilité aux différents lieux de tournage. Une aubaine à l'heure où l'énorme marché touristique que représente la classe moyenne chinoise est courtisé aux quatre coins du globe.

La série, une comédie romantique, suit les déboires amoureux de trois hommes, dont Cheng Hao, un dentiste de haut rang qui se présente comme un maître de la séduction. Au cœur de la série, il est aux prises avec Luo Yue, une jeune femme malheureuse en amour qui travaille dans l'hôtel fastueux d'Anvers où Cheng Hao organise le mariage d'un de ses amis. Voilà pour l'idylle. Anvers, le voyage, la vieille Europe. Tout ça, et même plus si l'on s'attarde sur la place des hommes et des femmes, se trouve condensé dans le générique : une suite de cartes postales sépia de territoires belges. Les petits pavés, des bus de Lijn et d'autres maisons communales gothiques côtoient les images d'un Cheng Hao mélancolique pour se terminer sur une scène de grand-place épanouie avec vendeur de ballons colorés.

Suite à ce générique, nous découvrons les archétypes du touriste parfait au cinéma : champagne, limousine et hôtel-palace, il domine la situation et tout doit être organisé en fonction de lui. Sauf que cette fois, le client est chinois et que c'est son désir qui est flatté. Plus qu'un détail, c'est une véritable inversion des rôles à laquelle on assiste : la posture exotique est bien celle d'une certaine exploitation par le regard d'une population par une autre. La domination traditionnelle du modèle occidental laisse pourtant des traces dans la constitution de ce nouveau point de vue. À de nombreux égards, la vision présentée dans la série se confond avec les éléments que les

2. Difficile d'être précis à ce sujet, les coupures de presse relatent depuis l'annonce du tournage en 2017 que telle est l'audience avant même la diffusion du premier épisode de la deuxième partie. Difficile de tracer ces chiffres qui seront repris à l'identique en 2018. (<https://businessinantwerp.eu/news/chinese-television-series-over-380-million-viewers-films-antwerp>)

Occidentaux mettent habituellement en avant pour faire de leurs territoires des destinations touristiques. Au-delà de certains aspects négatifs apportés pour alimenter le récit, *Mister Right* offre une vision proche de celle des campagnes de marketing touristiques belges.

Le premier épisode le confirme : le blanc est un élément du décor dépourvu de toute profondeur, mais c'est le deuxième épisode de la série qui nous renseigne le mieux sur nos caractéristiques exotiques aux yeux de la production chinoise. Le premier quart d'heure est un modèle du genre : on y retrouve un condensé de ce que la Belgique aurait de mieux à offrir. Première étape : le magasin de bagues serties de diamants. Ensuite, direction l'abbaye « médiévale », sa brasserie tout aussi traditionnelle et son bar branché. Et enfin, troisième étape incontournable : la chocolaterie. La productrice de la série, qui a vécu 2 ans à Anvers, estime par ailleurs que « *Le chocolat, la bière et les diamants peuvent être des symboles parfaits pour le côté sucré, amer et éternel de l'amour*³. » Dans l'univers de la série, les personnages ne quittent d'ailleurs pas Anvers.

Mais l'abbaye d'Aulne alors ? Simple, nous sommes au cinéma et le lieu du tournage ne correspond pas forcément à celui de l'intrigue. L'abbaye d'Aulne à Thuin accueille donc l'instant brassicole de l'épisode avec son lot de déformations exotiques. Dans l'univers de *Mister Right*, les visiteurs sont accueillis non pas par un bureau d'accueil ou un magasin de produits de l'abbaye mais bien par une poignée de moines en toge noire, large capuche et très épaisse barbe blanche. L'abbaye n'est pourtant qu'un décor. Ce que le spectateur-touriste souhaite, c'est qu'on lui parle de bière. La première discussion entre un moine désormais sans capuche et à la barbe taillée, se tient sur la boisson et la brasserie moderne qui fournit plus de vingt bières différentes à découvrir au bar, des bières d'abbaye toutes estampillées Vedett. On retrouve des fûts de Vedett pils, de blanche et d'autres étiquettes colorées Vedett avec, en arrière-plan, l'une ou l'autre évocation de la Duvel. Bref, la brasserie Moortgat place ses produits pour la Chine et les présente, par la magie de la fiction et du marketing, comme des bières d'abbaye typiques du terroir belge.

Les papas Noël locaux s'éclatent bière en main en compagnie des hôtes chinois et de quelques femmes – métisses et blanches – de passage : la convivialité belge incarnée. Clou de ce moment de joie : le chant paillard ! Une histoire de tigre sans oreille et sans queue en chinois chantée sur l'air de la

3. Cfr. Nicolas Bras, *Voyage sur l'eau sacrée d'un fleuve indien : cinéma, tourisme et exotisme*, Média Animation, 7 décembre 2018, dans ce volume.

comptine « Frère Jacques ». Il est midi, la bière coule à flots, c'est la fête à l'abbaye et nos moines gesticulent pour célébrer le départ de leurs nouveaux amis. À nos yeux, tout sonne faux, nous voilà dans la position de *l'exotisé* : celui qui constate les stéréotypes auxquels il est réduit, et qui coïncident avec l'imaginaire qu'un Autre cherche à satisfaire et à conforter.

Charmant venin



Mister Right

Yao Xiaofeng,
2018

L'autre constante du voyage à l'étranger est qu'il comporte des risques : l'étranger peut s'avérer aussi terrifiant qu'attirant. L'une des terreurs culturelles est le régime alimentaire à l'origine d'incommodantes *touristas*. Ici, c'est le duo chocolat-bière qui est à l'origine d'une intoxication alimentaire qui mène directement sa victime à l'hôpital. Autre risque causé par l'étrangeté du territoire : l'incompréhension mutuelle et les hommes armés. Terrifié par le malaise de leur ami, le groupe appuie sur l'accélérateur et dépasse les limitations de vitesse pour se rendre à l'hôpital. En résumé, pour un excès de vitesse, deux policiers arrêtent le véhicule, ne parviennent pas à se faire comprendre par les touristes, et l'un d'eux finit par dégainer son arme quand Cheng Hao veut directement payer l'amende. La suite : un passage par le cachot et une amende démesurée de 1 000 € pour un excès de vitesse. Quand on vous dit que c'est dangereux de partir loin ! Notons encore que dans *Mister Right*, les policiers de la province d'Anvers s'expriment en français ou en anglais, qu'un très vieux tram de la STIB, depuis longtemps rangé au musée, circule en ville, et vous obtiendrez une Belgique fantasmée, cliché suranné de la vieille Europe où flottent des parfums de bières et de chocolat.

Ces reconstitutions permettent au public de s'accrocher à une idée qu'il se fait du territoire. Les maladresses par contre, sont le résultat d'une méconnaissance, manifeste pour nous mais invisible certainement pour le public chinois. Si l'usage du français par la police anversoise est cocasse dans le contexte belge, arrêtons-nous sur deux éléments du passage à l'abbaye : l'accueil par les moines et le placement de produits de la brasserie Moortgat – propriétaire du lieu de tournage, la brasserie De Konninck.

À l'accueil farfelu de l'abbaye anversoise de *Mister Right* répond sur le site internet de l'abbaye d'Aulne une présentation plus moderne. Nous y apprenons que le dernier moine de l'abbaye est décédé en 1849. Un siècle plus tard, ce sont des laïcs qui reprendront en main la tradition brassicole. La vidéo de présentation – une publicité destinée à un tourisme plus local – nous replonge par la musique dans la période ancienne mais c'est bien un ouvrier brassicole en t-shirt, jeans et tablier qui évoque les bières brassées à Aulne : les cinq breuvages d'abbaye ont pour positionnement d'être la marque officielle de Charleroi⁴.

Avec la Vedett d'abbaye, on touche à un autre sujet, qu'est celui du placement de produit. Avant tout, une clarification : l'histoire de la brasserie Moortgat est une histoire industrielle qui démarre dans une ferme-brasserie en 1871⁵. Cette série est l'occasion pour Moortgat de célébrer les 10 ans de l'exportation de ses bières vers la Chine. Une aubaine pour renforcer son positionnement en tant que bière belge traditionnelle pour une nouvelle distorsion de réalité absolument impossible à déceler pour le commun des spectateurs chinois.

Rêve(s) de touristes

Si l'on omet les erreurs linguistiques et autres dangers de la vie belge, cette mise en scène correspond en tous points au cahier des charges des offices du tourisme belges⁶. L'image d'une terre conviviale où la bière et les gaufres côtoient les diamants et un patrimoine architectural unique. Un spot publicitaire indirect vu par des dizaines de millions de personnes, et qu'importe si le reste ne colle pas ou même s'il sombre dans le ridicule : le pays et ses attraits sont perçus, et les acteurs touristiques s'en réjouissent. Un effet d'aubaine relayé par la presse en août 2018 mais dont on retrouve les traces en d'autres lieux : la brasserie anversoise De Konninck se félicite sur son site

4. Brasserie de l'Abbaye d'Aulne (2014), *L'abbaye*. <http://abbayedaulne.com/fr/>

5. Duvel Moortgat (consulté le 31 octobre 2018), *Histoire 1871 -> 1923*. <http://www.duvelmoortgat.be/fr/sur-nous/histoire/1871-1923>

6. Les offices du tourisme wallon, bruxellois et flamand, le tourisme étant une compétence régionalisée.



Tourisme
à l'abbaye
d'Aulne

internet d'avoir accueilli la fête de l'équipe de tournage⁷ ; l'abbaye d'Aulne propose désormais une traduction chinoise de son site internet ou encore le site bruxello-flamand destiné à un public chinois « Hey Belgium » propose désormais un tour *Mister Right*... qui exclut l'abbaye d'Aulne⁸. On retrouve même la trace d'une interpellation du collègue de la ville de Charleroi au sujet de l'opportunité de traduire le site de l'office du tourisme carolo en chinois pour profiter de cette dynamique et la renforcer⁹, ou encore d'un Bart de Wever qui se félicite publiquement de la publicité qu'une telle opportunité représente pour la ville (et tant pis pour les policiers à l'accent wallon).

Au niveau de l'analyse du discours médiatique, cet exemple nous permet de nous confronter sans détour au renversement de la construction exotique. Si un discours qui se veut authentique s'habille de tant de biais, que racontent nos productions culturelles quotidiennes des lieux parcourus lors d'intrigues banales en quête de perspectives exotiques ? Que perçoivent les populations indigènes des plages tunisiennes type Club Med dépourvues d'arrière-pays, d'une ville de Naples résumée à l'odeur de ses pizzas, des portraits nostalgiques de la Chine des empereurs ou encore de la spiritualité éternelle des

7. Brasserie De Koninck (2018), *Les acteurs et l'équipe de production chinois fêtent la fin des prises de vue à la Brasserie De Koninck*. <http://www.dekoninck.be/fr/actualite/les-acteurs-et-l%E2%80%99C3%A9quipe-de-production-chinois-f%C3%AAtent-la-fin-des-prises-de-vue-%C3%A0-la>
8. Hey ! Belgium (2018), *Following Mr. Right*. <https://www.heybelgium.com/en/packages/following-mr-right-2>
9. Anon (2017, 1^{er} août), *Anvers sert de décor à une série TV chinoise très populaire* in vrt.be. https://www.vrt.be/vrtnws/fr/2017/08/01/anvers_sert_de_decorauneserietvchinoisetrespopulaire-1-3037054/

Tibétains – les moines asiatiques du cinéma occidental font-ils là-bas le même effet que nos gais lurons en toge noire ? Cet extrait met en abîme nos représentations des territoires étrangers : le cinéma est toujours factice. Se retrouver de l'autre côté de la barrière affine cette perspective dès lors que nous acceptons que nous ne sommes pas forcément plus fins qu'ils ne le sont avec nous.

Nicolas Bras

Références

Yao XIAOFENG (2018), *Mister Right* (episode 2) by Yida Media Changjiang. <https://www.viki.com/videos/1124780v-mr-right-episode-2>

Xu FAN (2018, 24 janvier), *Tv series with scenes shot in Belgium gets mixed reviews* in China Daily. <http://www.chinadaily.com.cn/a/201801/24/WS-5a67c4bba3106e7dcc1361de.html>

Jean-François SACRÉ (2018, 27 août), *Wallonie, Bruxelles, terres de tournages* in L'Echo. <https://www.lecho.be/culture/cinema/wallonie-bruxelles-terres-de-tournages/10043049.html>



Hollywood : l'agent blanchissant

*The Black
and White
Minstrel Show*

Le terme *whitewashing*¹ signifie « blanchiment ». Au cinéma, cette pratique consiste à engager des acteurs blancs pour jouer des personnages noirs, asiatiques, mexicains, arabes – bref des personnages non-caucasiens. De plus en plus d'internautes dénoncent cette pratique qui ne date pourtant pas d'hier à Hollywood. Ces débats sont le reflet d'une évolution des consciences dans une société multiculturelle, mais révèlent aussi les crispations qui entourent la représentation des minorités. Quelles sont les conséquences du *whitewashing* pour les personnes racisées² ? Et sur le regard que l'on porte sur nos sociétés ? Pourquoi l'industrie du cinéma n'inclut-elle pas plus de personnes non-blanches dans ses rôles principaux ?

Aux origines du *whitewashing* : le *blackface*

« *Le whitewashing trouve ses origines dans le blackface, une pratique qui remonte au XVII^e siècle et qui consiste à se peindre le visage afin de se grimer en noir, soit pour jouer le rôle d'un personnage noir (l'exemple classique*

1. À ne pas confondre avec le « *greenwashing* »... Yves Collard, *Greenwashing, comment détecter le faux vert ?*, Média Animation, décembre 2012, www.media-animation.be/Greenwashing-comment-detecter-le.html
2. Nous utilisons ici le terme « racisé » pour désigner les personnes victimes de racisme, c'est-à-dire « *qui appartient, de manière réelle ou supposée, à un des groupes ayant subi un processus de racisation.* » La racisation est un processus politique, social et mental qui consiste à présenter un groupe de personnes comme fondamentalement différentes, au point de les considérer comme pas tout à fait humaines. Définition d'Alexandra Pierre (Média Animation, *Racisme, médias et société*, Bruxelles, 2021, p. 12). <https://media-animation.be/RACISME-MEDIAS-ET-SOCIETE.html>



Angelina Jolie
dans *Un cœur
Invaincu*

Michael
Winterbottom,
2007

L'EXOTISME AU CINÉMA

étant le personnage Othello, dans la pièce de théâtre Shakespeare jouée pour la première fois en 1604), soit pour s'en moquer, comme dans les minstrel shows aux États-Unis, au XIX^e siècle³ ». Dans ces spectacles, les noirs étaient dépeints comme ignorants, stupides, superstitieux, joyeux, et naturellement doués pour la danse et la musique. En les montrant heureux d'être esclaves, les *minstrel shows* permettaient de se moquer des noirs tout en justifiant leur esclavage⁴.

Si la pratique raciste du *blackface* semble faire partie d'une époque révolue, les exemples récents d'acteurs et actrices blanches maquillés pour mieux représenter l'ethnie de leur personnage ne sont pourtant pas rares. On citera par exemple le choix d'Angelina Jolie dont on avait foncé le teint et frisé les cheveux pour incarner Marianne Pearl dans le film *Un cœur Invaincu* (2007), au lieu de simplement prendre une actrice afro-cubaine, ou encore le cas de Gérard Depardieu maquillé et portant une perruque pour jouer le rôle de l'écrivain métis Alexandre Dumas (*L'Autre Dumas*, 2010). Plus récemment, Zoe Saldana, actrice d'origine caribéenne à la peau claire et aux cheveux ondulés avait dû porter une perruque, un faux-nez et un maquillage foncé pour incarner Nina Simone dans le biopic *Nina* (2016). Ce choix avait provoqué la colère de nombreux internautes qui reprochaient le recours au *blackface*

3. Pierre d'Ameida, « *Whitewashing* » : au cinéma comme au théâtre, les acteurs noirs restent en coulisse, 27 décembre 2015, France TV info. Consulté le 25/02/2021 sur http://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/whitewashing-au-cinema-comme-au-theatre-les-acteurs-noirs-restent-en-coulisses_1234745.html#xtor=AL-79-

4. *Blackface minstrel tradition*, Consulté le 25/02/2021 sur http://mrhousersenglish.weebly.com/uploads/8/3/1/8/8318158/black_minstrel_tradition_overview_packet.pdf



dans ce cas précis où il s'agissait « *d'évoquer la figure d'une femme dont le combat politique portait précisément sur la question noire, et notamment le "colorisme", c'est-à-dire la stigmatisation historique des femmes à la peau la plus sombre, y compris au sein de la communauté noire, thème abordé par Simone dans la chanson Four Women*⁵ ».

Gods of Egypt

Alex Proyas,
2016

Grimé-es ou pas, ce sont souvent des comédien-nes blanc-hes qui sont chois-es pour jouer des personnages qui ne devraient pas l'être. Par exemple, dans *Prince of Persia* (Mike Newell, 2010), Jake Gyllenhaal, acteur américain aux traits caucasiens et aux yeux bleus, a été choisi pour représenter un Prince de Perse (l'Iran contemporain). Dans *Gods of Egypt* (Alex Proyas, 2016), les acteurs Gérard Butler et Nicolaj Coster-Waldeau incarnent des dieux égyptiens. Dans ce cas, la quasi-totalité du casting (figurant-es compris-es) est composée d'acteurs et actrices blanc-hes et d'origine britannique, qui ne ressemblent pas du tout aux peuples d'Afrique du Nord-Est. De révoltante, la pratique du *whitewashing* tourne à l'absurde.

En ligne, des voix s'élèvent de plus en plus fréquemment : associations militantes et internautes appellent au boycott et confrontent les producteurs aux conséquences néfastes de cette pratique ancrée. Une partie du grand public reste, pourtant, indifférente à cette problématique.

ANALYSES

5. Guillaume Gendron et Johanna Luyssen, *Whitewashing à Hollywood : Visage pâle, idées noires*, Libération, 11 mars 2016. Consulté le 11 août 2016 sur http://next.liberation.fr/cinema/2016/03/11/visage-pale-idees-noires_1439106

En quoi le *whitewashing* pose-t-il problème ? Imaginaire collectif et *soft power*

La notion de *soft power* est habituellement utilisée dans le domaine des relations internationales, mais permet aussi d'illustrer la capacité du cinéma à influencer notre représentation du monde et des autres, bref à « coloniser » notre imaginaire. Par opposition au *hard power* qui désigne la puissance militaire et économique d'un pays, le *soft power* (puissance douce) est la puissance d'influence et de persuasion d'un état. Elle convoque essentiellement les moyens idéologiques et culturels⁶.

Le *soft power* des États-Unis est souvent dénoncé, car « *la culture et le mode de vie américains (...) sont devenus une référence pour l'essentiel de la population mondiale. Les industries culturelles américaines sont fortement exportatrices et dominent l'essentiel des marchés mondiaux avec leurs "blockbusters" à forte rentabilité. Sur la plupart des marchés mondiaux développés, le cinéma américain oscille entre 50 et 80 % de parts de marché*⁷ ». Par les gros investissements qu'elles nécessitent, les productions hollywoodiennes et les séries télévisées sont en effet conçues pour être diffusées internationalement, partageant des représentations et idéologies qui deviennent quasi universelles. Dans cette perspective, la pratique du *whitewashing* dans des films grand public crée des images mentales tronquées de notre monde et son histoire, de ceux et celles qui contribuent à le construire. Choisir des personnes blanches pour représenter d'autres peuples dans des récits historiques, mythiques ou bibliques, c'est en quelque sorte s'approprier leurs victoires, leurs mythes, leur culture. C'est aussi masquer l'apport des personnes non-blanches dans l'évolution sociale, économique et historique du monde. Le film *Exodus: Gods and Kings* (Ridley Scott, 2014) donne à voir un Moïse (personnage biblique) blanc. Cléopâtre est, elle, représentée dans de nombreux films comme très pâle, alors qu'il a été prouvé qu'elle était métisse (des scientifiques ont dû le prouver par des tests sur des anciens ossements, tellement cette image de Cléopâtre blanche était ancrée dans l'imaginaire collectif⁸). De nombreuses personnes ignorent également que l'écrivain français Alexandre Dumas était métis, et n'ont pas été contredites en regardant *L'Autre Dumas* (Safy Nebbou,

6. Idem.

7. Assistance Scolaire Personnalisée Collège, *La puissance américaine : le soft power*. Consulté le 25/02/2021 sur http://www.assistancescolaire.com/eleve/4e/geographie/reviser-une-notion/la-puissance-americaine-le-soft-power-4_geo_20

8. *L'origine africaine de Cléopâtre*, Le Monde, 16 mars 2009. Consulté le 20/02/2021 sur http://www.lemonde.fr/planete/article/2009/03/16/l-origine-africaine-de-cleopatre-la-preuve-par-le-squelette_1168376_3244.html



2010), où il est incarné par l'acteur blanc Gérard Depardieu. Le *whitewashing* participe ainsi à créer un imaginaire collectif monochrome, y compris chez les personnes racisées.

L'Autre Dumas

Safy Nebbou,
2010

Pour les comédiens et comédiennes issus-es de la diversité, ce constat en appelle un autre : ils et elles rencontrent plus de difficultés à décrocher un rôle valorisant. Ce sont trop souvent des seconds rôles et/ou des personnages stéréotypés qui leur sont proposés. Sophie Ferry, comédienne française d'origine asiatique, expliquait « *avoir été contactée (...) pour incarner successivement une ouvrière asiatique dans une usine de textile et une prostituée chinoise (...) [sans compter] les propositions précédentes qui comportaient soit une scène de kung-fu, soit des touristes japonais*⁹ » qu'elle a dû décliner, « *faute de savoir faire l'accent asiatique...* ». Le *whitewashing* empêche une juste représentation de la diversité à l'écran, et privilégie les comédien-nes blanches au détriment des personnes racisées, reléguées au rang de faire valoir.

Quand on oublie de blanchir le méchant du film !

Il est encore plus troublant de constater que tous les personnages positifs d'un film ont été blanchis à l'exception du « méchant ». *Avatar : le dernier maître de l'air* (M. Night Shyamalan, 2010), une adaptation cinématographique de la série animée américaine du même nom, en est un exemple flagrant. Dans la

9. Sophie Ferry, « *Whitewashing* » : les minorités sont cantonnées aux mêmes rôles, loin des têtes d'affiches, Le plus – L'obs, 27 avril 2016. Consulté le 20/02/2021 sur <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1507704-whitewashing-les-minorites-sont-cantonnees-aux-memes-roles-loin-des-tetes-d-affiches.html>

AANG



HÉROS



KATARA



HÉROÏNE



SOKKA



HÉROS



ZUKO



ENNEMI



Personnages
de *Avatar :
le dernier
maître de l'air*

série originale, les personnages sont d'origines diverses. Dans le film, seules des acteurs ou actrices blanches ont été choisis pour incarner les rôles principaux, à l'exception de Zuko qui incarne le « méchant » dans le film (dans la série, le personnage est plus complexe). Plusieurs internautes ont dénoncé ce phénomène en partageant une comparaison des caractères initiaux avec ceux du film.

Dans la même veine, *Exodus: Gods and Kings* (Ridley Scott, 2014) montre un fantastique sauveur blanc en la figure de Moïse interprété par Christian Bale opposé au méchant pharaon incarné par un autre blanc, mais qui est, lui, grimé et clairement identifiable comme arabe. Le dessin animé *Aladdin* (John Musker et Ron Clements, 1992) de Walt Disney, présente le héros avec des traits caucasiens et des yeux ronds alors que le méchant Jafar est doté d'une barbiche et de traits beaucoup plus orientaux (yeux bridés maquillés au khôl et teint plus foncé).

Ce phénomène, heureusement pas si courant, pourrait s'expliquer par la volonté des réalisateurs que leur public s'identifie plutôt au héros qu'à son ennemi, différent et inquiétant¹⁰. En suivant cette logique, les réalisateurs imaginent-ils que leurs publics sont majoritairement blancs ? Notre société est pourtant bel et bien diversifiée. Mais cette diversité ne se reflète guère dans les représentations audiovisuelles : serait-ce dû au manque de personnes non-blanches dans les sphères de décision de l'industrie cinéma ? À un racisme latent ? Ou en regard d'enjeux économiques supérieurs ?

L'EXOTISME AU CINÉMA

10. Voir à ce propos : Daniel Bonvoisin, *300 de Zack Snyder : la bataille des Thermopyles*, Média Animation, juin 2009, www.media-animation.be/300-de-Zack-Snyder-la-bataille-des.html



Capitalisme et racisme

Les réalisateurs ou producteurs s'expliquent rarement sur le *whitewashing*. Pourtant, mis sous pression par des spectateurs-rices indignés, le réalisateur de *Exodus: Gods and Kings* se justifiait en expliquant ne pas pouvoir « réaliser un film avec un tel budget et dire à ses producteurs que l'acteur principal s'appelle Mohammed on-ne-sait-qui venu d'on-ne-sait-où. [...] La question ne se pose même pas¹¹ »...

L'argument massivement brandi par les producteurs et réalisateurs quand ils sont accusés de *whitewashing* est, en effet, économique : selon eux, seules des célébrités peuvent rendre leur film rentable. Il suffit de regarder les dix acteurs les plus « *bankable* » (qui rapportent le plus d'argent) de 2015, classés par le magazine Forbes¹², pour s'apercevoir que les personnes racisées n'en font pas partie : les huit premiers acteurs de ce classement sont des hommes blancs, et les deux dernières sont des femmes blanches. En France, pourtant, certain-es acteurs et actrices issu-es de la diversité remportent un important succès (citons Jamel Debbouze, Kad Merad, et bien sûr Omar Sy, une des personnalités préférées des français), même s'ils – et encore plus elles – ne sont pas légion. Cette logique de ne chercher que des acteurs « *bankable* » est un cercle vicieux : tenir les personnes racisées loin des rôles forts les empêche

Exodus: Gods and Kings

Ridley Scott
2014

11. Ridley Scott, cite par Léo Moser, *Whitewashing : « Gods of Egypt » au cœur d'une polémique*, Les in-rocks, 1^{er} décembre 2015, consulté le 20/02/2021 sur <http://www.lesinrocks.com/2015/12/01/cinema/whitewashing-gods-of-egypt-au-coeur-dune-pol%C3%A9mique-11790883/>

12. Pierrick Geais, *Les 10 acteurs les plus bankable de 2015*, GQ, 6 janvier 2016. Consulté le 20/02/2021 sur <http://www.gqmagazine.fr/pop-culture/news/articles/les-10-acteurs-les-plus-bankables-de-2015/30878>

d'acquérir de la notoriété, et donc de devenir plus rentables. De plus, cette logique ne devrait pas s'appliquer pour les seconds rôles et les figurants, ce qui est pourtant le cas (pour *Gods of Egypt*, par exemple), ou encore pour les films dont aucun des acteurs n'est vraiment connu. On remarque pourtant que, là encore, les personnes racisées ne sont pas prioritaires, comme dans le film *Le grimoire d'Arkandias* (Alexandre Castagnetti et Julien Simonet, 2014), adaptation du roman fantastique du même nom. Le meilleur ami du héros principal, Bonaventure, qui est décrit dans le livre comme un jeune antillais aux cheveux bruns et crépus coiffés avec tresses africaines, a été remplacé dans le film par un jeune acteur blanc aux cheveux blonds, pas forcément connu ni occupant le premier rôle.

L'argument économique brandit par de nombreux producteurs accusés de *whitewashing* est donc régulièrement remis en cause par les internautes, citant les films dont les personnages ont été blanchis... et qui n'ont pourtant pas rencontré de succès financier. Parmi ceux-ci : *Avatar, le dernier maître de l'air* (2010), *Nina* (2016) ou encore *Pan* (2015), adaptation cinématographique de Peter Pan dans laquelle le personnage Lili-la-Tigresse, censé être la fille du chef indien, est interprété par Rooney Mara, une actrice américaine blanche aux yeux clairs.

Sur Twitter, certains dénoncent également le capitalisme qui alimente le racisme, en favorisant les blancs dans les castings plutôt que les minorités et la diversité, « *non pas par haine, mais en présumant que cela engendrera de plus gros profits*¹³ ». En effet, pour les acteurs et actrices racisé-es, les occasions d'interpréter des personnages complexes et forts sont beaucoup moins courantes que les rôles où ils sont enfermés dans des stéréotypes liés à leur race présumée. Se faire une place dans le monde du cinéma est donc encore plus compliqué pour les personnes racisées, le *whitewashing* révélant une énième discrimination à l'emploi.

Des scénaristes aux producteurs et réalisateurs : il faut diversifier l'industrie du cinéma !

Le phénomène du *whitewashing* n'est que le symptôme d'une industrie du film très blanche et masculine. Ainsi, seulement 6 % des 700 films les plus performants à Hollywood entre 2007 et 2014 ont été produits par des hommes

13. (Traduction libre) Hari Kondabolu, 4 mai 2016 sur Twitter. Consulté le 20/02/2021 sur https://twitter.com/harikondabolu/status/727635780525543428?ref_src=twsrc%5Etfw

et des femmes de couleur¹⁴. En 2016, aucun-e acteur ou actrice noir-e n'a été nominé-e lors de la cérémonie des Oscars. Fréquemment, les artistes expriment les discriminations qu'ils et elles rencontrent¹⁵. Les choses bougent cependant : de plus en plus de voix s'élèvent pour dénoncer le *whitewashing*, mais aussi le manque de diversité au cinéma. Aux USA, le collectif *Racebending* se mobilise pour analyser les cas de *whitewashing*, lancer des pétitions et appeler au boycott de certains films. Le producteur Philip Wangs, américain d'origine chinoise, encourage les artistes non-blancs à prendre des risques et à proposer leurs productions dans une *vidéo sur le whitewashing*¹⁶. Il a fallu attendre 2018 pour « *qu'Hollywood fasse le pari d'une équipe et d'un casting non dominés par les blancs en produisant le blockbuster Black Panther, un film de super-héros de la franchise Marvel. La même année, le réalisateur Jordan Peele est, lui, célébré à Hollywood en devenant le premier afro-descendant à gagner l'Oscar du meilleur scénario pour son film Get Out*¹⁷ ».



Get Out

Jordan Peele,
2017

14. Audrey Duperron, *Hollywood serait-il gouverné par des hommes blancs ?*, L'Express, 29 août 2016. Consulté le 20/02/2021 sur <https://fr.express.live/2016/08/29/infographie-hollywood-gouverne-par-des-hommes-blancs/>
15. New-York Times, *What it really is to work in Hollywood (when you are not straight white man)* http://www.nytimes.com/interactive/2016/02/24/arts/hollywood-diversity-inclusion.html?_r=0
16. *Don't just TALK about Whitewashing*, Chaîne YouTube de pwangs, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=EG-ff40aZZM>
17. Média Animation, *Racisme, médias et société*, Bruxelles, 2021, p. 106). <https://media-animation.be/RACISME-MEDIAS-ET-SOCIETE.html>



Lupin
Georges Kay,
2021

L'EXOTISME AU CINÉMA

De notre côté de l'Atlantique, des initiatives émanant de réalisateurs qui produisent eux-mêmes leurs films ont également permis de faire connaître de nouvelles têtes. En France, Rachid Bouchareb ou Abdellatif Kechiche « *ont fait émerger toute une génération d'acteurs d'origine maghrébine. Roschdy Zem peut désormais jouer un Paul ou un Samuel sans que cela fasse tiquer personne*¹⁸ ». La génération du Jamel Comedy Club fait bouger les lignes avec des nouveaux talents qui ont d'abord fait leur preuve sur les planches comme humoristes, et dont certain-es percent au cinéma, comme Amelle Chahbi, ou Thomas Ngijol ou Kheiron.

Notons cependant que ces artistes sont d'abord passés par la case « humour et comédie » avant de se voir proposer des rôles pour d'autres genres cinématographiques. Ce qui rappelle l'histoire du *whitewashing* : « *aux États-Unis aussi, les Noirs faisaient les minstrel shows. Ils faisaient d'abord rire avant qu'on ne pense à eux pour des rôles dramatiques*¹⁹ ». Cela résonne également avec l'histoire du premier clown noir interprété dans *Chocolat* (Roschdy Zem, 2016) par Omar Sy, qui pourrait être vue comme une étrange mise en abîme de la carrière de l'acteur. Celui-ci a en effet d'abord joué dans des comédies légères avant d'être choisi pour des rôles plus complexes. S'il est longtemps resté cantonné dans des rôles où la principale caractéristique du personnage

18. Marisa Commandeur citée par Doan Bui dans *Minorités : la fiction française délave les couleurs*, TéléObs, 23 novembre 2014. Consulté le 20/02/2021 sur <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141121.OBS5778/plus-blanche-la-vie.html>

19. Anne Crémieux citée par Doan Bui dans *Minorités : la fiction française délave les couleurs*, TéléObs, 23 novembre 2014. Consulté le 20/02/2021 sur <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141121.OBS5778/plus-blanche-la-vie.html>

est d'être noir, des films comme *Demain tout commence* (Hugo Gélin, 2016), *Police* (Anne Fontaine, 2020) ou la série *Lupin* (Georges Kay, 2021) inversent cette tendance.

La mise en question du *whitewashing* par les publics désireux de changement met les producteurs sous pression. Ils les poussent, dans certains cas, à afficher plus de diversité à l'écran. Évolution notable dans *Les 4 fantastiques* (Josh Trank, 2015), « la torche » était, par exemple, interprétée par l'acteur noir Michael B. Jordan, alors que ce personnage Marvel était initialement blond aux yeux bleus. Mais cette initiative s'est accompagnée de nombreuses protestations de la part des fans... et « *quand une rumeur annonce que le comédien d'origine ghanéenne Idris Elba pourrait endosser le smoking de James Bond, un conservatisme insultant d'une partie du public s'exprime²⁰... jusqu'à décourager l'acteur²¹* ». Au cinéma, ne peut changer de couleur qui veut !

Cécile Goffard

20. Le Figaro, *Écœuré par des réactions racistes, Idris Elba ne veut plus camper James Bond*, Paris, Le Figaro, 01/07/2019. <https://www.lefigaro.fr/cinema/ecoere-par-des-reactions-racistes-idris-elba-ne-veut-plus-camper-james-bond-20190701>

21. Média Animation, *Racisme, médias et société*, Bruxelles, 2021, p. 106. <https://media-animation.be/RACISME-MEDIAS-ET-SOCIETE.html>





RESSOURCES



Pop Modèles

Trois capsules vidéo pour mettre l'exotisme en question

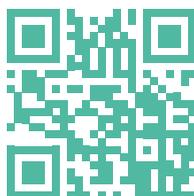
Les vidéos *Pop Modèles : À quoi sert l'étranger au cinéma ?* explorent différentes facettes de l'exotisme. Elles interrogent les fonctions qui sont attribuées à l'étranger, et suggèrent trois pistes de réflexion :

- L'étranger pour rêver
- L'étranger pour rire
- L'étranger pour s'observer

Ces supports audiovisuels entrent en écho avec les textes repris dans ce volume, et peuvent, notamment, être exploités pour ouvrir le débat au sein d'un groupe ou d'une classe.



Découvrez les vidéos sur www.popmodeles.be



Peut-on rire de tous ? Humour, stéréotypes et racisme : l'outil d'animation

Présentation : L'humour est souvent invoqué pour justifier des propos discriminants. La liberté d'expression est également brandie comme étendard par celui ou celle qui est critiqué-e pour une chronique, un tweet, une blague à caractère raciste ou un costume de carnaval rappelant la propagande antisémite des nazis. Cet outil d'animation vise à questionner, grâce à différents extraits, les mécanismes de l'humour quand ils sont exploités pour représenter « l'Autre », pour entretenir les discriminations, ou au contraire lutter contre elles.

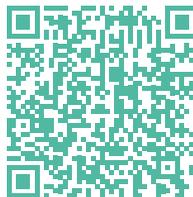
Objectifs : Cette animation permettra de poser un regard critique sur la manière dont l'humour et le racisme peuvent interagir, et de répondre collectivement à la question « Sommes-nous bel et bien tous égaux-ales face à la blague stéréotypée ? ».

Public : 16+

Durée : 120 minutes

Matériel : Installation de projection (ordinateur/baffles/projecteur)

Déroulement : Télécharger l'outil d'animation et les extraits vidéo à l'adresse suivante : <https://media-animation.be/Peut-on-rire-de-tous-Humour-stereotypes-et-racisme-l-outil-d-animation.html>



L'exotisme au cinéma : l'outil d'animation

Présentation : Notre regard sur les populations non-européennes semble encore empreint de peurs, de fantasmes, de stéréotypes mettant à mal notre capacité à vivre ensemble. Comment le cinéma grand public influence-t-il la perception occidentale de l'Afrique ? Comment, au fil de l'Histoire, la relation « Nord/Sud » a-t-elle été racontée ? Le cinéma ancre-t-il une représentation stéréotypée et hiérarchisée de cette relation ?

Objectifs : À travers un cheminement historique et cinématographique, cette activité a pour ambition de poser un regard critique sur la manière de mettre l'altérité en fiction, d'interroger la relation entre les représentations sociales et la culture populaire, et de problématiser le contexte politique et médiatique qui encadre cette relation.

Public : 16+

Durée : 120 minutes

Matériel : Installation de projection (ordinateur/baffles/projecteur)

Déroulement : Télécharger l'outil d'animation et les extraits vidéo à l'adresse suivante : <https://media-animation.be/L-exotisme-au-cinema-l-outil-pedagogique.html>



TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	3
Introduction	5
À quoi sert l'étranger au cinéma ?	7
Étude : l'exotisme au cinéma	9
Le charme discret de l'étranger	11
Les frissons du début	12
Imaginaires coloniaux	15
Joséphine Baker : piégée dans l'imaginaire colonial	18
Du grand spectacle à l'idéal touristique	19
Des films venus d'ailleurs et ceux qui leur ressemblent	22
La perspective exotique	28
Le « pays » Afrique : de l'innocence primitive à l'afrofuturisme de Wakanda	32
Nous sommes tous l'exotique de quelqu'un	34
Le futur de l'exotisme est-il dans l'espace ?	37
<i>King Kong</i> : la boucle exotique est bouclée	40
Ni trop loin ni trop proche : les charmes familiers de l'inconnu	42
Filmographie mobilisée (par ordre chronologique)	44
Analyses	49
Mille cultures, une jeunesse ?	51
Le jeune, un si beau héros	51
Les élans cinématographiques de la jeunesse	52
La jeune contre l'ancien	53
Les jeunes voulus par les adultes	54
L'humanité telle qu'elle se rêve	55

La condition féminine unit-elle les cultures ? La réponse du cinéma	57
Un regard volontiers critique... sur les autres	58
Des perspectives alternatives	59
<i>Difret</i> impensable chez nous ?	60
L'héroïne qui nous manque ?	61
La comédie et la diversité : le double tranchant de l'humour	63
Les mécanismes ambigus de la comédie	63
Lorsque la mécanique de l'humour est politique	66
L'amour mixte : le cinéma a ses raisons que la raison ignore	71
L'État à l'épreuve	72
La condamnation du repli sur soi	73
L'amour triomphe toujours	74
Les minorités à l'écran et dans le monde : entre assimilation et intégration	77
L'Autre comme nous	78
Se transformer ou transformer le monde ?	81
Voyage sur l'eau sacrée d'un fleuve indien : cinéma, tourisme et exotisme	85
Tourisme : Ton univers impitoyable	85
Le voyage pour tous	87
Un air de déjà-vu	88
Les nouvelles boutiques de souvenirs	89
L'authentique et toc	93
Références	95
Les moines de Thuin à l'heure du tourisme chinois :	
éléments d'exotisme inversé	97
L'homme juste	97
Charmant venin	100
Rêve(s) de touristes	101
Références	104

Hollywood : l'agent blanchissant	107
Aux origines du <i>whitewashing</i> : le <i>blackface</i>	107
En quoi le <i>whitewashing</i> pose-t-il problème ?	
Imaginaire collectif et <i>soft power</i>	110
Quand on oublie de blanchir le méchant du film !	111
Capitalisme et racisme	113
Des scénaristes aux producteurs et réalisateurs :	
il faut diversifier l'industrie du cinéma !	114
Ressources	119
Pop Modèles – Trois capsules vidéo pour mettre l'exotisme en question	121
Peut-on rire de tous ? Humour, stéréotypes et racisme : l'outil d'animation	122
L'exotisme au cinéma : l'outil d'animation	123

Dans la collection « Les dossiers de l'éducation aux médias »

- *Grilles sur le gril – La programmation télé passée au crible* (2006)
- *Hollywood lave plus blanc – Le cinéma entre racisme et multiculturalité* (2006)
- *Les publicitaires savent pourquoi – Les jeunes, cibles des publicités pour l'alcool* (2006)
- *Internet c'est vous – Les nouvelles pratiques de l'Internet social* (2008)
- *La réalité si je mens – Analyse critique de la télé-réalité* (2009)
- *Médias sans frontières – Productions et consommations médiatiques dans une société multiculturelle* (2011)
- *Madame, monsieur, bonsoir – Décoder l'information télévisée* (2013)
- *Médias plus verts que nature – L'exploitation du thème de l'environnement dans les médias* (2013)
- *Éducation aux médias et jeux vidéo – Des ressorts ludiques à l'approche critique* (2015)
- *Cinéma et enjeux internationaux – Quand le cinéma défait et refait le monde* (2017)
- *Entre discours de haine et liberté d'expression – Les enjeux de la participation en ligne dans les médias francophones belges* (2017)
- *Éduquer aux réseaux sociaux – Les jeunes à l'heure du numérique* (2017)
- *Dessine-moi la liberté d'expression – La caricature de presse comme vecteur d'éducation aux médias* (2017)
- *Critiquer l'info – Cinq approches pour une éducation aux médias* (2020)
- *L'exotisme au cinéma – Le charme discret de l'étranger* (2020)
- *Génération2020* (à paraître)

Numéros disponibles sur www.media-animation.be

L'EXOTISME AU CINÉMA

Le charme discret de l'étranger

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 occidental a su exploiter ce goût pour pimenter les films et garantir le spectacle. En retraçant son histoire, cet ouvrage tente de cerner l'évolution du rapport compliqué à l'Autre et à l'ailleurs, et d'observer comment le cinéma s'y adapte.

méd:a
ANIMATION

Les dossiers
de l'éducation
aux médias



FÉDÉRATION
DES MÉDIAS

www.media-animation.be

ISBN 978-2-9601579-8-7

