

Cinéma et mémoire coloniale

— La place du documentaire —

Josiane Kawatake

Le cinéma a été le seul art propre ainsi que la principale industrie culturelle du vingtième siècle. Cette constatation, au demeurant banale, contient une évidence lourde de sens : la dimension politique incontournable du septième art. Les films en effet ont dès leur apparition volontairement ou fortuitement, accompagné, représenté ou commenté l'histoire contemporaine. Ils ont aussi été de véritables enjeux de pouvoir pour les grands groupes économiques aussi bien que pour les gouvernements. Les politiques culturelles se sont ainsi toujours préoccupées d'un cinéma par essence prescripteur de représentations du mondeⁱ.

D'après l'historien Pascal Blanchardⁱⁱ, spécialiste de la question post-coloniale, la société française souffrirait d'une "fracture coloniale" non réduite à ce jour, une fracture qui expliquerait tous nos problèmes actuels : relations intercommunautaires, ghettoïsation des banlieues, blocage de l'intégration, manipulation des mémoires, conception de l'histoire nationale, politique étrangère, action humanitaire, place des Dom Tom dans

i Franck Bousquet, *Présentation Site Cinéma et Politique*, février 2005, [www.politique-cinema.net]

ii Pascal Blanchard, *La fracture coloniale*, in *le Nouvel Observateur*, numéro 2139, 3 novembre 2005

l'imaginaire national, débats sur la laïcité et l'islam, sans oublier le tout récent débat avorté sur l'identité nationale voulu par Nicolas Sarkozy...

Tous ces problèmes auraient pour arrière-plan une France encore hantée par son imaginaire colonial. Imaginaire qui survit à une décolonisation datant pourtant d'il y a plus d'un demi-siècle.

Pourquoi cette résistance ?

“L'imaginaire colonial, dit-il, a façonné la France au cours des deux derniers siècles. Nos arrière-grands-parents et parents allaient aux expositions de la Ligue coloniale et maritime, lisaient *Tintin au Congo*, gagnaient à l'école le jeu de l'oie colonial, découvraient au cinéma *Pépé le Moko* ou *L'homme du Niger*, collectionnaient les vignettes Banania ou pique-niquaient au jardin d'Acclimatation devant des Kanaks en cage...”

Les images animées, le cinéma, a joué un rôle particulièrement important dans la fabrication de cet imaginaire pendant toute la première partie du 20^{ème} siècle. De sa naissance, à la fin du 19^{ème} siècle jusqu'à la période pétainiste, il a été pour reprendre un concept d'Althusser, un Appareil Idéologique d'Etat (AIE)ⁱⁱⁱ particulièrement efficace.

Tant que nous n'aurons pas liquidé cet imaginaire que nous avons refoulé et qui hante notre inconscient national, nous ne serons pas libres, mais habités par les fantômes du passé. Il faut donc nous pencher sur eux : analyser, réactualiser au sens psychanalytique du terme cet imaginaire si profondément ancré en nous pour le faire disparaître.

iii Louis Althusser, *Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat*, *La Pensée*, no 151, juin 1970

En 2005 à Paris un cycle de projections de films intitulé “Colonies” ou “Les cicatrices de l’Histoire” organisé par le Forum des Images invitait dans ce but à un revisionnement de ces films oubliés et maudits afin de décoloniser notre imaginaire. Il est essentiel et urgent, comme le disait plus haut, Pascal Blanchard de réussir enfin, en ce 21^{ème} siècle, à nous réconcilier non seulement avec les autres, les fils et filles d’immigrés anciens colonisés, mais surtout avec nous-mêmes en étudiant cet Appareil Idéologique d’Etat cinématographique pour mieux l’exorciser.

I . Naissance du cinéma et soif expansionniste de la III^{ème} République : une même dévoration du réel, d’appropriation du monde

Il existe une véritable coïncidence historique entre la naissance du cinématographe (1895) et la soif expansionniste de la III^{ème} République qui fera que, fruit de la technologie occidentale, cette nouvelle technique de représentation du monde, va rapidement se transformer en industrie culturelle prête à forger par son dispositif même une conscience et une idéologie nationales au service de la colonisation. Cinématographe et entreprise coloniale se nourrissent l’un et l’autre d’une véritable dévoration du réel.

La puissance de ce nouveau média comme Appareil Idéologique d’Etat tient à deux choses qui lui sont consubstantielles : sa capacité à enregistrer le réel et le dispositif de représentation qu’il met en place.

Avec le cinématographe, on a d'un côté, l'effet de réel avec des images en mouvement qui viennent s'appropriier "en live" le monde, et de l'autre, le fameux dispositif de la projection publique, invention des Frères Lumière, qui vient sur l'écran, dans la salle, généraliser un point de vue unique, celui de la caméra qui viendra cautionner le regard ethnocentrique et dominateur de l'Occident. Instaurant ainsi dans le même temps un partage imaginaire, une mémoire collective.

Cet effet de réel est d'autant plus convainquant que l'image enregistrée n'est plus statique comme un cliché photographique, mais animée. Les spectateurs sont séduits par cette nouvelle toute-puissance qu'offre le cinéma à leur regard, mais sortes de nouveaux "conquistadors" par la grâce que donne soudain le cinéma à leur regard, les spectateurs sont en fait, sans le savoir, inconsciemment, assujettis à la logique du dispositif lui-même.

En effet, c'est en s'identifiant à l'œil de la caméra que le spectateur de films lit ce qui se trouve projeté sur l'écran. Pour fonctionner, le dispositif cinématographique a besoin de cette "identification primaire" à la caméra, mise en évidence et théorisée par Jean Louis Baudry, puis par Christian Metz^{iv}. Alliée au vérisme des images qui lui sont offertes, la capacité critique du spectateur sera d'autant plus annihilée. Le propre regard du spectateur abdique et est remplacé par celui de la caméra. Le spectateur se trouvera ainsi totalement livré au fonctionnement d'un véritable Appareil Idéologique d'Etat. D'autant plus efficace qu'avec la marche soutenue de l'histoire coloniale, l'œil de la caméra va se confondre de plus

iv Cité in Jacques Aumont, *Esthétique du film*, Nathan université, Paris, 1999.

en plus avec l'œil du colonisateur.

On ne s'étonnera donc pas de voir dans le documentaire cinématographique, le véhicule privilégié de la propagande coloniale. Plus tard, avec l'avènement du montage dans les années 20, puis de la sonorisation des images dans les années 30, un formidable discours idéologique pourra se mettre en place qui tiendra jusqu'au début de la décolonisation.

Loin de vouloir mésestimer le film de fiction comme ingrédient majeur de la fabrique de l'imaginaire colonial, il nous paraît essentiel d'insister d'abord sur le caractère fondateur du documentaire, instrument de capture du réel et arme imparable du colonisateur pour justifier et légitimer sa mission civilisatrice.

II . La place privilégiée du documentaire sur la fiction dans la propagande coloniale.

A . Les Frères Lumière contre Méliès

Dès 1896, presque immédiatement après le grand succès obtenu lors de la première séance de Cinématographe du 21 décembre 1895 au salon indien du Grand Café, boulevard des Capucines à Paris, les frères Lumière, industriels et scientifiques, inventeurs de cette nouvelle technique de représentation, envoient des opérateurs à travers les cinq continents pour en ramener des images animées.

Il suffit de se pencher sur le catalogue des Frères Lumière pour mesurer la place consacrée aux colonies. Dans cet inventaire, on compte

en effet de nombreuses vues ou petits films d'une minute environ, qui leur sont consacrés. Plus de 80 films entre 1896 et 1910 sont tournés par des opérateurs comme Gabriel Veyre ou Alexandre Promio pour ne citer que les plus connus.

L'Extrême-Orient avec en particulier l'Indochine, et le Moyen-Orient surtout le Maghreb, l'Égypte, la Palestine, la Syrie, le Liban sont particulièrement bien représentés.

Dans la jubilation de rapporter du monde entier des témoignages concrets, ces explorateurs, armés de leur fabuleux appareil qui a le pouvoir d'enregistrer la vie, traversent océans et continents pour capter à travers leur objectif ces territoires lointains, irrésistibles objets de désir de leurs contemporains.

A la même époque et à l'extrême opposé du documentaire, tourné dans ses studios de Montreuil à Paris, *Le voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès, participe lui aussi, sur le mode de la science-fiction et de la fantasmagorie à ce désir illimité d'expansion et de conquête de ses contemporains. Mais avec des décors de carton-pâtes, il joue sa partition colonialiste sur le mode mineur et cela en raison même de la fantaisie de ses films; car ce n'est pas la dimension onirique mais bien au contraire la dimension scientifique du cinéma qu'il importe alors de promouvoir : le réel contre la fiction pour fonder la légitimité du regard dominant du colonisateur. L'idéologie coloniale doit se fonder sur du sérieux, sur des preuves documentaires et non sur des fantasmagories ou des farces exotiques.

D'abord, on remarquera qu'étonnamment peu de films mettent en scène

des indigènes dans la très prolifique production de Méliès. On en compte quatre seulement sur les 1535 films qu'il réalisa de 1896 à 1910. Ce qui fait très peu.

Ces petits films comiques avec des titres éloquentes comme la *Danse du sérail* (1897), *Le Musulman rigolo* (1897), *Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile* (1906) ne manquent pas de laisser transparaître le regard amusé et moqueur des contemporains de Méliès sur l'Autre, le colonisé; mais c'est justement cette drôlerie poussée à l'extrême, le manque de sérieux et de réalisme de son univers loufoque qui ne lui permet pas de rivaliser avec la production documentaire sur le plan de la propagande coloniale. Le réalisme, la pseudo-transparence scientifique de l'image documentaire se faisant garante de la légitimité de la colonisation.

B. Importance et caractéristiques de la production de films documentaires coloniaux entre 1896 et 1955

Dressant l'état des lieux du cinéma colonial entre 1896 et 1955, un article d'Eric Roy^v sur *Le fonds cinématographique colonial aux Archives du film et du dépôt légal du CNC (France)* vient corroborer notre thèse de la primauté du documentaire sur la fiction dans son rôle d'Appareil Idéologique d'Etat.

Ainsi, on y apprend qu'entre 1896 et 1955, pas moins de 890 films documentaires sur 300 fictions ont ainsi été tournés. C'est-à-dire trois fois plus de documentaires sur les colonies que de fictions exotiques. Le documentaire domine donc bien le paysage audiovisuel colonial sur toute

^v Eric Le Roy, *Le fonds cinématographique colonial aux Archives du film et du dépôt légal du CNC (France)*, in *Journal of film Preservation*/63/2001. p.55.

cette période.

Le cinéma colonial est une opération de production et de diffusion engagée par l'Etat, mais devant être tournés par des professionnels, ce sont des producteurs indépendants, des chargés de mission ou des initiatives privées qui se chargeaient de la fabrication des films. L'Etat par son soutien financier conservant un droit de diffusion non commercial sur ceux-ci

Peu de producteurs se sont spécialisés dans le créneau du film colonial mais deux sociétés sont parfaitement identifiables, il s'agit de France Outremer Film et de l'Agence économique des Territoires Africains. En dehors de ces deux sociétés de production spécialisées, les autres producteurs qui se partagent l'essentiel de la production soutenue par l'Etat sont Pathé (de 1902 à 1955) Éclair (de 1910 à 1920), les Actualités Françaises (1942-1955) Francol Film (de 1938-1955), les films J.K. Raymond-Millet.

Souvent ces films ne sont pas signés aux génériques. Dans cette production aux contours très flous, 183 films sont de réalisateurs inconnus.

Loin d'être un handicap pour l'idéologie d'Etat qu'il diffuse, cet anonymat ne pouvait que favoriser le caractère d'évidence de l'idéologie véhiculée; idéologie, images, discours allant de soi pour ces films, n'ayant pas besoin d'être signés contrairement aux films de fiction toujours très marqués surtout en France par le nom de son réalisateur qui en porte la responsabilité personnelle. Par l'anonymat du film documentaire, l'idéologie coloniale soutenue par l'Etat se trouve en fait renforcée.

Les lieux de tournages sont à 45% le Maghreb avec l'Algérie, le Maroc,

la Tunisie qui sont parmi les pays les plus représentés. Vient ensuite, l'Afrique noire avec 26% de la production (Cameroun, Congo, Sénégal, Mali). L'Indochine dont la Cochinchine, le Tonkin et l'Annam (15%). Les autres colonies sont moins représentées car elles sont moins stratégiques ou ne disposent pas de structure cinématographique sur place.

Le pic de cette production se situe en 1920 au moment où, nous dit Eric Roy, la politique coloniale française devait véhiculer ses ambitions géographiques et économiques. Selon la terminologie de l'époque les films sont classés en "films exotiques" ou "touristiques" (27%), ce sont en général des documentaires sur les villes, régions ou pays, films sur "la vie quotidienne", les moeurs, les coutumes des indigènes (25%).

La catégorie "Développement économique" traitant de la construction de barrages, de routes, de maisons ou de chemin de fer ou de l'amélioration de l'agriculture représente aussi une grande partie de la production avec 27%. Viennent ensuite les films dit "hygiénistes" campagnes de vaccinations par exemple, enfin les films d'expéditions (les raids automobiles), les missions religieuses et les défilés militaires.

Sous cette anodine terminologie : "Exotisme", "Tourisme" ou "Vie quotidienne" se cache le regard dominant et ethnocentriste du colonisateur sur le colonisé. Cette production documentaire a en fait deux objectifs : montrer dans un contraste saisissant "l'Autre" dans "sa vivante sauvagerie" et donner la preuve de la domination, de l'efficacité de la science ou de la technologique occidentale.

III . Le documentaire entre vocation et caution scientifiques

A . Naissance simultanée du cinématographe et de l'ethnologie de terrain. Montrer l'Autre dans "sa vivante sauvagerie".

Les sociétés que l'exploration découvre, deviennent progressivement des images photographiques puis cinématographiques qui permettent de transporter véritablement l'Autre, depuis son étrangeté absolue, depuis ses antipodes, jusqu'à portée de mesure du regard blanc. La centralité, le caractère de référentialité absolue de la position occidentale sont ainsi affirmés et démontés par l'évidence même de ce transport qui légitime le cadre de référence spectateur considéré comme le mètre étalon de toute chose^{vi}.

Inventé par des scientifiques, le cinéma est au départ conçu comme un instrument privilégié d'analyse du réel. La vocation ethnographique de ce dernier sera une évidence. Marc Henri Piault dans un article intitulé *L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture de la Croisière Noire*^{vii} parle de façon éloquente des liens fondamentaux qui unissent le cinématographe et l'ethnologie de terrain. Pour lui, la naissance simultanée du cinématographe et de cette dernière n'est pas une simple coïncidence. Le réalisme photographique et filmique vient corroborer le regard occidental de domination sur le monde.

Déjà dès les débuts du cinéma, Félix Louis Regnault^{viii}, médecin et

vi Marc Henri Piault, *L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture de la Croisière Noire* in *Journal of film Preservation*/63/2001. p 6

vii Voir note précédente.

viii Voir note VI, p.6 et 7.

anthropologue, avaient voulu exploiter cette capacité du cinéma à enregistrer le mouvement pour décrire gestes, comportements humains et sociétés qui l'intéressaient.

C'est au sortir de la Première guerre mondiale, dans les années 20, que l'Etat français remplace les spectacles ethnographiques au profit du cinéma documentaire qui va prendre de plus en plus de place.

En 1931, lors de la fameuse exposition coloniale qui connut un succès phénoménal^{ix}, les exhibitions à but ethnographique de groupes humains seront totalement interdites, c'est le cinéma qui prend donc le relais. Cette production de documentaires à caractère scientifique sur les colonies comprenant un corpus de films sur la vie et le travail des indigènes pour l'Exposition de 1937 se stabilisera jusqu'en 1939.

Les documentaires coloniaux se présentent comme des documents d'archives objectifs et scientifiques. Leur caractère hagiographique fonctionne comme garantie de la pseudo-objectivité du discours colonial, que vient renforcer, corroborer la transparence de l'image documentaire, l'effet de réel du cinéma. Le regard du scientifique neutre, transparent qui archive, mesure, classe, décrypte le monde avec sa pseudo-neutralité vient légitimer le regard qui participe à la même idéologie de domination expansionniste.

B . Documentaire et caution scientifique de la mission civilisatrice de l'Occident. Paul Castelnau: un scientifique au service de l'Armée et de la grande industrie

ix Pierre Nora, *Les lieux de mémoires*, tome.1, p. 561-591.

Donnons un exemple de la caution que peuvent apporter les scientifiques à l'idéologie coloniale en nous penchant sur la biographie de Paul Castelnau (1880-1944)^x. Homme de science, géographe, et réalisateur de documentaires qui offre un exemple particulièrement intéressant de cette caution scientifique indispensable aux colonisateurs pour se légitimer.

Issus d'une famille aisée du Tarn, Pierre-Joseph-Paul Castelnau suit des études de géographie à la Sorbonne. Il publie une étude de géographie physique dans la revue *La Géographie* (1908) mais l'écriture de sa thèse consacrée à la Corse est interrompue par la guerre. D'abord mobilisé au service géographique, puis à la section photographique de l'armée. Il apprend à faire des clichés photographiques et à utiliser une caméra. Ainsi, il parcourt une grande partie du front occidental : La Champagne, l'Alsace, le Nord, la Belgique, puis de janvier à octobre 1918, il part à la découverte de l'Arabie, la Palestine, l'Égypte et Chypre.

Considéré plus tard comme l'inventeur de la géographie humaine, c'est à lui qu'en 1910, le banquier Albert Kahn^{xi} avait proposé rien moins que de constituer les "Archives de la planète" en envoyant des photographes (8) et cinéastes (3) parcourir de nombreux pays. 140,000 mètres de pellicules seront utilisées, 70.000 photographies prises dans trente-huit pays de tous les continents. Albert Kahn reprenait en fait l'idée, de Félix Louis Regnault, dont nous avons parlé plus haut qui avait proposé dès 1,900 un véritable programme positiviste d'anthropologie visuelle)

Poursuivant sa carrière de géographe et documentariste, Castelnau

x Biographie de Paul Castelnau :

<http://www.Mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/biographie/castelnau.html>

xi voir note VI, p.8.

filmara l’Égypte pour le musée du Louvre, des établissements scolaires français pour le Ministère des Affaires étrangères et le Maroc pour l’Exposition coloniale de Marseille, il participera aussi à la première mission Citroën à travers l’Afrique. Touggourt — Tombouctou, Touggourt du 17 décembre 1922 au 7 janvier 1923, il en rapportera deux films : *La traversée du Sahara en autochenilles (1923)* et *Le continent mystérieux (1924)*

Le parcours de Paul Castelnau est exemplaire dans la mesure où nous avons autant de travaux réalisés grâce au soutien de l’État que par des initiatives privés, celles d’un grand banquier ou d’une grande entreprise industrielle comme Citroën.

En effet, si le cinéma colonial documentaire est une opération de production et de diffusion essentiellement engagée par l’État pour servir ses projets expansionnistes, de grands entrepreneurs comme Citroën finançaient eux aussi des films pour faire montre de leur puissance technologique en lançant leurs véhicules autochenilles à la conquête des déserts.

Cette collusion entre la science, l’État et l’industrie pour s’appropriier des territoires et les exploiter économiquement est bien au cœur de la démarche invasive coloniale.

D’octobre 1924 à l’été 1925, Paul Castelnau sera encore de la Croisière Noire organisée par Citroën et filmé par Léon Poirier. Avec ce réalisateur, on passe définitivement du cinéma à vocation ethnologique au documentaire au service du triomphalisme colonial.

IV . L'avènement du discours colonial dans le documentaire

A . *La croisière noire* (1926) de Léon Poirier ou l'avènement du discours et du héros triomphant dans le documentaire

Citroën, la grande entreprise automobile finance une expédition en centre Afrique. Dirigée par Georges-Marie Haardt et Louis Audoin-Dubreuil, elle relie pour la première fois l'Algérie à Madagascar en autochenilles. Partie le 28 octobre 1924 de Colomb-Béchar, elle arrive le 26 juin 1925 à Tananarive. C'est cette odyssée qui est racontée par le cinéaste Léon Poirier.

Pour Marc Henri Piault, avec ce film de Léon Poirier, il n'y a plus de place pour un cinéma ethnologique, la dimension politique envahit "les images documentaires qui ne pourront plus être que de deux ordres : soit la vision de sociétés plus ou moins proches de la sauvagerie naturelle, soit la démonstration des transformations qu'apporte la colonisation ; routes, chemins de fer, écoles, hopitaux, barrages et ordre paisible sous sa forme militarisée". C'est l'avènement du discours colonial dans toute sa splendeur.

[...] Les roues magnifiques des autochenilles Citroën vont servir à mettre de l'ordre dans l'abandon, l'éclatement des populations sauvages ou déchues. Le sable mortifère du Sahara, les forêts inconnues du Cameroun seront "pénétrés", "dévoilés" et vaincus par le chemin de fer et l'automobile. Alors l'infantilisme ou la

sauvagerie des nègres seront contrôlés et utilisés : ils accéderont enfin au statut d'indigènes, intégrés au processus général de la production, instrumentalisés, provisoirement ou non, au niveau de base de cette production. Alors le cinéma [documentaire] ne pourra plus se contenter de montrer des curiosités, mais devra surtout les confronter à un projet de cohérence^{xii}.

Du côté des images, le montage du film installe une opposition bien contrastée entre la culture primitive d'un côté, avec ses chants et ses danses et la marche déterminée mécanique des autochenilles lancées à la conquête du monde, traçant indéfectiblement leur route dans le désert hostile grâce à la supériorité de la technologie occidentale. L'homme blanc regarde droit devant lui et aucun obstacle ne vient lui barrer la route, tandis que les indigènes qui dansent ou chantent filmés par une caméra qui tourne sur elle-même, épingle, comme le ferait un entomologiste, son objet voué à la répétition sans fin du temps cyclique.

L'homme blanc, véritable sauveur vient apporter le progrès, le bien-être, la sécurité aux indigènes en mettant de l'ordre dans le flou, l'anarchie, le temps cyclique de ces sociétés sauvages qui tournent en rond. Sorti en 1926, *La croisière noire* eut un tel succès qu'en 1933, une version sonorisée en sera faite. Version parlante où le discours du colonisateur triomphe dans une auto-glorification.

A partir de *la Croisière noire*, avec l'avènement du discours colonial qu'il véhicule et le héros colonial qu'il glorifie, le documentaire à caractère ethnologique va être perverti, dévoyé, un glissement s'effectue

xii Voir note VI., p13.

ainsi vers la fiction, le romans d'aventures.

Léon Poirié tournera plus tard en 1939, un autre documentaire *Brazza ou l'Épopée du Congo* commandé cette fois par l'État. Ce film qui raconte la vie de Brazza, explorateur humaniste en lutte contre les marchands d'esclaves est un véritable film d'aventure exotique à la Tarzan ou Tintin.

B. *La France est un Empire* (1939) : une commande de l'État dédiée à la gloire de la colonisation française

Pour finir, il nous faut parler de *La France est un Empire* ce monumental et grandiloquent documentaire commandé par l'État français^{xiii}. Fresque monumentale sur la grandeur de la France, le film montre comment en moins d'un siècle entre 1814 et 1912, l'Empire colonial Français s'est formé. Indochine, Laos, Cambodge, comptoirs indiens, Afrique occidentale et équatoriale, Algérie, Tunisie, le protectorat du Maroc, Madagascar... la Réunion, La Guyane, Les Antilles, les îles du Pacifique, la Nouvelle Calédonie, Tahiti, Wallis et Futuna... En 1939, à la veille de la deuxième guerre mondiale, l'Empire français est à son apogée. Il est immense.

Hymne à la gloire nationale, l'État français veut montrer avec ce documentaire au peuple français toute l'étendue de ses possessions, la grandeur de la mission civilisatrice qu'il a à accomplir. Film parlant : quatre speakers, trois hommes et une femme, commentent avec

xiii La carrière de ce documentaire fut contrariée par les débuts de la deuxième guerre mondiale. Il aurait du être présenté au Festival de Cannes ainsi qu'à l'Exposition universelle de New-York (septembre 1939) qui n'a finalement pas eu lieu. Ce film sera cependant montrer en particulier dans les écoles sous le régime de Pétain.

grandiloquence le film, et vantent les mérites de cette mission. Si les images tournées en Afrique du Nord, en Asie, à Madagascar en Somalie aux Antilles et en Afrique noire sont toutes d'opérateurs différents, le scénario, lui, est confié au très célèbre Jean d'Agraves (1892-1951)^{xiv} auteur de romans d'aventures géographiques exaltant les valeurs coloniales, spécialiste de cette littérature pour garçons qui s'est épanouie entre les deux guerres et qui était vouée à préparer les plus jeunes à devenir les serviteurs de la Nation et de l'Empire. On ne pouvait mieux trouver comme passeur de cette idéologie pour sensibiliser les jeunes à la propagande coloniale.

Conclusion : Importance du documentaire en tant qu'appareil idéologique d'Etat dans la formation de l'Inconscient collectif et la fabrique de l'imaginaire colonial

Tout d'abord, avec des films à visée ethnologique, puis des films promotionnels de la technique occidentale et de la supériorité de l'homme blanc, le genre documentaire, on l'a compris au fil de notre article, s'est vu finalement porté vers les sommets de la propagande coloniale et nationale la plus fervente.

Véritable appropriation visuelle et mentale des territoires colonisés, ces films où l'Autre est tout bonnement instrumentalisé en tant qu'indigène et nié dans sa différence, ont grandement contribué à la construction du discours colonial et à la fabrique de l'imaginaire colonial qui nous hante encore aujourd'hui . Comme le dit Abdelkader Benali^{xv}:

xiv <http://mletourneux.free.fr/auteurs/france.dagraives.htm#presentation>

xv Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial : patrimoine emprunté*, in *Journal of film Preservation*/63/2001. p.2

Le cinéma colonial est aussi une affaire de perception de l'Autre et cette même perception échappe à la vision pragmatique et conjoncturelle du moment et devient synonyme de l'affirmation et de la construction d'une image de soi. Il s'inscrit dans une lignée anthropologique dont les origines remontent au XIX^{ème} siècle. Il récupère toute une imagerie édifiée par la peinture, la littérature et les récits de voyage, assurant ainsi le passage d'une vision exotique à un discours proprement colonial. A travers une telle construction, une série d'oppositions se formule alors entre nature/culture, sauvage/civilisé, groupe/individu, religion/sciences, ect... et au sein de cette dualité s'installe une polarité entre le héros colonial et son contraire : "l'indigène".

Militaires, ingénieurs, médecins, administrateurs, instituteurs... les héros du cinéma colonial, hommes d'exception ne sauraient souffrir aucune contestation de leur maîtrise ou de leur légitimité. Et c'est bien ce confort que le cinéma documentaire leur a offert par sa vision du monde non seulement ethnocentrique mais aussi paternaliste et machiste d'où le féminin est exclu.

Le cinéma de fiction qui n'est plus exclusivement un univers d'hommes, mais qui accorde dans leur dramaturgie une grande place aux héroïnes, équivaut pour ces héros à un monde de menaces et de turbulences.

Que raconte, en effet, *l'Atlantide* (1921) premier grand mélodrame exotique du cinéma français, sinon la fatale séduction de la femme, sensuelle et sauvage, tenant en échec les héros occidentaux ?

Menace d'un débordement, d'une non maîtrise, d'une possible réversibilité

des rapports dominants et dominés, la fiction cinématographique avec la présence de l'Autre, de la femme, ouvre un gouffre sous les pas de ces héros et fait trembler l'idéologie coloniale. D'autant que souvent dans celle-ci l'indigène par sa position de dominé partage le même statut. Une véritable équation "Autre" = femme/indigène est en place.

On comprend alors pourquoi la fiction cinématographique pour avoir participé de façon non négligeable à la fabrique de l'imaginaire colonial, ne pouvait pas remplir le rôle premier en tant qu'appareil idéologique d'Etat car par son exploitation des fantasmes et la mise en scène d'une possible domination par l'Autre, il est un véritable retour du refoulé colonial.