



HAL
open science

Les représentations des guerres coloniales et impériales perpétrées par l'Empire britannique dans l'imaginaire cinématographique

Florentin Ribot

► **To cite this version:**

Florentin Ribot. Les représentations des guerres coloniales et impériales perpétrées par l'Empire britannique dans l'imaginaire cinématographique. Histoire. 2019. dumas-02497178

HAL Id: dumas-02497178

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02497178>

Submitted on 3 Mar 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Florentin RIBOT

Les représentations des guerres coloniales et impériales perpétrées
par l'Empire britannique dans l'imaginaire cinématographique



Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire

Parcours : Histoire culturelle, politique et des échanges internationaux du Moyen-Âge à nos jours

Sous la direction de M. Sylvain VENAYRE

Année universitaire 2018-2019



Florentin RIBOT

Les représentations des guerres coloniales et impériales perpétrées
par l'Empire britannique dans l'imaginaire cinématographique

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire

Parcours : Histoire culturelle, politique et des échanges internationaux du Moyen-Age à nos jours

Sous la direction de M. Sylvain VENAYRE

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné RIBOT Florentin déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le :

Signature

Remerciements :

Tout d'abord, je souhaite remercier Sylvain Venayre pour ses précieux conseils tout au long de l'année. Son aide a été déterminante dans la réalisation de ce travail.

Je remercie également Jenny-Jean Pénélon pour sa contribution à ma recherche. Elle m'a ouvert les portes de la cinémathèque de Grenoble, me permettant ainsi d'avoir accès à des informations en lien avec mes films. Ces données ont pu étayer mes propos et m'apporter de précieux renseignements à propos des longs-métrages étudiés.

Je remercie tous mes proches qui m'ont soutenu pendant cette année et plus particulièrement Alain Thomas pour ses relectures et ses pertinentes suggestions.

Je tiens à remercier le réseau de bibliothèque de Grenoble et le magasin O'CD pour avoir contribué à trouver mes sources filmiques.

Table des matières

Introduction	6
PARTIE 1 LES REPRESENTATIONS COLONIALES FACE AU CINEMA : LA DOMINATION CLASSIQUE HOLLYWOODIENNE	19
CHAPITRE 1 : LES REPRESENTATIONS LIEES A L'IMAGINAIRE COLONIAL : UN CADRE ATTRACTIF	20
CHAPITRE 2 : DES SUPERPRODUCTIONS D'AVENTURES A LA GLOIRE DE L'EMPIRE	33
CHAPITRE 3 : L'APOGEE DE L'IMPERIALISME BRITANNIQUE	45
PARTIE 2 UN CINEMA HYBRIDE, DE NOUVELLES PERSPECTIVES ANCREES DANS DES CONVICTIONS PERSISTANTES.....	57
CHAPITRE 4 : UN REGARD FIGE, UNE CONTINUTE DANS LA DECENNIE SUIVANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE	58
CHAPITRE 5 : L'AFFIRMATION DU CINEMA COLONIAL SOUS LA FORME DE FRESQUES HISTORIQUES, UNE RUPTURE ?	70
CHAPITRE 6 : ETUDE DE CAS SUR LA REVOLTE DES BOXERS ET LE SIEGE DE KHARTOUM.....	82
CHAPITRE 7 : DES CHANGEMENTS RELATIFS DANS LE GENRE GUERRIER	92
PARTIE 3 UNE MISE EN SCENE EN ADEQUATION AVEC LA REALITE, LA FIN DE LA SUPERIORITE OCCIDENTALE ?	103
CHAPITRE 8 : LA FIN DES STEREOTYPES DANS LE CINEMA COLONIAL, UN NOUVEAU GENRE ?	104
CHAPITRE 9 : LA NOUVELLE DIMENSION PRISE PAR L'INDIGENE DANS LE CINEMA DE GUERRE : DE FAIRE-VALOIR A VERITABLE ACTEUR AUTONOME	115
Conclusion.....	125

Introduction

Jean Baudrillard disait : “Lorsque vous manquerez d’un bon sujet au cinéma, sachez que la guerre saura toujours être votre fidèle soutien¹”. Cette citation n’est pas anodine et illustre à quel point la guerre fascine et suscite l’adhésion du cinéma. La vue du sang, des cadavres et des armes attire le spectateur qui demeure un passionné de ce genre de film. Les productions abordant le thème de la guerre cherchent à produire du divertissement, elles ne décrivent donc pas forcément la réalité des conflits mais préfèrent mettre en scène le spectaculaire. Les guerres demeurent très violentes, notamment celles de conquêtes, c’est pourquoi des détails sordides et sanglants apparaissent à l’écran, ils décrivent une certaine réalité de la colonisation². La guerre demeure présente partout et “Si la guerre est en soi horrible, terrible, et tout autre adjectif que vous trouverez dans votre besace sémantique, elle est aussi, et ne pas en tenir compte serait une belle hypocrisie, un spectacle³”.

Notre réflexion s’inscrit dans une pensée qui inclut le cinéma et l’histoire. Elle cherche à rapprocher ces deux thématiques en établissant des liens et des parallèles. La Première et la Seconde Guerre mondiale sont régulièrement présentes dans les recherches, comme toutes les guerres du XXe siècle. Néanmoins, le XIXe siècle, et notamment les guerres coloniales, semblent quasiment absentes de l’historiographie.

Hormis l’encyclopédie de Jean-Pierre Andrevon⁴ qui nous a servi de support, les ouvrages se font rares. L’auteur faisait d’ailleurs déjà le même commentaire : “Pourquoi ? Une seule phrase suffirait à cette introduction : parce que dans l’édition française, il n’existe, sinon aucun, du moins très peu d’ouvrages consacrés à la représentation de la guerre au cinéma et à la télévision⁵”. Dans cette démarche, nous pouvons inclure le livre de Shlomo Sand, *Le XXe siècle à l’écran*. Le livre poursuit un objectif ambitieux puisqu’il s’applique à la quasi-totalité de la production cinématographique occidentale. Mais l’ouvrage se veut

¹ BAUDRILLARD Jean dans le livre d’HUGUES Philippe et COUTAU-BÉGARIE Hervé, *Le cinéma et la guerre*, Paris, Economica, 2006

² SINGARAVÉLOU Pierre, *Les empires coloniaux*, Paris, Points, 2013, p 57

³ ANDREVON Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018, p 6

⁴ Ibid, p 6

⁵ Ibid, p 5

synthétique et ne développe pas en profondeur ces thématiques, l'auteur se veut consensuel et traite peu des représentations. C'est pourquoi notre étude entend combler un manque historiographique. Elle a pour objectif de reconsidérer le phénomène colonial dans son ensemble.

Pendant longtemps, cette historiographie a été assujettie par l'histoire impériale, c'est-à-dire une histoire dominée par l'Europe, du point de vue des colons. Par la suite, les analyses d'un point de vue économique et notamment marxistes se sont succédées avant de laisser place à un vide historiographique au cours des années 1980.

Depuis plus de vingt ans, les études sur l'histoire coloniale se sont renouvelées, entraînant ainsi une recrudescence de la production. L'issue de la Seconde Guerre mondiale marque une véritable rupture dans l'historiographie du fait colonial puisque c'est à partir de ce moment que l'histoire africaine commence à être examinée. Envisager le colonialisme ne se fait plus dans un européocentrisme implacable et indifférent mais en prenant en compte la pensée africaine, voire indienne, alors qu'avant la guerre, l'Europe était toujours marquée d'un fort sentiment de supériorité.

Le post colonialisme, pour les Anglais, représente "les problèmes soulevés aujourd'hui en histoire de la colonisation"⁶. Cette étude entend offrir une nouvelle grille de lecture dans la mesure où la manière d'appréhender la colonisation se transforme. C'est le moment où l'on s'intéresse à une histoire par le bas. Il s'agit de faire parler les colonisés, de s'intéresser à eux, à leurs points de vue. Toutefois, une approche téléologique de l'histoire demeure l'un des écueils à éviter. En effet, il convient de ne pas seulement analyser les faits à la lumière des éléments antérieurs, ni de se concentrer, uniquement sur le point de vue actuel.

Notre étude se centre plus particulièrement sur les représentations du cinéma de guerre. Elle cherche à montrer la manière dont l'homme blanc européen se perçoit lui-même à l'écran et le regard qu'il porte sur le colonisé. Cette analyse s'attarde sur plusieurs décennies de cinéma et va donc chercher à élaborer un mouvement, des ruptures ou des mutations dans la mise en scène des cinéastes américains et européens.

Le but de notre travail est de saisir le phénomène évolutif des représentations de la guerre au cinéma. Notre étude entend analyser l'histoire comme un outil du cinéma en ce sens qu'il nous permet de rendre compte des représentations et des mentalités d'une époque. Même si ce n'est pas le but premier de notre travail, se servir du cinéma comme d'un agent

⁶ COQUERY-VIDROVITCH, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009, p 86

de l'histoire est lié à notre réflexion puisque nous étudions le développement du septième art et les formes qu'il prend.

Apparu un siècle plus tôt, le terme de race, au XIXe siècle, permet d'établir une hiérarchie et démontre la suprématie de l'homme blanc : "Le colonisateur met en lumière les traits différentiels qui le distingue du colonisé pour en faire la marque de sa supériorité et l'alibi de sa prééminence. Il en inventera au besoin⁷". De manière concomitante Jean-Frédéric Schaub explique que "Lorsque les européens partent à la conquête de nouveaux territoires, ils le font avec un cadre mental particulier qui explique la manière qu'ils ont de représenter l'autre. Ces cadres permettent alors de mettre en place l'idéologie de la race⁸". Celle-ci perdure dans le temps, durant le XXe siècle la littérature met en avant le cannibalisme et la bestialité des Noirs et il faut attendre les travaux de Claude Lévi-Strauss pour remettre en cause cette pensée et admettre que les cultures humaines sont dépendantes les unes des autres : "Il n'existe pas d'aptitudes innées⁹".

Pour lui, la différence de ces populations indigènes "tient à des circonstances géographiques, historiques et sociologiques, non à des aptitudes distinctes liées à la constitution anatomique ou physiologique des noirs, des jaunes ou des blancs¹⁰". Les chercheurs admettent alors que la classification de race n'a aucune légitimité scientifique.

Cependant, aujourd'hui le concept de race est remis sur le devant de la scène et le cas français illustre soigneusement ce retour. Les études postcoloniales, en s'intéressant à la manière dont les autorités traitent les minorités, ont permis de relancer les études sur ce questionnement en analysant les termes "d'étrangers" ou de "descendants d'esclaves¹¹".

L'immigré est désormais au cœur des prérogatives raciales et cristallise l'évolution du racisme : "Les migrants des anciennes colonies arrivent souvent dans des conditions précaires dont l'exposition médiatique est propice à une reformulation du racisme¹²". En effet, les émeutes urbaines et la mobilisation des associations participent au nouveau questionnement de la race. L'émergence en 2005 de l'association *Indigènes de la République* participe à renouveler la manière d'appréhender le concept de race au sein du

⁷ RUSCIO Alain, *Le credo de l'homme blanc*, Editions Complexe, Bruxelles, 2002, p 9

⁸ SCHAUB Jean-Frédéric, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p 204

⁹ Claude Lévi-Strauss dans l'ouvrage d'OLENDER Maurice, *Race sans histoire*, Paris, Le Seuil, 2018, p 14

¹⁰ Ibid

¹¹ BENTOUHAMI Hourya, *Race, cultures, identités. Une approche féministe et postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p 6

¹² Ibid, p 6 et 7

phénomène colonial. L'ambition de ce mouvement est de lutter contre les discriminations et il se veut anti-impérial.

D'autre part, ce mouvement débute en réaction au processus de valorisation de la colonisation ; elle est présentée sous des traits favorables par certains politiques. De ce fait, les controverses des mémoires coloniales expliquent pourquoi ces questions mobilisent autant les recherches. Ainsi que le souhaitait François Hollande¹³, le mot race a disparu de la constitution, ce qui traduit une évolution dans le traitement de la question raciale. Désormais, elle s'appréhende et se caractérise par la pluralité de ses approches.

Mais cette recherche s'inscrit également dans un contexte plus récent de reconnaissance et de participation à ces discriminations. Kathryn Bigelow dans son film *Détroit*¹⁴, participe à ces interrogations. Le cadre adopté est celui des émeutes de 1967 dans la ville de Detroit. Cette agitation est l'œuvre d'une contestation envers la ségrégation raciale qui touche les Etats-Unis mais elle montre surtout la prépondérance du racisme au sein de nos sociétés. Le contexte choisi par la réalisatrice est loin d'être anodin et s'inscrit dans celui que nous venons de décrire. Kathryn Bigelow traite d'un sujet passé mais terriblement actuel.

Avant les années 1970, le film ne servait guère de support à l'historien, même si la question commence à se poser dès les années 1950. Cependant à partir de cette décennie cela change ; le cinéma, d'abord documentaire, tend à être étudié comme objet historique. D'abord critiqué pour les difficultés de sa conservation et de son interprétation, les perceptions des historiens tendent à évoluer. Cette réflexion se fait, entre autres, sous l'impulsion de Marc Ferro qui tend à rapprocher les deux disciplines. Il utilise le cinéma comme une source et tend à mettre en évidence les enseignements du septième art à propos des sociétés antérieures.

Le long-métrage permet de proposer une autre version que celle officielle, ainsi il modifie les perceptions de l'événement¹⁵. La préface du livre de Shlomo Sand écrite par Michel Ciment met en avant le fait que l'art visuel décrit le mieux une période. Ainsi, la peinture est le procédé qui représente de la meilleure façon les grands événements du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais l'art qui permet de rendre compte au mieux des grands moments

¹³ Discours consacré à l'outre-mer de François Hollande du 10 mars 2012

¹⁴ Bigelow Kathryn, *Detroit*, 2017

¹⁵ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993

historiques, au XXe siècle, c'est le cinéma¹⁶. Ce dernier a plusieurs éléments bénéfiques ; d'emblée "il offre des clés de compréhension de la réalité (...) Le cinéma est, pour l'histoire, une surface sensible où s'est inscrite l'histoire¹⁷". Chaque personne se représente un événement ou une guerre par sa propre imagination et le cinéma permet de se figurer notre histoire. Au cinéma il n'y a donc pas une, mais des histoires, des manières de faire et d'écrire très différentes.

Ainsi, l'histoire du cinéma s'est d'abord étudiée de manière verticale en classifiant les films en fonction de leur pays. Mais le cinéma peut également s'analyser de façon chronologique ou en fonction du succès de ces films, suivant ce que l'on souhaite mettre en avant. Étant donné que notre réflexion s'inscrit dans le processus d'évolution des représentations, ces deux manières de procéder seront utilisées. Nous nous intéresserons donc au cinéma et à l'objet filmique dans sa globalité. L'œil critique de l'historien sera nécessaire pour démêler la réalité de la fiction.

Mais il faudra aussi mettre en évidence la logique que suivent ces films et comprendre leurs objectifs. Il n'y a pas de document neutre. Les décisions prises par la firme ou la production sont dirigées dans un but précis mais qui peut parfois être non intentionnel. Toute prise de vue est orientée mais la différence réside dans le fait que dans un film il y a une part de non-voulu et de non-perdu. Le film permet de saisir une autre vision de l'histoire qu'on ne connaissait pas ou qui n'était pas visible. L'idée sous-jacente à cela est celle du visible et du non-visible, c'est-à-dire ce qui entoure le film. A la fin des années 1980 aux Etats-Unis et en 1995 en France, grâce au *linguistic turn*, le champ cinématographique se développe comme objet d'analyse pour l'historien.

Notre réflexion s'inscrit dans ce processus et essaie d'analyser le cinéma dans sa scientificité afin d'établir des liens de comparaison. Nous cherchons à établir des généralités et des exceptions dans le cinéma colonial. Le cinéma de fiction, dont il est question ici, permet d'acquérir des informations décisives. Shlomo Sand, dans son ouvrage n'écrit pas autre chose : "Souvent, à l'insu du réalisateur, le film de fiction en dit plus que le réalisateur" et plus loin : "Le cinéma de fiction, en revanche, nous en apprend beaucoup plus que le cinéma documentaire sur la relation envers l'Autre non occidental¹⁸". Pendant

¹⁶ Préface de Michel Ciment dans l'ouvrage de SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004

¹⁷ BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, les cahiers du cinéma, 2008, p 4

¹⁸ SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004, p 406

de longues années, le film de fiction n'a pas été utilisé comme support par les historiens sous prétexte qu'il n'était pas scientifique. Plus récemment, les chercheurs se sont rendu compte que le film de fiction apportait des connaissances et des enseignements non négligeables sur les perceptions d'une époque. Le réalisateur est imprégné de la pensée de son temps et s'attache à dépeindre les faits et les reflets de la société dans laquelle il se trouve. Ainsi, nous nous sommes rendu compte que même si les questions coloniales n'étaient l'œuvre que d'une minorité au XIXe siècle, au cours du siècle suivant la dynamique s'inverse en ce sens que les prérogatives guerrières occupent une place centrale dans le cinéma.

Ce sont des productions avec des moyens considérables déployés, elles cherchent à justifier l'entreprise coloniale, montrer ses bienfaits tout en permettant également au spectateur de s'enfuir de l'horreur du XXe siècle et de porter un regard nostalgique sur le siècle précédent. Les ruptures que connaît le siècle sont différentes de celles que l'on rencontre dans le cinéma, celles-ci interviennent plus tard, il faut du temps au cinéaste pour modifier les représentations.

“La guerre c'est du cinéma et le cinéma c'est la guerre¹⁹” disait Abel Gance. Le cinéma a servi très tôt à rendre compte d'un conflit. Il entretient une relation privilégiée avec le phénomène guerrier. Les deux sont étroitement liés et se retrouvent confrontés ou alliés. Ils se retrouvent opposés en 1898, lors de la guerre hispano-américaine. A cette époque, le cinéma en est qu'à ses prémices et ne captive guère l'attention de l'opinion. Durant ce conflit, les réalisateurs vont s'attacher à altérer la vérité afin de faire entrer les Etats-Unis dans la guerre. Pour ce faire, les représentations des cubains sont biaisées, ils sont dépeints comme étant mauvais et inférieurs. Ces images doivent permettre la justification de l'intervention étasunienne²⁰. Ce sont les débuts du cinéma de guerre et de propagande.

Le cinéma de guerre que nous étudierons n'est pas précisément à placer dans cette lignée dans la mesure où les événements qu'il met en scène sont antérieurs à la réalisation. Il y a donc un temps plus ou moins long qui s'écoule entre l'enchaînement des faits et leur représentation à l'écran. Ce laps de temps permet de traiter des guerres avec un certain

¹⁹ VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma 1, logistique de la perception*, éditions de l'étoile, 1984, p 35

²⁰ BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des propagandes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015

recul. Il n'en demeure pas moins vrai que la réalisation d'un long-métrage se fait dans un contexte précis, particulier et unique.

Le film s'inscrit dans l'ère du temps, avec des techniques, des moyens et des représentations propres à l'époque. De manière générale, le film retranscrit l'idéologie dominante d'une époque mais, dans de plus rares cas, il peut agir à contre-courant, ainsi il dépeint une pensée minoritaire et s'érige contre les institutions.

Le film de guerre, comme le film historique en général, tient souvent un discours ostensiblement historique mais implicitement contemporain. Le détail vise, parmi d'autres, à alerter le spectateur contemporain afin qu'il tire les conclusions qui s'imposent à l'époque de production (...) De manière explicite ou sous-jacente, délibérément ou à leur insu, les films véhiculent une idéologie, ils sont inscrits dans un contexte social et politique, national ou international, auquel ils ne sauraient enterrer échapper²¹.

Le but premier d'un film, ainsi que le disait Marc Ferro²², est de permettre de s'enrichir, l'objectif est donc économique. Cependant, ce n'est pas la seule finalité, le réalisateur va chercher à plaire, à faire du sensationnel afin que le spectateur soit attiré par le film, quitte à altérer la vérité. Il doit faire des choix personnels et décide de mettre en scène ce qui l'intéresse au détriment du reste.

Le cinéma qui nous intéresse et qui constitue notre corpus est presque à parts égales, divisé entre le cinéma britannique et américain. Ce dernier est doté d'importants moyens et demeure un puissant vecteur d'influence des masses. Il reste très contrôlé, notamment dans la première moitié du XXe siècle, c'est pourquoi il peut paraître moins intéressant à analyser. Il est très puritain et ne s'autorise guère de scènes provocatrices²³. Le rapport étroit du cinéma hollywoodien avec le monde britannique lui permet de se constituer une place unique dans cet univers. Le cinéma britannique, quant à lui, demeure un art à part : "À l'origine il y eut une remarque provocatrice de François Truffaut sur "l'incompatibilité" entre le mot *cinéma* et *Angleterre*²⁴". Cette pensée explicite le fait que l'on peut parler d'une absence de cinéma britannique. Cette affirmation reste fausse mais elle subsiste à cause de l'influence hollywoodienne et du peu de productions anglaises. Dans ce pays, la place réservée au septième art est unique, elle ne reflète ni l'image ni la

²¹ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 53 et 149

²² FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993

²³ Ibid

²⁴ Préface de Bertrand Tavernier dans - BINH N.T. et PILARD Philippe, *Typiquement british, le cinéma britannique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000, p 7

position qui le caractérisent dans les autres pays : “En Grande-Bretagne, le cinéma, art mineur dans le meilleur des cas, est avant tout considéré comme ressortissant de l’industrie du divertissement”²⁵.

Durant les années 1930, le cinéma au Royaume-Uni connaît un succès non négligeable et un fort essor. Ce succès se poursuit environ jusqu’à la fin de la guerre, pendant cet intervalle, les films réalisés sont nombreux et les salles sont remplies. Les quinze années suivantes sont celles d’une crise du cinéma britannique alors que la décennie suivante fait place à un important renouveau. Entre crise et essor, le cinéma britannique reste influencé, de manière assez impressionnante, par Hollywood. Cet espace de concentration cinématographique a réussi à capter la demande du spectateur britannique :

Bien qu’elle doive beaucoup à l’industrie américaine, pour l’exemple qu’elle donne et pour son esprit d’entreprise, la Grande-Bretagne a trop longtemps été colonisée, économiquement et culturellement par Hollywood (...) Dans le domaine culturel, la domination d’Hollywood sur l’industrie nationale a empêché le développement d’un cinéma typiquement britannique.²⁶

La guerre est l’œuvre de rapports conflictuels entre deux entités, elle aboutit à une lutte armée. La guerre peut se faire pour l’obtention, la sécurisation ou la défense d’un territoire, mais aussi au nom d’idées. Au cours du XIXe siècle, en Angleterre, la conception de la guerre semble bien éloignée de celle qui prédomine aujourd’hui. Winston Churchill, qui s’est rendu au Soudan et en Afrique du Sud au début de sa carrière, voyait en celle-ci un “spectacle²⁷”. C’était un moyen de se divertir dans des territoires exotiques afin de s’entraîner pour des batailles plus difficiles en Europe.

La guerre coloniale est celle qui nous préoccupe le plus. Il s’agit d’une guerre de conquête, dans le sens où les armées européennes cherchent à acquérir des territoires et contrôler des zones éloignées. La guerre coloniale se singularise par le fait que l’armée européenne bénéficie d’un corps mieux organisé, qui emploie des troupes auxiliaires indigènes, et que son armement est plus performant²⁸.

²⁵ Ibid, p 14

²⁶ Ibid, p 87

²⁷ VENAYRE Sylvain, *La guerre au loin*, cours de troisième année de licence en 2017-2018

²⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l’empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 3

Les bornes chronologiques couramment adoptées pour délimiter le XIXe siècle s'étendent de 1814 à 1914. La première date marque la chute de Napoléon lors du Congrès de Vienne, celui-ci permet de garantir l'équilibre des puissances. L'année 1914 est celle du début de la Première Guerre mondiale, elle annonce un recentrage des intérêts sur l'Europe et un désintéressement de la conquête coloniale. A partir de 1870, la colonisation s'accélère brusquement.

La conférence de Berlin, en 1885, illustre cette course aux colonies, les puissances européennes se partagent l'Afrique et organisent les conquêtes. Ce congrès fixe les règles et définit les objectifs de ce que sera l'expansion des puissances européennes en Afrique. A l'orée de la Première Guerre mondiale, l'Empire britannique compte 410 millions d'habitants répartis sur une surface de 33 millions de kilomètres carrés²⁹. Ce qui en fait l'Empire le plus vaste au monde.

L'armée britannique, comme celle des Etats-Unis, est constituée par un engagement volontaire, ce qui réduit considérablement ses effectifs et présente donc un désavantage significatif. En outre, l'idée selon laquelle l'expansion coloniale intéresse peu le public est renforcée par le peu de moyens déployés mais également par la faiblesse des effectifs coloniaux : "Ceux de l'armée des Indes tournent autour de 200 000 hommes et les guerres proprement dites en emploient rarement plus de 50 000 à la fois³⁰". D'ailleurs, il est fréquent que des armées se déplacent d'un pays à un autre pour prêter main-forte lors d'un conflit comme le fait l'armée des Indes.

Les armées britanniques sont inégalement réparties sur les possessions outre-mer. En effet, la cavalerie est peu présente durant l'expansion coloniale à cause de son important coût et de son manque d'efficacité dans des environnements peu praticables. L'infanterie est alors le corps le plus déployé outre-mer. D'après Jacques Frémeaux³¹ : "En 1888, sur 211 000 officiers, sous-officiers et soldats, les trois armées principales se répartissent ainsi dans l'armée britannique : infanterie 67% ; artillerie 17% ; cavalerie 9%".

Les motivations de l'expansion de la Grande-Bretagne au-delà de son île sont le fait de différents facteurs. Tout d'abord, pour des motifs économiques, sur les littoraux, les

²⁹ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009

³⁰ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 74

³¹ Ibid, p 197

Britanniques vont développer des ports et dynamiser des villes afin qu'elles leur servent pour le commerce, mais ils vont également nouer des liens, exploiter la population locale et extraire des ressources. D'autres raisons sont également influentes :

Comme d'autres peuples puissants, les Britanniques considèrent qu'ils ont des droits et des devoirs sur le monde, et que leurs intérêts sont ceux de tous : diffuser la civilisation européenne et chrétienne, encourager la tolérance, faciliter les communications, développer le commerce entre les peuples. Il y a là une arrogance fatale, mais aussi une sorte de générosité naïvement optimiste, qui souhaite partager la liberté et la prospérité que l'Angleterre vient de s'assurer.³²

L'Angleterre aborde le XXe siècle dans la peau d'une puissance hégémonique, elle domine le monde. Sa suprématie, tant sur les mers que sur terre, en fait la première puissance internationale. La Première Guerre mondiale mobilise ses ressources et l'affaiblit mais elle demeure toujours le pays dominant. L'idéologie majoritaire qui détermine l'opinion britannique, au moins dans la première moitié du siècle, à l'égard des colonisés, est celle d'une supériorité de l'homme blanc. De ce fait, la domination coloniale s'exerce dans un cadre très strict, notamment par le biais de l'*indirect rule*. Ce régime de colonisation abondamment utilisé par l'Empire britannique durant la colonisation consiste à déléguer le pouvoir à des chefs locaux indigènes une fois le territoire conquis.

Ces deux finalités, à savoir la protection et le développement des peuples indigènes, sont inscrites, selon ce dosage, dans sa théorie de l'*indirect rule*. Il s'agit d'un système d'administration qui domine, entre la fin du XIXe et le milieu XXe siècle, la vie politique et sociale de nombreuses colonies africaines³³

La Seconde Guerre Mondiale marque une rupture et bouleverse l'équilibre mondial. Dans un premier temps, les Britanniques essaient de se maintenir au rang qui était le leur mais ils se rendent rapidement compte que ces ambitions prennent le pas sur la réalité, ce qui entraîne un rapprochement avec les Etats-Unis. Tout ceci se fait dans un contexte de décolonisation progressive de l'Inde en 1947, aux indépendances africaines jusque dans les années 1970. Les années cinquante voient ainsi naître des politiques d'aides au développement à l'égard des pays du Tiers-Monde.

³² BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009

³³ ETEMAD Bouda, *L'héritage ambigu de la colonisation. Économies, population, sociétés*, Paris, Armand Colin, 2012, p 96

Le corpus de sources que nous avons réussi à construire est très hétérogène, mais il aborde une thématique commune : la guerre. Il regroupe seize objets filmiques et ces derniers couvrent une période de soixante-dix ans. Ces productions ne sont pas toujours évidentes à trouver dans la mesure où certaines sont très anciennes et que leur accès est désormais limité. C'est pourquoi, d'abord intéressés par les Empires coloniaux, nous nous sommes ensuite limités à l'Empire britannique car les films traitant des autres puissances sont très peu conservés. Le premier long-métrage date de 1935 et le dernier sort en 2005. Le cinéma hollywoodien semble être très significatif alors que notre étude se concentre sur l'Empire britannique, mais c'est surtout parce qu'il s'agit du cinéma le plus consommé et qui a connu le plus de succès. Une majorité non négligeable de ces films datent des années cinquante et tous ces derniers ont été découverts au sein d'une encyclopédie recensant les films de guerre³⁴. Elle a servi de base pour ce travail et tous les films visionnés en font partie.

Le premier long-métrage étudié est une œuvre américaine d'Henry Hathaway et date donc de 1935, il a pour titre *Les trois lanciers du Bengale*. Les deux films suivants sont de 1939, le premier, *Gunga Din*, porte la même nationalité que le précédent, il est réalisé par Georges Stevens. Zoltan Korda a réalisé *Les quatre plumes blanches*. Le quatrième film est *La révolte des Cipayes* de Laslo Benedek, il date de 1954 et comme les deux suivants il est américain. Ces derniers sont deux productions de Henry King, *Capitaine King* en 1953 et *Tant que soufflera la tempête* en 1955.

Par la suite, *Zarak le valeureux* est partie intégrante de notre corpus. C'est un film de nationalité britannique qui sort en 1956, Terence Young se situe derrière la caméra. De la même nationalité, *Aux frontières des Indes* sort en 1959. Ce long-métrage est réalisé par Jack Lee Thompson et constitue un tournant de notre corpus. Les représentations qu'il véhicule sont fortement renouvelées.

La production suivante s'intitule *Les cinquante-cinq jours de Pékin*. Elle naît en 1963 sous l'impulsion de Nicholas Ray. Les trois films suivants sont britanniques, ils ont pour titre *Zoulou* en 1964, *Khartoum* en 1966 et *Les griffes du lion* en 1970. Le premier est l'œuvre de Cy Enfield, le second de Basil Dearden et le dernier est un biopic sur Winston Churchill réalisé par Richard Attenborough. Douglas Hickox achève en 1979 *L'Ultime Attaque*,

³⁴ ANDREVON Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018

long-métrage d'origine américaine. L'œuvre de Geoff Murphy en 1983, *Utu*, représente le seul film néo-zélandais. L'avant-dernier film date de 2002, il s'agit de *Frères du désert*. Enfin, la dernière production, *River Queen*, est britannique, elle sort en 2005 et clôt ce corpus de films.

L'objet qui nous intéresse est celui des représentations. Son but est d'analyser comment les individus d'une époque se représentent le monde qui les entoure, le voient et l'étudient à un moment donné. Il s'agit donc de la manière dont l'imaginaire cinématographique du XXe siècle dépeint et évoque la colonisation du XIXe siècle. Comment la guerre, mais aussi les Britanniques ainsi que les indigènes sont mis en scène à l'écran. Ainsi que le disait Wolseley³⁵, cela ne sert à rien de faire preuve d'humanité envers les colonisés puisque ce sont des animaux. Les écrits sont empreints des considérations de leur temps. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant de nous pencher sur la question de la race qui domine la pensée de la conquête coloniale. Les perspectives d'évolutions de ce concept tout au long du XXe siècle et sa réalisation au cinéma devraient nous permettre d'observer le regard nouveau que la société porte sur l'Autre.

Ainsi, notre étude entend se demander en quoi les mises en scènes cinématographiques des guerres coloniales du XIXe siècle sont-elles l'œuvre des représentations d'une époque et si le cinéma de guerre est indissociable de son contexte de production ?

Nous sommes conscients que la disparité de nos sources remet en cause le poids de nos conclusions. Il est délicat de tirer des enseignements lorsque nous n'avons pu visionner qu'un film couvrant une période et qu'il est difficile de le comparer aux autres objets filmiques. La diversité des genres, des époques ainsi que des pays de productions amplifie ce phénomène. Il est également clair que ce corpus est composé de films exclusivement occidentaux et qu'il constitue le seul point de vue des sources. C'est donc une histoire du cinéma occidentale, produite par l'Angleterre et Hollywood. Il donc faudra essayer de décentrer son regard en observant le cinéma du point de vue de l'indigène.

Cette étude poursuit une progression s'articulant en trois parties. La première s'attache à montrer que les longs-métrages de l'entre-deux-guerres sont des aventures comiques à la gloire de l'Empire. Il s'agit de mettre en évidence l'attractivité du cadre colonial (chapitre

³⁵ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010

1), d'observer le rôle central joué par l'Empire britannique et la légion étrangère dans ces productions (chapitre 2) et de montrer que l'impérialisme anglais définit ces films (chapitre 3).

Notre seconde partie s'oriente vers un cinéma hybride, caractérisé par de nouvelles perspectives ancrées dans des convictions persistantes. Elle comporte quatre chapitres.

Le premier chapitre met en avant l'immobilité des mises en scènes cinématographiques dans la décennie 1950 (chapitre 4). Par la suite, le cinéma connaît une rupture qui prend la forme de fresques historiques (chapitre 5) et se prolonge avec l'étude de cas sur la révolte des Boxers et le siège de Khartoum (chapitre 6). Finalement, nous arrivons à la conclusion que le cinéma colonial met en scène des évolutions toute relatives (chapitre 7).

La dernière partie traite d'une mise en scène enfin en adéquation avec la réalité et tend à montrer la fin de la supériorité occidentale. Ce phénomène est visible au travers de la disparition des stéréotypes dans le cinéma guerrier (chapitre 8) et de la nouvelle place occupée par l'indigène dans ce type de cinéma (chapitre 9).

PARTIE 1

LES REPRESENTATIONS COLONIALES

FACE AU CINEMA : LA DOMINATION

CLASSIQUE HOLLYWOODIENNE

Chapitre 1 : Les représentations liées à l’imaginaire colonial : un cadre attractif

L’idée d’évasion apparaît déterminante pour qualifier le regard que portent les individus britanniques sur le cinéma colonial des années trente. Les films de Zoltan Korda, Georges Stevens et Henry Hathaway cherchent à susciter ce sentiment chez le spectateur. A notre sens, cela demeure également vrai dans les autres films puisque la colonie reste un cadre de tous les possibles, mais dans une moindre mesure.

L’environnement colonial est un espace très différent de l’environnement européen, le public n’y est pas accoutumé. La population est surprise, admirative et intriguée par ce qu’elle observe, ces paysages font étalage de la splendeur de ces pays. Les soins essentiels apportés à la réalisation renforcent ce phénomène. L’immensité des déserts, la beauté des fleuves ou l’aspect sauvage de ces territoires fascinent le peuple de Sa Majesté.

Les films qui sont l’objet de notre recherche datent du début des années trente et le contexte est marqué par des événements décisifs qu’il convient de mentionner. La période est celle de l’entre-deux-guerres, la Première Guerre mondiale a eu des répercussions considérables, la Grande-Bretagne a vu son prestige et sa domination s’effriter de manière spectaculaire. Le Royaume-Uni, s’il reste une très grande puissance au sortir de la Grande Guerre, perd son statut hégémonique. La crise économique qui sévit dans le monde entier en 1929 est un élément primordial de la période. Les taux de chômage sont excessivement hauts : “Le chômage, qui culmina à 2,7 millions en août 1931, en fut la traduction la plus frappante, avec, notamment, les “marchés de la faim” d’octobre 1932 ou janvier 1934¹”. Philippe Chassaing remarque le même phénomène et voit dans les années vingt un “marasme économique”².

De la même façon, Stéphane Lebecq souligne que “La vie politique entre les deux guerres est marquée par les questions internationales et par les réponses à la crise économique et au chômage³”. C’est pourquoi, la Grande-Bretagne essaie de retrouver sa grandeur passée au cinéma. Durant les années 1930, elle doit rembourser ses crédits auprès des créanciers américains. Elle doit également faire face à d’importants problèmes internes et à

¹ CHASSAING Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 160

² Ibid, p 159

³ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 751

l'ascension des Etats-Unis qui sont devenus plus compétitifs. La concurrence étrangère se trouve meilleure et la politique du libre-échange tend à montrer ses limites. De plus, les barrières douanières européennes et américaines se mettent en place, ce qui contribue à pousser le pays vers le protectionnisme. De ce fait, le Royaume-Uni se tourne vers son empire, il cherche un second souffle. Toutefois, ceci est à relativiser et la situation britannique n'est pas la plus exécrable. Le Royaume-Uni s'en tire mieux que ses rivaux européens et se redresse plus rapidement. Dans les années 1930, il réussit à obtenir une croissance économique supérieure à celle des années 1920, la balance des comptes est excédentaire et le pouvoir d'achat est meilleur au sein des classes populaires.

Le cinéma commence à se développer et à s'imposer comme un loisir important. Des innovations déterminantes ainsi que des investissements sont effectués, les débuts du parlant en 1927 vont dans ce sens. Cependant, l'industrie cinématographique est gravement touchée et voit sa production diminuer. La Première Guerre mondiale met fin à celle-ci, qui disparaît quasiment après le conflit. Les années vingt sont celles de la crise, à la fois financière et artistique, mais aussi le résultat d'un désintérêt de la société. Ainsi, les pouvoirs publics doivent instituer des lois pour favoriser la diffusion du cinéma britannique. Cet interventionnisme est donc contraire à la politique libérale, néanmoins il est indispensable pour relancer l'industrie. Le gouvernement Baldwin voit dans cet art un moyen important d'éduquer les sociétés et de les orienter vers certains points de vue et idées. Toutefois, l'art du cinéma reste outrageusement dominé par Hollywood et sous l'impulsion de ses vedettes telles Charlie Chaplin, qui est très bien reçu en Angleterre, le cinéma hollywoodien s'exporte relativement facilement en Angleterre.

Le cinéma anglais est fortement influencé par Hollywood : “Dans le domaine cinématographique, nombre de questions se sont posées avec force à la Grande Bretagne, bien avant qu'au reste de l'Europe : principalement la question de la “domination américaine⁴”. Le cinéma étasunien s'installe en Angleterre car il dispose de moyens bien plus conséquents et s'évertue à conquérir de nouveaux marchés. Cette prééminence est soulignée dans l'ouvrage de Stéphane Lebecq qui affirme que “Les stars du grand écran sont surtout hollywoodiennes, à l'instar de 95% de la production⁵”.

⁴ PILARD Phillips, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996, p 10

⁵ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 758

Afin de satisfaire au mieux le spectateur et d'assouvir sa curiosité, le film colonial apporte un renouveau satisfaisant. Le but de ce type de films est de s'éloigner de la noirceur des premières décennies du XXe siècle.

Durant l'entre-deux-guerres, la situation de la Grande-Bretagne est caractérisée par le conservatisme, les hommes rentrent chez eux et récupèrent leur vie d'avant alors que les femmes peuvent oublier ce qu'elles ont été durant la guerre. La vie politique anglaise est impactée par la chute du parti libéral alors que le parti conservateur détient la majorité durant les années 1920 avant de former une coalition avec les travaillistes de 1931 à 1935. Le parti de ces derniers connaît un puissant développement grâce à des revendications plus en adéquation avec la société⁶. C'est d'ailleurs grâce à la puissance syndicale du parti que les Britanniques voient leur quotidien s'améliorer puisque le temps de travail diminue. Il passe de 54 heures avant 1914 à 48 heures dans les années 1930⁷. Le temps libre augmente et donc la population a plus de temps pour diversifier ses activités. Le public goûte à de nouveaux plaisirs comme la danse, la radio et le cinéma, ce qui entraîne un certain optimisme⁸ de la population. Le cinéma, quant à lui, connaît alors une importante croissance de son nombre de spectateurs et plus précisément des femmes qui s'y rendent plus souvent que les hommes. Il s'agit d'une nouvelle occupation que le public s'évertue à pratiquer avec un engouement certain.

Les longs-métrages traitant des colonies, à cette époque, servent d'abord à justifier la domination et l'asservissement des indigènes. Mais le spectateur découvre également un nouveau cadre qu'il affectionne. En effet, l'environnement colonial se singularise par une forte chaleur, que ce soit en Afrique du sud, dans le désert soudanais, au nord de l'Inde et dans une moindre mesure en Chine ou en Nouvelle-Zélande. Le colon n'est pas habitué à ce type de climat ni à la végétation qui entoure ces pays. L'Europe et surtout la Grande-Bretagne sont plongées dans un processus d'urbanisation. Le paysage se modifie profondément, l'exode rural entraîne de grandes concentrations d'individus dans les villes. Manchester et surtout Londres, la ville la plus peuplée du monde au cours du XIXe siècle, illustrent cela.

⁶ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 362

⁷ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 758

⁸ Ibid, p 350

Durant ce siècle, la croissance urbaine est très forte et les politiques municipales rencontrent beaucoup de problèmes pour organiser et structurer la vie des administrés. Cette accélération est à lier avec la forte industrialisation que connaît le pays, notamment à Liverpool. De ce fait, le climat se dégrade et devient morne. Les dernières décennies du XIXe siècle voient une crise du modèle victorien. L'Angleterre semble avoir changé, c'est le moment des mouvements féministes, syndicaux et socialistes. Les femmes veulent plus de droits, dans le mariage par exemple. Le vote se démocratise et on remet en cause la dégradation de l'environnement qui est la conséquence de l'industrialisation, on s'épanche sur "l'abjecte pollution de ses rivières"⁹ à propos des cours d'eau anglais.

L'historien Shlomo Sand montre que le cinéma d'aventure permet de sortir d'un quotidien jugé trop monotone comme c'est le cas avec Tarzan : " Cette créature magique de la jungle venait combler les attentes de tous ceux qui aspiraient ardemment à s'évader des paysages mornes et grisâtres des cités industrielles. Le cinéma colonial de l'entre-deux-guerres sut se faire l'écho de cette mentalité et l'exploita à fond. Le romantisme, qui au début du XIXe siècle, avait caractérisé les élites culturelles finit donc par s'infiltrer dans la culture populaire destinée aux masses.¹⁰"

Dans la même lignée que cela, nous pouvons remarquer que "c'est en 1905 que le terme *smog*, contraction de *smoke* et de *fog*, serait créé"¹¹. Le brouillard émerge alors et constitue un nouveau phénomène météorologique caractéristique de l'Angleterre. De ce fait, les transformations de la société anglaise et surtout de son climat permettent de mettre en évidence la nostalgie qui touche la population. En effet, les Britanniques voient la disparition d'un monde qu'ils appréciaient fortement, ce qui les attriste.

D'une certaine manière, le cinéma colonial des années trente leur permet de retrouver ce glorieux passé à travers les représentations qu'il véhicule. Dans *Les quatre plumes blanches*¹² de Zoltan Korda, le spectateur observe de magnifiques paysages avec du soleil et un ciel bleu. C'est tout ce qu'il a perdu depuis l'industrialisation et que ces films permettent, pour un temps, de revivre. Mais ce n'est pas seulement le climat qui a évolué,

⁹ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 178

¹⁰ SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004, p 409

¹¹ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 178

¹² Zoltan KORDA, *Les quatre plumes blanches*, 1939

c'est aussi un modèle de société, de gouvernement. Le passage du XIXe au XXe siècle a métamorphosé de nombreux aspects de la vie qui manquent aux individus :

Rien d'étonnant dans ce contexte à ce que les regards nostalgiques sur l'Empire s'amplifient. Les Britanniques tendent à vouloir retrouver, dans les sociétés de leurs colonies, le modèle traditionnel, hiérarchisé, fondé sur la terre, qu'ils croient voir disparaître chez eux¹³.

Nous pouvons alors établir un parallèle avec une période antérieure de l'histoire de la Grande-Bretagne et nous pouvons repérer des similitudes en ce sens où la société porte déjà un regard nostalgique sur ce qu'elle était : "La culture britannique des années 1815-1851 est une culture qui ne cesse de porter ses yeux sur le passé, pour y retrouver un ancrage identitaire mis à mal par les bouleversements politiques et économiques qui secouent le monde¹⁴". Dès que ce dernier se transforme, certains le regrettent et cherchent à se rappeler le passé. Pour notre part, il semble évident de constater que la population britannique entreprend de s'évader de la morosité de la vie. L'aspect tropical et lointain des terres coloniales séduit même Victoria durant son règne :

Elle-même demeure fascinée par l'exotisme de certaines de "ses" possessions, en particulier par l'Inde : relativement épargnée par les préjugés racistes de son temps, elle prend à son service, dans les dernières années de sa vie, l'Indien Abdul Karim, qui exerce sur elle une influence certaine¹⁵.

D'autre part, les représentations du cadre colonial sont souvent stéréotypées et identiques. Les films mettent en scène des descriptions récurrentes qui tournent autour du soleil : "Dans les zones intertropicales, le principal obstacle est la chaleur. Les opérations doivent en effet se dérouler à la saison sèche (entre octobre et avril au Soudan)¹⁶". C'est l'enjeu de nombreux films de notre corpus mais particulièrement de cette période. Dès le début du film *Gunga Din*¹⁷, le spectateur entend "Sous le soleil de l'Inde", cette dernière est donc assimilée à la chaleur. Mais nous pouvons retrouver le même genre de citation

¹³ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 178

¹⁴ Ibid, p 83

¹⁵ Ibid, p 181

¹⁶ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 412

¹⁷ STEVENS Georges, *Gunga Din*, 1939

dans *Les trois lanciers du Bengale*¹⁸ d'Henry Hathaway "Trop long à prononcer par cette chaleur", le climat de l'Inde est tellement chaud que l'un des protagonistes n'a pas le courage de parler. De plus, les soldats et même le colonel sont représentés les manches retroussées tellement la température est étouffante : "Vous prenez un bain pour vous rafraîchir" dit le soldat à son équipier. Les troupes ont dû mal à s'habituer à l'atmosphère de ces royaumes éloignés : "Les contrées méditerranéennes, Afrique du Nord et Egypte, sont déjà marquées par une certaine aridité qui rend les opérations pénibles lors de la saison d'été¹⁹". De plus, le témoignage d'un proche de Kitchener, Stevens, déclarait à propos du Soudan : "Il faut apprendre comment faire au Soudan, disait-on, si on ne veut pas que le Soudan vous dévore vivant²⁰". Ainsi, la difficulté de ces expéditions réside plus dans l'hostilité du territoire que dans la dangerosité de l'ennemi :

Callwell a écrit fort justement que, dans les expéditions coloniales, les armées européennes se battaient moins contre d'autres armées que contre la nature. Les climats qui règnent sur l'essentiel des zones convoitées, sont en effet redoutables aux armées en campagnes²¹.

Dans la même veine, le long-métrage de Zoltan Korda, *Les quatre plumes blanches*²² aborde plus longuement cette thématique. D'abord lorsque les soldats s'entraînent au sein de l'école militaire de Sandhurst. Ils viennent d'apprendre qu'ils partent en expédition au Moyen-Orient et lorsqu'un soldat demande à un autre s'il connaît l'Egypte, ce dernier lui répond "Il y a du sable, du soleil et on y a soif".

Mais ce film va plus loin puisqu'une scène montre réellement les problèmes que pose le soleil. Ainsi, un capitaine fait tomber son casque et sa tête devient exposée aux rayons de l'astre solaire. Il faut savoir que le casque colonial est un enjeu de l'armée, il "présente l'avantage de mieux protéger du soleil, et de permettre une meilleure circulation de l'air. C'est en 1878 qu'un ordre général prescrit dans l'armée britannique la généralisation en campagne du casque de liège, recouvert de drap blanc²³". Par la suite, ce soldat a des

¹⁸ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

¹⁹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 13

²⁰ Gwyn Harries-Jenkins, *the army in victorian Society*, London, Routledge and Kegan Paul, 1977, p 188 issues du livre de Jacques Frémeaux, op. cit.

²¹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 411

²² KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

²³ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 423

vertiges et voit flou, il devient alors rouge et perd le sens de l'équilibre. Le capitaine perd la vue à cause du soleil mais il ne préfère pas le dire à ses hommes : "Je ne vois plus rien, je crois que je ne verrai plus jamais" dit-il. Son cas intrigue et ses camarades ne comprennent pas ce qu'il lui est arrivé, il faut attendre le diagnostic du médecin pour qu'ils comprennent : "Il est aveugle, trop longue exposition des yeux au soleil". Ce dernier fait donc des ravages sur les soldats et il est nécessaire de se protéger. Dans une correspondance que partage Jack Durrance, l'un des soldats en expédition, avec Elizabeth, cette dernière lui fait part de ces recommandations à propos de la chaleur de ce pays : "Faites attention aux coups de soleil".

Le décor est très aride, l'eau est très rare en-dehors des zones fluviales et Z. Korda n'hésite pas à montrer des soldats morts de soifs. Ces derniers partent en courant lorsqu'ils aperçoivent une oasis, parfois quitte à en perdre leur dignité. Dans *Frères du désert*²⁴ qui est l'adaptation du roman d'Alfred Edward Wooley Mason publié en 1902, le réalisateur accorde moins d'importance à la sécheresse mais représente un sol craquelé et désertique où les bêtes vivent difficilement. Le film *Les trois lanciers du Bengale*²⁵ met en scène une grande explosion, durant le final, dans le camp du Khan et montre la bataille face aux troupes anglaises. La poussière et la fumée sont omniprésentes durant cette scène.

Le succès de ces films peut s'expliquer par l'amélioration de la situation du pays. A partir de 1934, l'économie se relance réellement et le confort britannique évolue, des logements sont créés et les salaires augmentent. Le niveau de vie est relativement meilleur qu'avant 1914²⁶. Cela a pour conséquences de renforcer la puissance du grand écran : "Le cinéma est sans conteste le grand divertissement populaire des années 30". Durant cette période de grande dépression économique, le cinéma est l'un des rares secteurs florissant avec les métiers de bookmaker et de prêteur sur gage. Les importantes innovations et l'esthétique soignée des productions hollywoodiennes rendent les visionnages très agréables.

Le cinéma des années 1930 est un cinéma engagé, qui dénonce. Il sert à montrer les méfaits d'une classe ou d'un système de pensée comme le capitalisme. Parmi les sujets dénoncés en Amérique, nous retrouvons les fléaux de la société tels que le racisme, le

²⁴ KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

²⁵ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

²⁶ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 354

système judiciaire ou bien encore les violences policières. Au contraire des films de guerre de cette époque, qui montrent et mettent en avant une vision d'un monde disparu, d'un ailleurs qui attire²⁷.

D'abord critiqué par les élites et non reconnu comme un art, le cinéma séduit les classes populaires : "Les films, destinés aux masses étaient, sinon un opium, au moins une diversion innocente et pour certains, une diversion sans innocence²⁸" détaille l'historien D. Wilson.

Ces productions des années 1930 disposent de finances considérables sans être faramineuses : "Les budgets ne sont pas toujours gigantesques, mais l'intention est celle qui a toujours présidé à la superproduction : plus de spectacle, plus d'émotion, plus de satisfaction²⁹". Cela aboutit à des longs-métrages très perfectionnés pour l'époque.

Cependant, nous pouvons remarquer l'absence de mises en scène autour des maladies coloniales, mise à part, de manière succincte dans *Les quatre plumes blanches*³⁰ : "Abruti par la fièvre j'avais perdu la notion du temps". De notre point de vue, ce thème n'est pas abordé car il va à l'encontre de la dimension de distraction et de légèreté prônée par ce type de cinéma.

Ce film de Zoltan Korda est un plaisir visuel. Il s'agit d'un des premiers longs-métrages en couleur et le réalisateur cherche à montrer un paysage grandiose, avec notamment le Nil et les oasis. La représentation des couleurs est sublime et rend la projection captivante, Korda filme un long et beau coucher de soleil, il cherche à émouvoir le public. La technique est travaillée de façon à percevoir les couleurs et l'éclat des images, la réalisation apparaît donc comme étant très méticuleuse. Zoltan Korda utilise ainsi le procédé novateur du Technicolor pour filmer les décors naturels. Celui-ci est très coûteux mais permet une analyse bichrome ou trichrome du sujet grâce à une caméra à prisme diviseur. Nous pouvons également observer un magnifique travelling horizontal montrant le Nil ainsi que la verdure sur les rives du fleuve avec des palmiers.

Dans ce film, la faune et la flore sont omniprésentes notamment lorsque la caméra s'attarde sur les bords du Nil, une envolée d'oiseaux donne vie au décor. Les hippopotames et les

²⁷ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 153

²⁸ Ibid, p 24

²⁹ NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, p 97

³⁰ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

chameaux sont mis à l'écran et renforcent cette idée d'exotisme des terres lointaines ; semblable est la végétation, luxuriante et verdoyante sur les bordures du Nil. Le film renvoie à une impression réaliste de ce que l'on peut trouver au Soudan et en Égypte, que ce soit au niveau de la flore ou de la faune. Le public n'a pas l'habitude d'observer de tels animaux et cela suscite un certain attrait. Le fleuve joue un rôle actif, les esclaves font avancer les bateaux. Il sert de support à l'œuvre et il reste le cadre des aventures des protagonistes, tout comme le désert et ses dangers.

Les inquiétudes liées à ces terres parfois hostiles sont justement portées à l'écran dans *les trois lanciers du Bengale*³¹. Les militaires se trouvent aux prises avec un serpent, un cobra plus précisément, qui est très dangereux. Heureusement pour les soldats, l'un d'eux réussit à le charmer grâce à de la musique. Dans *Gunga Din*³², nous remarquons également la présence d'éléphants. Ces derniers sont présents à l'écran à de multiples reprises et donnent du charme au long-métrage. Les individus essaient de les domestiquer mais ce n'est pas toujours évident. L'éléphant demeure aussi un moyen de transport et l'indien Gunga Din s'en sert pour se déplacer.

Le long-métrage dépeint donc l'Inde folklorique avec ses animaux, sa croyance religieuse ainsi que ses temples en or ; il inspirera d'ailleurs Indiana Jones. C'est ce folklore qui attire les Anglais et leur fait découvrir une autre culture. Le tournage du film *Les quatre plumes blanches*³³ a lieu au Soudan malgré la chaleur et la dureté du climat, cela ne peut donc que renforcer ce sentiment de vérité qu'offre le film au spectateur. Ce dernier ne peut être qu'impressionné par l'immensité du désert et des roches. A l'inverse, la réalisation des films *Les trois lanciers du Bengale*³⁴ et *Gunga Din*³⁵ n'a pas lieu sur place, en Inde mais à Hollywood. Les images des montagnes sont en réalité celles de la Sierra Nevada et non celles qui jouxtent la frontière indienne. Les productions se déplacent rarement loin à cette époque et le décor de la Sierra Nevada fait office de substitut.

De manière globale, ce phénomène évolue dans les productions plus récentes puisque le tournage sur place est privilégié, notamment dans *Frères du désert*³⁶ en 2002. Dans

³¹ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

³² STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

³³ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

³⁴ Op. cit

³⁵ Op. cit

³⁶ KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

*Zoulou*³⁷, qui met à l'écran la bataille de Rorke's Drift et dont le tournage a lieu un peu plus à l'est de l'endroit où se sont réellement passés les faits, l'environnement est composé de montagnes assez hautes puisque des nuages les recouvrent. Il y a également des petits plateaux ainsi que des collines, les voies fluviales sont inhabituelles pour représenter ces paysages : "Pas de verdure. Et cette terre... C'est si sec". Henry King, en 1953 dans *Capitaine King*³⁸ exécute les mêmes représentations. La première séquence montre des chevaux galopant dans une plaine entourée de montagnes. A nouveau on se retrouve dans les montagnes indiennes du nord-ouest du pays, certains sommets sont enneigés. La montagne apparaît comme très dangereuse et abrupte, ce qui peut entraîner des chutes, le chemin est escarpé et les rebelles peuvent facilement s'y cacher.

*River Queen*³⁹, l'œuvre la plus récente de notre corpus, fait la part belle aux cours d'eau puisque le film se déroule en Nouvelle-Zélande durant la guerre anglo-maorie. Mais le cinéaste met également en avant le côté mystérieux et inapprivoisé de ces lieux : "La terre sur laquelle nous nous rendions n'existait sur aucune carte. Nous vivions à la frontière d'une étendue sauvage". C'est un aspect lié à l'aventure qui est développé. Parler de la représentation du climat et du cadre colonial des autres films aurait pu être intéressant mais cela n'apporte rien de nouveau à notre étude puisque les différents réalisateurs mettent en scène les longs-métrages de la même manière en fonction des spécificités de chaque territoire.

Les guerres coloniales n'ont pas mobilisé beaucoup d'animaux à cause de leur coût et de leur manque d'intérêt sur place. Cependant, nous remarquons que ces derniers sont souvent représentés au cinéma, que ce soit du côté des britanniques ou bien des rebelles. Les chevaux sont portés à l'écran lors des guerres mais pas seulement. Dans *Quand soufflera la tempête*⁴⁰, ils sont utilisés afin de transporter les chariots contenant les personnes et le matériel nécessaire pour commencer une nouvelle vie. Ils sont aussi mis en scène par les Anglais dans leur propre pays lors d'entraînements dans les domaines familiaux. Les illustres aristocrates britanniques possèdent des ranchs qui leur permettent de vivre de façon aisée voire bourgeoise la plupart du temps. C'est l'élite qui est favorisée au détriment des classes populaires.

³⁷ ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

³⁸ KING Henry, *Capitaine King*, 1953

³⁹ WARD Vincent, *River Queen*, 2005

⁴⁰ KING Henry, *Tant que soufflera la tempête*, 1955

La culture britannique n'a de cesse de se tourner vers les colonies car les possibilités qu'offrent ce cadre, avec ses coutumes et sa manière de vivre si différente sont une source d'inspiration déterminante. C'est un sujet qui semble capter l'attention des foules et qui connaît un grand succès. Cet intérêt s'affirme dès la gouvernance de la reine Victoria : "Dans les sphères plus élevées de la société victorienne, ce goût pour l'exotisme se manifeste dans le grand succès du magasin de Sir Arthur Lasenby Liberty⁴¹" qui reprend les arts venus des colonies et les expose dans les salons en vogue. Nous distinguons des transferts culturels qui illustrent la réciprocité des échanges : "Cette pénétration de l'Empire dans les mentalités se fait parfois plus insidieuse, comme en témoigne en 1886, le dictionnaire *Hobson-Jobson* des termes asiatiques désormais usités dans l'ensemble de l'empire⁴²".

Cette attirance pour l'exotisme se manifeste dans la littérature, elle accorde une place non négligeable aux récits coloniaux : "Des récits captivants d'aventures de héros britanniques dans des contrées lointaines⁴³." Ils sont écrits par de grands romanciers britanniques tels que Rider Haggard ou G. A. Henry et servent d'inspiration à des réalisateurs qui les mettent en scène. "Dans le sillage de cette littérature populaire, de grands écrivains britanniques font de l'Empire un sujet de réflexion et l'objet de leurs romans⁴⁴". L'Empire passionne et divise, donc c'est un sujet qui focalise les attentions.

Mais cette curiosité pour les possessions coloniales s'inscrit dans d'autres arts comme les spectacles : "La culture populaire semble faire quelque place à l'exotisme. Les spectacles de théâtre de music-hall en sont la preuve⁴⁵". *Gunga Din*⁴⁶, à l'instar de *Les trois lanciers du Bengale*⁴⁷ ainsi que *Les quatre plumes blanches*⁴⁸ est réalisé à l'aide d'un support littéraire. Le premier est inspiré d'un poème de Rudyard Kipling alors que les deux suivants sont les adaptations de deux succès populaires littéraires de l'époque, ce qui montre à quel point cette discipline influence le cinéma. Il n'empêche, le public se trouve

⁴¹ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 183

⁴² Ibid, p 183

⁴³ Ibid, p 205

⁴⁴ Ibid, p 183

⁴⁵ Ibid, p 183

⁴⁶ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

⁴⁷ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

⁴⁸ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

en face d'un véritable spectacle qui n'a aucune prétention réaliste. C'est une forme de divertissement se déroulant dans un cadre lointain et qui suscite la curiosité des Européens. Dans le film d'Henry Hathaway, *Les trois lanciers du Bengale*⁴⁹, le cinéaste met en scène cet attrait pour l'inconnu, deux nouveaux venus doivent renforcer le régiment et ils arrivent en train. Le lieutenant les met en garde et les avertit : "C'est une mauvaise idée de parler aux étrangers. Vous êtes en Inde. Vous ne les connaissez pas...". On est en territoire ennemi, il faut se méfier de ce qui nous entoure, le climat est dangereux. Ce qui peut paraître paradoxal par rapport à la légèreté avec laquelle les ennemis sont appréhendés au début du film. Ce sont des productions à destination du grand public qui aspirent au succès. C'est d'ailleurs réussi pour *Les trois lanciers du Bengale*⁵⁰ puisqu'il obtiendra deux oscars ainsi que six nominations. *Gunga Din*⁵¹ rencontrera en Occident un grand succès qui lui permettra d'être à nouveau adapté, deux fois, en 1951 et 1961.

La Grande-Bretagne des années trente se trouve être dans une crise à la fois internationale avec la montée des extrémismes mais aussi nationale avec le chômage, l'agitation sociale et la crise monétaire. L'industrie cinématographique fait preuve d'une myopie assez remarquable, elle nie les événements et ne les mettra à l'écran qu'après un certain temps. Les habitants du Royaume-Uni ne semblent pas voir la grave crise en train de se préparer alors que certains faits pourraient l'orienter. Dans les films coloniaux de l'époque le réalisateur cherche à rassurer le spectateur en le confortant dans des idées du siècle précédent. Ces films ne sont pas en rapport avec les événements présents et la réalité ne les intéresse pas. Ce sont de glorieuses aventures qui demeurent peu réelles mais l'essentiel n'est pas là, le citoyen britannique doit être préservé.

L'œuvre de Korda illustre cela, que ce soit en Inde avec *Les quatre plumes blanches*⁵² ou en Afrique avec *Sanders of the river*⁵³. Le réalisateur dépeint la colonisation sous couvert d'un cadre magnifique qui attire l'œil de ce celui qui le regarde. Ces films d'aventure permettent de faire oublier au spectateur le monde dans lequel il vit car celui-ci est maussade voire funèbre.

⁴⁹ Op. cit

⁵⁰ Op. cit

⁵¹ Op. cit

⁵² Op. cit

⁵³ KORDA Zoltan, *Sanders of the river*, 1935

Cependant, la politique britannique de l'entre-deux-guerres est celle de la paix et du pacifisme et même si ces films exaltent l'esprit de solidarité, il est peu probable qu'ils préparent à la guerre. En effet, ces derniers datent de la seconde moitié des années 1930, moment de la montée des tensions en Europe, notamment avec le nazisme. Néanmoins, la Grande-Bretagne ne semble pas être réellement consciente du danger et de ses conséquences. La Première Guerre est encore bien présente dans les mémoires mais le Royaume-Uni préfère pratiquer une politique d'*appeasement*, celle-ci domine durant les années 1930. Elle vise à :

Résoudre les conflits internationaux en prenant en considération les griefs et en leur donnant satisfaction par un processus de négociation rationnelle et de compromis, évitant par là même le recours à un conflit armé qui reviendrait cher, ferait couler le sang et dont les effets seraient potentiellement dangereux⁵⁴.

C'est un sentiment pacifiste qui traverse l'Angleterre après la guerre de 1914-1918. Le film *Les trois lanciers du Bengale*⁵⁵ aborde cette thématique lorsque le colonel déclare à ses hommes : "Aucune riposte du régiment". Ainsi, l'armée britannique est présente pour surveiller mais elle n'attaque ou ne combat pas l'ennemi. Cette orientation est visible dans l'action menée par Lloyd George qui entame une politique de désarmement dès la fin du conflit et qui perdure. Dans le même temps, l'Allemagne fait peur et les forces britanniques sont moins hégémoniques qu'avant le premier conflit mondial. Toutefois, l'Angleterre reste la première puissance mondiale, elle est maîtresse dans la production d'armes et son budget, à la fois dans l'aviation et dans la marine demeure supérieur à celui de l'Allemagne. Les longs-métrages d'aventures coloniales cherchent plutôt à rassurer les masses à propos de la grandeur de l'Empire britannique. Pour appuyer cela, nous pouvons constater que l'Angleterre n'est pas du tout préparée à la guerre et pense résoudre la hausse des divisions européennes par la diplomatie, elle semble certaine de sa force malgré quelques protestations, telles celles de Winston Churchill. A notre sens, il s'agirait d'une erreur de voir dans ces films une préparation à la Seconde Guerre mondiale. L'actrice de ces guerres reste l'armée, plus précisément la légion étrangère, et elle sera au centre de notre questionnement suivant.

⁵⁴ Paul Kennedy dans CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 173

⁵⁵ Op. cit

Chapitre 2 : Des superproductions d'aventures à la gloire de l'Empire

Le cinéma des années trente est caractérisé par la forte domination des studios, ils occupent une place prépondérante, que ce soit lors de la production ou de la diffusion. C'est un système de monopole oligarchique où une minorité domine. Plutôt que de parler de films de guerre pour cette période, il semble plus approprié de les traiter comme des aventures comiques mettant en scène des Britanniques dans les colonies. Ces Britanniques sont décrits comme des héros et effectuent des actions à la gloire de leur Empire.

En premier lieu, il s'agit de traiter les films des années 1930 de façon égale, en dépit de leur nationalité différente car ils utilisent des codes similaires. Nous pouvons également parler de *La glorieuse aventure*, production réalisé par Henry Hathaway, déjà présent au sein de notre corpus, en 1939. Mais nous ne la traiterons pas sur le même plan dans la mesure où nous n'avons pas pu la visionner. Cependant, elle semble s'inscrire dans une ligne identique à celle des films étudiés.

Le premier ensemble est constitué, principalement dans les années 1930, par ce que Jeffrey Richards a appelé le *cinema of Empire*, le cinéma impérial, qu'on pourrait aussi bien dénommer "cinéma colonial" (...) Il figure en bonne place parmi les genres hollywoodiens, sous une forme qui le rend parfois bien difficile à distinguer de son homologue américain¹". Cette proximité s'explique par la culture de ces deux pays. Les productions hollywoodiennes s'attachent volontiers à se comparer aux britanniques au niveau des coutumes et des caractères car ce sont des gens bien éduqués et raffinés, l'américain s'identifie donc dans ces films. Jean-Louis Bourget le souligne dans son livre :

Il est clair que s'exprime là, à l'égard de l'ancienne puissance coloniale, un sentiment de "solidarité anglo-saxonne" au sens moins politique que racial, la conscience d'une filiation de l'appartenance, à une même communauté culturelle "blanche" qui considère, dans le meilleur des cas, les peuples indigènes comme des enfants qu'il convient d'éduquer².

D'une manière identique, Jacques Frémeaux avance que "Si l'Anglais est l'héritier du pouvoir colonial auquel l'Américain a dû arracher sa liberté, il demeure le plus souvent un

¹ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 173-174

² Ibid, p 174

partenaire et un allié, plus rarement un rival³”. De plus, ces films traduisent les mêmes représentations que les westerns, les colonisés remplacent les Indiens et les Européens les cow-boys. Le schéma représentatif, dans sa manière de percevoir l’Autre, est identique. Les westerns de l’époque mettent en scène la supériorité des Etats-Unis sur les indiens et justifient la colonisation intérieure comme c’est le cas avec les Empires.

Ce cinéma colonial peut se percevoir comme une aventure puisqu’il relate les péripéties de soldats britanniques. Ces derniers sont envoyés dans des casernes, en Inde ou en Afrique et sont confrontés à de petites guerres face à de dangereux rebelles qui menacent la stabilité de l’Empire. Ce cinéma cherche à montrer la splendeur de l’Empire britannique et à lui faire retrouver sa gloire passée. Pour définir les caractéristiques des longs-métrages, Philips Pillard avance que : “Le film britannique de cette période est, dans la quasi-totalité des cas, un produit industriel fabriqué par une équipe dirigée par un producteur et centré sur l’outil de production : le studio⁴”. De ce fait, toute l’équipe transite autour du film. Cependant, les différents procédés pour filmer sont limités. Les cinéastes ne possèdent pas de techniques et d’innovations encore très aboutis qui leurs permettent de varier les mouvements de caméra. Cette dernière effectue de nombreux plans fixes ainsi que des panoramiques et des travellings mais demeure très peu mobile.

Le film *Gunga Din*⁵ décrit les soldats de Sa Majesté comme très forts, ils anéantissent et pillent un village avec une grande facilité. Les altercations sont plutôt ubuesques par rapport à ce que l’on est capable de faire aujourd’hui. La tonalité du film est comique, et le spectateur suit une bande de soldats qui se bat face à de pauvres Indiens, ces derniers ne sont pas pris au sérieux et les anglais sont sûrs d’eux. Un soldat est capable de maîtriser quatre voire cinq ennemis sans la moindre difficulté.

Dans le film c’est un peu comme si le public assistait à une danse, les personnages virevoltent dans tous les sens et se battent tout en riant. Dans *Les trois lanciers du Bengale*⁶, le lieutenant McGregor déclare “J’ai endossé l’uniforme pour l’aventure” ce qui renforce l’idée que la guerre est un jeu, un divertissement, un spectacle, combattre reste un plaisir, on ne mesure pas les risques. Ce sont donc des aventures coloniales, le terme de

³ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l’empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 471

⁴ PILARD Phillips, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996, p 26

⁵ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

⁶ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

guerre est trop fort même s'il est parfois employé : "Une bonne petite guerre" déclare le sergent McChesney lorsqu'il va affronter les Thugs, les membres de la tribu ennemi, dans *Gunga Din*⁷. Cela montre la dimension de spectacle et d'amusement que représentent les guerres coloniales. De manière identique dans *Les quatre plumes blanches*⁸ : "Je sais que c'est une petite campagne mais c'est toujours amusant" déclare l'un des soldats à propos de l'expédition en Egypte. C'est donc ainsi qu'elles sont perçues par les Européens durant l'entre-deux-guerres, ce sont des guerres sans importance qui mobilisent peu d'hommes. Par conséquent, nous pouvons dire que la manière de percevoir la guerre n'a pas évolué depuis la fin du XIXe siècle.

Les troupes européennes partent se battre en territoire colonial afin de s'entraîner et se distraire. La manière de faire la guerre est différente, les Empires se sentent plus forts et perçoivent les indigènes comme des populations cruelles mais sans être réellement dangereuses. Ce n'est pas de leur faute, elles ont besoin d'être encadrées. Le cinéma, ancré dans les traditions, ne montre pas autre chose et renforce cette idée de guerre divertissante. Le danger est amoindri et la dimension de spectacle est omniprésente.

Les trois premiers films de notre étude accordent une place prédominante à l'armée et plus précisément à la légion étrangère. C'est une actrice majeure de ces films se déroulant en terrain colonial, c'est elle qui fait respecter l'ordre et impose la paix. La première image du film *Les trois lanciers du Bengale*⁹ est une carte montrant l'Inde, elle nous aide à voir où se trouve le lieu du conflit.

Le cadre spatio-temporelle est brièvement décrit au travers d'un appel à la prière en place publique et d'une représentation des glorieux monuments du pays. La scène se déroule au sein de l'État-major britannique et on explique son fonctionnement : "Nous avons plus de 300 millions d'hommes à protéger et le plus grand danger est là". Au nord-ouest de l'Inde, le commandant explique à un nouveau venu la situation. Dès le début Henry Hathaway avertit le spectateur que le récit détient une certaine part de véracité. Pour réaliser son film, il se base sur des militaires ayant vécu en Inde et s'appuie sur des chiffres réels. Ainsi, il se préserve de certains reproches que l'on aurait pu lui faire et il donne au cadre colonial un sentiment de réalité.

⁷ Op. cit

⁸ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

⁹ Op. cit

D'autre part, Henry Hathaway a vécu plusieurs années en Inde et il connaît donc très bien les coutumes et les mœurs du pays. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles on lui confie ce projet. Nous constatons que ces films, même si ce sont des fictions, s'attachent à demeurer au plus près des faits, ils montrent une certaine vérité. Le but réel reste d'exalter l'héroïsme de ces soldats envoyés dans les colonies et de décrire leur mode de vie.

Le portrait brossé de la Légion étrangère est abordé sous un angle qui consiste à la mettre en valeur "Nous avons la réputation d'être de valeureux soldats". Le fonctionnement de l'armée est très finement mis en scène. L'une des intrigues au sein du camp militaire, dans *Les trois lanciers du Bengale*¹⁰, tourne autour du lieutenant Forsythe et de son père le colonel Stone ; celui-ci ne veut pas montrer ses sentiments à l'égard de son fils. Mais lorsqu'il se retrouve seul il hésite car il ne sait pas comment se comporter avec lui.

Finalement, il décide de le questionner à propos de sa vie et il veut savoir ce que sa mère est devenue. Toutefois, il ne fait pas preuve de solidarité ou d'attention particulière car l'armée rend "toutes relations sociales impossibles". Son fils prend une mine consternée et malgré le côté dramatique de la situation, les larmes et les pleurs sont absents des représentations.

De même, le lieutenant prend soin de son père et essaye de l'aider, ce qui renforce le côté humaniste de l'armée. Le colonel est gêné et n'arrive pas à exprimer ses sentiments : "Mais le vieux a de la glace à la place du sang, c'est un cœur de pierre" dira le sergent Cutter. C'est un colonel, il ne peut pas montrer son véritable visage, il est obligé de maquiller ses sentiments car ses soldats ne doivent pas savoir ce qu'il ressent, cela doit être un exemple. Il n'a pas de failles, c'est un militaire expérimenté avec de vieilles valeurs, pour lui "L'armée passe en premier, qu'importe le reste, c'est le plus important, plus que la famille". Il ne peut pas montrer sa sensibilité car "La sentimentalité n'a pas sa place dans l'armée".

Georges Stevens affirme à l'identique la pensée de Hathaway "À l'armée pas de sentiments¹¹". Le cinéaste Zoltan Korda fait dire à l'un de ses personnages la même réflexion, un officier déclare à propos du soldat : "Il n'admet jamais les sentiments dictés par la pitié ou la sympathie¹²". Ces trois répétitions montrent à quel point il est important

¹⁰ Op. cit

¹¹ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

¹² KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

que le citoyen britannique voit que l'armée forme de vrais hommes, qui savent se battre. Elle a des vertus considérables qu'il convient de représenter.

Un des soldats, dans *Gunga Din*¹³, déclare vouloir se marier après l'armée et faire du commerce de thé mais son camarade lui dit : "T'es maboul". Lorsqu'on est dans l'armée on y reste le plus longtemps possible dans la mesure où l'esprit de gaieté domine. Voilà comment la vie civile pourrait les plus braves". Il y a une distinction entre la vie en caserne et la vie civile. Cette dernière est critiquée, l'armée a le mérite de former des hommes alors que la vie urbaine est monotone et n'inculque pas les valeurs souhaitées. Du point de vue ennemi, le chef des Thugs évoque la vie du militaire, elle est rythmée par "Les joies de la caserne, les vieilles amitiés et même... l'Angleterre".

Henry Hathaway¹⁴ met en garde la jeunesse et son insouciance. Le film met en avant l'ancien et le nouveau monde. Le colonel représente ce qui est en train de se terminer et son fils le renouveau. Les deux sont en désaccord et le jeune soldat a encore beaucoup de choses à apprendre de la vie, il doit être plus sage et patient, c'est le message que semble vouloir faire passer le film et qui ressort de la société des années trente. Le colonel apparaît dur et ferme mais laisse filtrer ses sentiments, il demeure humain sous sa carapace. Il a un bon fond mais il est obligé de se distinguer par l'absence d'émotions. Le jeune Forsythe est intrépide et inexpérimenté, ainsi il se fait manipuler par une femme au service du chef des rebelles. Il est décrit comme naïf et crédule. Le film questionne également sur la manière d'allier sa loyauté à l'Empire britannique tout en protégeant sa famille.

En outre, le long-métrage *Les quatre plumes blanches*¹⁵ s'inscrit dans la lignée de celui de Hathaway puisqu'il représente une opposition entre l'ancien et le nouveau monde : "La Crimée, voilà notre gloire messieurs. Nous n'étions pas des fillettes". Le père d'Harry Faversham est un colonel retraité, il semble regretter le passé. Les guerres se déroulaient autrement en son temps. Les militaires, qui sont les amis du colonel, se réunissent régulièrement pour évoquer le glorieux passé mais également pour débattre autour des événements actuels. Le colonel en profite pour remémorer les inoubliables faits de

¹³ Op. cit

¹⁴ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

¹⁵ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

l'Empire britannique en Crimée : “Ainsi en Crimée on faisait vraiment la guerre en ce temps-là. Tout ce que vous avez fait n'était qu'une guerre pour s'amuser”.

Le colonel considère que le monde a changé, les mentalités ne sont plus les mêmes et il insiste à propos de ces changements qu'il regrette. Il renforce l'idée de divertissement de ces guerres coloniales tout en portant un regard nostalgique sur le passé. Mais il essaie aussi de transmettre ses valeurs à son enfant : “Il faudrait que vous m'aidiez à stimuler chez ce petit l'amour de l'armée” lorsque le colonel parle de son fils Harry à un ami. Le colonel ne le comprend pas, Harry lit des poèmes d'amour alors que ce n'est pas le genre d'occupation qu'il doit avoir. Ce sont les filles qui lisent des poèmes. Le colonel retraité veut en faire un vrai homme, pas un peureux, tout le monde est comme ça dans la famille : “On est soldat ou l'on ne l'est pas”, l'éducation est donc déterminante.

Le fait de mourir au combat est très bien perçu, c'est une bonne mort : “A 10 minutes de là il mourrait vainqueur à la tête de ses hommes !” déclare le colonel. Mourir pour la patrie est une mort digne dans la mesure où l'on s'est vaillamment battu. On essaie de faire aimer la guerre à un enfant de quinze ans car pour le moment il a d'autres préoccupations, ce qui n'est pas acceptable pour un fils de militaire. Harry est impressionné par le fait qu'il y ait autant de militaires gradés qui l'observe. Cette manière qu'a le colonel, de répéter plusieurs fois les événements, montre le fait qu'il est décrédibilisé par le cinéaste. A la fin, Harry reprend le discours de son père pour lui signifier qu'il fait une erreur dans son récit. Néanmoins, il apparaît indéniable que le réalisateur, et ses personnages avec, portent un regard nostalgique sur le siècle précédent.

D'autre part, la réalisation *Les quatre plumes blanches*¹⁶ se démarque quelque peu des autres films de sa génération. En effet, l'adaptation du roman d'Alfred Wooley Mason, écrivain d'origine anglaise, demeure différente des deux autres longs-métrages, ainsi que de *La glorieuse aventure*¹⁷. Certains aspects développés sont spécifiques au film de Korda, même s'il conserve des traits communs avec les autres. Le discours véhiculé subit une légère inflexion, il y a un début de remise en cause de la guerre de la part du héros.

Il ne comprend pas l'intérêt d'une lutte armée à des kilomètres de son pays. La notion d'Empire échappe à son raisonnement. Mais son personnage semble bien seul au milieu de tous les partisans de la guerre : “La futilité de cette histoire d'Egypte, la bêtise de cette

¹⁶ Op. cit

¹⁷ HATHAWAY Henry, *La glorieuse aventure*, 1939

campagne”. Harry a d’autres idées en tête, il vient de se fiancer avec Ethne et il ne souhaite pas la perdre. L’annonce de la guerre facilite sa prise de décision : il souhaite quitter l’armée. Pour lui, il peut protéger son pays en restant au Royaume-Uni. Il compte s’occuper de l’arrière, des blessés, de la vie économique. Il a un rôle important à jouer en Angleterre. Mais ce n’est pas l’avis de son supérieur hiérarchique et de ses amis qui lui envoient une plume pour symboliser sa lâcheté. De plus, sa fiancée le renie également. Harry quitte l’armée car il estime qu’il a rempli ses devoirs envers son père. Il démissionne alors qu’il est décrit comme l’un des meilleurs soldats du régiment, si ce n’est le meilleur. Cependant, le général lui dit qu’il ne s’est pas acquitté de ses obligations envers l’Angleterre. Il doit accomplir son devoir patriotique, celui de se battre pour son pays, en échange de ce que dernier lui a apporté. Ses amis au sein de l’école militaire de Sandhurst confient : “Nous ne pouvons pas renier toute une tradition, ce code auquel nous devons obéir même si nous n’y croyons pas”. De ce fait, tout le monde lui tourne le dos et il se retrouve seul. Cela montre le poids des traditions dans l’Angleterre de la première moitié du XXe siècle. Les soldats considèrent que les règles qui les encadrent ne sont plus forcément en adéquation avec la société mais ils ne peuvent pas se permettre de les remettre en question.

Harry se détache donc très nettement de la pensée de son père, le colonel Faversham : “Je comprends qu’on soit nerveux avant la bataille mais je ne tolérerai jamais la lâcheté. Chez nous, pas de quartier pour les lâches”. Il ne respecte pas véritablement ses aînés, la critique de l’idéologie de ces derniers est conçue comme une grave erreur. Finalement, c’est l’ancienne pensée qui triomphe puisque Harry se décide à se racheter.

Pour ce faire, il part au Soudan aider ses camarades et justifier qu’il n’est pas un lâche. Il doit affirmer son courage et sa détermination. Il accomplit des actes de bravoure et sauve ses camarades, ce qui en fait un héros. Mais ce passage est bien unique dans notre filmographie, les longs-métrages s’attachent à préserver les institutions et l’ordre dominant. Il ne faut pas froisser l’image populaire et le cinéma se veut consensuel.

Le film *Gunga Din*¹⁸ met en scène des soldats en permission. Ils en profitent pour se battre contre les populations : “Vous avez saccagé un village”. L’armée ne respecte pas la population locale, elle se querelle avec elle afin d’avoir des informations concernant une

¹⁸ Op. cit

carte au trésor. “On est riches, les gars” ! déclare le sergent Cutter. Les soldats sont désireux de trouver de nouvelles ressources et sont appâtés par l’or.

De notre avis, il semble que ce puissant attrait pour l’argent réside moins dans une dénonciation du salaire des militaires que dans l’optique de renforcer le folklore de l’aventure. Cette histoire de trésor met en avant le côté mystérieux du territoire. L’imaginaire colonial demeure très important, cette méconnaissance des possessions entraîne toutes sortes de fantaisies imaginaires qui éloignent ces films de la réalité. On accorde un poids déterminant aux légendes ou aux histoires pouvant renchérir l’apparence aventureuse de l’expédition. Le but est alors de distraire et de dépayser le spectateur.

Au cours de ces aventures coloniales, les femmes sont exhibées à l’écran. Il ne convient pas ici de retracer leurs parcours ni de glorifier leurs actions mais de montrer qu’elles ont joué un rôle dans le processus de colonisation sous différentes perspectives : “Pourtant, des Européennes y ont participé, souvent dans un rôle dit “civilisateur”, conforme à l’idéal féminin occidental : missionnaires, enseignantes, infirmières, médecins ; mais aussi femmes colons ou épouses de coloniaux¹⁹”.

Toutefois les femmes “ont souvent étaient tenues à l’écart des secteurs les plus modernes de l’économie et de la colonisation²⁰”. Elles ne sont pas représentées à leur avantage dans ces films. Leur rôle est moindre, elles servent de faire-valoir aux soldats et demeurent assez inutiles, le mot est fort. De manière récurrente, le portrait de celles-ci est péjoratif et on leur attribue des vices.

Le long-métrage *Gunga Din*²¹ met en scène trois soldats britanniques, ce sont les protagonistes. L’un d’eux va quitter l’armée pour se marier mais cela ne plaît pas à ces compagnons d’aventure : “Elle le charme comme un serpent. Une sirène”. Le sergent Ballantine semble amoureux de sa compagne nommée Emaline Stebbins, il passe d’agréables moments avec elle. Cependant, il est moqué par ses camarades qui ne veulent pas perdre un ami. Pour eux, sa femme le prive de ses joies, ils ne comprennent pas ce qu’il va faire avec Emaline alors qu’il pourrait encore profiter et s’amuser avec eux. Les femmes gâchent l’amitié et la vie se partage avec ses camarades, non avec une conjointe. Les sergents considèrent que Emaline va faire prisonnier le sergent Ballantine.

¹⁹ DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p 49

²⁰ Ibid, p 49

²¹ Op. cit

En outre, les femmes sont présentes à l'écran afin que le spectateur puisse visualiser une silhouette ravissante. Il faudrait "Une demi-douzaine de jolies infirmières pour le soigner", assure un soldat dans le film de Zoltan Korda²² lorsque le capitaine tombe sous les coups du soleil.

Il est fréquent de mêler ces films d'aventures avec des intrigues sentimentales comme c'est le cas dans ce film. Les femmes sont condamnées à rester en Europe pendant que le soldat part combattre dans les colonies. Dans ce long-métrage britannique, comme nous l'avons souligné, le cinéaste condamne la lâcheté d'Harry car il refuse de partir avec ses camarades en expédition au Soudan. *Les trois lanciers du Bengale*²³ dévoile une impression identique, les femmes ne sont pas des personnes auxquels on ne peut se fier : "Une séduisante espionne". Le mot "séduisante" montre que l'on s'attarde sur son physique. La femme est charmante et élégante mais on ne peut pas lui accorder notre confiance car elle joue de ses charmes.

D'ailleurs, le lieutenant Donald Stone, fils du Colonel Stone, est attiré par Tania, une espionne au service des rebelles. A cause d'elle, il se fait capturer par les ennemis. De plus, lorsque le colonel Stone déclare : "L'armée passe en premier. C'est une chose que votre mère n'a jamais comprise". Cette phrase justifie que certains sujets ne peuvent pas être assimilés par les femmes.

Ensuite, dans le même film, le spectateur assiste à une réception avec des danseurs. C'est souvent le lieu où l'on rencontre son ennemi et l'on assiste à une certaine hypocrisie des différents partis. C'est la seconde fois du film que l'on observe des femmes, ici se sont des danseuses. Les femmes sont faites pour être regardées, on admire leur beauté et leur gentillesse : "Regardez-moi ça" dit l'un des soldats, c'est un objet de désir masculin. D'autre part, la femme du sergent Ballantine est infantilisée " Ne pleure pas chérie²⁴", elle est filmée en train de pleurer. Le soldat doit donc la protéger et la rassurer car il ne faut pas qu'elle s'inquiète même si c'est dans ses gènes.

Plus loin dans le film, le sergent Ballantine dit à sa compagne : "J'en ai soupé de l'armée, mais pas de l'amitié". Il souhaite aider ces amis en danger mais sa compagne refuse car il

²² Op. cit

²³ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

²⁴ Ibid

va avoir terminé son service et elle ne veut pas qu'il prenne des risques. Celui-ci lui rétorque "Tu voudrais d'un mari qui lâche ses amis en danger ?" A cet instant il empoigne sa femme avec force, la fait basculer et l'embrasse, c'est lui qui choisit et décide. Emaline Stebbins peut s'exprimer mais c'est bien le soldat qui décide seul et prend les décisions. L'esprit de solidarité présent dans ces films montre à quel point la fraternisation est déterminante, l'armée permet une cohésion entre les soldats. La nation est donc bien protégée.

Par ailleurs, l'un des éléments qui caractérise ces films reste l'approche humoristique. Effectivement, ces aventures se déroulent dans la joie et le danger n'est pas réel. L'aspect comique mis en œuvre intensifie ce phénomène. Les acteurs sont distrayants et drôles, notamment grâce au vocabulaire employé. Ces longs-métrages cherchent à distraire le spectateur, le faire rire et le sortir du morne horizon dans lequel il se trouve. *Les quatre plumes blanches*²⁵ est un film à connotation ironique dans le sens où le colonel, le père de Harry, est moqué. Il s'agit d'un point déjà étudié mais nous remarquons que son fils le reprend à la fin de son récit pour lui signifier qu'il se trompe. Ce n'est pas lui qui sonne la charge lors de la guerre de Crimée mais son cheval et son caractère indomptable. Le long-métrage *Les trois lanciers du Bengale*²⁶ aborde un autre versant de l'humour prodigué par ces réalisations. La scène se passe lors de l'arrivée en gare du lieutenant Forsythe, il est attendu par deux lieutenants. Le soldat McGregor apparaît comme étant paranoïaque quand il met en garde le nouveau venu. Il le pousse à parler plus discrètement lorsqu'ils se trouvent dans une gare car on pourrait les entendre. Le lieutenant Forsythe se moque de lui et lui rétorque : "L'Empire s'effondre" en se moquant de lui. L'acte du lieutenant Forsythe n'est pas grave, il n'hésite pas à montrer son étonnement dans la mesure où il ne va pas divulguer des informations compromettantes. Les soldats n'hésitent pas à s'envoyer des piques, ils se tournent en ridicule. En ce sens, il semble plus approprié pour nous de parler d'aventures comiques.

En outre, lorsque le lieutenant Forsythe déclare : "Le rude combattant a un cœur d'or", cela a une connotation humoristique, on se moque des sentiments du lieutenant McGregor. Il renchérit : "C'est l'instinct maternel, comme vous, j'ai un côté tendre". Il ne faut pas

²⁵ Op. cit

²⁶ Op. cit

ressembler aux femmes ; c'est dévalorisant, les soldats doivent être des hommes durs et forts. De façon identique dans *Gunga Din*²⁷, les péripéties font sourire le spectateur, les soldats n'arrivent pas à dresser un éléphant, celui-ci n'en fait qu'à sa tête, il n'obéit pas aux ordres et met les soldats dans une situation périlleuse. Je n''ai jamais été aussi bien fouetté depuis ma petite enfance" ajoute le lieutenant McGregor, il accepte sa punition tout en gardant sa fierté. Ainsi, l'humour britannique est régulièrement évoqué, cela fait partie d'un trait de caractère de ces légionnaires. C'est d'ailleurs l'un des aspects révélés dans l'ouvrage dirigé par Nguyen Trong Binh et Philippe Pillard : "En revanche, le cinéma britannique est réputé n'avoir pas son pareil pour son humour si particulier²⁸". Ces aventures sont prises à la légère car le but premier réside moins dans la volonté de rendre compte de la réalité que de distraire le public.

A notre sens, et en parallèle à ce qui vient d'être évoqué, il aurait pu sembler intéressant d'aborder les représentations des indigènes mais cela n'est guère possible. Dans ces trois films, ils sont quasiment absents des représentations alors que l'action se passe sur leur territoire. Ce qui préoccupe le réalisateur est de suivre la légion étrangère, ses avancées et ses accomplissements. L'Autre est négligé ou alors pas du tout traité.

Dans *Gunga Din*²⁹ son rôle est plus conséquent dans le sens où le spectateur le suit plus longuement, mais c'est pour décrire son admiration pour l'armée britannique. On cherche à mettre en avant son caractère enfantin et son vocabulaire très limité "Eux très méchants" en atteste. Son comportement ne laisse pas présager qu'il soit capable de se tenir ou vivre sans une tutelle, un appui.

Dans ce cas, cela justifie la présence britannique et son rôle dans l'encadrement des populations, du moins c'est ce qu'elle essaie de faire transparaître, car la réalité est tout autre et le gouvernement en est conscient : "Ne rusons pas. Ne trichons pas. A quoi bon farder la vérité ? La colonisation, au début, n'a pas été un acte de civilisation, une volonté de civilisation. Elle est un acte de force, de force intéressée³⁰. Cette citation d'Albert Sarraut en 1931, illustre la mentalité des politiques de l'époque, elle montre la clairvoyance d'une frange de la population qui savait pertinemment ce qu'elle faisait même si elle

²⁷ Op. cit

²⁸ BINH N.T. et PILARD Philippe, *Typiquement british, le cinéma britannique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000, p 14

²⁹ Op. cit

³⁰ Albert Sarraut dans l'ouvrage de DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008

s'efforçait de le maquiller comme c'est le cas dans les films d'aventure. La légitimité d'Albert Sarraut se situe dans le fait qu'il est ancien ministre des colonies. Son poste concerne l'Empire français mais nous pouvons imaginer que la Grande-Bretagne détenait une pensée somme toute identique.

Ainsi, pour reprendre notre raisonnement après cette parenthèse, nous pouvons observer que le rôle de l'indigène peut être analysé presque exclusivement au travers des chefs rebelles, ces derniers étant interprétés par des acteurs occidentaux. Pour le reste, les colonisés font office de figuration ou alors ils effectuent des actions subalternes. Dans l'œuvre de Georges Stevens³¹ l'Indien joue le rôle d'un porteur d'eau et il accomplit des tâches peu glorifiantes. Au sein du long-métrage, *Les trois lanciers du Bengale*³², les auxiliaires Indiens sont commandés par le lieutenant McGregor ou un autre membre de l'armée, ils obéissent docilement sans poser de questions. Le gardien de nuit, le porteur d'eau, le balayeur, tous sont au service des officiers. Parfois les Indiens occupent des rôles plus intéressants. De fait, nombreux sont ceux qui servent de traducteurs lorsque l'armée capture un rebelle et cherche à le faire parler. Enfin, ils sont représentés en train de pratiquer des activités typiques de leur pays, comme jouer de la musique.

En conséquent, leur contribution paraît mince comparée à celle de l'armée et des Britanniques. Ils ne sont pas le centre du propos et leur mode de vie ne passionne guère. Ce faisant, l'idée de justification de la colonisation apparaît moins évidente. La volonté première semble plutôt la distraction et l'évasion du public.

Les relations internationales de la seconde partie des années 1930 se tendent, c'est pourquoi on réalise des films à la gloire de l'Empire britannique qui viennent rappeler que l'Angleterre est la nation où le soleil ne se couche jamais. Ces aventures partagent le fait de toujours se terminer favorablement pour l'Empire britannique, il est placé sur un piédestal. Cette interprétation nous permet de recourir au terme de *Happy end* pour caractériser ces films. Ils représentent l'armée et son caractère supérieur, celui-ci est tellement mis en avant qu'il semble légitime d'appliquer la notion de sentiment impérial.

³¹ Op. cit

³² Op. cit

Chapitre 3 : L'apogée de l'impérialisme britannique

L'Empire britannique demeure une entité à part, il se différencie des autres empires coloniaux, avec qui néanmoins, il partage des points communs. Les débuts de la colonisation se singularisent par un faible encadrement et un relatif détachement de la population. Mais par la suite, lors de la constitution de l'Empire, se greffent une mentalité et une sensibilité impérialistes. Ainsi que le rapportent clairement Dominique Barjot et Charles-François Mathis : "A l'intérêt s'ajoute le sentiment"¹.

L'écrivain Rudyard Kipling incarne cette doctrine, en ce sens qu'il est l'un des représentants de la pensée qui vise à établir que l'homme blanc est supérieur au colon et qu'il a une responsabilité à l'encadrer, le protéger et l'éduquer. De manière implicite, cela sous-tend l'idée d'une mystique impériale, elle serait une croyance selon laquelle l'Empire britannique règne et orchestre le monde. Les colonies entretiennent alors avec la métropole une relation très spéciale, qui en fait une extension par essence de cette dernière.

Benjamin Disraeli, premier ministre britannique à la fin du XIXe siècle témoigne d'un renforcement de l'idéologie impérialiste : "La possession de l'Empire est le symbole de l'autorité et de la grandeur de la Grande-Bretagne, et le garant de son influence en Europe"². L'impérialisme est la doctrine qui domine l'état d'esprit britannique durant cette période. Il se conçoit comme la volonté de constituer un Empire qui se place au-dessus des autres et les rend dépendants. Il met en avant la supériorité du peuple britannique sur les colonies.

Le mot désigne le processus d'appropriation et de domination du monde au sens politique, militaire, économique et culturel. L'impérialisme culmine entre le congrès de Berlin et la Seconde Guerre mondiale et aboutit à la constitution de grands empires coloniaux.³

L'Empire doit être une fierté nationale et il est revendiqué comme tel. Les possessions sont le symbole de la grandeur britannique, c'est pourquoi il faut les conserver, voire les amplifier. Le Royaume-Uni est en concurrence avec les autres puissances européennes, il

¹ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 205

² Ibid, p 179

³ DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p 53

faut donc conquérir les territoires d'outre-mer afin d'accroître le prestige impérial. Benjamin Disraeli, chef de file du parti conservateur, a un rôle déterminant dans "l'engouement impérial"⁴ de cette époque. Ces convictions rendent compte de la supériorité des occidentaux sur les populations colonisées. Nous pouvons ressentir le racisme qui se mêle à cette idée de supériorité et qui représente l'idéologie dans laquelle se trouvent les européens durant la colonisation. La présence croissante des représentations coloniales lors des expositions universelles met en avant le souci de légitimer la conquête et l'exploitation par les empires. Il faut justifier la colonisation auprès des populations, elle est bénéfique en ce sens qu'elle apporte des bénéfices à la métropole, ainsi, elle doit perdurer. Ces certitudes naissent à la fin du XIXe siècle :

L'objectif est de projeter une image de la Grande-Bretagne, celle d'une société apportant son soutien à des valeurs éthiques et constitutionnelles désirables, parmi lesquelles la liberté politique, l'Etat de droit, la philanthropie, la liberté économique. On ressent comme un devoir impérial d'être à la tête du combat contre l'arriération ou la barbarie, et d'aider les forces du progrès, de préférence par des moyens pacifiques, mais s'il faut par la force⁵.

Il est remarquable de noter que cet impérialisme met en avant une supériorité de la civilisation britannique. Il est étroitement lié à l'accélération de la colonisation qui touche la fin du XIXe siècle. La pénétration vers l'intérieur des terres à ce moment-là est impressionnante. Elle donne à la population une position de toute puissance : "L'expansion internationale de la Grande-Bretagne est ainsi une source de fierté et de patriotisme pour tous ses habitants"⁶. Ce sentiment colonial est très puissant et s'introduit avec vivacité dans les mentalités anglaises : "La possession de colonies était devenue une nécessité psychologique"⁷. L'intérêt de traiter de l'impérialisme du Royaume-Uni réside dans le fait qu'il est important mais surtout unique par rapport à ses voisins européens.

Cette situation de domination multiple entraîne et développe au sein de la population britannique un complexe de supériorité plus important que celui alors revendiqué par les autres Européens. Il est partagé à tous les niveaux de l'échelle sociale et se traduit à divers degrés dans des croyances communes (racisme, xénophobie, supériorité anglo-saxonne)⁸.

⁴ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 179

⁵ Ibid, p 62

⁶ Ibid, p 88

⁷ CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 80

⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, 141

Les films des années 1930 véhiculent l'idéologie impérialiste britannique car ils mettent en scène l'armée britannique au sommet de sa splendeur. Elle est censée justifier l'occupation des terres coloniales et non la remettre en cause. Elle est au centre de ces aventures et les réalisateurs entreprennent de la mettre en avant. Ainsi que le rappellent Dominique Barjot et Charles-François Mathis, l'armée est glorifiée et "Ce chauvinisme est un élément à part de l'impérialisme britannique des dernières années du siècle, et se dote d'une forte admiration pour l'armée"⁹. Son portrait est mélioratif et elle apparaît toute puissante.

Le spectateur observe des soldats bouillonnants d'héroïsme, avec des valeurs nobles. Ils sont courageux et leurs occupations sont distrayantes. Le public s'identifie au héros et demeure reconnaissant de ce qu'il entreprend. En effet, durant l'entre-deux-guerres, l'idéologie impérialiste ne diminue pas. D'abord parce que la Première Guerre a renforcé la dépendance de la Grande-Bretagne à son Empire : "L'épreuve de la guerre a été positive : les dominions ont adhéré sans hésitation à l'effort de la métropole, le Parti du Congrès Indien avait affirmé sa parfaite loyauté envers l'Empire"¹⁰. Dans la mesure où les colonies, et notamment l'Inde, ont aidé l'Angleterre dans la guerre sans trop protester, les Britanniques voient dans cette participation une solidification de l'Empire. Cette guerre a pour aboutissement l'accentuation des relations entre les colonies et la métropole.

En même temps qu'elle magnifia, d'une certaine façon, le sentiment impérial, la guerre accentua les craquements à l'intérieur de l'Empire : n'était-il pas difficilement conciliable de mener le combat contre les dictatures au nom de la démocratie et de la liberté, et de vouloir maintenir la domination coloniale inchangée¹¹ ?

En outre, durant cette période, l'Angleterre atteint son apogée grâce à sa victoire à l'issue du conflit, elle récupère des territoires qui gonflent son Empire. Désormais, il constitue trente-trois millions de kilomètres carrés et regroupe cinq cent cinquante millions d'habitants¹². Ainsi que le dit Ph. Chassaing : "L'entre-deux-guerres marque incontestablement l'apogée de l'Empire Britannique, en terme de rayonnement planétaire

⁹ BARJOT Dominique et FRÉMEAUX Jacques, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires - des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 180

¹⁰ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 364

¹¹ CHASSAING Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 220

¹² MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 364

ou d'attachement des Britanniques à la mystique impériale¹³”. L'impérialisme caractérise le gouvernement britannique de la fin du XIXe siècle, mais durant l'entre-deux-guerres il s'accroît encore plus. La guerre de 1914-1918 permet de recentrer les Britanniques sur leur Empire, c'est une fierté nationale qu'il faut préserver : “Cet apogée impérial se doubla dans l'entre-deux-guerres d'un apogée de l'impérialisme, en ce sens que l'attachement des Britanniques à l'Empire, atteignit un point culminant.¹⁴”

Nous observons que les Anglais sont fiers de posséder un Empire aussi grand que le leur mais ils sont également fiers d'être Britanniques : “Mon premier sentiment fut de me féliciter d'être né Anglais¹⁵” affirma Darwin. De même, de manière plus globale, dans la période d'après-guerre, l'Angleterre ne cesse de se représenter au-dessus du lot. Elle n'a jamais semblé aussi puissante et sûre de sa force : “Dans l'immédiat d'après-guerre la Grande-Bretagne s'était élevée à la plus haute position qu'elle ait jamais connue¹⁶”. À juste titre, nous pouvons parler d'un sentiment de prétention qui habite la population britannique.

Cette supériorité se retrouve au cinéma avec des cinéastes qui mettent en scène des soldats dévoués et condescendants à l'égard des colonisés. L'armée britannique apparaît pacifique et protectrice dans le long-métrage *Gunga Din*¹⁷, l'une des premières scènes montrant de pauvres Indiens qui demandent aux soldats de Sa Majesté de les escorter. Ces derniers acceptent, ils sont présents pour assurer la sécurité.

En réalité, ces Indiens sont des rebelles et vont tuer les soldats. Ils sont donc fourbes et il faut s'en méfier, on ne peut pas faire confiance aux étrangers en territoire hostile. Plus loin dans le film, l'un des sergents se retrouve en position de faiblesse face à un Thug, mais il s'exclame “Je suis un soldat de la reine, je ne rampe pas”. Le sergent est plus fort vu qu'il se bat pour sa majesté, il ne va donc pas se prosterner face à un ennemi. De surcroît, dans ce même film, un porteur d'eau indien désire ressembler aux soldats et plus précisément au sergent Cutter. Il observe la légion étrangère avec grand intérêt, c'est une source

¹³ CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, 179

¹⁴ Ibid, 179

¹⁵ D'après les propos tenus par Darwin en arrivant à Sydney, BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 88

¹⁶ GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999,

¹⁷ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

d'admiration pour cet indigène. Il aimerait ressembler aux Britanniques, être aussi forts qu'eux. En cachette il essaie de jouer de la trompette et d'imiter les soldats. Ces derniers ne le réprimande pas car c'est le "Seul plaisir pour un pauvre porteur". L'arrogance des soldats de Sa Majesté est assez éloquente dans cette discussion.

Le long-métrage *Les quatre plumes blanches*¹⁸ reflète cet état d'esprit : "Un vrai sangalli ne serait pas rentré ici avec l'assurance d'un Britannique". Cette tirade est l'œuvre d'un jeune Egyptien qui reconnaît un Britannique grâce à la confiance qu'il dégage. De plus, il dira : "Vous êtes bizarres vous les Anglais" pour montrer le particularisme de ce peuple insulaire.

L'impérialisme est également présent au travers des représentations de l'armée. Celle-ci est omniprésente et occupe une grande partie de l'espace visuel. Le spectateur observe les camps d'entraînement, les soldats sont satisfaits de s'entraîner, cela semble agréable. *Les quatre plumes blanches*¹⁹, au début du film, montre le centre d'entraînement de Sandhurst. Harry et ses trois plus proches compagnons sont filmés en train de s'exercer. Ils sont sur des chevaux et tentent de toucher une cible avec leur lance. Il y aussi des parcours d'obstacles et ils doivent se surpasser pour accomplir cela.

Le film d'Henry Hathaway²⁰ participe du même principe. Les soldats sont filmés en train de se battre. Nous remarquons d'ailleurs une certaine rivalité entre le lieutenant Forsythe et le lieutenant McGregor. Les deux sont en compétition et ils doivent atteindre une cible. Cela fait partie des représentations assez fréquentes. Une partie de chasse est portée à l'écran. Les soldats britanniques mais aussi les Indiens essaient de tuer le sanglier, c'est un plaisir et une difficulté pour ces derniers. Alors que la caserne semble bien morne au sein des métropoles, la conclusion contraire s'impose dans les colonies. La chasse est un loisir pour l'armée qui lui permet de montrer sa force et de rester attentive face aux menaces car les sangliers blessés sont très dangereux.

Dans ces longs-métrages, les Britanniques sont dépeints comme de valeureux soldats, courageux et sans peur. Nous pouvons remarquer un autre procédé de valorisation de l'institution par le biais de la force des soldats de Sa Majesté. Les films de l'entre-deux guerres affichent la Légion étrangère comme étant solidaire, irréprochable et intouchable.

¹⁸ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

¹⁹ Op. cit

²⁰ HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

Le soldat n'a qu'un seul objectif auquel se consacrer, l'armée : "Le régiment, le devoir, l'uniforme, voilà tout ce qui l'intéresse" déclare le lieutenant dans *Les trois lanciers du Bengale*²¹. L'institution passe avant tout, le reste n'a pas ou peu d'importance.

Il est également question de la notion de "Grand soldat" et nous pouvons nous demander ce dont il est réellement question. Le message véhiculé est celui du respect et du devoir, pourtant ces soldats n'hésitent pas à outrepasser les ordres des supérieurs. Ce faisant, est-ce que les sentiments peuvent interférer dans le travail ? Suivre les ordres, est-ce ne pas avoir de cœur ? Chaque situation est différente et parfois les règles ne s'appliquent pas toujours implacablement. En tout cas dans ces films, le grand soldat est celui qui est valorisé pour la bravoure de ses actes.

La dernière scène du film est celle de la décoration des soldats britanniques. Le lieutenant McGregor contribue à sauver la patrie en mourant sur le champ de bataille, sa détermination ainsi que son comportement exemplaire est glorifié. Il reçoit un hommage posthume alors que ses deux compagnons d'aventure sont décorés d'une médaille. La musique participe à la grandeur de cette scène, de même que le pathos et l'aspect dramatique. Le colonel Stone termine le film en disant : "Est-ce que vous vous demandez comment une poignée d'hommes ont pu tenir 300 millions d'habitants ? Parce qu'il y a des hommes de sa trempe". Ce genre de film symbolise donc l'esprit d'aventure au sein des colonies. Il exalte l'héroïsme de la légion étrangère, chargée de pacifier ce territoire peuplé par des indigènes incultes.

Le long-métrage de Zoltan Korda²² évoque aussi le sujet lorsqu'il parle de la bataille d'Omdurman et de ce qu'a pu observer un indigène : "Il a vu de ses propres yeux des scènes héroïques qui dépassaient l'imagination". L'esprit de solidarité est également mis en scène, il s'agit de la fraternité des militaires contre les colonisés mais également de la cohésion britannique envers les autres pays. Le Royaume-Uni apparaît indivisible.

Le courage est également au centre de ses films. Il faut avoir beaucoup de témérité pour se confronter à de redoutables indigènes dans un pays inconnu : "Les valeurs individuelles, notamment l'esprit d'entreprise, sont exaltées, mais celles de solidarité, de responsabilité (...) sont affirmées, avec une accentuation à peu près identique²³".

²¹ Op. cit

²² Op. cit

²³ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 154

Le colonel Stone estime que son régiment s'est bien battu : "Vous avez été braves, particulièrement braves" en référence au combat mené par les Anglais. Ils ont accompli leur devoir.

En outre, ils possèdent une grande force mentale en ce sens que même sous la torture ils ne cèdent pas. Les sergents Cutter, McChesney et Ballantine sont capturés par les Thugs²⁴ et sont torturés. La douleur qu'ont endurée les soldats a dû être forte car le chef de la tribu est déterminé à obtenir des informations. Mais lorsque le sergent demande à son camarade s'il a parlé, celui-ci lui répond avec énergie : "Jamais". Ils ne peuvent pas trahir l'armée, ni l'Empire, qui apparaissent au-dessus de tout. Le fait de collaborer n'est pas présenté comme une solution, c'est inimaginable. Avoir du courage c'est refuser de divulguer des renseignements capitaux pour l'ennemi.

Le cinéma rend compte de la magnificence de l'Empire britannique et surtout de la vie en caserne pour montrer sa grandeur. Sa flotte est plus puissante que celle de n'importe quel autre pays mais sa supériorité s'affiche également par d'autres vecteurs :

L'Angleterre exerce également une influence culturelle, qui est un élément important de ses relations internationales. Il est visible dans les habitudes quotidiennes : la quasi-universalisation de styles vestimentaires masculins anglais, des pratiques sociales (les clubs, le sport) la diffusion de la littérature anglaise²⁵.

Roland Marx décrit une idée équivalente : "Il y avait toujours, la fierté pure et simple des Britanniques d'appartenir à un pays dont les possessions outre-mer s'étendaient aux quatre coins de la planète²⁶". L'auteur s'attache à mettre en avant la grandeur du peuple, mais il rejoint l'idée de départ en ajoutant : "Cette mystique impériale était entretenue par la presse et la littérature populaire, des émissions de radio, des courts-métrages diffusés dans les salles de cinéma²⁷". Le gouvernement incarne cette doctrine tout comme les établissements dépendants de l'Empire qui rappellent son existence au travers d'affiches de propagande. La culture joue également un rôle déterminant, que ce soit dans les spectacles de théâtre, de music-hall, ou bien, dans la littérature anglaise avec les poèmes de R. Kipling qui exaltent les valeurs de témérité et l'esprit d'entreprise engendrées par l'aventure coloniale.

²⁴ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

²⁵ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 64

²⁶ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 180

²⁷ Ibid, p 180

Dans les films d'aventure, il faut que le héros rencontre des péripéties pour se comporter en tant que tel. C'est pourquoi il est confronté à des rebelles et des fanatiques religieux au caractère manichéen. Le portrait que l'on dresse de ces personnages ne laisse pas place à l'espoir ou à une forme de sympathie, ils sont mauvais par nature et le héros britannique doit s'opposer à eux. Il sort toujours vainqueur car il est issu d'une culture plus développée et supérieure.

Cette solidarité n'est pas exclusive d'exploits personnels : pourvu que qu'il soit effectué en vue du but commun, l'héroïsme individuel est exalté comme le meilleur exemple de dévouement à la collectivité, et récompensé par la décoration qui les honore autant celui à qui elle est décernée que l'unité à laquelle il appartient²⁸.

A l'inverse, la description de l'Autre est immuable et stéréotypée. Le terme de "fanatique" revient à plusieurs reprises. Cela met en avant la cécité des Britanniques qui ne comprennent pas pourquoi on veut les chasser des territoires indiens ou africains alors qu'ils apportent la civilisation et la paix :

La volonté de domination globale, de façon formelle ou non, légitimée par le devoir de civilisation et l'exportation de valeurs posées comme supérieures entre toutes, la "Britannité", entraîne des tensions avec les autres puissances impériales, anciennes ou nouvelles²⁹.

Ces termes ne datent pas d'hier, ils étaient déjà usités lors de la colonisation. Jacques Frémeaux, dans son livre, cite un article du Times datant de septembre 1898, le gouvernement du mahdi y est qualifié de "despotisme barbare"³⁰.

Dans le long-métrage de Georges Stevens³¹, les adversaires sont "des fanatiques" on les identifie grâce à leur arme, une sorte de hache. Ils sont aussi appelés "indigènes" et "rigolos". *Les trois lanciers du Bengale*³² utilisent le terme "d'étranger". De ce fait, si les noms accordés aux ennemis sont identiques dans ces films, il en va de même pour leurs représentations. "Ah oui c'est vraiment une race de sauvage", lorsque les Anglais sont

²⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 179

²⁹ Ibid, p 139

³⁰ Ibid, p 26

³¹ Op. cit

³² Op. cit

prisonniers dans des cages et que les Arabes les entourent en les houspillant. De même, un soldat déclare : “Si j’avais les mains libres, je me vengerais de cette racaille”.

De surcroît, la folie est filmée dans les yeux du calife lorsqu’il regarde Harry se faire battre au fouet par un de ses hommes³³. Le portrait dressé par le réalisateur montre quelqu’un de sournois, machiavélique, sûr de sa force et sadique. Il n’y a rien d’humain dans l’ennemi de l’Angleterre. C’est la première fois qu’il apparaît, après une heure et demie de visionnage, mais le spectateur l’identifie tout de suite par la singularité de ses traits. Le calife est mis en scène avec une tête satanique et terrifiante. Ce faisant, Jean-Pierre Andrevon le souligne à juste titre dans son encyclopédie :

“L’histoire indienne vue par l’Occident n’a guère donné lieu qu’à des films d’aventures guerrières, essentiellement situés entre le dernier quart du XIXe siècles et les premières années du XXe, où les incroyables troupes anglaises font face aux révoltes de Khans belliqueux, toujours représentés comme des bandits, des pillards³⁴”.

Les clichés véhiculés se poursuivent dans d’autres scènes du film, notamment lorsqu’un Arabe vole un Britannique, celui-ci explique que c’est la “particularité de la mentalité orientale”. Ainsi, dans la pensée de l’époque, il y a des comportements innés chez les Arabes. La mentalité est différente de celle des habitants du Royaume-Uni et ces derniers éprouvent de la peine à la comprendre. L’Autre est donc toujours reconnaissable car les mêmes traits sont développés chez son personnage.

Ces films dépeignent les protagonistes avec un certain manichéisme, les Britanniques sont des héros courageux qui aident la population alors que les indigènes ont une haine injustifiée envers l’Empire et sont décrits comme cruels et barbares. Les metteurs en scène n’interrogent pas les personnages sur la raison de la présence anglaise sur le sol colonial. Dans ces conditions, il apparaît évident que ces films prennent le parti des Britanniques afin de justifier l’entreprise coloniale. Ils servent également à démontrer la cruauté de populations qui ont besoin d’être encadrées.

Durant l’entre-deux-guerres, l’Angleterre est gouvernée par les conservateurs, qu’ils soient seuls ou en coalition. Ils souhaitent maintenir l’Empire, à l’inverse des travaillistes, qui s’opposent à l’exploitation coloniale. Toutefois, ces derniers ne veulent

³³ Korda Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

³⁴ ANDREVON Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018, p 217

pas laisser leurs colonies et recommandent une mise sous tutelle. Ce désir de changement de politique se révèle faible et les administrateurs locaux maintiennent un état d'esprit visant à encadrer la société qui demeure loin de ses aspirations.

Par exemple, ces administrateurs limitent l'accès à certaines carrières : "S'il y avait désormais dans l'esprit des Anglais, une volonté certaine de faire évoluer leurs possessions, ils voyaient l'évolution insérée dans des limites précises³⁵". Ainsi que le soutient Henri Grimal, entre les deux guerres, les milieux dominants adoptent une attitude de "paternalisme, d'idéalisme et d'autosatisfaction³⁶" à l'égard des colonies. Ils cherchent à se donner une meilleure conscience.

En relation avec cette politique, nous notons que c'est en 1929 qu'est créé le *Colonial Developments funds*, il vise à l'amélioration du mode de vie de la population coloniale. Il y a donc bien une inflexion dans la politique menée. Cependant, ce fond demeure très limité et n'apportent pas de réponses satisfaisantes. Son champ d'action demeure très faible et il s'agit d'un geste destiné à apaiser les nationalismes coloniaux. Les colonies ont fourni une aide importante, qu'elle soit matérielle, économique ou humaine pour servir le pays et participer à l'effort de guerre. D'autre part, le déroulement de cette guerre montre que les populations européennes ne sont pas plus civilisées, ce qui les décrédibilisent auprès de leurs colonies qui exigent une contrepartie politique³⁷. C'est pourquoi, à l'issue des protestations au sein des colonies et de la montée des nationalismes, la Grande-Bretagne réplique par la répression. McDonald dira d'ailleurs que "la seule façon de gouverner les colonies asiatiques est une dictature bienveillante³⁸". Cela illustre les notions de paternalisme et de supériorité qui prédominent au sein de l'idéologie impériale. La perte de puissance du pays entraîne une dégradation des relations au sein des colonies, comme c'est le cas en Inde.

En 1921, les Moplas, des musulmans du Travancore, déclenchent une insurrection contre les Britanniques et les propriétaires fonciers hindous. Des violences communalistes déchirent la province de la frontière Nord-Ouest en 1924, les United Provinces en 1926, et ensanglantent Cawnpore en en 1930. Au Bengale, la tension est vive entre *zamindar* hindous et paysans musulmans³⁹.

³⁵ GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999

³⁶ Ibid

³⁷ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 285

³⁸ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 768

³⁹ Ibid, p 289

A propos des questions internes, le Royaume-Uni est obligé de reconnaître l'indépendance de l'Etat d'Irlande dans les années 1920. Londres doit faire des concessions, elle ne détient plus le statut hégémonique qui était le sien avant la Première Guerre. Ce faisant, cela oblige le recentrage de ses prérogatives sur l'Empire colonial.

Nous pouvons dire que l'impérialisme britannique s'est développé à la fin du XIXe siècle, puis il s'est accru pendant l'entre-deux-guerres, moment où paradoxalement l'Empire est le plus vaste alors qu'il perd son statut hégémonique. Les représentations cinématographiques retranscrivent ce phénomène dans les longs-métrages couvrant la période. La fierté et la domination britannique sont éloquentes dans ce cinéma de guerre. La culture semble unique et elle est valorisée dans ces films. Le vocabulaire et les représentations mettent en avant le citoyen de l'Empire comme un modèle à suivre. Il dévalorise les autres tout en apparaissant sous un costume qui le met en valeur.

A l'issue de cette analyse, nous pouvons affirmer que le cinéma colonial des années 1930 s'inscrit dans l'aventure plutôt que véritablement dans la guerre. C'est un divertissement qui a pour but de valoriser l'aspect exotique caractéristique des colonies. Les décors sont soignés et la réalisation demeure fine afin de rendre compte de la somptuosité de l'environnement. Ces productions consacrent des moyens considérables pour réaliser ces longs-métrages. Que ce soit les films hollywoodiens ou bien *Les quatre plumes blanches*⁴⁰, le cinéma reste un moyen d'évasion pour le public anglais. Il lui permet de quitter pour un temps le monde maussade de l'Angleterre industriel de l'entre-deux-guerres.

Mais ce cinéma met en scène une opposition entre un ancien et un nouveau monde, il porte un regard nostalgique sur le passé. Les films d'aventures privilégient la représentation de la légion étrangère. Celle-ci est exposée sous un angle flatteur et le cinéma a pour but de justifier la présence outre-mer. Les soldats ne semblent pas s'ennuyer et sont heureux des bienfaits qu'ils apportent. Ils accomplissent des actes héroïques grâce à leur courage. La représentation des colonisés est aux antipodes ; ils sont perçus comme cruels et diaboliques, leur image est stéréotypée et empreinte, sinon d'une idéologie raciste, d'un fort mépris.

Ce cinéma est régi par des lois qui le rend facilement identifiable : "Genre parfaitement codé, avec ces types si reconnaissables (jeune officier fringant, colonel ronchon, sergent

⁴⁰ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

écossais, fidèle serviteur indigène, jeune ingénue (...) et son cadre idéologique si universellement accepté⁴¹”. Toutefois, le septième art est loin d’être indépendant, il doit faire face à la censure qui l’empêche de s’exprimer librement. La suite du XXe siècle est marquée par un événement de grande ampleur, la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci à des conséquences déterminantes, notamment concernant la place de l’Angleterre dans le monde et du rôle de l’administration de son Empire, reste à savoir si ces mutations seront perçues par le spectateur lorsqu’il se rendra au cinéma visionner les guerres coloniales et impériales du XIXe siècle.

⁴¹ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 174

PARTIE 2

UN CINEMA HYBRIDE, DE NOUVELLES PERSPECTIVES ANCREES DANS DES CONVICTIONS PERSISTANTES

Chapitre 4 : Un regard figé, une continuité dans la décennie suivant la Seconde Guerre mondiale

Notre corpus contient une importante part de productions datant de la guerre froide. La Seconde Guerre constitue une rupture de l'équilibre mondial et entraîne imperceptiblement des changements de grande ampleur. Toutefois, en premier lieu, il convient de parler de continuité à propos des représentations véhiculées par ces films. Nous percevons une infime inflexion mais rien qui ne remette en cause l'ordre établi. Les années cinquante sont celles de films à la gloire de l'Empire. Nous avons sélectionné quatre longs-métrages de notre corpus qui rentrent dans ce chapitre : le premier est signé Henry King : *Capitaine King* sort en 1953. Laslo Benedek mène à bien le suivant, *La révolte des cipayes*, qui date de 1954. Ensuite vient *Tant que soufflera la tempête* en 1955, réalisé par Henry King et enfin *Zarak le valeureux* de Terence Young. Seul, ce dernier est britannique, les trois autres sont américains. Ce qui peut paraître paradoxal puisque le cinéma britannique de ces années est florissant alors que dans le même temps Hollywood traverse une crise, avec la fin du système des studios. La rupture, nous pouvons l'observer plus tard, au tournant des années 1950-1960, car la mise à l'écran du colonisé commence à se différencier des premières représentations empreintes de clichés.

Cette période est marquée par le changement. Il est d'abord économique. L'issue de la Seconde Guerre mondiale marque une véritable rupture dans l'histoire de la Grande-Bretagne et accentue son déclin relatif. Elle passe d'une puissance mondiale à une puissance de second rang ; les Etats-Unis et l'URSS sortent grands vainqueurs de ce conflit majeur. Les colonisés se rendent alors compte que les Européens ne sont pas plus civilisés qu'eux et qu'ils commettent des atrocités. De ce fait, le regard qu'ils portent sur le colon change profondément. D'autant plus que les indigènes participent activement à la guerre pour soutenir l'Angleterre et qu'ils attendent en retour plus de libertés.

La Première et la Seconde Guerre mondiale furent deux tournants de l'évolution des rapports entre colonisateurs et colonisés. La hiérarchie raciale instituée par les maîtres des empires fut bousculée et même subvertie : des nations blanches firent appel à des nations de couleur pour combattre d'autres nations blanches ; elles durent s'attendre à

en payer la note, d'autant que par nécessité, elles firent des promesses d'un meilleur traitement et ne tinrent pas leurs promesses¹.

Le changement est également politique. Le gouvernement britannique est très instable et l'alternance est régulière, ce qui n'était pas le cas auparavant. Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale c'est les travaillistes qui administrent le pays. Le gouvernement Attlee demeure au pouvoir de 1945 à 1951. Son passage est marqué par les nationalisations mais surtout par les premières décolonisations².

En outre, le gouvernement met en place les allocations chômage et un système de santé, afin de réduire les inégalités, ce qui marque le début de l'Etat providence³. De 1951 à 1964 les conservateurs gouvernent avec Winston Churchill et Anthony Eden.

En 1964, Harold Wilson les remplace et poursuit la même politique que le gouvernement d'Attlee. Wilson semble plus en phase avec les transformations sociétales. Ainsi, il fait preuve de plus de souplesse, refuse l'intervention de troupes au Vietnam et participe aux réformes sociales. Finalement, les conservateurs retrouvent la majorité en 1970⁴.

Dans sa déclaration du 20 février 1947, le parti travailliste décide d'accorder l'indépendance de l'Inde en juin 1948 au plus tard. Cette décision est seulement dénoncée par Amery et Churchill qui la décrivent comme "une injustifiable entreprise"⁵. Les contestations sont relativement faibles et l'opinion ne manifeste pas son désaccord. Elle a plutôt tendance à se désintéresser de cet événement capital. De même, l'Angleterre se rend compte que le peuple ne peut soutenir l'envoi de corps militaires afin de lutter pour la non-indépendance de l'Inde.

Le cinéma qui couvre cette période est celui de la continuité. Les représentations sont identiques, le cadre colonial sert à exalter l'héroïsme des soldats britanniques et l'ennemi est décrit comme un fanatique. Dans le film *La révolte des Cipayes*, les rebelles sont qualifiés de "pillards" et de "Bandits"⁶. La beauté et la dangerosité de l'environnement sont régulièrement portées à l'écran. Les Anglais et les Irlandais sont observés dans de grandes plaines ou de hauts plateaux comme dans le long-métrage *Tant que soufflera la*

¹ BROUCHEUX Pierre, *Les décolonisations au XXe siècle, la fin des empires européens et japonais*, Paris, Armand Colin, 2012, p 213

² GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999, p 303

³ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, 412

⁴ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 852

⁵ GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999, p 303

⁶ BENEDEK Laslo, *La révolte des Cipayes*, 1954

*tempête*⁷. Les pièges de cet environnement sont filmés lors du grand trek, l'un des chariots perd ses freins et tombe dans le ravin. Dans la même veine, le réalisateur montre également la rudesse du climat et les effets hostiles de celui-ci. Un des hommes participant à l'aventure, Kurt Hout, est blessé par un arbre lors d'une tempête, il faut alors l'amputer. Les violentes pluies entraînent aussi de mauvaises récoltes. La ville du Cap est décrite avec "Plein de gens, de sons et de couleurs étranges" et l'armée zoulou⁸ apparaît désordonnée, elle s'agite dans tous les sens. Les zoulous semblent à la fois se battre et danser. Ils attaquent en nombre, ne paraissent pas craindre la mort et répètent inlassablement "Tuez, tuez" au son du tam-tam.

Le film possède plusieurs fonctions, dont l'une d'elles se développe à la fin des années 1950. Il s'agit de se servir de l'objet filmique pour écrire l'Histoire et la faire vivre. Nous sommes alors en droit de nous demander quelle est la part d'indépendance du cinéma. Peu de temps après sa mise en place, le pouvoir a su saisir son potentiel et a essayé de le développer dans son intérêt. Le cinéma est indissociable de la politique, des réalisateurs comme S. Eisenstein ont entretenu un rapport étroit avec les gouvernants. Ces derniers peuvent agir de manière conséquente en faisant travailler le réalisateur. Ils lui passent commande de ce qu'ils désirent et le réalisateur répond à la demande. De même que le pouvoir en place, ou bien des hommes importants, peuvent financer le matériel nécessaire à la réalisation d'un film.

Le réalisateur doit également prendre en compte l'effet voulu et étudier de près la culture du peuple qu'il veut toucher. De ce fait, un film qui rencontre un vif succès en France, n'aura pas forcément la même réussite en Allemagne. De même qu'un paysan peut être choqué par la scène d'un film, alors que ce ne sera pas le cas pour un citadin car ils n'ont pas la même culture. Le point de vue dégagé par le film peut évoluer avec le contexte, ce qui peut changer sa valeur. Il s'agit donc de montrer un fait à un moment précis mais on ne sait pas comment il sera interprété par la suite⁹.

Au cours des années cinquante, le cinéma n'enregistre pas de changements conséquents dans ces représentations. Ainsi, dans les films de cette période, nous pouvons voir la

⁷ KING Henry, *Tant que soufflera la tempête*, 1955

⁸ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

⁹ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993

continuité des longs-métrages d'aventures des années 1930. Les rebelles sont toujours assimilés à des sauvages qui viennent troubler la paix ou menacer l'équilibre de l'Empire. Bien sûr, nous pouvons déjà observer des nuances, mais de manière globale le cinéma reste attaché à son passé et ne met pas en scène les transformations qui touchent les pays. Shlomo Sand le souligne d'ailleurs dans son ouvrage : "De la Seconde Guerre mondiale jusqu'au milieu des années soixante, les industries cinématographiques ont continué à dépeindre le monde non blanc selon les modèles narratifs élaborés durant la première moitié du siècle¹⁰". C'est d'autant plus vrai outre-manche puisque le cinéma est proche du pouvoir et se reconnaît facilement grâce à la similarité des codes qu'il déploie : "En effet, il ne s'agit pas de réhabiliter cette partie du cinéma britannique résolument terne, académique, tristement conservatrice, qui sévit dès les années trente et s'épanouit au début des années cinquante¹¹.

Dans *Zarak le Valeureux*¹², Zarak est un voyou. L'histoire se passe dans un système des plus patriarcales, Zarak désobéit à son père, et commence à semer la panique dans la région. Le réalisateur ne présente jamais le rebelle sous des traits qui lui sont favorables, il s'apparente à un bandit dangereux qu'il convient d'éliminer car l'objectif final est la paix. Le Major Ingram déclare : "Tant que je suis l'officier des affaires politiques ici, mon devoir est de protéger la population et non de la faire pâtir des crimes de ce bandit de Zarak". Au sein de leur caserne, les Britanniques discutent du meilleur plan à entreprendre pour mettre hors d'état de nuire Zarak. Les soldats parlent des affaires courantes, ce sont eux qui prennent les décisions. Quoi qu'il en soit, et c'est l'une des conditions de sa capture : "Il faut compter avec les tribus locales". L'Inde est dépeinte avec les mêmes clichés que durant les années 1930.

Le rôle des femmes n'évolue guère : "Une favorite a des yeux pour voir, un corps pour séduire et un esprit pour tromper". Il faut se méfier des femmes car elles piègent les hommes, elles sont cruelles. Dans le long-métrage, Salma passe son temps à se regarder dans le miroir et à se recoiffer pour se faire belle. Elle obéit à son mari et demeure soumise : "Tu seras mon épouse Salma" et plus loin il ajoute : "Une épouse est un bien qu'on honore". Salma a la peau blanche et c'est une européenne. Les indiens sont fascinés par la

¹⁰ SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004, p 425-426

¹¹ BINH N.T. et PILARD Philippe, *Typiquement british, le cinéma britannique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000, p 8

¹² YOUNG Terence, *Zarak le valeureux*, 1956

beauté de Salma, elle semble plus belle que les autres femmes. De manière générale, les hommes portent une grande admiration aux spectacles de danse où les femmes sont mises en scène.

Les mentalités et la manière dont les Britanniques perçoivent l'Inde semble très bien illustrées par ce passage : “Dans cette région la vie est cruelle, dure, misérable et primitive. Nous voici plongé en plein Moyen-Âge mon cher. Il faudra vous accoutumer à une façon entièrement différente de voir les choses”. Puis plus loin, le soldat renchérit :

Une morale aux antipodes de la nôtre. Vols, mise à sac, meurtres, pillages, viols, ce que nous autres, civilisés d'occidents, appelons banditisme est ici manière de vivre, une sorte d'institution aussi respectable que l'est le commerce chez nous¹³.

L'écart entre les Européens et l'Inde est considérable. A la fin de ce film, l'Empire triomphe et le rebelle reconnaît ses erreurs : “Même la potence ne serait pas suffisante pour ce que j'ai fait”. Zarak souhaite se repentir et se rend car il ne supporte plus le lourd fardeau qui pèse sur ses épaules. Le film met en scène les clichés véhiculés autour des musulmans qui apparaissent comme rustres et polygames. Les femmes incarnent la beauté, elles doivent se dénuder pour gagner leur vie et plaire aux hommes.

Les autres films couvrant la période sont l'œuvre de réalisateurs étasuniens. Le cinéma américain se singularise par la crise qu'il connaît à la suite de la Seconde Guerre Mondiale. Il perd en influence et n'est plus la “première forme d'amusement des Américains¹⁴”. Les préoccupations de ces derniers changent durant la phase de l'*American way of Life*. Effectivement, la population a eu l'occasion d'épargner durant la guerre et désormais elle peut dépenser son argent. De surcroît, “Les revenus des habitants des États-Unis doublent entre 1940 et 1949¹⁵. Cela se traduit par de nouveaux intérêts qui touchent les habitants : acquérir une voiture et une maison.

De ce fait la fréquentation des salles chute. Cela reste une situation unique puisque de l'autre côté de l'Atlantique le marché est florissant, en Angleterre : “Les salles ont eu les plus hautes fréquentations de spectateurs entre le milieu des années 1940 et le début des

¹³ Ibid

¹⁴ AUGROS Joël et KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain, stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2016, p 97

¹⁵ Ibid

années 1960¹⁶”. Cependant, durant cette période, les studios investissent dans le cinéma à grand spectacle : “Les budgets augmentent car le cinéma perd en influence. Les transformations économiques, sociales et culturelles permettent aux américains de diversifier leurs activités¹⁷”. Ils peuvent désormais pratiquer des loisirs qu’ils ne pouvaient pas entreprendre jusqu’à présent.

Avant, le prix de la place de cinéma était très bas et cela représentait l’un des seuls loisirs que pouvaient pratiquer les classes moyennes. Mais cela change lorsque le système des studios explose, le monopole est remis en question et c’est la fin des liens entre la production et la distribution. Ainsi que le souligne Joël Augros, “L’âge d’or d’Hollywood s’achève en 1949. Le système des studios éclate. La période qui s’ouvre après la Seconde Guerre mondiale apparaît tout d’abord comme une phase de déclin des majors¹⁸”. Sur une période de dix ans, entre 1946 à 1956, les recettes des salles diminuent de 23%. Les grandes innovations développées par les studios ne sont pas en mesure d’inverser cette tendance.

Celle-ci se renforce avec l’arrivée d’un nouveau concurrent : la télévision. Toutefois, il serait injuste de parler de concurrence, le terme d’allié semble plus approprié puisque les studios prennent promptement en compte l’accession de la télévision aux ménages.

De plus, elle permet aux studios de réaliser leurs ambitions, chaque foyer se transforme en vecteur de diffusion. Le petit écran aide les majors à diversifier leurs activités. Ces derniers essaient de créer leur propre réseau de chaînes de télévision, en concurrence avec le gouvernement qui agit contre cette ambition. La loi demeure très restrictive et donc l’influence de la télévision sur la fréquentation des salles se fait sentir au milieu des années cinquante¹⁹.

Les mentalités ont donc évolué depuis 1945 mais cela n’en demeure pas moins invisible dans le cinéma de guerre. C’est particulièrement vrai dans le rôle du métis. Ce dernier, à moitié européen à moitié indigène, illustre la peur qui se cristallise autour de sa personne. Le métissage est très mal perçu par les Européens qui ne l’acceptent pas :

¹⁶ BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma*, Paris, Fayard, 2017, p 10

¹⁷ AUGROS Joël et KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain, stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2016, p 125 et 126

¹⁸ Ibid, p 167

¹⁹ Ibid, p 142

La troisième série porte sur la hantise du mélange en situation coloniale. Mais, en particulier, l'accent est placé sur les conséquences négatives du métissage engendré par l'apparition d'enfants nés des relations entre colonisateurs et colonisés, ou de la transformation d'enfants de colons confiés aux soins de nourrices colonisées. L'ascendance partiellement infâme ou barbare des métis est alors tenue comme une menace pour l'ensemble de la société²⁰.

Le métis est donc tabou dans ces sociétés. Le film de Henry King, *Capitaine King*²¹, traite de ce sujet. En effet, le capitaine King est un métis qui sert l'Empire britannique. Mais une controverse anime les débats, les soldats ne lui font pas confiance car il est métis et ils remettent en cause son statut au sein de l'armée. Ce faisant, le général du camp est obligé d'éclaircir le point de vue de l'armée : "Souvenez-vous à l'avenir qu'ici, blancs, métis et indigènes sont tous des soldats britanniques". Il veille à ce qu'il soit traité comme les autres.

Toutefois, le discours de l'armée demeure ambigu et régit par un code strict. Susan, la fille du général, est attirée par le capitaine King et ne comprend pas pourquoi celui-ci ne peut pas assister à l'anniversaire de Victoria : "Il peut mourir pour la Reine mais pas célébrer son anniversaire" ? Le capitaine ne peut assister à la cérémonie étant donné qu'il est métis. De ce fait, Susan fustige les règles de l'institution : "Elles sont stupides et injustes". Son père essaie d'être conciliant mais il rencontre des difficultés à calmer sa fille, éprise du capitaine. Afin de justifier cette situation il déclare : "Mais en Inde les choses changent lentement".

Bien que l'action se passe dans une caserne, il n'est pas question de scènes de batailles mais plutôt d'une relation amoureuse entre Susan et le capitaine King. Le fait d'être un métis au sein de l'armée n'est pas évident à vivre. Un des soldats affiche avec calme ses sentiments à propos de l'attitude du métis : "Elle me gêne mais j'espère qu'elle s'améliorera". D'autre part, la femme du brigadier général Michael Rennie observe une incompatibilité entre eux, les Européens, et le capitaine : "C'est un chichi, je savais qu'il était différent".

Plus loin dans le film, le héros s'interroge sur lui-même lorsqu'il s'étend sur son lit. Il regarde le ciel comme s'il cherchait des réponses, il s'interroge sur la manière dont se comportent les hommes, sur la culture et la société.

²⁰ SCHAUB Jean-Frédéric, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p 201

²¹ KING Henry, *Capitaine King*, 1953

L'inflexion des représentations peut se voir à travers l'attention que l'on porte au Capitaine King, c'est un métis. Le réalisateur questionne sa place au sein de l'armée, son rang et la confiance qu'on peut lui accorder. Cependant, c'est loin d'être une remise en question du racisme qui touche l'armée. En effet, la seule personne qui s'élève contre cette position est une femme et de plus elle est amoureuse de lui. Son père, le brigadier général Maitland essaie de la raisonner : "Tu ne peux pas l'épouser Susan" et plus loin "C'est un métis".

La société reste empêtrée dans un racisme latent, rendant impossible le mariage entre une Anglaise et un métis. Le capitaine King s'exaspère de cette haine dont il est victime "Dans leur monde on me méprise à cause de mon sang". Alors que dans le même temps Susan, fidèle aux clichés de son époque, souhaite croire en la possibilité de leur union comme l'ont fait les parents du capitaine : "Leur amour n'était-il pas assez grand pour tout affronter" ? Elle renchérit : "Ne peut-il être le nôtre à cause d'une situation née de la méfiance et de la haine entre les étrangers". Les femmes européennes, au sein des colonies, ont un rôle précis : "La présence des femmes empêcherait les hommes blancs de s'indigéniser²²". De plus, les femmes blanches "fourniraient aux femmes indigènes un exemple de ce que devait être leur rôle dans la reproduction sociale²³".

Par la suite, le spectateur apprend que le capitaine King a un frère, Karram Khan. Mais celui-ci a basculé du mauvais côté, c'est le chef des rebelles, "Un fanatique".

Lors d'une grande tempête, le capitaine King secourt Susan, il a donc un rôle de protecteur. A travers cet exemple, le spectateur peut constater que la société demeure gouvernée par des mentalités racistes qui différencient l'Européen de l'indigène.

Le grand public n'en continua pas moins jusque dans les années 1970, non seulement de reléguer les Noirs à un des stades les plus primitifs de l'évolution humaine mais de voir en lui un être condamné à l'infériorité par sa propre biologie et destiné à servir un maître blanc sans lequel il serait incapable de survivre²⁴.

Durant cette période, la Grande-Bretagne est partagée ; elle ne sait comment réagir face à la montée des nationalismes coloniaux et le net recul de sa place sur l'échiquier mondial : "Au milieu du XXe siècle, la majorité de la gauche travailliste britannique, opposée à l'accaparement des terres et au racisme des colons blancs, fut pareillement

²² COOPER Frederick, *Le colonialisme en question, théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p 247

²³ Ibid

²⁴ COHEN William B, *Français et africains. Les noirs dans le regard des blancs (1530-1880)*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p 393

séduite par l'idée d'un développement dirigé par la Grande-Bretagne²⁵". Une partie de son programme repose sur cette idée-là : "L'idéal de la politique britannique était de conduire aussi près que possible de l'*English way of life*, de manière à rendre plus aisé le maintien dans l'Empire de nouveaux États, lorsque l'indépendance leur serait donnée²⁶". Ainsi, les Britanniques commencent à comprendre qu'une décolonisation est inéluctable. Cependant ils se préparent à ce qui va se passer ensuite et essaient de conserver des relations. Ils cherchent à intégrer les anciennes colonies au sein du Commonwealth.

Ce basculement s'opère également dans la lutte contre le racisme et notamment à l'encontre de l'idéologie hitlérienne. Il s'opère après la Seconde Guerre mondiale dans la perception de l'Autre puisqu'on lui accorde plus de liberté : "Une seule chose qui changea le monde de l'après-guerre, bien que le changement vint trop tard pour être considéré comme une cause de décolonisation, fut le regard européen sur l'Afrique, sur son histoire et sa civilisation²⁷". Le rôle prépondérant de l'Afrique lors de cette guerre entraîne un non-retour en arrière et c'est d'autant plus vrai pour l'Inde qui a grandement participé et que l'Angleterre ne peut plus rembourser. "La décolonisation menée à bien entre 1946 et 1948 résultait d'une triple contrainte budgétaire, idéologique et géopolitique²⁸".

Les historiens s'interrogent alors sur l'histoire de l'Afrique, ils arrivent rapidement à la conclusion qu'ils ne peuvent pas faire une histoire de l'Afrique. Pour eux, il n'y a rien à raconter, seulement l'histoire des Européens en Afrique.

De plus, durant les années cinquante apparaît un véritable anticolonialisme, une remise en question de la présence britannique outre-mer qui trouve son apogée lors de la première vague de décolonisation : "Un premier anticolonialisme était basé sur de simples calculs économiques : l'expansion n'était pas, ne serait jamais, rentable²⁹". Ce profond changement se traduit par une modification dans la manière de traiter l'expansion et la domination coloniale : "Des années 1950 aux années 1970, l'idée de modernisation a occulté le

²⁵ COOPER Frederick, *Le colonialisme en question, théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p 230

²⁶ GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999, p 310

²⁷ BIRMINGHAM David, CHAMBERLAIN Muriel, METZGER Chantal, *L'Europe et l'Afrique de 1914 à 1970*, Paris, Sedes, 1994, p 313

²⁸ CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 232

²⁹ DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p 13

colonial³⁰”. Désormais, les études s’intéressent moins à la colonie, le monde connaît de profondes mutations, leurs champs se tournent vers un nouveau paysage, celui de la reconstruction, de l’émancipation et c’est ce qui détourne du colonialisme. Malgré tout, l’Empire garde un contenu émotionnel.

Au début des années 1950 une critique et une remise en cause des faits coloniaux éclot, notamment en France avec F. Fanon ou A. Césaire : “La colonisation, je le répète, déshumanise l’homme, même le plus civilisé³¹”. Les textes sont engagés et dénoncent un système qu’ils veulent voir se terminer. Ces travaux remettent en question :

La position de l’observateur, non seulement par rapport à ses préjugés sociaux, mais aussi par rapport au fait que les normes de savoir et les visions du changement sont elles-mêmes façonnées par une histoire dont l’impérialisme constitue un élément central³².

En outre, nous constatons que l’année 1956 marque une rupture dans les relations internationales. En effet, cette année est celle de la crise du canal de Suez³³, elle atteste de la perte d’influence de la France ainsi que de la Grande-Bretagne. Ces deux puissances décident d’intervenir militairement contre le régime de Nasser malgré la préférence étasunienne de régler le conflit diplomatiquement. Les deux Empires souhaitent modifier la situation du Moyen-Orient en leur faveur mais se heurtent à la communauté internationale dont les Etats-Unis et l’URSS. Ainsi, cet exemple illustre le déclin et la faiblesse du rayonnement de la Grande-Bretagne. Elle est désormais obligée de se rapprocher des Etats-Unis pour pouvoir se faire entendre.

Les questions liées au racisme, même si elles évoluent, demeurent omniprésentes dans la vie britannique mais sous d’autres formes. Ainsi, au cours de la fin des années 1950, début 1960, les Anglais “se montraient inquiets des conséquences de l’immigration sur le marché de l’emploi et sur la politique sociale³⁴”. Le gouvernement cherche rapidement à réagir car ces flots de migrants constituent une menace. Ce faisant, les tories souhaitent à en limiter le nombre. Cette position n’est pas partagée par tous. Elle suscite des débats et des controverses qui animent la politique britannique. Les travaillistes

³⁰ COOPER Frederick, *Le colonialisme en question, théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p 76

³¹ CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004, p 18

³² Ibid, p 77

³³ GRIMAL Henri, *De l’Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999, p 352

³⁴ Ibid, p 392

défendent un point de vue contraire et restent opposés à la restriction et la limitation du nombre de migrants, au nom de leur responsabilité à l'égard des colonies. L'idée de supériorité et de destinée civilisatrice est donc encore présente en Angleterre. Finalement, une décision est entérinée à partir du *Commonwealth Immigration Act de 1962* : les immigrés ne peuvent entrer sur le territoire que s'ils ont les moyens financiers nécessaires pour vivre plusieurs mois sans travailler ou si leur niveau d'éducation leur permet de prétendre à de plus hauts postes. Il y a donc bien une volonté de restreindre l'arrivée d'anciens colonisés.

Dans le long-métrage *La révolte des Cipayes*³⁵, le réalisateur prend très clairement position en faveur des Anglais dans la mesure où le rajah est présenté sous des traits cruels et que la présence anglaise est justifiée : "Se préparer à la guerre est un des moyens les plus efficaces de préserver la paix". L'un des autres éléments déterminants qui marque ce film est inscrit dans son titre : *La révolte des Cipayes*. Ainsi que l'expliquent Dominique Barjot et Charles-François Mathis : "Les Cipayes, ces soldats auxiliaires qui avaient permis à l'*East India* de faire du sous-continent indien une quasi-dépendance anglaise, entament une révolte d'une incroyable brutalité"³⁶.

Les années précédant cette mutinerie de 1857, des conflits frontaliers éclatent à plusieurs reprises contre les Sikhs et les Birmans. C'est "une guerre qui fait rage contre les Anglais au nom de la religion"³⁷. La révolte des Cipayes éclate car les soldats pensent que les balles sont enduites de graisse de porc et de bœuf, ce qui offense les religions musulmane et hindouiste. Elle commence à Meerut le 10 mai 1857 et se propage aussitôt à Delhi. Mais tous les territoires ne participent pas de manière égale : "Elle n'a touché que l'armée du nord, dite du Bengale, dont 45 régiments (sur 74) se sont révoltés"³⁸.

Londres réagit immédiatement en rapatriant des régiments de Crimée car l'Inde possède une valeur spéciale. Les Britanniques ne veulent pas la perdre. Cet événement oblige l'Angleterre à repenser son système de domination : "Dans l'armée britannique des Indes, les officiers autochtones ont toujours été nombreux. La qualité, jugée assez basse avant

³⁵ BENEDEK Laslo, *La révolte des Cipayes*, 1954

³⁶ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 150

³⁷ BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 79

³⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 156

1857, a été relevée, à la fois par un recrutement plus élitiste et par une meilleure formation³⁹”. A la fin du siècle, plus de 60 % du total des officiers encadrent les régiments indigènes. Suite à cette révolte, la reine Victoria garantit la *Pax Britannica* et promet “une politique indigène respectueuse des us et des coutumes⁴⁰”. Dans son discours de novembre 1858, elle promet aussi de respecter “les droits, la dignité, l’honneur⁴¹” des indiens.

Ainsi, les représentations des guerres coloniales pendant les années 1950 sont identiques à celles des années 1930. Les clichés véhiculés sont toujours présents, le rebelle est identifiable grâce à ces traits cruels. Les réalisateurs ne s’intéressent pas à la raison de la présence britannique et préfèrent montrer leur désir d’apporter la paix et la civilisation. Il n’y a aucune remise en question ni jugement de l’Empire. Nous remarquons donc une continuité, ce qui peut paraître paradoxal par rapport aux grands bouleversements que connaît le monde. Le cinéma reste fidèle à sa ligne de conduite et ne s’en éloigne pas. A notre sens, il faut attendre l’année 1959 pour enfin voir une modification des représentations.

³⁹ Ibid, p 150

⁴⁰ BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l’âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 81

⁴¹ Ibid, p 81

Chapitre 5 : L'affirmation du cinéma colonial sous la forme de fresques historiques, une rupture ?

Le long-métrage *Aux frontières des Indes*¹ sorti en 1959 fait figure de rupture dans notre corpus. Pour la première fois, le rebelle est représenté sous des traits civilisés et n'est pas identifiable dès le début. Ce film sera suivi d'autres œuvres allant dans le même sens et qui montrent réellement l'évolution des mentalités. Ces productions sont caractérisées par les impressionnants moyens employés pour la réalisation. Les longs-métrages ne sont plus de glorieuses aventures mais plutôt des fresques se basant sur des faits réels. Les réalisateurs s'attachent à décrire l'armement, les grandes batailles et les héros de ces guerres.

Le cinéma britannique est sujet à des variations. La période 1960-1971 est marquée par un renouveau du septième art. Nous notons l'émergence d'un cinéma social avec K. Loach et l'apparition du cinéma libre. C'est le moment où les grands cinéastes étrangers émigrent, certains se rendent en Grande-Bretagne à cause du Maccarthysme qui sévit aux Etats-Unis. Parmi ces réalisateurs, nous retrouvons Roman Polanski et surtout Cy Enfield² qui fait partie intégrante de notre corpus. La télévision occupe une place particulière puisque les Anglais la regardent beaucoup alors que le cinéma est délaissé. Ces films des années 1960-1970 ont en commun le fait qu'ils nécessitent, comme leurs prédécesseurs, de larges moyens.

Le spectateur est subjugué par la beauté du paysage et la perfection de la réalisation. Nous pouvons voir dans ces films à grand spectacle, une réelle opposition avec ce qui se passe en Europe. En effet, les combats mis en scène dans ces films sont dantesques, prenants et spectaculaires alors que la situation en Europe est celle d'une guerre froide plutôt larvée. Le spectateur se rend donc au cinéma pour voir de l'action, de nouveaux moyens techniques sont employés pour rendre l'intrigue plus attrayante et impressionnante.

La période qui caractérise ces films est donc celle de la guerre froide. Les anciennes colonies se tournent vers les Etats-Unis. La Grande-Bretagne décide alors

¹ THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

² ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

d'augmenter ses partenariats avec l'Europe sans rencontrer une totale réussite. C'est ainsi qu'est créé l'association européenne de libre échange en 1960. De nouveaux liens sont instaurés, visibles dès 1949 lors de la création de l'OTAN. Dès lors, l'Angleterre et les Etats-Unis ne vont cesser de se rapprocher. Nous remarquons une grande proximité entre Churchill et Roosevelt. Ainsi, la politique étrangère du Royaume-Uni durant les vingt années d'après-guerre est celle de trois cercles, le premier étant le Commonwealth. La politique britannique ne subit une inflexion en ce sens que pendant la décolonisation, elle essaie de garder des liens avec ses anciennes colonies. Le second cercle est le monde anglophone et enfin le dernier représente l'Europe, le moins important.

Le premier film de cette période se nomme *Aux frontières des Indes*, il est l'œuvre de Jack Lee Thompson et sort en 1959. C'est un réalisateur britannique dont la carrière a débuté à peine dix ans plus tôt. L'action se passe à la frontière nord-ouest des Indes en 1905. C'est l'armée du Bengale qui est filmée : "A la fin du XIXe siècle, l'armée du Bengale, qui est la plus puissante, tient essentiellement garnison depuis le golfe de ce nom jusqu'au frontières afghanes³". Le narrateur explique que le pays connaît "diverses religions⁴". Le long-métrage met en scène une révolte de musulmans contre le Maharadjah : "Ce n'est pas un simple soulèvement de tribus. Des princes en conflit se sont unis cette fois". Le maharadjah est tué par les rebelles et son palais est saccagé.

Son fils héritier est sauvé par les Anglais et notamment le Capitaine Scott qui est chargé de sa sécurité. Le prince doit à tout prix être maintenu vivant car il est le garant de l'équilibre des différentes communautés de l'Inde : "A 5 ans il est chef religieux et politique des centaines de milliers d'hindous". Le capitaine réussit à l'emmener dans une ville fortifiée par les troupes britannico-indiennes. Cependant, cette ville est rapidement assiégée par les rebelles dont un grand nombre de cavaliers : "Des musulmans fanatiques s'assemblent dans les collines".

A notre sens les mentalités évoluent et ce film constitue une rupture par rapport à ces prédécesseurs. Le questionnement des personnages et la modification des représentations l'illustrent : "Des hommes trouvent de fortes raisons pour s'entre-tuer. La cupidité, la soif de vengeance, la jalousie, ou encore l'adoration d'un même Dieu sous des noms

³ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 364

⁴ THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

différents”. Certains personnages critiquent les motifs de la guerre. La réalisation de Jack Lee Thompson met en scène les civils au sein de la ville défendue par les Britanniques. Ils sont perdus et terrorisés par la violence des troupes musulmanes.

L'intrigue principale du film *Aux frontières des Indes*⁵ tourne autour du prince héritier. Celui-ci quitte la ville assiégée dans un train avec l'aide des Britanniques. Il traverse ensuite tout le territoire des rebelles et une grande partie du pays. Les insurgés essaient de le capturer ou de le tuer.

Ce voyage montre comment les Anglais ont aidé l'Inde : “Le réseau ferroviaire est étendu : 6400 kilomètres en 1869, 38 000 durant les années 1890, 64 000 en 1914⁶”.

“De grands ports sont aménagés, Calcutta qui exporte l'opium, le jute et le thé⁷”. De ce fait, les réseaux de transports se développent sous l'impulsion des Britanniques.

Ce long-métrage se démarque par le caractère des personnages. Ainsi, pour la première fois dans ce corpus, le rebelle n'est pas identifiable directement, celui qui remet en cause l'Empire britannique se cache sous des traits plus discrets. Auparavant, le spectateur savait immédiatement à qui il avait à faire. La critique des indigènes et la grandeur des Britanniques sont moins mises en avant.

Un musulman indonésien méprise les Britanniques : “Qu'est-ce que cela a à voir ? Je sympathise avec les minorités opprimées, voilà tout”. Puis plus loin il déclare : “Est-ce mal d'être musulman ? On le dirait à votre attitude”. Plus tard, dans le film, une autre scène relate un fait similaire qui montre la transformation des représentations : “Vous savez j'ai beaucoup d'amis à Hinserbard de sang mêlé”. Le journaliste musulman lui répond : “Des métis. N'ayez pas peur du mot. J'en suis un. Sans aucune honte”. Dans les films précédents, le métis était victime de clichés racistes et le musulman était assimilé à un fanatique. Mais cela change, désormais c'est une fierté : “Je suis content d'être ce que je suis moi”. Sir John Wyndham affirme que les métis “sont charmants”.

L'Empire britannique est “écorché” à plusieurs reprises. L'hétérogénéité des individus présents dans le train rend les différents points de vue peu conciliables. Tout d'abord, l'Empire est raillé : “Moquez-vous de nous, nous y sommes habitués. La moitié du monde

⁵ Ibid

⁶ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 193

⁷ BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 82

le fait. Et la moitié du monde n'est civilisée que grâce à nous". De même, lorsque le Capitaine Scott rencontre un problème, l'un de ses détracteurs énonce de manière sarcastique : "Le bâtisseur d'Empire en détresse". Les Etats-Unis sont également critiqués : "Les Américains sont isolationnistes par tradition". Cependant, l'une des critiques les plus acerbes provient de la gouvernante Mme Wyatt et s'adresse au Capitaine Scott. Elle interroge le capitaine afin de savoir pourquoi il est entré dans l'armée. Celui-ci lui demande si c'est si bizarre et la gouvernante lui répond : "C'est une chose idiote ! On vient au monde avec son esprit. Pourquoi soumettre le vôtre à autrui" ? Il réplique : "Un soldat garde son esprit libre".

- "En recevant des ordres des autres, qu'ils lui plaisent ou non. C'est comme une machine".

- "Nous sommes tous des êtres humains comme tout le monde."

- "C'est impossible pour un militaire. Les hommes qui obéissent aux autres sont des toqués, eux" !

C'est une importante remise en cause de l'institution qui apparaît pour la première fois dans notre corpus. Elle émane d'une femme, Madame Wyatt, qui ne comprend pas les valeurs portées par l'armée. Derrière ce dénigrement nous pouvons observer, de manière sous-jacente, une critique de la guerre. Cela marque donc une rupture.

L'Empire essuie d'autres commentaires de désapprobation comme ceux du journaliste Van Layden : "Vous dressez hindous contre musulmans. Vous divisez pour régner, voilà tout". Ainsi, le spectateur peut suivre de nouveaux personnages comme les journalistes de guerre. Dans ce film, l'un d'entre eux doit alerter la presse internationale des avancées de la rébellion face à l'Empire britannique. Ils jouent le rôle d'intermédiaires et informent la population de l'île. Toutefois, les journalistes sont souvent critiqués, on leur reproche d'altérer la réalité des faits : "Pas étonnant, s'ils mutilent comme vous la vérité". Ils peuvent manipuler les masses et ne dévoiler que les informations qui les arrangent. Les décisions prises par les dirigeants britanniques doivent être justifiées et expliquées. Il n'y a plus d'initiatives unilatérales, et ce malgré l'éloignement. Cependant, le journaliste Herbert Lom cherche à se défendre : "Mon devoir de journaliste est de tout voir". En disant cela, il sous-entend le fait qu'il traite toutes les informations de manière équivalente.

*L'ultime attaque*⁸ parle également du métier de journaliste de guerre. Ce long-métrage américain, même s'il est plus éloigné dans le temps, véhicule des représentations dans la

⁸ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

lignée des films des années 1960. Un journaliste rapporte et diffuse les informations pour le journal *le Standard* : “Dîtes ce que vous voyez, écrivez avec soin” lui déclare le colonel Millaure. Le journaliste demande pourquoi les Britanniques veulent envahir le Zoulouland. Le colonel lui rétorque alors que ce n’est pas une guerre de manœuvres mais qu’il veut anéantir l’ennemi, le réduire afin qu’il ne puisse plus représenter un danger et gêner les affaires Britanniques : “Vous attaquez pour le sport ou est-ce pour soutenir une réputation” ? dit le journaliste. Le colonel lui répond : “Cessez de placer mon action sur un plan politique, je suis un militaire.” Les Britanniques semblent sûrs de leur force alors que le colonel Millaure cherche à asseoir sa domination.

Les Zoulous sont présents à deux reprises au sein de notre corpus : dans le long-métrage précédemment cité ; *L’ultime attaque*⁹ ainsi que dans *Zoulou*¹⁰. Il faut savoir que l’armée zoulou fascine la population, c’est pourquoi elle est représentée : “En Afrique austral, l’armée la plus impressionnante est sans doute celle des Zoulous¹¹”. Les réalisateurs mettent en scène cette armée car elle est puissante et nombreuse : “L’ensemble est évalué, à la fin des années 1870, à 40 000 hommes¹²”.

Le réalisateur, lorsqu’il évoque son œuvre déclare : “Je ne pense pas que *Zoulou* soit une épopée sentimentale à la gloire du militarisme et du colonialisme. Il n’y a rien de plus horrible et de plus absurde que la guerre¹³”. Pour la première fois, on filme une armée non-occidentale comme étant disciplinée. Jean-Pierre Andrevon ajoute : “Créée par Chakra au début du XIXe siècle, l’armée zoulou ou impie, est la plus puissante machine de guerre à laquelle les Britanniques vont se confronter en Afrique australe¹⁴”. L’armée zouloue, comme les autres armées indigènes, s’oppose à la présence britannique. Mais comme elle est mieux ordonnée et plus forte, elle va contrarier durablement les troupes de l’Empire : “Tous les jeunes Zoulous sont élevés pour être guerriers¹⁵”. La culture de la guerre est omniprésente au sein de ce peuple, c’est l’objectif de leur vie, ils s’accomplissent en étant le meilleur combattant possible. Les Zoulous se sont donc érigés contre l’Empire : “Ainsi, les royaumes ou les émirats ont pu opposer une farouche résistance à la conquête

⁹ HICKOX Douglas, *L’ultime attaque*, 1979

¹⁰ ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

¹¹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l’empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 296

¹² Ibid, 297

¹³ Propos de Cy Endfield, dans une interview accordée à Jean-Louis Bory pour le journal *L’Express*

¹⁴ ANDREVON Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018, p 226

¹⁵ HICKOX Douglas, *L’ultime attaque*, 1979

européenne. Il fallut alors aux Britanniques deux tentatives pour avoir raison des Zoulous en Afrique du Sud dans les années 1870¹⁶”.

Dès que les Anglais réussissent à vaincre l’armée adverse, ils occupent le pays. Cela contribue à leur grandeur et cela leur donne de nouvelles ressources. L’armée joue un rôle déterminant lors de la conquête et un faible contingent suffit à dompter l’ennemi :

A mesure que les administrations coloniales en Afrique se sont rendu compte de ce qui leur était possible de faire avec un petit nombre d’officiers européens, avec des revenus limités et des forces armées plus susceptibles de faire régner la terreur que d’assurer l’ordre public, leurs efforts pour passer par l’intermédiaire d’élites indigènes ont accentué la fragmentation de sociétés africaines, ce qui rendit plus difficiles les mobilisations de masse¹⁷.

Le changement se matérialise dans le regard que Cy Endfield porte sur la guerre. Les films antérieurs ne la remettaient pas en cause alors que ce long-métrage modifie cela. Peu de temps après le déferlement zoulou sur les troupes britanniques, le lieutenant demande au soldat comment il se sent. Ce dernier est “Malade” et il déclare : “J’ai honte”. Le combat semble l’avoir marqué, voire traumatisé, il dit alors qu’il est encore sous le choc de la bataille : “Je ne supporterais pas une telle boucherie une seconde fois”.

D’autre part, dans *L’ultime attaque*¹⁸, Douglas Hickox filme une défaite britannique, ce qui porte un coup à leur prestige. Il s’agit de la bataille d’Isandhlwana. Les troupes britanniques sont dirigées par le major-général Chelmsford, commandant en chef.

Il “divise son armée (18 000 hommes, dont 6000 Européens) en trois colonnes d’invasion¹⁹”. Jacques Frémeaux explique le déroulement de la bataille :

Le combat est furieux. Le centre des Zoulous subit de lourdes pertes mais la droite de la ligne anglaise cède, en partie par pénurie de munitions, ce qui permet à l’aile gauche des Zoulous de tourner le dispositif adverse. Les soldats de Pulleine, formés en carrés, résistent mais se trouvent à court de cartouches²⁰.

Le film de Douglas Hickox²¹ met en scène un événement important, comme dans *Les quatre plumes blanches*²². Les responsables anglais déclarent la guerre au roi Zoulou

¹⁶BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l’âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 386 et 387

¹⁷ Ibid, p 387

¹⁸ HICKOX Douglas, *L’ultime attaque*, 1979

¹⁹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l’empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 379

²⁰ Ibid, 379

²¹ Op. cit

Cetshwayo. Cette guerre est déclenchée car les Zoulous ont refusé l'ultimatum des Britanniques et de ce fait, cela justifie l'affrontement. A l'instar des *quatre plumes blanches*, la population ne saute pas de joie lors de l'annonce de déclaration de guerre et le résultat est plus nuancé. L'aristocratie britannique ne désire pas un affrontement : "Pourquoi faut-il que les hommes ne pensent qu'à tuer²³" ? A notre sens, il y a un début de réflexion sur la guerre et ses désastres. Les personnages font part de leur incompréhension : "C'est un pays merveilleux, nous avons le privilège d'y vivre. Il devrait y avoir de la place pour tous". C'est un discours pacifiste de la part du prêtre. Il s'oppose à toutes formes de violence.

Le septième art, de son côté traverse une grande période de mutation. Au cours des années 1950, le cinéma hollywoodien voit apparaître une nouvelle vague d'acteurs très jeunes : "Ils se réclament de l'Actors Studios et leur jeu, qui aujourd'hui nous frappe plutôt par son maniérisme, rompt du moins avec la convention hollywoodienne dominante". Dans leur ouvrage, Joël Augros et Kira Kitsopanidou parle de la mutation du cinéma hollywoodien : "En cette seconde partie des années 1960, Hollywood entame la transformation la plus profonde de son histoire depuis l'avènement du cinéma parlant²⁴". A la fin de la décennie 1950, le cinéma est marqué par la récession avec des pertes de plusieurs millions de dollars. Durant les années 1960, la crise se poursuit, les thèmes autrefois porteurs de succès ne le sont plus. Hollywood n'écoute pas la jeune et nouvelle demande. Elle s'enfonce dans un cinéma à gros budget avec des thèmes qui ne sont plus en accord avec l'air du temps. Les longs-métrages sont décrits comme trop "consensuels²⁵". Toutefois, le cinéma commence à connaître un renouveau à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ce sont des thèmes novateurs qui sont abordés, plus en accord avec l'époque, qui est celle d'une contestation. La contre-culture est désormais présente à l'écran et touche un public plus diversifié et englobant. Cependant, le cinéma est encore loin d'être libre :

²² KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

²³ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

²⁴ AUGROS Joël et KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain, stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2016, p 172

²⁵ DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Cabris, éditions Sulliver, 2007, p 105 et 124

Mais très vite apparaît une autre volonté de censure, qui vise le contenu des films jugé choquant, non seulement pour sa violence, ou pour le caractère suggestif de scènes amoureuses, mais aussi pour la manière dont est dépeinte telle ou telle catégorie de la population²⁶.

Le cinéma se retrouve plongé dans un paradoxe puisque le code Hays est définitivement abandonné en 1968. La censure est partagée entre des thèmes jugés trop subversifs et l'important succès qu'ils rencontrent. C'est le changement des mentalités qui se retrouve à l'écran. C'est la fin des aventures avec un héros irréprochable, une fin heureuse et des sentiments moralisateurs²⁷.

C'est un cinéma réaliste teinté de pessimisme. C'est le moment où le président Kennedy et Martin Luther King sont assassinés, puis vient l'affaire du Watergate. L'opinion à mauvaise conscience du sort des Indiens et des Noirs. Ce faisant, le cinéma s'intéresse aux minorités et à l'impérialisme américain, il entame une critique de la société et de son histoire. Il cherche à revisiter les mythes anciens sous un jour nouveau. Même si certains films à caractère réactionnaire subsistent. Le cinéma hollywoodien connaît un tournant entre les décennies 1960 et 1970.

L'une des représentations qui revient à plusieurs reprises concerne les fusils. L'armement était déjà utilisé dans les films des années cinquante mais il connaît une recrudescence dans ces fresques historiques. Dans *Capitaine King*²⁸ un soldat déclare : "Ils ont créé un nouveau fusil : l'Enfield. Ils ont doublé la portée actuelle. Il nous arrive le mois prochain". Cette information renforce l'idée d'une supériorité technique des Britanniques : "Le dernier Enfield, avec les rayures dans le canon, grande précision et pénétration jusqu'à plus de 700 mètres. La nouvelle cartouche est très intéressante, je crois que pour la charger on doit déchirer le papier avec les dents. Elle est abondamment graissée".

Les longs-métrages suivants abordent la question des fusils employés lors des campagnes coloniales avec un vif intérêt. Jacques Frémeaux a effectué de nombreuses recherches sur ce propos. Tout d'abord, il affirme que la qualité de l'armement est différente entre les armées occidentales et celles indigènes : "Certes l'armement européen n'est pas toujours

²⁶ BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p 123

²⁷ DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Cabris, éditions Sulliver, 2007, p 125

²⁸ KING Henry, *Capitaine King*, 1953

excellent (...) il reste cependant bien supérieur à celui des armées adverses²⁹. Quand il parle des troupes indigènes, l'historien Jacques Frémeaux explique que :

Ces troupes sont, en général, équipées de façon plus rustique que les unités européennes. Durant les années 1880, le fusil Snider modèle 1866 équipe ainsi les régiments *indigènes* de l'armée des Indes, quand les régiments européens sont pourvus du Martini-Henry modèle 1871/1879³⁰.

Lors de la guerre au Soudan, l'armée du Mahdi, qui demeure relativement puissante, possède de nombreux fusils mais d'une perfection inférieure : "Les soldats du Mahdi ne disposent ainsi, sur 35 000 fusils, que de 22 000 Remington relativement modernes, souvent usés, et dont la précision et la portée sont réduites par le raccourcissement du canon destiné à diminuer le poids³¹.

Concernant le fusil, nous remarquons une révolution technologique à partir des années 1860 ; la guerre de Sécession et de Crimée servent de laboratoire d'expérience. De nouvelles armes ou équipements apparaissent et sont testés alors que certains seront abandonnés. Le fusil à canon rayé permet de guider la balle et d'augmenter sa force de pénétration. Le Spencer modèle 1860 est le premier fusil américain chargé par la culasse. Désormais, les soldats peuvent tirer couchés, ce qui les protège mieux³².

L'écart se creuse de façon plus abrupte dans le dernier quart du XIXe siècle. Les armées européennes utilisent les innovations et mettent au rebut leur ancien équipement. Dorénavant, les soldats utilisent le chargement par la culasse, les fusils à répétition et les cartouches en laiton³³. L'auteur de l'ouvrage *De quoi fut l'Empire* montre que "les armes à feu sont rares, bien que les Zoulous commencent à en acquérir, y compris, à la fin des années 1870, quelques fusils se chargeant par la culasse³⁴".

A partir de 1860, les armées sont formées en vague de deux rangs. C'est rendu possible par la meilleure cadence de tirs des fusils. A l'arrière, on retrouve des groupes de soldats plus étoffés qui peuvent intervenir. Ensuite, grâce à la baïonnette, les soldats peuvent être

²⁹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 303

³⁰ Ibid, p 162

³¹ Ibid, p 303

³² SINGARAVELOU Pierre et VENAYRE Sylvain, *Histoire du monde au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2017, p 487

³³ BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012, p 70

³⁴ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 297

performants au corps-à-corps comme c'est le cas dans le film *L'ultime attaque*³⁵. Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre ne disent pas autre chose :

La tactique a pourtant pris en compte l'augmentation de la puissance de feu. L'ordre serré reste en vigueur dans les débuts. Les troupes sont déployées sur trois, voire quatre rangs, l'un chargeant ses fusils tandis que l'autre fait feu, de manière à tirer parti du maximum de soldats, compte tenu de la lente cadence de tir³⁶.

Les films de cette période portent à l'écran différents fusils ou armements. Ainsi, dans *Aux frontières des Indes*³⁷, c'est la mitrailleuse Maxim qui décime les adversaires. Elle fait des ravages à longue distance et c'est une arme de qualité. Ce film questionne sur la capacité de détérioration des fusils. Un vendeur d'arme américain est indigné par le manque de puissance des fusils : "Ils achètent ça quand nos modèles sont deux fois meilleurs". Le spectateur assiste à une interrogation autour des ravages des fusils. Son compagnon répond : "Ah oui, ils tuent deux fois plus de monde". Son interlocuteur lui répond alors avec cynisme : "Oui. Et deux fois plus vite". Durant la campagne au Soudan, autour de 1885, les Anglais se servent du modèle Gardner à deux canons, il pèse 120 kilogrammes et tire 500 balles par minute³⁸.

Lors des guerres coloniales, les armées disposent d'autres armes à feu comme le Martini-Henry : "Ils occupent encore en 1898 les troupes *indigènes* de l'armée anglaise à Omdurman alors que les contingents européens sont armés du Lee-Enfield modèle 1895³⁹. Ensuite, l'auteur montre que :

Les Britanniques ont été équipés d'une arme du même type, le Snider, qui est un Enfield modifié pour être chargé par la culasse, mais aux moindres performances. Ce fusil est vite remplacé (1871) par le Martini-Henry, qui est par l'excellence le fusil des campagnes coloniales anglaises de la seconde moitié du XIXe siècle⁴⁰.

Le long-métrage *L'ultime attaque*⁴¹ aborde longuement ces interrogations autour des armes. Le colonel Durnford interpelle le général Chelmsford : "Un bon commandant n'éparpillerait jamais ses troupes, surtout en terrain ennemi, avant d'avoir des certitudes

³⁵ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

³⁶ SINGARAVELOU Pierre et VENAYRE Sylvain, *Histoire du monde au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2017, p 160

³⁷ THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

³⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 206

³⁹ Ibid, p 163

⁴⁰ Ibid, 204

⁴¹ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

quant à leur position”. Le général lui répond alors : “Oui si nous avions en face un ennemi européen armé de fusils, vous n’auriez pas tort monsieur Knox”. L’un des problèmes que rencontrent les Britanniques dans le Zoulouland et le manque de munitions face au déferlement zoulou : “La munition est chère” déclare le quartier-maître. De plus, les armes semblent peu performantes : “Il est tendre ce métal, il s’aplatit sur les os de ces païens, enfin ça les tue”.

Le long-métrage *Zoulou*⁴² de Cy Endfield permet lui aussi de montrer une modification des perceptions. Les Zoulous sont représentés comme étant rusés, ils utilisent différentes stratégies de guerre : ils rampent, crient, effraient leurs adversaires et attaquent de partout en même temps. Lorsqu’il aperçoit l’équipement des Zoulous, un lieutenant britannique demande : “Où ont-ils pris ces fusils” ? Ces derniers sont munis de fusils équivalents à ceux des Britanniques : “Nos propres fusils” lui répond un soldat. Le film met en scène la bataille de Rorke's Drift qui intervient peu de temps après la défaite anglaise à Isandhlwana. Ainsi, les soldats zoulous ont récupéré les fusils sur les corps des soldats tués. Concernant la bataille d’Isandhlwana, Douglas Hickox⁴³ parle de “la pire défaite pour armée moderne par des troupes indigènes”.

Ce changement des mentalités se traduit par le fait que les réalisateurs filment des batailles qui ne sont pas à la gloire de l’Empire puisque ce sont de cuisantes défaites. Le premier ministre Benjamin Disraeli se demande “Qui sont ces Zoulous, ce peuple qui a vaincu nos généraux, converti nos évêques et qui a aujourd’hui mis fin à une grande dynastie”. De ce fait, le peuple zoulou a une place à part parmi les peuples indigènes. Dans l’imaginaire britannique c’est un peuple caractérisé par un grand courage. Le film apparaît comme étant dans la même lignée que *Zoulou*. Même s’il sort en salle quinze ans plus tard, nous pouvons remarquer des similitudes, notamment dans le fait d’aborder la guerre. Les deux films présentent deux armées de manière assez similaire. Les soldats britanniques sont disciplinés, obéissants et organisés. *L’Ultime attaque* s’interroge sur les raisons de cette guerre et sa futilité. Il apparaît encore assez ambitieux d’y voir une critique mais le discours change.

Ainsi, les deux longs-métrages semblent assez identiques en termes de réalisation, de présentation des faits ainsi que du décor choisi. Personnellement, nous voyons dans ces

⁴² ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

⁴³ Op. cit

films les prémices d'une remise en question qui demeure toutefois assez faible. Ce début d'interrogation sur la guerre et les représentations de l'Autre se poursuit dans les films de Nicholas Ray et Basil Dearden.

Chapitre 6 : Etude de cas sur la révolte des Boxers et le siège de Khartoum

Notre corpus contient deux importantes productions sorties des années 1960 qui sont dans la continuité des précédentes. Ce sont *Les cinquante-cinq jours de Pékin* et *Khartoum*. A l'instar du long-métrage *Aux frontières des Indes*, nous constatons une importante et durable évolution. Les représentations se démarquent fortement des films des années 1930 et 1950. De nombreux faits, de multiples mises en scène ainsi qu'une grande partie des dialogues font étalage de ces changements dans le genre guerrier. Les mentalités ont évolué et le cinéma, à son rythme, met à l'écran ce renouvellement. Il se trouve plus en adéquation avec la réalité. Toutefois, les perceptions que les réalisateurs et le public ont de l'Empire et des colonisés demeurent sujettes à des altérations. Elles sont faussées par des stéréotypes persistants.

Le premier long-métrage est l'œuvre de Nicholas Ray, il date de 1963 et il a pour titre *Les cinquante-cinq jours de Pékin*¹. Le second, *Khartoum*, est réalisé par Basil Dearden en 1966. Il est de nationalité britannique alors que le premier est américain. *Khartoum*² sort peu de temps avant la fin de la carrière de B. Dearden.

L'action se passe au Soudan : "C'est le Soudan que le cinéma a le plus volontiers traité, peut-être parce que c'est là que se sont déroulées les batailles les plus rudes"³. Le réalisateur cherche donc à impressionner le spectateur en représentant les batailles les plus marquantes. Les faits se produisent en 1883 ; un régiment de 10 000 britanniques est massacré par une armée de fanatiques dirigée par le Mahdi⁴. De ce fait, Londres, par l'intermédiaire de son premier ministre Gladstone, se trouve obligée de réagir. Cette intrigue relate une aventure réelle puisqu'après l'instauration du protectorat britannique au Soudan en 1882, la situation se dégrade. Les troupes formées autour du Mahdi remportent plusieurs victoires.

Nous pouvons établir des similitudes entre le film de Jack Lee Thompson et celui de Nicholas Ray car les deux mettent en scène d'illustres personnages venant d'autres pays.

¹ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

² DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

³ ANDREVON Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018, p 220

⁴ C'est le chef spirituel ou "le guide attendu" par les musulmans

Ce film américain se déroule en Chine en 1900, et plus précisément à Pékin lors de la révolte des Boxers. Lorsqu'elle éclate, les délégations étrangères se regroupent dans le quartier des légations où elles demeurent cinquante-cinq jours. Le film n'est pas tourné à Pékin mais dans la capitale espagnole où l'on trouve sur place des figurants asiatiques. Durant le film, toutes les délégations étrangères ne sont pas dépeintes, seulement huit des treize le sont. Par exemple, les délégations belges et hollandaises sont absentes du long-métrage.

Nicholas Ray est un acteur, réalisateur et scénariste américain né en 1911 et mort en 1979. *Les cinquante-cinq jours de Pékin* est l'un de ses derniers grands succès, quatorze ans après son premier film. Ce dernier débute par un long plan fixe et poursuit avec un large panoramique montrant la ville de Pékin. C'est un lieu florissant caractérisé par d'importantes activités économiques. Les différents drapeaux des délégations étrangères sont représentés. Cela renseigne sur le fait que la ville est l'apanage des autres puissances, elle donne l'impression d'être occupée. Chaque puissance possède son ambassade, donc Pékin est sous l'emprise des délégations étrangères : "En tout, treize des dix-huit provinces de la Chine sont sous domination étrangère⁵".

Le réalisateur explique la situation et surtout les causes de la révolte des Boxers. Il montre que l'Occident a sa part de responsabilité dans la mesure où sa présence est nocive à la Chine. Le pays asiatique doit lui laisser des concessions ou des avantages douaniers : "En raison des exigences impitoyables des puissances étrangères". Les nations s'accaparent le territoire avec force.

C'est une rébellion contre l'étranger qui colonise la Chine. Une métaphore rend compte de ce que subit le pays : "La Chine est une vache épuisée, les puissances ne se contentent plus de la traire mais la dépèce et se partagent sa viande". C'est pourquoi, les boxers répliquent par la violence même si elle apparaît inutile : "Les violences des boxers ne répareront pas les torts subis par la Chine". Cependant, les protagonistes veillent à ne pas faire d'amalgames : "Il ne faut pas en conclure que tous les Boxers sont des bandits".

Le film n'accorde pas la même importance à tous les pays. La Grande-Bretagne est sur le devant de la scène sous les traits de l'ambassadeur Sir Arthur Robertson. Il joue un rôle déterminant autour des négociations et sa prise de décision est essentielle tout au long de la réalisation. Il influence grandement ses autres interlocuteurs afin de faire triompher son

⁵ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

point de vue. Le major Matt Lewis incarne un militaire étasunien alors que la baronne Ivanoff et le baron du même nom représentent la délégation russe. Le contexte de la guerre froide est donc parfaitement identifiable dans ce long-métrage. Les Britanniques et les Etats-Unis ont une idéologie proche alors que les Russes sont en désaccord.

L'évolution des représentations se traduit par l'intérêt que le réalisateur porte aux colonisés. C'est une nouveauté car avant, l'aventure coloniale n'était perçue que sous l'œil britannique et seul celui-ci importait. Nicholas Ray, dans son œuvre, s'attache à décrire précisément les adversaires des puissances occidentales. Parmi eux, nous notons la présence de l'impératrice douairière Tseu-Hi et du prince Tuan. Ainsi, un rôle important est donné à une femme, en la personne de l'impératrice, ce qui est novateur. Le portrait qu'elle renvoie est celui d'une souveraine souhaitant le bien de son pays tout en vilipendant la présence occidentale. Elle est décrite comme étant autoritaire et rigoureuse, ce qui est nécessaire puisqu'elle prend les décisions pour tout un pays. L'impératrice a un rude caractère et ne se laisse pas marcher dessus par les autres puissances. Une scène montre également la manière dont l'impératrice douairière dépeint les occidentaux : "Les diables étrangers deviennent chaque jour plus forts". C'est assez rare de voir les peuples coloniaux se faire insulter.

En lien avec cette transformation des mentalités, nous observons une condamnation des discriminations liées au langage. Lorsque le major Lewis arrive à Pékin à la tête de ses soldats, il les prévient fermement : "Les gens d'ici ont une civilisation ancienne et raffinée. Aussi je vous prie d'imaginer qu'ils ne valent pas moins que vous parce qu'ils n'ont pas le même langage". Le major reconnaît la grandeur de la Chine et la respecte. Il avertit ses hommes qu'ils doivent payer ce qu'ils prennent, notamment si c'est lié à l'achat d'actes sexuels. Le major reconnaît d'ailleurs être intéressé par ces plaisirs : "Des inconnus sont parfois les meilleurs amis d'un soldat".

D'autre part, la solidarité entre les puissances occidentales est soulignée par une scène au début du film. Le major souhaite délivrer un Anglais capturé par un boxer mais ce dernier ne comprend pas pourquoi un américain s'intéresse à un anglais : "Mais c'est un Anglais, vous êtes américain". Cette scène montre le rapprochement des puissances britanniques et américaines et met en avant la solidarité qui les habite. Cette entente se fait avec précaution car les cultures restent différentes. L'un des diplomates dit : "On n'est pas au Far-West ici

vous savez, on ne peut pas tirer sur les chinois comme sur les peaux-rouges”. Il y a des règles qui sont formulées et il faut impérativement les respecter.

Les dialogues sont mieux construits et plus détaillés que dans les films précédents. Cela se manifeste par le fait que les nations occidentales se méfient de la puissance chinoise. Il ne faut pas sous-estimer ce pays car il est capable de renverser les délégations. Le diplomate britannique, que le spectateur suit au long du récit, énonce avec méfiance : “Laisser la Chine dormir car lorsqu’elle s’éveillera le monde entier tremblera”. La Chine de son côté reproduit le même phénomène, sous les paroles de l’impératrice : “Il n’y a pas de plus dangereuse folie que de mésestimer un ennemi”.

Les diplomates cherchent à maintenir les avantages de leur pays en Chine, mais ne veulent en aucun cas la guerre, elle est à éviter : “Avec l’espoir qu’en modérant le feu, la marmite ne débordera pas” déclare Sir Robertson. C’est un moment où les puissances souhaitent éviter l’affrontement. Elles possèdent moins d’armes, de soldats et veulent éviter de se ruiner : “Il n’existe aucun bien aussi précieux que la paix, aucun malheur aussi déplorable qu’une guerre engagée sans raison”. C’est donc un discours pacifiste qui résonne durant la guerre froide.

La diplomatie et les nombreuses réunions entre pays sont au cœur de l’intrigue. Cela illustre l’ère du temps. L’anniversaire de l’impératrice est l’occasion d’immenses festivités. A cette occasion, le major Lewis se bat contre un paysan chinois : “Et si je tue un boxer, il en résultera un incident diplomatique Sir Arthur” ? L’intérêt est porté sur la haute société, celle qui possède le pouvoir et prend les décisions. La diplomatie est également présente sous une autre forme dans le long-métrage *Khartoum*⁶. Cette scène ne s’est jamais déroulée au cours de l’histoire mais le réalisateur choisit de la représenter. Il s’agit de la rencontre entre le Mahdi et le général Gordon. A deux reprises, ils ont l’occasion de se parler, et finalement, ils ne sont guère opposés. Le major-général dit : “Je remets tout en cause sauf mes propres croyances religieuses. Le Mahdi fait pareil”. Le film tourne autour de ces deux personnages. Le Mahdi signifie l’attendu et ces guerres se font au moment d’une résurgence islamique. Au cours du XIXe siècle, l’islam souhaite se défaire de la tutelle européenne et retrouver sa grandeur passée⁷.

⁶ DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

⁷ MERVIN Sabrina, *Histoire de l’islam : fondements et doctrines*, Paris, Flammarion, 2010

A la fin du long-métrage, l'Occident triomphe : "Ca y est les hymnes commencent à jouer un air différent" annonce le major. Le diplomate britannique réplique aussitôt : "Oui, pendant cinquante-cinq jours nous avons joué le même air". Durant près de deux mois de guerre, les puissances européennes ont collaboré contre la Chine. Elles ont mis leurs différents de côté et se sont alliées, même la Russie. Ce n'est donc pas totalement un film à la gloire de l'Empire britannique. Le public observe des contre-pouvoirs, des scènes qui ne montrent pas l'Angleterre sous son meilleur angle. Il n'empêche que les Anglais et les Américains demeurent les grands gagnants puisqu'ils ont vaincu la Chine.

Sir Arthur ne s'inquiète jamais des désillusions qu'il subit, il porte toujours un discours positif et ingénieux : "Hors, si loin de nous laisser abattre, nous montons une force inattendue, non seulement en résistant, mais en attaquant au moment où ils s'y attendent le moins". Il joue également un rôle central dans la diplomatie, c'est un excellent orateur et c'est en fonction de lui que les décisions sont prises.

Ces fresques historiques des années 1960 mettent en scène des soldats qui ne comprennent pas l'intérêt de ces guerres. *Les quatre plumes blanches*⁸ montrait déjà le début d'un questionnement du héros sur les raisons de la guerre, mais dans ces fresques, c'est plus frappant : "Vous pourriez peut-être me dire une chose mon commandant, qu'est-ce qu'on fout ici, pourquoi n'est-on pas parti à temps" ? Le major s'interroge sur le positionnement étranger en territoire chinois, quel est l'intérêt des grandes puissances ; le soldat ne le comprend pas. Il s'interroge sur l'utilité de la guerre et les motifs pour lesquels il se retrouve confronté à cette situation. Il s'agit d'un différend entre les décisionnaires et les soldats, d'une incompréhension : "C'est un excellent soldat quand il sait pourquoi il se bat". Le diplomate explique que "c'est plus facile quand c'est pour quelque chose qui se voit. Mais comment leur expliquer quand c'est pour un principe".

Aujourd'hui encore, lorsque le spectateur visionne un film comme celui-ci, il reste ébloui par la qualité de l'image, des décors ainsi que des représentations. La photographie est très soignée et visuellement le film apparaît proche de la perfection. Nous retrouvons quelque peu un travail similaire dans le long-métrage de Zoltan Korda⁹, qui demeure unique à bien

⁸ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

⁹ Ibid

des égards, mais c'est le seul. Ces fresques historiques attachent une plus grande importance au cadre et à la décoration.

Basil Dearden, dans son film, s'intéresse aux rapports que les politiques entretiennent avec la guerre. Au cours du récit, le spectateur assiste à un va-et-vient entre la ville de Khartoum et celle de Londres. Le premier ministre Gladstone ne souhaite ni venger l'armée anglo-égyptienne massacrée, ni récupérer le Soudan. Cependant, la virulence de la chambre des députés et de l'opinion britannique l'oblige à réagir, malgré des convictions contraires. Au début, l'un de ses conseillers lui suggère d'envoyer le major-général Charles Gordon. Il est "capitaine lors de l'expédition de Pékin de 1860¹⁰" pendant la seconde guerre de l'opium. Par la suite, "il prend le commandement de l'*Ever Victorious Army*, une unité recrutée pour le compte du gouvernement impérial chinois, encadrée par des officiers américains, avec laquelle il participe à la répression de l'insurrection Taiping. Il y gagne le surnom de *Chinese*¹¹".

D'autre part, "Le major-général Charles Gordon (1833-1885) est une personnalité exaltée éminemment religieuse¹²". Gordon Pacha gagne en reconnaissance durant son séjour en Chine et devient "une figure populaire de héros militaire chrétien¹³".

Nous constatons l'importance de l'opinion publique britannique ; elle influence le gouvernement de Sa Majesté. Le premier ministre Gladstone ne peut pas prendre de décision de manière unilatérale car il est obligé de faire des concessions à son parti, à ses adversaires politiques et à l'opinion publique : "Lorsque l'insurrection du Mahdi menace l'autorité britannique au Soudan, une énergique campagne de presse lancée en janvier 1884 par la *Pall Mall Gazette* ravive la popularité de Gordon et pousse les foules à réclamer son envoi pour Khartoum pour évacuer les troupes qui s'y trouvent assiégées".

William Ewart Gladstone rencontre personnellement le général Gordon. Ce dernier a pour mission d'éclairer le gouvernement sur la situation du Soudan. Il obtient rapidement le titre de gouverneur général.

¹⁰ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 185

¹¹ Ibid, p 185

¹² BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 180

¹³ Ibid, 180

Le 18 février, la ville de Khartoum est assiégée par les Mahdistes. Gordon Pacha essaie de réagir : “Par des télégrammes répétés envoyés à Londres et publiés dans la presse, il parvient à s’assurer la sympathie du public, qui réclame du parlement une expédition pour lui porter secours¹⁴”. Gladstone refuse pendant longtemps avant de céder. Toutefois, le général Gordon finit par tomber sous les balles ennemies : “La lenteur du secours lui est fatal : il meurt les armes à la main le 26 janvier 1885 dans la cité envahie, après un siège de 317 jours qui a tenu la Grande-Bretagne en haleine¹⁵”.

L’épisode est suivi avec la plus grande attention dans tout le royaume. Les secours britanniques dirigés par le maréchal Wolseley arrivent deux jours plus tard, alors que la ville est prise. Mais le maréchal n’est pas déclaré coupable : “Son prestige est à peine écorné par l’échec de l’expédition de secours de Gordon en 1885 : le revers est attribué à Gladstone, dont on dénonce les atermoiements, plus qu’à lui, qui a remarquablement organisé ses troupes¹⁶”.

Dans ce long-métrage, Basil Dearden choisit de raconter la mort tragique de Gordon ; un héros qui passionne l’Angleterre. Le portrait que le réalisateur brosse du général est celui d’un homme mystérieux : “J’ai peur de lui, il fait de la magie” déclare un soudanais. Il s’impose comme quelqu’un de différent : “Je suis un bon soldat mais je hais les armées”. Le général Gordon n’a peur de rien et il est sûr de lui. L’un de ses amis lui demande s’il n’est pas angoissé à l’idée de mourir, il répond : “C’est un luxe auquel j’ai renoncé”.

Le Soudan est valorisé par les dires de Gordon Pacha. Lorsqu’il arrive dans ce pays, il profère : “Enfin chez moi”. Il apprécie le peuple soudanais, “Ce pays est la seule chose que j’ai jamais aimé”.

B. Dearden décide surtout de représenter une cuisante défaite anglaise. Dès le début, le spectateur assiste à une déroute de l’armée égyptienne alors sous commandement britannique : “Comment avec des lances et des épées, ces indigènes ont-ils détruit une armée” ? En haut-lieu, il y a une incompréhension sur l’issue de cette bataille : “Comment une armée moderne a pu être massacrée jusqu’au dernier homme” ? La puissance de l’armée mahdiste est l’une des raisons :

¹⁴ Ibid, 181

¹⁵ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l’empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 185

¹⁶ Ibid, p 184

Une autre armée, jugée également redoutable, est celle qui a permis au Mahdi Mohammed Ahmed Abdallah (1881-1885) de mettre fin à la domination égyptienne au Soudan, et à son successeur le Khalifa Abdullahi de conserver le pouvoir jusqu'à la campagne de Kitchener en 1898¹⁷.

Ce changement des représentations s'illustre par la reconnaissance des désastres causés par la guerre : "Pendant quinze ans, les Soudanais durent subir la maladie et la famine, et les Anglais, la honte et la guerre". Nous constatons que le réalisateur affiche les erreurs commises par le peuple britannique. Cette campagne au Soudan s'est soldée par un échec. Il faudra attendre l'arrivée de l'armée de Kitchener, lors de la bataille d'Omdurman, pour restaurer la fierté britannique.

Le film retrace un épisode triste et à oublier pour l'Empire britannique, dans la mesure où le massacre ne pourra être évité. C'est un moment douloureux de l'histoire que met en scène Basil Dearden. Toutefois, il met en évidence une grande figure historique, en la personne du général Gordon, qui est perçu comme un héros en Grande-Bretagne. Son personnage particulier, caractérisé par le foisonnement de son imagination et accompagné d'une touche mystique, ne cesse d'intriguer. Il fascine autant qu'il exaspère. Mais au sein des îles britanniques, la critique fut déçue de voir que le rôle de Gordon, un héros britannique, fut confié à Charlton Heston, un acteur américain. Le film fut nominé aux oscars pour le meilleur scénario.

Au cours des années 1950, la censure britannique s'assouplit quelque peu, ce qui permit aux cinéastes Britanniques de mettre à l'écran de nouveaux genres, tel que le film d'horreur. Le succès de films comme *Zoulou*¹⁸ en 1964, incite les studios américains à investir dans le cinéma britannique. Ainsi, *Khartoum* est coproduit par les studios américains.

Lors des guerres de conquêtes, les Européens sont dans l'incapacité d'encadrer seuls les populations coloniales et de se battre contre leurs armées. Ils doivent s'appuyer sur l'indispensable aide de cadres locaux qui connaissent les hommes et le terrain. Les officiers indigènes ne sont guère nombreux, l'armée refuse de leur donner un grade trop significatif. Mais les sous-officiers ainsi que les petits gradés sont omniprésents¹⁹.

¹⁷ Ibid, p 298

¹⁸ ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

¹⁹ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 148

C'est ainsi que des détachements indiens sont envoyés partout, en fonction des besoins y compris après 1858. Ces contingents participent notamment aux trois expéditions de Chine (1842, 1860 et 1900), et à celle d'Abyssinie (1867), d'Égypte (1882) et du Soudan (1886, 1896-99)²⁰.

Pourtant, dans *Les cinquante-cinq jours de Pékin*²¹, les contingents indiens sont absents des représentations. De façon identique, dans *Khartoum*²², les Indiens ne sont pas présents à l'écran. Le réalisateur opère donc des choix et choisit de ne pas mettre en scène certaines thématiques.

Ainsi, nous remarquons que notre corpus ne fait pas ou peu mention de l'alcoolisme qui sévit au sein de l'armée. C'est un enjeu très important pour les militaires durant ces guerres car l'alcool fait des dégâts considérables. Néanmoins, le cinéma ne traite pas cet aspect : "Les chefs sont sensibles aux ravages de la consommation d'alcool. Des mesures sont prises pour la réduire²³". Dans son ouvrage, Jacques Frémeaux déclare que pour Wolseley, l'alcool est "la plaie des colonnes²⁴".

De manière plus globale, nous pouvons conclure que même si la colonisation a intéressé une part peu importante de l'opinion et des politiques au cours du XIXe siècle ; elle a joué un rôle non négligeable dans le cinéma du XXe et du début XXIe siècle. Nous remarquons une divergence dans le message porté à l'écran. Le film *Zoulou*²⁵, d'après son réalisateur, n'est pas une exaltation de la guerre. Pour lui, son film ne donne pas envie d'entrer dans l'armée, le spectacle est triste. Le long-métrage peut mettre mal à l'aise à cause de la vue du sang et de l'anéantissement d'un peuple. Cela constitue un changement.

Ces fresques historiques gagnent en subtilité et se démarquent des objets précédemment étudiés. Le réalisateur opère un revirement et rend compte de la complexité du sujet. Les personnages ont un caractère moins manichéen qui donne plus de puissance aux œuvres. L'évolution des moyens de production et la diversité des mouvements de caméra offrent une panoplie plus large au réalisateur. Les Britanniques ne sont pas autant mis en valeur

²⁰ Ibid, p 147

²¹ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

²² DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

²³ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 427

²⁴ Ibid, p 428

²⁵ ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

que dans les précédents films. Il y a une remise en question tout au long du film de la guerre et du nombre de gens tués, mais le réalisateur s'intéresse aussi aux agissements des soldats et à leurs conséquences. Les films de cette période gagnent en profondeur.

Ce phénomène est visible notamment au travers des représentations des hommes politiques qui discutent du sort des colonies. Mais aussi par la prise de conscience d'une opinion publique qui agit comme un contrepouvoir. Les Anglais ne sont plus les maîtres du monde et leur hégémonie est fortement contestée, notamment par les Américains. Le récit cinématographique bénéficie d'une intrigue moins réductrice.

Les œuvres touchant aux guerres coloniales sont, pour la plupart, des superproductions avec des moyens conséquents. L'important investissement consacré à ces longs-métrages nécessite un retour. De ce fait, l'équipe de tournage réalise des films qui sont sûrs de plaire.

Le spectateur ne peut-être qu'impressionné quand il voit une telle beauté. Les effets spéciaux commencent à être de très bonne facture et le spectacle est garanti. Alors que les productions des années trente s'attachent à constituer des dialogues basés sur l'amour et l'héroïsme, ceux des années soixante sont plus profonds, plus remplis et s'interrogent sur des questions morales.

Sous couvert de ces fresques historiques, les réalisateurs mettent en avant le fait que les puissances occidentales, plus particulièrement américaines et anglaises, luttent pour rétablir la paix dans les colonies. L'Empire britannique se trouve dans un territoire qui ne lui appartient pas et s'arroge des privilèges. Le cinéma de cette période commence à prendre conscience que la réalité est autre. Il change de perspective et montre l'opinion des colonisés. Nous pouvons également constater que durant cette période, dans ces fresques historiques, il est question de discussions et de diplomatie, alors qu'auparavant les soldats partaient se battre sans réfléchir. Il est clair que le contexte idéologique de la guerre froide influence cela.

Il faut un certain temps pour que les mentalités évoluent, que l'Etat accepte la diffusion de nouveaux projets et que ces derniers rencontrent un certain succès. Le discours raciste et la supériorité des Occidentaux demeurent longtemps présents dans ces réalisations, notamment celles des années 1960. Les représentations évoluent donc, mais restent empreintes de nombreux clichés.

Chapitre 7 : Des changements relatifs dans le genre guerrier

Après avoir montré durant les chapitres précédents que les films des années 1960 représentaient une rupture dans le cinéma colonial, il convient de nuancer nos propos. Il apparaît évident que le discours de ces films change et que les personnages mis en scène sont d'une toute autre nature. Cependant, certaines traces de la supériorité occidentale demeurent présentes. Les réalisateurs portent à l'écran des clichés racistes, sexistes et l'évolution des mentalités reste assez faible. Certes, d'importants efforts ont été faits mais il n'en demeure pas moins vrai que le message véhiculé reste en faveur de l'Occident. La remise en cause de la colonisation, des tortures subies ainsi que des fautes commises par l'Empire britannique sont peu portées à l'écran. Sous couvert d'une analyse plus approfondie et en modifiant notre point de vue, nous allons montrer que ces longs-métrages propagent une autre morale.

En premier lieu, ce qui peut paraître choquant lorsque nous visionnons ces longs-métrages, est la place occupée par l'Occident. Entendons-nous bien, il est normal que l'Empire britannique soit au cœur des prérogatives. Seulement, il s'arroge une position plus importante que ce qu'elle doit être. Par exemple, dans le long-métrage *Khartoum*²⁷³, Basil Dearden limite le nombre d'acteurs indigènes. La réalisation tourne autour d'un duo ; le major-général Gordon du côté des Britanniques et le Mahdi dans le camp des rebelles. Ces deux protagonistes sont au centre du film et ce sont eux qui apportent de la matière au récit.

Gordon Pacha est incarné par l'américain Charlton Heston qui a déjà joué un rôle important dans *Les cinquante-cinq jours de Pékin*²⁷⁴. Le problème réside dans le fait que le Mahdi est interprété par Laurence Olivier. B. Dearden a le choix des acteurs, il pourrait et ce serait d'ailleurs logique, confier le rôle à un Soudanais ou un autre Africain. Cependant, il n'opère pas ce choix. Il préfère demander à Laurence Olivier d'incarner le Mahdi. Pour ce faire, ce dernier doit être maquillé et habillé comme un indigène. Ainsi, nous remarquons que pour des rôles importants, les Occidentaux préfèrent choisir des acteurs européens plutôt que des indigènes. Ce fait rapproche ces fresques historiques des productions de l'entre-deux-guerres, alors qu'entre-temps les mentalités auraient dû évoluer.

²⁷³ DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

²⁷⁴ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

En lien avec ce qui vient d'être évoqué, il semble intéressant d'observer l'état d'esprit de la population au cours de la guerre froide. A la suite de la Seconde Guerre mondiale, les premières décolonisations apparaissent. Cela représente un enjeu politique déterminant. Les Etats-Unis et l'URSS ne souhaitent pas s'aliéner l'amitié de ce qui sera le futur Tiers-monde. Certains voient dans les décolonisations un processus inéluctable alors que d'autres s'y opposent fermement. Elles suscitent des débats houleux et ne sont pas uniformes. Les anciennes colonies obtiennent leur indépendance par la violence ou bien la négociation.

Les Européens qui s'opposèrent à la décolonisation, ou qui la retardèrent, y virent une réduction de la puissance et du prestige de leurs métropoles. Les réactions de ceux qui étaient en faveur de la décolonisation furent plurielles. Pour certains, l'abandon de la souveraineté signifiait la diminution des charges d'administration et de défense et notamment les frais d'une guerre de reconquête ou de maintien de l'ordre. Pour d'autres, la décolonisation correspondait à l'application des valeurs humanistes et démocratiques cultivées et affichées par les sociétés métropolitaines²⁷⁵.

L'idéologie européenne, malgré la sanglante barbarie de la Seconde Guerre mondiale et des camps d'extermination nazis, est toujours teintée d'un sentiment de supériorité à l'égard des colonies. Les puissances occidentales cherchent à encadrer ces populations et à les éduquer à leur manière. Le résultat est la mise en place de politiques paternalistes qui voient dans les indigènes des êtres immatures, incapable d'apprendre seuls : "Il avait dit que donner l'indépendance aux colonies d'Afrique britannique serait donner à un enfant de dix ans un passe-partout, un compte bancaire et un pistolet"²⁷⁶.

Ainsi, les stéréotypes perdurent et cette pensée reste identique à celle qui dominait au cours de la colonisation. Le cadre de pensée de l'Européen n'a donc guère évolué durant ces longues décennies. L'image populaire qui persiste dans la société anglaise est celle de récits des explorateurs du XIXe siècle. Les continents africain et asiatique sont des lieux dangereux où les Européens peuvent se faire attaquer sans raisons. L'Africain est encore assimilé à un enfant qui doit être aidé par un Occidental éclairé. Ces peuples ne sont donc pas en mesure de choisir leur propre gouvernement. L'idée selon laquelle l'explorateur européen aurait pu provoquer ces attaques, en se déplaçant armé ou avec des trafiquants

²⁷⁵ BROCHEUX Pierre, *Les décolonisations au XXe siècle, la fin des empires européens et japonais*, Paris, Armand Colin, 2012, p 193

²⁷⁶ Propos d'Herbert Morrison tenus après la guerre dans l'ouvrage de BIRMINGHAM David, CHAMBERLAIN Muriel, METZGER Chantal, *L'Europe et l'Afrique de 1914 à 1970*, Paris, Sedes, 1994

d'esclaves, ne se décèle point chez les Britanniques. Le long-métrage *Les cinquante-cinq jours de Pékin*²⁷⁷ met en scène ce paternalisme. Il prend des traits nouveaux qui illustrent les mutations de la société mais nous pouvons encore très nettement le remarquer à l'écran.

Durant la première moitié des années soixante, beaucoup estimaient en effet que, même si la lutte pour l'indépendance des peuples non européens était légitime, ceux-ci ne seraient pas capables, avant longtemps, de diriger leurs pays, sans la protection et l'aide de la puissance coloniale. Certes, le cinéma britannique commençait à s'éloigner de ce paternalisme traditionnel qui était loin, cependant, d'avoir disparu, et ce d'autant qu'à la même période Hollywood produisit trois nouveaux films ayant pour thème la défense de la supériorité morale et politique de l'Occident²⁷⁸.

En outre, d'autres illustrations mettant en avant la supériorité occidentale jalonnent ces fresques historiques. Le film de Jack Lee Thompson²⁷⁹ met en évidence la prééminence du peuple insulaire dès les premières minutes, lorsque le portrait des rebelles est réalisé : "Ce sont des hommes. Non-éduqués peut-être, mais luttant pour la liberté". Ce film met également en scène un différend qui oppose Mme Wyatt, la gouvernante, et les dirigeants britanniques. Ces derniers affirment fermement à l'égard de la gouvernante : "Nous sommes meilleurs juges". Les militaires gradés prennent les décisions entre eux et n'écoutent pas les autres propositions. Ils s'enferment dans un certain dogmatisme. Le discours est le même que dans les longs-métrages précédents, l'armée sert à pacifier le territoire, elle est présente pour aider le pays : "Un soldat n'est pas vraiment fait pour tuer. On doit maintenir l'ordre. Empêcher vos clients de s'entre-tuer". La réalisation *Les cinquante-cinq jours de Pékin*²⁸⁰ propage une idée similaire : "Nous sommes ici pour prendre la décision qui protégera le mieux nos milliers de civils". Les diplomates adoptent une attitude qui vise à protéger les populations locales.

Les Britanniques ont un rôle favorable et Jack Lee Thompson, dans son film, ne s'interroge pas sur les raisons de la présence de l'armée britannique en Inde. Plus tard, lorsque le pays traverse une crise et que la guerre sévit, le capitaine Scott établit un constat : "Voilà ce qu'il se passe quand nous ne sommes pas là pour maintenir l'ordre".

Des amalgames sont faits par les Anglais. Les passagers du train viennent de se rendre compte que le journaliste est musulman, du coup, ils se méfient de lui : "Vous êtes

²⁷⁷ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

²⁷⁸ SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004, p 433

²⁷⁹ THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

²⁸⁰ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

musulman. Ceux qui veulent tuer le petit le sont aussi”. Il s’avère d’ailleurs qu’ils ont raison et que le journaliste est coupable. Dans ces films, les musulmans constituent toujours une menace pour l’Empire. En parallèle, Gupta, un indien de confession hindouiste sert fidèlement les soldats britanniques et conduit le train. Ainsi, par son action, il sauve le prince.

L’humour britannique qui sévissait dans les premiers films des années 1930 et divertissait le spectateur est toujours affiché mais de manière moins régulière. Madame Wyatt, lors de l’expédition en train, demande au Capitaine Scott s’il souhaite boire du café. Il répond “Du café, cela ferait écrouler l’Empire ? Thé” !

Le film de Nicholas Ray, sort quatre ans plus tard, il reste dans la même lignée. Il illustre la faible évolution des mentalités et par certains aspects se rapproche de l’idéologie d’avant-guerre. Le major Lewis demande comment une métisse serait reçue à Chicago : “On la regarderait comme une bête curieuse”. De ce fait, il répond : “Ah elle est mieux ici au milieu des gens de sa race”. Les représentations des Anglais sont très valorisantes : “Vous savez j’admire Sir Arthur, quand je le vois il me donne toujours l’impression que le bon dieu doit être Anglais”. L’Empire est au centre des enjeux et il répand le bien.

*Khartoum*²⁸¹ aborde la même thématique et les adversaires de Gladstone qui souhaitent l’intervention au Soudan déclarent : “Nous avons un devoir moral”.

A la fin du siège, dans le film de N. Ray²⁸², les deux protagonistes principaux, le major américain et le diplomate anglais, évoquent ce qu’ils vont faire par la suite : “Une maison de campagne avec un chien, quelques bons livres, je crois que c’est le rêve de tout bon Anglais”. Le vœu de Sir Arthur, après avoir participé à la guerre, est de se reposer et d’oublier la guerre. Il est dépeint sous un aspect très humain, c’est un individu comme les autres.

A l’inverse, le soldat n’a pas le choix, il sera là où on lui demande, peut-être à l’autre bout du monde sans qu’il n’ait son mot à dire : “J’irai là où l’on m’enverra”. Il ne peut pas fonder une famille, comme la plupart des gens le font. Toutefois, le réalisateur lui attribue aussi un côté sensible et humain. La fille d’un des soldats se trouve à Pékin lorsque son père meurt à la guerre. La major Lewis doit alors lui annoncer sa mort mais il ne sait pas

²⁸¹ DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

²⁸² RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

comment faire, il est très gêné. Il semble vouloir le bien de l'enfant. A la fin du long-métrage, il décide d'emmener la petite fille triste avec lui aux Etats-Unis car c'est sa volonté la plus chère.

Les descriptions des indigènes sont continuellement racistes. Dans *Zoulou*²⁸³, de Cy Endfield, le peuple est assimilé à "Des sauvages". Le film se solde par une victoire britannique. Ils ont réussi à repousser les vagues de zoulous. Dans ce film, il est question d'un siège, comme dans les deux autres réalisations précédentes. Le spectateur voit la résistance des soldats de Sa Majesté qui sont attaqués par des ennemis robustes et nombreux. Dans ces conditions, le soldat ne fait que se défendre face aux indigènes. Le film montre que l'Empire a su se montrer solidaire face à cette attaque imprévue : "Et du courage derrière chaque britannique". Le lieutenant salue ces hommes ainsi que les civils mobilisés pour l'affrontement. La fierté d'avoir effectué cette bataille est poussée à son paroxysme lorsque les Zoulous rendent hommage à la résilience Britannique : "Ils saluent en vous des soldats courageux". Toutefois, cette bataille est éprouvante et la garnison subit de lourdes pertes.

Le point de vue utilisé est inlassablement celui de l'Empire et l'armée zouloue est délaissée. Elle est seulement perçue sous le prisme britannique. Le spectateur peut éventuellement établir un parallèle entre ce film et la résistance dont on fait preuves les îles britanniques durant la Seconde Guerre mondiale.

*Khartoum*²⁸⁴, de Basil Dearden, transmet également ce type de discours. Le Mahdi ambitionne de mener une guerre sainte en anéantissant l'Egypte et les individus qui s'opposent à lui : "Le Nil aura le goût du sang et tous les Egyptiens mourront". Avec cette conjoncture, le Royaume-Uni est condamné à secourir la population, les propos du Mahdi justifient l'intervention. Gordon est érigé en demi-dieu et passe pour un héros. Quand il arrive à Khartoum, il est acclamé par la population et on le remercie chaleureusement. L'un des locaux lui dit : "Vous êtes exceptionnel".

En outre, *L'Ultime attaque*²⁸⁵, malgré son éloignement dans le temps ; le film date de 1979, s'inscrit dans la même veine. L'idée selon laquelle l'Empire britannique est un

²⁸³ ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

²⁸⁴ DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

²⁸⁵ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

peuple privilégié est mise en scène. L'un des soldats se moque avec condescendance de l'armement adverse : "Ils se battent avec des lances dit-on, est-ce bien loyal de les tuer avec nos armes sophistiquées". En outre, les troupes européennes ne font pas confiance aux auxiliaires, en témoigne la distinction de l'équipement guerrier confié à cette catégorie : "Notre quota de fusil pour les indigènes est d'un fusil par groupe de dix hommes et de seulement cinq balles par armes". La représentation de l'adversaire est fidèle aux clichés véhiculés par le cinéma colonial de l'époque. Le chef zoulou Cetewayo est animalisé à "Un barbare sanguinaire". Puis, lorsqu'un soldat évoque le peuple zoulou, il dit : "Il se peut que ces brutes soient là à attendre notre arrivée". Les armées de Sa Majesté ne se déplacent pas en grand nombre outre-mer. Pourtant Vereker semble dire le contraire et insiste sur les charmes de cette expédition : "Aussi loin que l'œil puisse voir c'est notre armée. Nous voilà partis pour une fabuleuse aventure. Quelle merveilleuse impression."

D'autre part, les représentations des femmes au sein du cadre colonial ressemblent à celles des films antérieurs si ce n'est que le spectateur peut observer quelques nuances. Au sein du long-métrage de Douglas Hickox²⁸⁶, les hommes font preuve de machisme à l'égard du sexe opposé : "Il est rare de voir une femme qui s'intéresse aux questions tactiques". Normalement ce n'est pas leur domaine. Habituellement, elles jouent le rôle d'infirmières, de femmes au foyer ou de séduisantes épouses. Mise à part cette courte allusion, elles ne sont pas mentionnées à d'autres reprises.

Les femmes occupent un rôle plus important dans le film *Aux frontières des Indes*²⁸⁷, sous les traits de Mme Wyatt. Elle incarne la gouvernante du prince héritier et elle a la lourde responsabilité de veiller sur lui. Elle possède des compétences naturelles qui lui permettent de mener à bien cette mission et de donner au prince la meilleure éducation possible. Elle est habitée par l'instinct maternel. Elle est souvent rabaisée, mais par moment elle réussit à s'émanciper du poids des hommes, comme lorsqu'elle entreprend une critique de l'Empire : "Je commence à comprendre un peu les Britanniques. Cela veut dire qu'il sera en danger et que les renforts arriveront trop tard". Dans cette citation, elle fait allusion aux risques qu'encourt le jeune prince. Elle insiste sur l'échec britannique lors de la prise de Khartoum par les rebelles puisque les troupes sont arrivées trop tard. Cette madame Wyatt est téméraire et n'hésite pas à outrepasser les ordres du capitaine Scott pour sauver un bébé

²⁸⁶ Ibid

²⁸⁷ THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

: “Vous avez été très courageuse ma chère” lui dit d’ailleurs le capitaine. Dans ce film, le mari garde toujours un ascendant sur son épouse et décide pour elle : “On n’a rien à discuter. Fais tes bagages”. Il impose ses choix à sa femme.

Le film *Les cinquante-cinq jours de Pékin*²⁸⁸ porte un regard ambivalent sur les femmes. En même temps qu’il leur donne plus de place à l’écran, il en dresse un portrait peu flatteur. L’impératrice Tseu-Hi est l’ennemie de l’Occident, elle souhaite repousser les occupants hors de son territoire. De son côté, la baronne Natacha n’hésite pas à tenir tête aux hommes et à dire ce qu’elle pense. Pendant que la guerre fait rage, elle assiste le docteur et soigne les blessés. Elle vend son bien le plus précieux, un somptueux collier, afin d’acheter des vivres et des opiacés. Par la suite, elle tombe amoureuse du major Lewis. Le spectateur apprend qu’elle a trompé son mari avec un général chinois, ce qui est doublement condamnable. Son mari, en apprenant la nouvelle, s’est suicidé. L’image qu’elle renvoie est donc ambiguë : elle a causé des torts mais elle apporte une aide remarquable.

Néanmoins, dans tous ces films, les femmes restent un objet de séduction. Les hommes les abordent sans les respecter et avec condescendance : “Elle n’est pas marrante, la mignonne²⁸⁹”. Les soldats harcèlent Margreta, ils ne sont pas loin de la violer lorsqu’ils réclament un baiser et souhaitent lui enlever ses vêtements.

Au cours des longs-métrages de cette période, les femmes occupent une place plus importante, elles essaient de se défaire de la tutelle des hommes et remettent en question leurs agissements. Toutefois, leurs actions demeurent limitées et elles sont représentées en fonction des stéréotypes de l’époque. Elles sont utilisées pour leur beauté, leur rôle maternel et pour servir les intrigues amoureuses.

*Les griffes du lion*²⁹⁰ est un film de Richard Attenborough dont nous n’avons pas encore parlé. Il est difficilement classable au sein de notre corpus. En effet, il s’agit d’un biopic retraçant la vie de Winston Churchill. Il fait apparaître quelques scènes de guerre, notamment lorsque le jeune Winston se rend au sein des colonies. Il participe à certaines batailles et se montre courageux. Il prend des risques car il cherche à se faire connaître

²⁸⁸ RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

²⁸⁹ Propos d’un soldat au sujet de la fille du pasteur, ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

²⁹⁰ ATTENBOROUGH Richard, *Les griffes du lion*, 1972

dans son pays afin d'accomplir une carrière politique aussi noble que celle de son père. Il nous semble juste de l'aborder à présent car il s'insère dans ce chapitre.

Cet objet filmique met en scène les soldats britanniques à la frontière nord-ouest de l'Inde, une zone de conflit importante. Les troupes britanniques se déplacent en rangs serrés dans la plaine. W. Churchill est présent en tant que correspondant de guerre. Il est mal perçu car il est imprudent et cherche à tout prix le combat : "Lequel de ces galants hommes me conduira vers quelque chose d'excitant, une aventure que je peux rapporter". C'est un jeune homme en quête de succès. Il ambitionne d'accomplir quelque chose de grand, de participer à des événements marquants et de contribuer à la réussite de son pays.

Le récit aborde implicitement la chaleur intense qui caractérise le pays puisque le spectateur observe des marques de transpiration sur les uniformes. Le paysage que nous voyons est une vallée avec un petit cours d'eau, la poussière est partout, le sol est aride et les montagnes sont rocheuses. En ce sens il s'inscrit donc dans la continuité des œuvres précédentes.

La mère de Winston est omniprésente tout au long du film, bien que son rôle soit secondaire. Elle est décrite comme "loyale et dévouée". Les valeurs de la famille sont prépondérantes au sein de cette aristocratie londonienne. "Ce qui compte c'est ce que tu veux" déclare Lord Randolph Churchill à son fils. Ce dernier est très fier de pouvoir entrer dans l'armée.

Le mari domine la famille et c'est lui qui commande. De la même façon, la politique est dominée par les hommes. Ils se réunissent entre eux pour réfléchir à l'avenir du pays. Le père de Winston est lui aussi loyal ; il fait passer ses valeurs avant sa carrière politique, ce qu'il lui vaut de démissionner du poste de ministre des finances.

Ainsi, l'œuvre porte à l'écran le système patriarcal anglais. L'épouse de Lord Randolph Churchill répond du mieux qu'elle peut aux besoins de son époux. Winston, de son côté, voue un respect et une admiration sans limites à son père : "Il parlait de manière magnifique et captivante (...) Il a fait preuve d'une telle connaissance des affaires militaires que cela m'aurait abasourdi, si je n'avais pas déjà été convaincu de son incroyable intellect".

Mais Richard Attenborough s'éloigne de certains clichés de l'entre-deux-guerres et son film illustre un relatif changement. Winston Churchill semble assez réaliste lorsqu'il évoque un futur conflit : "Une guerre européenne ne sera rien d'autre qu'une lutte cruelle et déchirante". La guerre représente un désastre et il faut l'éviter, notamment d'un point de

vue économique. Churchill, lorsqu'il prend la parole devant l'assemblée, dit : "Savourer les fruits amers de la victoire".

De plus, W. Churchill établit un constat amer à propos de la société et sur les malheurs commis par les hommes. Il se questionne sur la guerre, son intérêt et ses conséquences. Il répudie le comportement humain et parle avec lucidité : "Nous sommes les seuls animaux sur terre à se massacrer sauvagement de manière régulière". Ce raisonnement a pour but de justifier le point de vue qu'il défend, à savoir la diminution du budget militaire. Il émet alors un bilan pessimiste sur la suite de l'histoire : "Peut-être que notre Empire est aussi voué à l'échec."

Ce faible changement des mentalités au sein du genre guerrier s'explique par une lente évolution de la société. En effet, si ces longs-métrages des années 1960 restent profondément racistes c'est parce qu'une importante frange de la société l'est encore. La décolonisation libère d'un poids les métropoles européennes mais les liens gardés avec les anciennes colonies permettent d'entretenir des relations migratoires. Par exemple, des Indiens se rendent à Londres pour poursuivre leurs études ou trouver un travail. Mais ils ne sont pas toujours acceptés. Albert Memmi analyse la situation du Royaume-Uni durant les années 1960 :

Du reste, il n'y a pas que la France ; aucun pays européen n'est totalement guéri de ces vieux cauchemars. L'Angleterre avait la réputation d'être la terre d'asile par excellence : il suffit que les immigrants fussent exotiques, et assez nombreux, pour que les Anglais se révèlent atteint de l'obsession commune. On a poursuivi des hindous et des Noirs dans les rues de Londres²⁹¹.

Le racisme reste profond au sein de la société anglaise. En réalité il n'a jamais disparu et se poursuit sous d'autres formes. Il se caractérise par la peur de l'Autre et prend parfois des formes violentes, certains parlent du "Danger de la négrophication de la Grande-Bretagne²⁹²". Les Britanniques ont peur qu'on leur prenne leur travail, leur habitation, ils ont le sentiment de se faire voler. Ce racisme provient d'ailleurs de différentes couches sociales. Les bourgeois luttent fermement contre l'immigration, tout comme les ouvriers qui sont effrayés à l'idée de se retrouver au chômage. Enfin, les propriétaires ne veulent

²⁹¹ MEMMI Albert, *Le racisme*, Folio, Paris, 1994

²⁹² MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 436

pas que les gens de couleur dévalorisent leurs quartiers²⁹³. Plusieurs points de vue contraires s'affrontent.

Face à un nombre bien trop grand de citoyens racistes, le gouvernement décide d'agir. Il intervient auprès de la société et met en place des lois antiracistes afin d'essayer de changer les mentalités. Ces actions paraissent efficaces puisqu'un nombre conséquent de citoyens se mobilise afin de lutter contre le racisme. Mais les années 1960 sont aussi celles de l'émergence de lois visant à restreindre l'arrivée d'étrangers. C'est dans ce contexte qu'un nationalisme se développe, en Grande-Bretagne comme en France. Ce nationalisme refuse la présence d'immigrés des colonies et voit en eux la cause des problèmes que traverse la société :

Si certains, en Grande-Bretagne ou en France, espéraient que la présence continue, sur le territoire national, de personnes originaires des colonies donneraient naissance à une nation culturellement pluraliste, d'autres - tels Enoch Powell en Grande-Bretagne et Jean-Marie Le Pen en France - prônèrent une vision nationale, xénophobe, d'une Grande-Bretagne ou d'une France essentielles, une forme de racisme exclusif, différent de la version impériale, qui maintenait les populations subordonnées à l'intérieur des colonies²⁹⁴.

Ces actions semblent démesurées par rapport au nombre d'individus que représente l'immigration en Angleterre. Il est indéniable qu'elle augmente mais elle correspond à une minorité comparée au nombre d'habitants que compte l'île : "A la fin des années 1960, les immigrants du Commonwealth ne représentent cependant qu'une fraction minimale (2%) de la population britannique²⁹⁵". Cette immigration se rassemble autour de Londres et de quelques grandes villes.

Ainsi, les films des années 1960 s'apparentent à des fresques historiques. Ces fictions, à l'inverse du documentaire, peuvent s'octroyer une certaine liberté par rapport aux faits. Les reconstitutions historiques peuvent choisir des grandes batailles ou des guerres qui se sont réellement passées mais elles en interprètent les faits.

Les longs-métrages jouissent d'importants moyens et mettent en avant la dimension de spectacle. Comme nous l'avons vu, l'année 1959 constitue une rupture dans notre corpus. Les représentations évoluent de manière assez conséquente pour que l'on puisse parler de cassure. Les réalisateurs s'intéressent plus aux colonisés, les rebelles sont mis en scène de

²⁹³ Ibid, p 436

²⁹⁴ COOPER Frederick, *Le colonialisme en question, théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010, p 253

²⁹⁵ LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p 818

manière moins caricaturale et les cinéastes font le pari de porter à l'écran certaines défaites de l'Empire. Le schéma narratif est différent, les codes du genre changent et ne sont plus des aventures exaltant le pays de Sa Majesté.

La question que nous sommes en droit de nous poser, c'est de savoir pourquoi peut-on parler de rupture à ce moment précis. Les films qui suivent la Seconde Guerre mondiale restent dans la continuité de ceux des années trente alors que le monde est en plein bouleversement. A notre sens, le cinéma est conservateur, il innove peu et reste dans la continuité de ce qui fonctionne. Il ne cherche pas à prendre des risques inutiles qui peuvent lui nuire.

Il a besoin de temps pour mettre en scène les changements, il ne peut pas tout modifier d'un seul coup. L'évolution cinématographique ne suit pas l'évolution de l'histoire. Le septième art est éminemment lié à la politique. Cette dernière possède un droit de veto sur le cinéma qui lui permet de choisir ce qu'elle souhaite voir apparaître et ce qu'elle interdit de représenter :

L'histoire des relations entre le cinéma et la politique n'est pas qu'une succession d'interventions spectaculaires de différentes censures. La complexe imbrication de l'industrie du cinéma avec les institutions politiques des différents États ne se contente pas de gérer les marchés et les conditions de production des films, mais elle influe aussi bien sur le contenu des scénarios, la forme des films que sur le statut des cinéastes²⁹⁶.

La censure, mais également les mentalités sont au cœur de ce processus. En effet, les sujets traités le sont en fonction d'un contexte bien précis. Les désaccords entraînés par une guerre nécessitent du recul afin que les tensions s'apaisent, et seul le temps permet cela. Les décolonisations qui touchent les empires durant une grande partie de la guerre froide ne se font pas sans heurts et différents points de vue s'affrontent. Dans ces conditions, le cinéma préfère conserver un certain immobilisme et attendre que les tensions s'apaisent. Pour que le discours ne soit plus réellement raciste ou empreint d'une supériorité occidentale il faudra encore patienter.

²⁹⁶ DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Cabris, éditions Sulliver, 2007, p 7

PARTIE 3

UNE MISE EN SCENE EN ADEQUATION

AVEC LA REALITE, LA FIN DE LA

SUPERIORITE OCCIDENTALE ?

Chapitre 8 : La fin des stéréotypes dans le cinéma colonial, un nouveau genre ?

Les films suivants qui constituent notre corpus se démarquent par les nouvelles représentations qui les caractérisent. Le discours a profondément changé et semble plus en adéquation avec la réalité. Les stéréotypes et les clichés raciaux tendent à disparaître de ces films. Le corpus de sources que nous avons constitué touche à sa fin et nous avons choisi trois films qui s'intègrent dans cette partie. Ces long-métrages s'étalent sur une période de vingt-cinq ans, ce qui peut paraître long.

Cette nouvelle rupture que nous avons choisie peut sembler manquer de consistance et d'objets filmiques pour l'agrémenter, mais elle nous a été imposée par le manque de sources. Malgré cela, nous essayerons d'obtenir des conclusions assez significatives de la période étudiée. Il apparaît évident que le travail perd en scientificité et en exemples mais notre étude poursuit son objectif d'observer l'évolution des représentations et le début des années 1980 en constitue une.

Le premier film est un objet à part puisqu'il s'agit de l'unique réalisation qui ne soit ni américaine ni anglaise. Elle est néo-zélandaise et se démarque donc nettement des œuvres précédentes. Son réalisateur est Geoff Murphy et la production a pour titre *Utū*. Elle date de 1983. Geoff Murphy surfe sur le succès obtenu avec *Goodbye Pork Pie*¹, un des plus retentissants triomphes du cinéma néo-zélandais, pour réaliser ce film portant sur les conflits anglo-maories. Le film contribue à faire connaître le cinéma néo-zélandais et permet à Geoff Murphy de débiter une carrière à Hollywood qui sera des plus mitigées. Le film rencontre un vif succès dans son pays d'origine mais également en France où il est très bien accueilli puisqu'il sera présenté au festival de Cannes en 1983.

Le second long-métrage est l'œuvre d'un réalisateur Indien Shekhar Kapur ; qui donne le titre *Frères du désert* à son long-métrage. C'est la septième et dernière adaptation du roman de Mason². Le film raconte la même histoire que *Les quatre plumes blanches*³ mais plus de soixante ans après. L'intérêt est donc d'observer l'évolution des représentations entre ces deux films. Shekhar Kapur est né en 1948 au sein de la bourgeoisie indienne. Il réalise le rêve d'un Indien, partir en Angleterre, obtenir un diplôme et trouver un emploi.

¹ MURPHY Geoff, *Goodbye Pork Pie*, 1980

² MASON A. E. W, *Les quatre plumes blanches*, Londres, Macmillan Publishers, 1902

³ KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

Lorsqu'il réalise ce film il jouit déjà d'un certain prestige. Il réalise *Mr India*⁴ qui est un très grand succès pour le cinéma indien. En 1998, il réalise *Elizabeth*⁵, la plus grosse production du cinéma d'outre-Manche. Il a donc l'habitude de réaliser des films à gros budget. Lors de la sortie du film *Elizabeth*, en Angleterre, les historiens se sont montrés insatisfaits car le film n'est pas réellement en adéquation avec la réalité : "À la sortie du film en Grande-Bretagne, les historiens ont fait la moue mais le public a suivi en masse⁶".

Cet exemple montre que S. Kapur ne cherche pas forcément à être proche de la réalité. Il se sert de l'aspect historique mais le mêle à la fiction. Il déclare d'ailleurs : "En Orient, nous ne sommes pas si attachés à la vérité historique⁷". Ce qu'il recherche, c'est seulement le divertissement. Il essaie de conquérir le public afin de rencontrer un grand succès. Il est acclamé par la critique et obtiendra l'oscar. Pendant ce film, il dirige d'ailleurs R. Attenborough, réalisateur du film *Les griffes du lion*⁸. Il dira à ce propos qu'il s'agit d'une "juste revanche de l'ancien colonisé sur l'ancien colonisateur⁹".

Le troisième et dernier film de cette période, soixante-dix ans après le premier long-métrage étudié, se nomme *River Queen*. Il est l'œuvre de Vincent Ward. Il traite des guerres anglo-maorie, comme *Utú* et c'est un film à la fois britannique et néo-zélandais. Le long-métrage s'intéresse plutôt à la fin du conflit puisque l'action se déroule en 1868 lors de la guerre de Tito Kowaru.

Le contexte international subit des fluctuations qui touchent la population britannique. En septembre 1980, la guerre Iran-Irak se déclenche. Elle entraîne des problèmes d'approvisionnements pétroliers.

Concernant la politique intérieure, Margaret Thatcher devient la première femme à exercer la fonction de premier ministre britannique de 1979 à 1990. Elle arrive au pouvoir dans un climat de grande instabilité économique. Elle mène alors des réformes radicales qui redressent l'économie. Elle décide d'adopter une politique très libérale. Elle réussit à maîtriser l'inflation et le déficit public. Elle prône également la baisse des impôts directs et

⁴ KAPUR Shekhar, *Mr India*, 1987

⁵ KAPUR Shekhar, *Elizabeth*, 1998

⁶ Propos issus d'un article de *Libération*, le 11 novembre 1998

⁷ Propos de S. Kapur lors d'une interview

⁸ ATTENBOROUGH Richard, *Les griffes du lion*, 1972

⁹ Propos de S. Kapur lors d'une interview

remporte ainsi trois élections successives. Son passage à la plus haute fonction du pays permet le rapprochement avec les Etats-Unis, appelé “relation spéciale”.

Mais au tournant des années 1990, le Thatcherisme commence à montrer ses limites à cause des privatisations et des contestations sociales. Les réformes éducatives ne portent pas leurs fruits. La monnaie connaît une relative faiblesse et des fluctuations¹⁰.

Pendant les sept années qui suivent le mandat de M. Thatcher, John Major, membre du parti conservateur, gouverne le pays. C’est Tony Blair, en 1997, qui le remplace durant dix ans. Il entreprend de grandes réformes. L’Angleterre affiche plus de présence sur le plan international et effectue des opérations militaires pour contribuer à la paix mondiale. Le Royaume-Uni demeure un allié fidèle et un appui sans faille pour les Etats-Unis, que ce soit durant la “relation spéciale” mais aussi après. Tony Blair partage une vision du monde proche de B. Clinton et G. Bush¹¹.

Le cinéma britannique, au cours des années 1970, est toujours influencé par le cinéma américain, alors que dans le même temps, la télévision occupe une place de plus en plus grande. Le cinéma d’outre-manche dépend des investissements américains et ces derniers diminuent à cause d’un contexte international défavorable : “La crise économique, liée aux incertitudes politiques puis à la crise du pétrole ralentit les investissements américains à l’étranger¹²”. Certains spécialistes voient alors la fin du cinéma britannique programmée. Les films à caractère plutôt pessimiste, comme ceux de Ken Loach, qui dénoncent le chômage, ne rencontrent pas le succès attendu.

Mais c’est le contraire qui se passe et les décennies suivantes permettent au cinéma britannique de remporter un important succès, visible au travers du nombre de spectateurs se rendant dans les salles. Paradoxalement, c’est durant le mandat de M. Thatcher qu’un certain optimisme perdure. Dans les autres pays la fréquentation des salles tend à diminuer alors qu’elle augmente en Grande-Bretagne : “Elle passe de 60 millions d’entrées en 1985 à plus de 124 millions en 1994¹³”.

Toutefois, l’élan des années 1980 est faible car la production cinématographique ne semble pas être une réelle priorité du gouvernement Thatcher. La politique du marché n’encourage pas le développement des films britanniques. Le service public ne joue plus le rôle qu’il

¹⁰ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 519

¹¹ Ibid, p 549

¹² PILARD Phillips, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996, p 86

¹³ Ibid, p 6

avait et s'efface, l'individualisme prime sur le reste. Après une décennie 1980 en demi-teinte, le cinéma britannique redémarre dans les années 1990. Les festivals internationaux récompensent des films anglais tels *Naked* de Leigh ou *The snappers* de S. Frears.

En réalité, nous constatons que le public se déplace surtout pour les films américains. La preuve en est que les succès commerciaux sont *Jurassic park* ou *Aladdin*, des productions d'outre-Atlantique : "La domination de la production hollywoodienne qui, elle, au moins, sait répondre aux besoins des spectateurs-consommateurs (...) S'il y a plus de spectateurs dans les salles en Grande-Bretagne, c'est au profit des films américains. En 1991, sur les 50 premiers films du box-office, 48 sont américains¹⁴". Ces cinquante premiers films sont ceux qui génèrent environ 90% des recettes.

Si l'on s'intéresse à l'idéologie véhiculée par ces films, on remarque que la morale conservatrice est omniprésente, notamment aux Etats-Unis. C'est d'autant plus vrai avec l'élection de Reagan qui fait ressurgir le spectre réactionnaire. C'est une autre façon de voir l'histoire, de manière traditionnelle, en oubliant la parenthèse de la décennie précédente. Les dépenses pour réaliser les films ne cessent de croître avec l'arrivée des blockbusters, au cours des années 1970. Le cinéma hollywoodien coûte cher, il faut donc le rentabiliser. Il faut s'adresser au plus grand nombre de spectateurs. Ces films diffusent une idéologie traditionnelle panaméricaine où les intérêts économiques dictent la voie¹⁵.

Cependant, quelques cinéastes commencent à réaliser des productions différentes de l'idéologie dominante comme T. Burton ou O. Stone.

Ces films, à différents degrés, illustrent le changement des mentalités du cinéma colonial. Nous pouvons à nouveau parler de rupture à propos de ces trois réalisations car elles se différencient des précédentes, et ce par plusieurs aspects. Elles ne semblent plus réellement racistes et la supériorité de l'Occident tend à s'amenuiser. Le premier long-métrage qui met en scène cette évolution est *Utū*¹⁶.

La colonisation de la Nouvelle-Zélande débute en 1814 et le film se passe durant les années 1870. C'est le moment où les Maoris décident de se rebeller contre l'occupant britannique. C'est aussi à partir de ce moment que l'utilisation du fusil se répand dans le

¹⁴ DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Cabris, éditions Sulliver, 2007, p 109

¹⁵ Ibid, p 164

¹⁶ MURPHY Geoff, *Utū*, 1983

pays. Il demeure la cause de nombreux ravages et G. Murphy le porte à l'écran. *Utu* signifie la vengeance dans la langue maorie et le film tourne autour de cette thématique.

Le cinéaste s'inspire d'un livre paru en 1930, *Tales of the Maori Bush* de James Cowan. Ce dernier relate un certain nombre de souvenirs qui proviennent de chefs maoris. La scène montrant la mort sanglante d'un pasteur est issue de ces souvenirs. L'histoire s'inspire donc de faits partiellement réels.

Le film n'a pas de prétention réaliste et les faits ne correspondent à aucune bataille. Toutefois, le réalisateur s'attache à faire des efforts pour coller aux faits. Ainsi, l'acteur Anzac Wallace a passé plus de quatre heures par jour pour se faire tatouer. G. Murphy explique dans une interview que l'essentiel de son travail consiste à se rapprocher au plus près de la vérité. Durant le tournage, le réalisateur a été conseillé par des Maoris afin de mieux comprendre les mœurs de ces derniers.

Ce qu'il est intéressant de noter est que le héros du film est un rebelle maori, Te Wheke. Cela s'explique par le fait que le film soit néo-zélandais. Mais cela illustre également le changement des mentalités. Désormais, un indigène peut-être le protagoniste principal d'un film. Il convient d'ailleurs de noter que l'individu qui incarne Te Wheke est un acteur non professionnel nommé Anzac Wallace.

Le cinéma et le métier d'acteur, en Nouvelle-Zélande, ne sont guère développés. L'acteur Bruno Lawrence, qui interprète Williamson, sert de contre-exemple. Il est très connu dans le pays car il a reçu plusieurs récompenses. C'est une figure majeure du cinéma néo-zélandais. De même, Kelly Johnson, qui incarne le lieutenant Scott, est l'un des rares acteurs néo-zélandais à vivre de son métier.

Le long-métrage vit à travers son héros, Te Wheke. Le spectateur suit sa mutation : de soldat au service du colonisateur britannique, à celui de rebelle. Le film, dans la lignée de ces prédécesseurs, recourt à quelques notes comiques alors qu'il s'agit d'événements tragiques. L'une des habitantes souhaitent mettre en garde les individus qui pénètrent sur sa propriété : "Je devrais mettre une pancarte au portail : *Interdit aux rebelles*. Mais ils ne savent pas lire. Moi non plus. Enfin pas très bien".

Dans ce long-métrage, les Britanniques n'ont pas le beau rôle. Ce ne sont pas eux qui mettent fin à la vendetta de Te Wheke mais les auxiliaires Maories. Ces derniers constituent dix % de la population de la Nouvelle-Zélande

L'évolution des représentations se perçoit au travers de plusieurs choix opérés par le réalisateur. Tout d'abord, les mouvements de caméra sont plus élaborés. Geoff Murphy varie les prises de vue afin de donner plus de relief et d'envergure à son récit. Par exemple, il filme une scène derrière des arbustes, donnant ainsi au spectateur l'impression qu'il espionne les protagonistes. Il se sert également du zoom. Le panel de possibilités à sa disposition est donc plus large.

Ensuite, la présence des Britanniques est remise en cause à plusieurs reprises. Te Wheke déclare : "Je dois tuer l'Homme Blanc pour venger ce qu'il a fait. Les esprits des miens me l'ordonne". Les actions perpétrées par l'Empire en Nouvelle-Zélande sont désapprouvées : "La convoitise de l'Homme Blanc pour notre terre". Le pays appartient aux Maoris et les Anglais viennent les déposséder. Ils décident alors de lutter contre l'opresseur.

Le portrait que le réalisateur brosse du colonel Elliot n'est pas flatteur. Ce dernier dirige les troupes britanniques sur le territoire maori. Il est décrit comme violent et agressif. Il est prêt à tout pour parvenir au bout de sa mission. Le réalisateur utilise le point de vue des Maoris et montre le regard que portent ces derniers sur les Européens.

Enfin, la violence imprègne le spectateur dès les premières minutes. Des cavaliers britanniques attaquent un village maori puis le brûle. Ils sont sans pitié, ils tuent les femmes et les enfants. La caméra s'attarde d'ailleurs quelque peu sur ces cadavres, sur leur corps et leur visage. Il s'agit là d'une véritable rupture puisque les autres films évitent ce genre de représentation. La censure et la réaction du public n'incitaient pas les cinéastes à opérer de tels choix.

D'ailleurs, "pour mieux être vendu à l'international, *Utu* fut expurgé de ses séquences les plus sanglantes sans que le réalisateur en soit averti¹⁷". Une partie de la violence mise en scène est absente des projections afin de pas effrayer les spectateurs des autres pays. Durant les guerres coloniales, les Européens reprochent aux colonisés la violence dont ils font preuve à leur égard. Cependant, les Européens ne respectent pas les codes de la guerre en vigueur et commettent également des atrocités. Ils oublient de faire preuve d'humanisme envers l'Autre : "La cruauté de la guerre, véritable retour vers la barbarie¹⁸".

¹⁷ DOUHAIRE Samuel, dans un article publié dans *Télérama*, le 30/03/2017

¹⁸ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 461

L'un des autres films couvrant la période est *River Queen*¹⁹. Il traite également de la guerre anglo-maorie. Cette dernière est une série de conflits qui oppose l'Empire colonial britannique aux Maoris, entre 1845 et 1872.

La présence anglaise sur le sol néo-zélandais entraîne une chute de la population : "Les Maoris contractent des maladies qui les déciment. Leur nombre baisse brusquement mais les guerres continuent jusqu'en 1872"²⁰.

Ce film rejoint par plusieurs aspects celui de Geoff Murphy. Vincent Ward alterne les vues en plongée et en contre-plongée, afin de rendre plus impressionnants les plans-séquences. Cela montre également la domination d'un individu sur l'autre lorsqu'il est question de guerre. Les Maories connaissent mieux le terrain que les Britanniques. Le film semble alors mettre en scène une guérilla. En face, l'adversaire est parfois invisible et peut frapper n'importe quand : "Le combat d'un soldat est sans fin, ça fait partie de lui, il ne sait même pas pourquoi il se bat". Les décisions prises à propos des guerres appartiennent aux dirigeants de l'institution militaire, les soldats ne font qu'exécuter les ordres.

Le long-métrage montre que les Anglais ne tirent plus pour se défendre mais dans le seul but de tuer. Le major Baine abat un Maori vieillissant simplement par plaisir. Cela provoque l'effroi de Sarah O'Brien, une femme qui accompagne les soldats. Les Britanniques sont dépeints comme étant cruels et sans sensibilité alors qu'avant ce sont les indigènes qui étaient représentés de cette manière. Nous assistons donc à une inversion des représentations.

La réalisation de Vincent Ward tend à être plus compatissante avec les colonisés. Elle montre que c'est une guerre juste que pratiquent les Maoris. Ils luttent contre un oppresseur anglais. Ces derniers les tuent sur leur propre territoire. Un des soldats britannique avance : "Faut se méfier d'un Maori parce que tôt ou tard il voudra retrouver sa terre". Les Maoris ne font que se défendre.

Le caractère humaniste est plutôt attribué aux Maoris. Sarah O'Brien est emmenée dans le camp maori mais ces derniers prennent soin d'elle. Il y a du respect entre le peuple néo-zélandais et Sarah. Elle s'interroge sur le fait qu'elle puisse intégrer leur village, vivre tout le temps avec eux pour être avec son fils. Celui-ci est métis et vit avec les Maoris. Il ne

¹⁹ WARD Vincent, *River Queen*, 2005

²⁰ BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009, p 201

souhaite pas les quitter malgré la volonté de sa mère. Finalement, elle change d'avis et se rapproche des autochtones. Elle commence à mieux appréhender leur culture.

Il est donc question de l'assimilation de Sarah au sein d'une tribu. C'est en totale contradiction avec les valeurs véhiculées lors du siècle précédent. Elle est dépeinte comme douce et tendre : "Tu as la place d'une reine dans mon cœur" dit le chef de tribu après avoir été sauvé par Sarah.

*Frères du désert*²¹ de Shekhar Kapur s'inscrit dans la même veine. A l'instar de l'adaptation précédente, *Les quatre plumes blanches*²², le héros critique l'intervention britannique au Soudan. Harry est le seul qui ne saute pas de joie lors de l'annonce de l'expédition. Il ne comprend pas l'intérêt de cette intervention : "Je me demande en quoi un désert perdu au milieu de nulle part concerne Sa Majesté la Reine". Son opinion est que l'Empire fait preuve d'ingérence. Le désert soudanais n'appartient pas à la reine, elle n'a donc rien à y faire !

Le réalisateur s'intéresse aux émotions qu'entraînent la guerre et notamment la peur qu'elle suscite. Harry demande à son ami s'il éprouve des craintes à l'idée de partir risquer sa vie aussi loin. Ce dernier lui répond qu'il a peur mais qu'il s'y rend car ces proches le font aussi. L'armée reste donc une institution permettant la cohésion et la solidarité. C'est une fierté de servir l'Empire et un devoir de protéger ses camarades.

Un groupe de quatre ou cinq soldats partagent des moments forts lors d'un match de rugby. Ce sont de très bons amis qui semblent soudés. Pourtant, lorsque Harry se retire de l'armée, il est directement perçu comme l'égal d'un lâche : "On part en guerre et il démissionne, il n'y a pas de doutes".

L'une des scènes du film montre une course-poursuite au sein d'un village soudanais. Les troupes britanniques se retrouvent opposées à un tireur isolé qui les décime. Le commandant du bataillon décide alors de le poursuivre. Finalement, le rebelle est tué par les Anglais. Mais le changement des représentations est mis en lumière lors de la scène qui suit. Des villageois qui observent la mort du rebelle décident de lancer des cailloux sur les Britanniques. Ce sont surtout des enfants et ils expriment de la défiance envers l'Empire. Cette scène met en évidence le fait que les troupes de Sa Majesté ne sont pas les

²¹ KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

²² KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

bienvenues dans le désert, on cherche à les repousser. Ce sont des interrogations que les autres films du corpus ne portaient pas à l'écran et c'est ce qui est novateur. Les soldats apparaissent comme des envahisseurs qui déciment la population. Ils n'apportent pas la paix mais la guerre.

Le passage suivant met en scène un trafiquant d'esclaves et de prostituées. Une critique est faite concernant la présence britannique : "Vous venez ici et vous essayez de les civiliser selon vos valeurs chrétiennes". Les Britanniques font preuve d'ethnocentrisme et ne comprennent pas qu'on puisse avoir des valeurs différentes. Ils pensent détenir le monopole de la civilisation et agissent selon leurs envies.

Harry est étranger à cette volonté, il se comporte différemment. Le réalisateur lui attribue des valeurs humanistes. Le trafiquant d'esclaves veut tuer l'une des prostituées dans un élan de rage, mais Harry s'interpose et lui sauve la vie. Par la suite, elle réussit à s'enfuir avec son compagnon et épargne Harry.

C'est un homme solitaire qui sauve Harry du désert alors que celui-ci s'évanouit de fatigue et de soif. Cet homme se nomme Abou Fatma, c'est un noir mais il ne se soucie pas de la couleur de peau d'Harry. Il n'hésite pas à se moquer du rire de ce dernier, signe que les mentalités évoluent. Abou n'épargne pas le peuple d'Harry, pour lui, "Les Anglais marchent trop fièrement sur la terre" !

Harry est capturé et conduit dans une prison. Il n'est pas épargné et endure d'atroces souffrances. Son personnage est dévalorisé. Il est déshumanisé et perd toute sa fierté. Il se jette sur la nourriture et se meut sans dignité : "Je n'ai plus rien à perdre, plus de raison de vivre. J'ai toujours peur".

L'une des thématiques placées au centre de ce récit est celle de la lâcheté. Harry démissionne de l'armée au moment où son régiment part en expédition. Il a peur de mourir mais il a aussi peur de perdre la femme qu'il aime. Pour se racheter, il décide de partir seul secourir ses amis. Lorsqu'il le rencontre, Abou Fatma comprend très bien qui il est et n'a pas peur d'employer des mots forts : "Tu es un déserteur". Ainsi, il met un mot sur l'action d'Harry et il évoque sa lâcheté. C'est un homme noir qui apparaît plus sage et courageux que les Britanniques. Abou Fatma se différencie donc des représentations des Noirs établis au cours des périodes passées.

Il faut savoir que la désertion est un problème récurrent des armées occidentales. C'est une action peu valorisante et rarement mise à l'écran. Pourtant elle a durablement existé : "Mais ce qu'on reproche surtout au soldat européen est sa tendance à désertir. Les

désertions sont la plaie de l'armée anglaise. Elles dépasseraient 80 000 hommes pour les cinq années 1871-1875, soit 4000 par an²³". De nombreux soldats quittent clandestinement l'armée afin d'éviter des affrontements sanglants et meurtriers. Harry, dans le film, ne déserte pas vraiment, il démissionne. C'est pourquoi, il ne subit pas l'affront qu'encourent les soldats coupables : "En Grande-Bretagne, en vertu du *Army Discipline and Regulation Act*, voté chaque année par le Parlement, et qui tient lieu de Code de Justice militaire, les cours martiales peuvent longtemps infliger la peine de fouet²⁴". L'armée est libre d'infliger des châtiments aux individus qui ne respectent pas le règlement.

Les déserteurs bénéficient d'un traitement particulier qui perdure : "Le marquage au fer rouge des déserteurs n'est supprimé qu'en 1871²⁵". Cette thématique est également filmée dans *Utu*²⁶. Le caporal Te Wheke quitte l'armée anglaise pour servir son pays. Il devient alors le chef des rebelles et les Britanniques le qualifient de "déserteur".

Ces trois longs-métrages, datant d'une période plus récente, constituent une nouvelle rupture dans les représentations des guerres au cinéma. Ces productions se démarquent très nettement des fresques des années 1960-1970 qui partageaient une vision du monde encore raciste. *Utu*²⁷, quatre ans après *L'ultime attaque*²⁸, apparaît très différent. Mais c'est un long-métrage néo-zélandais. Les deux films suivants sortent au début du XXIe siècle, un laps de temps conséquent s'est donc écoulé. Désormais, ces réalisations accordent une place plus importante aux indigènes. Ils sont filmés sous des traits moins cruels et les cinéastes en dressent des portraits plus valorisants. Ils sont dépeints avec humanisme, parfois plus que les Britanniques eux-mêmes. Les expéditions de ces derniers sont d'ailleurs remises en cause ou questionnées avec plus de fermeté. Toutefois, certaines scènes défendent encore l'action des soldats de Sa Majesté. A notre sens, il ne faut pas forcément y voir la persistance de la supériorité occidentale mais plutôt la réalité de la colonisation telle qu'elle s'est déroulée.

²³ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 154

²⁴ Ibid, p 173

²⁵ Ibid, p 173

²⁶ MURPHY Geoff, *Utu*, 1983

²⁷ Ibid

²⁸ HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

Néanmoins, nous sommes encore loin de films anticolonialistes, d'une condamnation de la guerre ou des conséquences de l'intervention britannique au sens où L. Milestone l'entendait, des décennies auparavant :

Un film de guerre n'a d'intérêt que s'il aide à dégoûter les gens de la guerre et de toute la fausse littérature qui l'accompagne... pour arriver à ce résultat, il suffit de montrer la guerre à ceux qui la font sous un vrai jour ; ce qui n'est pas très difficile, car c'est en présence de la mort qu'un homme se dépouille de tout ce qu'il y a de plus faux en lui et se montre à nu²⁹.

²⁹ L. Milestone dans *A l'ouest rien de nouveau*, 1930, issu BELMANS Jacques, *Le cinéma et l'homme en état de guerre*, André De Rache, Bruxelles, 1974

Chapitre 9 : La nouvelle dimension prise par l'indigène dans le cinéma de guerre : de faire-valoir à véritable acteur autonome

L'un des films marquants des années 1980 est celui de Richard Attenborough. Il s'agit de *Gandhi*¹, sorti en 1982. Ce cinéaste a réalisé un film faisant partie intégrante de notre corpus, *Les griffes du lion*². Le film *Gandhi* ne fait pas partie de notre corpus dans la mesure où ce n'est pas véritablement un film traitant de la guerre et qu'il concerne surtout le XXe siècle. Cependant, il nous semble important de le mentionner car c'est la première fois qu'un film occidental est réalisé du point de vue des colonisés. Certains films étudiés le font, mais durant un laps de temps, alors que dans celui-ci, c'est la position de l'Inde qui est privilégiée.

Le long-métrage relate l'action menée par Gandhi en Afrique du Sud et en Inde. Le mahatma défend une idéologie pacifiste et prône la non-violence.

Cela semble antagoniste aux films des années trente et dans une certaine mesure à ceux qui suivent. C'est pourquoi il s'agit d'une inflexion. Il semble inadapté de parler de film anticolonialiste mais cette réalisation montre les torts de l'Empire britannique et prend parti en faveur de Gandhi et de l'Inde. L'une des scènes marquantes de ce film est le massacre par les troupes insulaires d'une grande fraction d'individus, alors sans défense. Parmi eux, le spectateur observe des femmes et des enfants. Le réalisateur dépeint alors la cruauté qui habite le peuple de Sa Majesté et la violence qu'il répand en Inde.

La réalisation de Richard Attenborough dévoile donc le nouveau regard que porte l'Européen sur le colonisé. Environ trente-cinq ans après la décolonisation de l'Inde, R. Attenborough, dans une œuvre colossale, met en scène une autre facette de la présence britannique au sein des colonies. Il s'attache à prendre position en faveur des Indiens et critique le rôle de son pays en collant au plus près des événements. C'est donc un revirement majeur, le titre de l'œuvre porte le nom d'un individu non-occidental.

Le récit invite à se pencher sur Gandhi et montre en quoi son intervention a été décisive. Sa méthode basée sur la non-violence a recueilli d'innombrables soutiens. Néanmoins, ce film conserve, par certains aspects, un comportement teinté d'un sentiment de supériorité européenne. Ben Kingsley, qui incarne Gandhi n'est pas un acteur indien mais britannique.

¹ ATTENBOROUGH Richard, *Gandhi*, 1982

² ATTENBOROUGH Richard, *Les griffes du lion*, 1972

Jinnah, le représentant des musulmans qui fonde le Pakistan, est décrit comme espiègle et machiavélique, en opposition à Gandhi.

L'Autre est toujours présent au sein de notre corpus. Cela peut paraître normal dans la mesure où ces fictions se déroulent presque exclusivement sur son territoire. Mais la place qu'il occupe varie en fonction de l'époque. Les premières aventures ne lui accordent guère d'importance car ce n'est pas leur but. Ces réalisations s'intéressent à l'environnement dans lequel se bat la légion étrangère. *Gunga Din*³ se démarque quelque peu de cela et accorde plus d'intérêt à l'indigène, même si cela le dévalorise. Gunga Din n'obtient pas véritablement le rôle d'auxiliaire mais seulement celui de porteur d'eau. Il souhaite ressembler à l'armée britannique à qui il voue une admiration sans faille mais il n'a pas les qualités requises. Finalement, il se sacrifie afin de sauver l'Empire d'une défaite.

Ainsi, l'Autre est peu dépeint ou alors sous des traits empreints de clichés et de racisme. L'Occident se représente, dès le début de la conquête et dans les décennies qui suivent, supérieur aux colonisés. Les mots employés changent de sens et intègrent une connotation raciste, tel l'appellation *indigène* : "Tous ces mots, au départ neutres, sont devenus porteurs de l'idée d'infériorité dans la hiérarchie des civilisations⁴".

Cependant, ils sont indispensables à l'Européen. En effet, le territoire dans lequel les soldats de l'Empire se meuvent est hostile et difficile. Les militaires européens sont peu nombreux, ce qui rend encore plus difficile leur avancée. L'armée de terre anglaise compte environ 45 000 hommes en 1850 et 100 000 à la fin du siècle⁵. Ce qui est peu par rapport aux ennemis. C'est pourquoi ils ont besoin d'une aide : "Ils se servent d'un allié local qu'ils utilisent à leur guise et dès que celui-ci ne leur accorde plus ce qu'ils veulent ils décident de le remplacer⁶". Jacques Frémeaux s'est interrogé plus longuement sur la

³ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

⁴ DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p 54

⁵ VENAYRE Sylvain, *Guerre au loin*, cours d'histoire contemporaine reçu en 3ème année de licence

⁶ SINGARAVÉLOU Pierre, *Les empires coloniaux*, Paris, Points, 2013

question et déclare qu' "Il n'est guère possible pourtant, d'opérer des conquêtes avec des troupes européennes seules⁷".

La Grande-Bretagne s'est fortement appuyée sur des alliés locaux. Leur rôle est plus important que les troupes du peuple insulaire et explique la relative facilité avec laquelle les Britanniques se sont emparés de ces territoires. D'autres explications subsistent comme la supériorité de l'armement, les divisions des indigènes ou encore leur relative faiblesse par rapport aux troupes européennes⁸.

Mais les auxiliaires tiennent une place déterminante :

Le gros des efforts courants incombe à des contingents recrutés sur place, ou issus d'autres territoires coloniaux. Ils sont accoutumés aux figures des climats chauds ou tropicaux ; ils sont aussi moins vulnérables aux affections qui déciment les continents européens, comme le paludisme ou la fièvre jaune⁹.

Certaines populations sont plus sollicitées que d'autres en fonction des critères qu'établit l'Empire. Par exemple, lors des campagnes en Afrique du Sud, les troupes de Sa Majesté se sont aidées d'effectifs noirs recrutés sur place pour combattre les populations africaines. Les autres empires procèdent d'ailleurs de manière identique. Des armées appelées *Natal Native Contingents* ont été créées par les Britanniques lors des guerres contre les Zoulous¹⁰. Ces effectifs nécessitent un encadrement de la part des Anglais mais ils se révèlent très précieux par leur connaissance du terrain et leur habitude à supporter le climat. Au contraire, les Européens supportent mal les conditions climatiques et les maladies. Ils ne restent donc pas très longtemps sur place. Ces expéditions constituent des aventures attrayantes qui permettent aux soldats de s'évader de leur pays mais elles demeurent difficiles à supporter physiquement.

Les films de guerre n'entrent pas dans les détails à ce propos et préfèrent mettre en scène le spectaculaire. La phase de conquête ne figure pas dans notre corpus. Les réalisateurs préfèrent mettre en scène les légionnaires au sein des casernes. Ces derniers jouent alors le rôle de pacificateurs et sont présents pour aider les populations locales. Ils interviennent seulement pour la paix dans une optique de défense du territoire.

⁷ FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010, p 121

⁸ Ibid

⁹ Ibid, p 121

¹⁰ Ibid, p 131

Une autre campagne illustre le rôle déterminant que jouent les auxiliaires de combat :

En Afrique orientale, les soldats soudanais sont unanimement appréciés. Ils constituent le gros des contingents mahdistes, mais figurent aussi en bonne place dans l'armée égyptienne organisée par les Anglais dont ils constituent les unités les plus solides. Les Soudanais fournissent aussi la majorité des effectifs vers 1890, les autres étant des Zoulous ou des Sahelis recrutés sur place¹¹.

Ce procédé est peu présent à l'écran. Dans *Khartoum*¹², le maréchal Wolseley est filmé en train de former les troupes britanniques au nouvel environnement dans lequel elles se trouvent. Les auxiliaires ne sont pas présents, ce sont seulement les effectifs de la Grande-Bretagne qui essaient de monter les chameaux et appréhender la chaleur du désert. Les techniques de combat sont différentes de celles du continent européen.

Le fait de faire appel à des troupes alliées possède un autre avantage : les effectifs recrutés sur place coûtent moins chers. Le coût d'entretien de l'indigène s'évalue au quart de celui d'un soldat Européen¹³. L'Empire britannique utilise alors les désaccords locaux à son avantage pour recruter les auxiliaires.

Au sein de notre corpus, nous percevons une transformation du rôle de l'indigène. En effet, si au départ sa place est mineure, elle acquiert une importance relative dans les longs-métrages suivants. Dans les fresques historiques, les colonisés voient leur temps d'apparition augmenter, mais ils demeurent toujours en retrait par rapport à l'occidental. A partir des années 1980, ils sont presque l'égal de l'homme blanc. Les intrigues ne les concernent pas forcément mais ils ont un rôle central.

*Utú*¹⁴ donne le rôle principal à un acteur néo-zélandais non professionnel. C'est lui que le spectateur suit tout au long du long-métrage. L'Européen passe alors en retrait et occupe un rôle secondaire. La réalisation de Vincent Ward¹⁵, en 2005, se déroule dans une optique identique. Wiremu est un auxiliaire maori au service des Britanniques. Ce personnage est une figure centrale du film. Au début, il sert les Anglais en les renseignant

¹¹ Ibid, p 141

¹² DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

¹³ Ibid, p 121

¹⁴ MURPHY Geoff, *Utú*, 1983

¹⁵ WARD Vincent, *River Queen*, 2005

et en leur donnant des conseils. C'est le second du commandant et le portrait que l'on dresse de lui est assez flatteur : "Le meilleur tireur de la garnison, il ne rate jamais sa cible". Par la suite, il protège Sarah, il a une relation avec elle et il la guide vers son fils. Il trahit alors les Britanniques et reste fidèle à son peuple.

Dans *Frères du désert*¹⁶, le colonisé occupe également une fonction plus importante que dans les réalisations précédentes. Harry est aidé par un indigène dans le désert, Abou Fatma. A partir de ce moment-là, ce dernier ne le quitte plus et le protège. La silhouette de cet homme est plutôt à son avantage, il est très musclé. Il apparaît comme un être sage et raisonnable, jouissant d'une bonne expérience et connaissant le terrain. Il aide Harry dans sa quête et réussit à le sauver, même en prison. Au lieu d'être son faire-valoir comme on a pu le voir dans *Gunga Din*¹⁷, il est représenté par le cinéaste comme son égal.

L'indigène est donc passé de personnage mineur ayant pour but de justifier la présence de l'Empire ou de valoriser les soldats de Sa Majesté, à un protagoniste à part entière. Sa position est essentielle au sein de ces longs-métrages grâce aux actions auxquelles il participe. L'évolution de sa place au cours du temps rend compte du changement des mentalités des Occidentaux. Désormais, il est équivalent à ces derniers malgré certaines situations où il est dévalorisé. Mais ce comportement semble faire partie de l'aventure coloniale.

Ce film de Shekhar Kapur met en scène une certaine condescendance des Anglais. Le narrateur du film, dès les premières minutes, rappelle ce que représente l'Empire et le poids qu'il a : "En 1884, l'armée Britannique avait conquis un quart de la terre. Le plus grand honneur était de se battre pour la reine et son pays. Refuser l'appel apportait honte aux amis et à la famille. Le symbole de ce déshonneur était la plume blanche de la lâcheté". L'institution militaire est valorisée. C'est une organisation noble qu'il convient de servir du mieux que l'on peut et avec fierté. Le docteur Johnson avance : "Il n'est pas un homme qui ne se sente pas méprisable de n'avoir pas servi comme soldat".

¹⁶ KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

¹⁷ STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

L'ennemi, au contraire, est accablé d'insultes : "fanatique", "sauvage" ou encore "sale arabe". Le narrateur explique que les habitants du Royaume-Uni sont mieux éduqués et qu'ils jouissent de privilèges : "Dieu a doté la race britannique afin qu'elle puisse servir son dessein souverain dans le monde". Le peuple insulaire est parcouru d'un sentiment messianique qui lui confère un rôle déterminant.

Dans ces films, les colonisés ne sont pas épargnés. Il ne faut pas y voir une totale opposition avec les autres longs-métrages. La colonisation et ses guerres se sont faites dans un cadre mental particulier qui est recréé dans ce cinéma. Le septième art met en scène les événements tels qu'ils se sont passés. C'est-à-dire que les indigènes peuvent être victimes de racisme ou affublés de stéréotypes si les réalisateurs s'attachent à décrire le point de vue des Occidentaux.

Le film *River Queen*¹⁸ porte à l'écran ces préjugés associés aux indigènes : "Ces idiots de Maories sont toujours en train de se tirer dessus". Les Maoris ne sont pas perçus comme égaux aux Européens mais l'idéologie change et cette position est critiquée. Les cinéastes montrent la vraie nature des Occidentaux et les torts qu'ils ont commis, tout en restant fidèles à la réalité de la colonisation. Le long-métrage *Frères du désert*¹⁹ explicite cela. Abou Fatma, envoyé par Harry, vient prévenir les troupes britanniques du piège tendu par les rebelles. Les soldats de Sa Majesté ne lui accordent pas l'attention souhaitée à cause de sa couleur de peau : "Je n'imposerai pas au colonel les âneries d'un sauvage à demi nu" ! Pourtant, il s'avère qu'Abou Fatma avait raison et les Anglais se font avoir. La suite de l'expédition montre donc qu'ils ont eu tort de l'ignorer.

Le père de Sarah emploie des mots forts pour décrire l'attitude de sa fille et condamner le métissage : "Tu n'es qu'une salope, tu m'as déshonoré. Tu n'es qu'une traînée". Il n'hésite pas à insulter sa fille pour lui faire comprendre qu'avoir une relation avec un indigène n'est pas envisageable.

¹⁸ WARD Vincent, *River Queen*, 2005

¹⁹ KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

L'écart entre les deux peuples se traduit par la différence de culture : "Les Maoris ont un drôle de sens de l'humour" déclare un soldat. Il y a de l'incompréhension chez les Britanniques face à une population qu'ils méconnaissent.

Comme dans les réalisations précédentes, les armes sont placées au centre du récit. La supériorité de l'armement est soulignée par l'un des soldats : "Une nouvelle arme américaine. Carabine à répétition Spencer. Avec elle, un homme peut en vaincre dix". C'est le *weapon gap* qui est porté à l'écran. Il signifie l'écart d'armement entre les colons et les colonisés. Celui-ci intervient surtout à la fin du XIXe siècle²⁰.

Il est intéressant de noter est que le racisme a été combattu après la Seconde Guerre mondiale alors que les représentations du cinéma de cette époque l'étaient encore profondément. La Grande-Bretagne, à l'issue des trente glorieuses, se retrouve confrontée à de nouveaux problèmes économiques : "Le grand point noir demeure longtemps le chômage, aggravé par la perte de deux millions d'emplois dans la seule période de juin 1979 à décembre 1982 et qui culmine, en 1985, au taux de près de 14% de la population active²¹". Certaines personnalités cherchent des boucs-émissaires ou des responsables, qu'ils trouvent parmi les immigrants des anciennes colonies.

Il apparaît évident que l'unanimité autour de ces questions ne pourra jamais être atteinte, mais la fin du XXe siècle voit ressurgir le spectre raciste.

Le choc pétrolier de 1973 semble servir de déclencheur. La crise israélo-arabe entraîne des difficultés d'approvisionnement en pétrole. C'est la fin du plein-emploi et le début d'un déferlement de haine envers les populations arabes.

Le racisme redevient ainsi, particulièrement en Europe de l'ouest, une dimension majeure du paysage politique et social. Il en profita également pour relever la tête dans le reste du monde en s'enveloppant tantôt dans les oripeaux du fondamentalisme religieux, tantôt dans ceux du nationalisme ethnique²².

Il semble alors intéressant de s'attarder plus longuement sur le racisme qui sévit en Europe, afin de mieux comprendre l'imaginaire dans lequel se trouvaient les populations au cours

²⁰ VENAYRE Sylvain, *Guerre au loin*, cours d'histoire contemporaine reçu en 3ème année de licence

²¹ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 506

²² DELACAMPAGNE Christian, *Une histoire du racisme*, Paris, Librairie générale française, 2000, p 19

de la colonisation, puis dans les décennies suivantes et enfin au moment de la réalisation de ces films de guerre. Albert Memmi dans son ouvrage sur le racisme s'attache à donner sa propre définition de ce terme : "Le racisme consiste en une mise en relief de différences ; en une valorisation de ces différences ; enfin, en une utilisation de cette valorisation au profit de l'accusateur²³". Le raciste est celui qui est favorisé. Il fonde ses avantages sur des critères naturels qu'il a lui-même établi. C'est dans ce cadre mental que l'Européen se rend dans les colonies. Mais ce cadre persiste encore chez certains, au cours du XXe siècle. Les distinctions choisies par l'homme Blanc vont à son avantage.

L'évolution du mot *nègre* répond à un raisonnement similaire. Son sens est d'abord polysémique avant qu'il incorpore une signification raciste. Les gens de couleur noir ont une boîte crânienne plus petite. Ils sont assimilés à des enfants qu'il faut protéger²⁴.

Certains traits sont caractéristiques des indigènes. Par exemple, ils sont paresseux. Au début du XXe siècle, cette idée persiste. La dureté du travail demandée par les Européens est terrible pour les colonisés. Les tâches que ces derniers ont à accomplir sont harassantes et ils ne gagnent rien à les effectuer. Cela montre que les Occidentaux ne se questionnent pas sur leurs choix et notamment sur ce qu'ils font subir à ces populations. Ils restent enfermés dans de vieilles convictions. D'autant plus que la rudesse du climat accroît les difficultés. Les colons n'arrivent pas à se mettre à la place des indigènes et à comprendre ce qu'ils endurent : "Une affirmation dominante est que la paresse est consubstantielle à la nature des indigènes. Ce n'est peut-être pas de leur faute. Le soleil, sous les Tropiques, est dur aux hommes²⁵".

Mais ce racisme se fonde sur des critères physiques telle la couleur de peau. Le noir charrie de nombreuses connotations négatives qui font de l'Autre un être faible et mauvais :

La teinte noire était associée en Occident à une batterie de significations négatives : ainsi, la nuit comme temps de terreur et souvenir du chaos primordial, le noir comme symbole du Malin ou du péché. Les différents processus et moments au cours desquels les hommes africains endossent et incarnent ces sens négatifs ne sont ni simples, ni linéaires, ni continus. Il est donc toujours délicat, bien que nécessaire, de repérer les correspondances entre la couleur noir comme métaphore du mal et l'homme noir comme incarnation d'une humanité réprouvée²⁶.

²³ MEMMI Albert, *Le racisme*, Folio, Paris, 1994, 51

²⁴ Ibid, p 80

²⁵ RUSCIO Alain, *Le credo de l'homme blanc*, Editions Complexe, Bruxelles, 2002, p 66

²⁶ SCHAUB Jean-Frédéric, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p 204

Au cours de la colonisation du XIXe siècle, c'est une croyance qui concerne la majorité de la population. Le processus reste très lent, mais petit-à-petit, les mentalités évoluent et s'éloignent de ces idées. Dans les décennies qui constituent le XXe siècle, ces affirmations voient leur prédominance diminuer. Au cours des décolonisations, les opinions sont partagées et de nombreux individus refusent l'indépendance des indigènes qui sont jugés irresponsables. Ce cadre de pensée régresse au cours des décennies suivantes mais pour certains, les populations indigènes ne semblent toujours pas être égales aux Occidentaux. Ce qu'il convient de noter, et c'est pourquoi cet extrait est intéressant, c'est que le racisme des Européens à l'égard des peuples colonisés ne change pas radicalement en fonction des périodes. Il y a une continuité : "Le racisme du XXème siècle, même dans ses expressions les plus absolues, fait l'inventaire des attitudes, croyances, dispositions politiques, que charrient les patrimoines génétiques incriminés et expose leur incompatibilité sociale avec une société persécutrice²⁷". Malgré des démonstrations scientifiques remettant en cause ces théories, une frange de la population continue de diffuser ces idées.

Le temps écoulé depuis la colonisation est important, cependant des traits racistes persistent au sein de la société. Un sentiment national est toujours vivace au sein de la population insulaire. L'arrivée au pouvoir de M. Thatcher renforce cela. Le climat au sein du Royaume-Uni se dégrade et la cohabitation entre les différents groupes ethniques est soumise à des heurts : "Le début des années 1980 fut marqué par une accentuation de la tension entre les deux communautés, avec attentats, émeutes et répression policière²⁸". Un événement majeur marque la fin du premier mandat de M. Thatcher à la tête de la Grande-Bretagne. Il met en lumière le cadre mental dans lequel se trouvent les habitants. Il s'agit de la crise des Malouines. L'Angleterre entre en guerre contre l'Argentine pour la possession de ces îles. L'Argentine est alors dirigée par la junte militaire et souhaite obtenir la souveraineté des îles. L'enjeu est important car ces dernières sont la porte d'entrée vers l'Antarctique. Ce continent détient alors des matières premières primordiales. Finalement, la crise se termine le 14 juin 1982 par une victoire britannique. Ce conflit fait revivre aux Anglais l'impérialisme de l'Empire. Le nationalisme culmine en 1982 avec la mise en exergue du courage du peuple de Sa Majesté face à 30 000 Argentins. Cet

²⁷ Ibid, p 209

²⁸ CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 294

événement illustre le fort sentiment national de ces années. Il intervient peu de temps avant les élections et il est décisif pour M. Thatcher puisque “son indice de popularité passe de 34% en mars 1982 à 52% en juin²⁹”. Son slogan est *Britain is great again* et la fin de cette guerre redore le blason de la Grande-Bretagne. Cette guerre montre à quel point le pays demeure encore chauvin. La crise se résolut en faveur de l’Angleterre et “Son impact psychologique fut incontestable³⁰”.

Le cinéma colonial est sujet à des évolutions en cette fin de siècle. Désormais, il accorde une place importante à l’indigène, ce qui semble plus en adéquation avec la réalité de la colonisation. Il joue un rôle déterminant et accompagne l’Européen dans ces expéditions. Les indigènes sont interprétés par des acteurs africains et apparaissent comme étant l’égal des Britanniques. C’est donc une rupture par rapport aux réalisations précédentes. Que ce soit pour aider ou perturber l’Empire, l’Autre est filmé sous des traits nouveaux. Le portrait brossé par les cinéastes est valorisant. Ils sont dépeints avec bienveillance et sympathie. A l’inverse, les Britanniques sont parfois filmés avec un caractère peu enviable et ils sont la cause des malheurs des populations locales.

La situation de l’époque tend à mettre en évidence des résurgences racistes et identitaires chez le peuple de Sa Majesté. Ces idéologies ne semblent représenter qu’une minorité de la population, mais elles augmentent. Dans le peu de sources que constitue cette période, ce changement n’est pas mis en scène, les clichés tendent à disparaître.

²⁹ MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p 505

³⁰ CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p 275

Conclusion

Notre étude permet d'observer plusieurs phénomènes dans le cinéma colonial. Ce corpus, bien que disparate, nous permet de remarquer des ruptures et des continuités.

La première période qui nous préoccupe est à lier avec son contexte de production. Les films des années 1930 mettent en scène un imaginaire colonial. Il permet de s'évader de la morosité que connaît l'Angleterre du début du XXe siècle. Plutôt que de parler de films de guerre, il semble plus juste de qualifier ces longs-métrages d'aventures comiques à la gloire de l'Empire. Le but premier est de divertir le spectateur et de le sortir du climat de tension qui guette l'Europe de l'entre-deux-guerres. L'Angleterre porte un regard nostalgique sur le monde passé et ce cinéma permet, pour un temps, de faire revivre la gloire impériale. Les plans sur le paysage sont somptueux et l'environnement apporte une touche de beauté qui éblouit le spectateur. La légion étrangère est au centre des réalisations. Elle sauve la population locale de cruels indigènes. Les Britanniques sont filmés sous un angle qui les met en valeur. Ils sont forts, gentils et s'expriment avec aisance. A l'inverse, les colonisés sont de fanatiques rebelles qui portent atteinte à l'Empire.

Les films qui suivent la Seconde Guerre sont dans la continuité de ces aventures et ne s'en démarquent que très succinctement. Il faut attendre 1959 et le long-métrage *Aux frontières des Indes* pour observer un changement des représentations. A partir de ce film, le rebelle n'est plus identifiable en tant que tel. Il est plus malin et cherche à s'émanciper de la tutelle du peuple insulaire. Ces films sont dotés d'un budget considérable et s'apparentent à de somptueuses fresques historiques dépeignant des événements marquants de la colonisation. Les traits de caractère des personnages sont plus profonds et les soldats de Sa Majesté commencent à se questionner sur leurs actions. Les défaites, ou les guerres qui remettent en cause la grandeur britannique, sont alors portées à l'écran. Des évolutions sont donc mises en scène, ce n'est plus le même cinéma. Toutefois, les clichés perdurent et les représentations sont toujours biaisées. Les protagonistes ne sont pas interrogés sur les raisons de leur présence et les actions qu'ils mènent. Il apparaît évident que ces longs-métrages occidentaux prennent parti en faveur des Anglais.

Enfin, nous constatons une nouvelle discontinuité au sein de nos sources au début des années 1980, avec le film *Utú*. Ce dernier accorde un rôle prépondérant à l'indigène est en fait l'égal de l'Européen. Il est au cœur des intrigues et apporte une aide déterminante dans ces contrées inconnues. Ces réalisations semblent plus en accord avec la réalité de la colonisation dans la mesure où les indigènes ont apporté leur soutien aux empires. Ils connaissent mieux le territoire et ils sont habitués aux difficultés du climat. Les clichés des longs-métrages précédents tendent à disparaître et les cinéastes n'hésitent pas à critiquer la présence des Britanniques.

Les réalisateurs mettent en scène les atrocités commises par les soldats de Sa Majesté alors que ce n'était pas le cas avant. Les actions perpétrées par les Britanniques sont condamnées avec fermeté même si cela reste des longs-métrages filmés de leur point de vue. Le discours raciste, qui connaît un certain renouveau au sein de la société anglaise, n'est pas mis en scène dans ces films. Ceux-ci s'éloignent des représentations montrant la supériorité occidentale sans toutefois la nier. Cette domination fait partie intégrante de la colonisation et l'ignorer serait vouloir refaire l'Histoire. Ces films ne sont que des fictions et n'ont aucune prétention de retracer les faits de manière véridique. A notre sens la haine de l'Autre et la condescendance des Européens à l'égard de ces populations doivent toujours être portées à l'écran car elles reflètent l'état d'esprit de ces hommes lors des conquêtes coloniales.

L'une des conclusions que nous pouvons tirer à l'issue de ce mémoire est que le cinéma ne suit pas le fil de l'histoire. Il se définit comme conservateur et préfère produire ce qui lui assure du succès. Le septième art est indissociable de la politique et du contexte dans lequel il se produit. Pendant longtemps, il a été sujet à la censure. Les cinéastes n'étaient pas libres et ne pouvaient donc pas mettre en scène ce qu'ils souhaitaient. C'est pourquoi, le cinéma apparaît plus lent que le sens de l'histoire. Le cinéma a besoin de temps afin que les mentalités changent et lui permettent de porter à l'écran de nouvelles représentations. Mais il a également besoin de l'accord de ceux qui détiennent le pouvoir. Parfois, la population pousse aux changements car elle veut voir autre chose et force donc le cinéma à évoluer. Il reste régi par de puissantes lois qui l'encadrent et l'empêchent de filmer certains sujets. Il s'inscrit dans le temps long et ne peut porter un jugement dans l'immédiat concernant des faits houleux tels que la colonisation.

Les ruptures interviennent un certain temps après les événements. La colonisation est un fait de l'histoire qui s'est déroulé longtemps avant les premières réalisations mais elle tend

à se poursuivre sous d'autres formes. Les décolonisations se font dans un climat de tension et les colonies rencontrent de nombreux problèmes pour obtenir leur indépendance. Les théories racistes ont été remises en question et dépassées mais les mentalités empreintes de clichés restent malgré tout ancrées chez certains individus.

Le cinéma colonial choisit ses représentations et met en scène le spectaculaire. Les réalisateurs opèrent des choix et le plus souvent c'est pour divertir leur public. L'exemple du peuple zoulou est assez significatif. Cette communauté est assimilée à un peuple guerrier, ils ont aidé les Européens lors des guerres. Les Zoulous fascinent l'imaginaire occidental par leurs pratiques de combat et leur courage. Par conséquent, ils sont l'objet de deux films dans la seconde partie du XXe siècle. Les cinéastes filment des thèmes qui sont encore d'actualité dans les sociétés, tout en cherchant à impressionner leur public. La phase conquête de la colonisation n'est pas présente au sein de notre corpus et ce sont de grandes batailles qui sont mises en scène. L'environnement colonial, quelle que soit l'époque, est un atout, car le paysage filmé est toujours très beau. Ces réalisations sont soignées afin d'exploiter cet avantage.

De même, les cinéastes font appel à des professionnels ou des individus ayant participé à ces expéditions afin de se rapprocher des faits. Les représentations évoluent donc en fonction du contexte. Concernant la colonisation, la simplicité du récit lors des premiers films a laissé place à plus de complexité. L'intrigue gagne en profondeur et devient imprévisible.

Le cinéma connaît des transformations. De nouveaux procédés arrivent sur le marché et lui permette d'innover, ce qui bonifie le récit. Le cinéma britannique demeure une entité à part. Il est difficilement classable et a peu de poids par rapport aux autres pays. C'est pourquoi son homologue américain occupe ainsi une place plus importante au sein de notre corpus.

Pour en revenir au point de départ, il semble que les représentations soient sujettes au racisme durant de nombreuses décennies et il faut attendre le tournant du XXe et XXIe siècle pour que cela cesse. Mais le racisme n'a pas disparu de nos sociétés et reste présent. La colonisation est terminée mais les liens qui se sont développés entre la métropole et les anciennes colonies ont transformé les rapports. Désormais, la domination des Occidentaux tend à être révolue. Mais les immigrés qui arrivent en Europe ou aux Etats-Unis sont la cause d'un déchaînement de haine. Le contexte économique reste un facteur prépondérant

et en cas de ralentissement de la croissance, les immigrés sont les premiers responsables. La discrimination à l'égard des populations d'outre-mer est toujours d'actualité et demeure un enjeu pour les politiques. Cependant, dans les réalisations les plus récentes, ce racisme tend à disparaître. Une étude plus complète serait à envisager avec un corpus plus homogène et en prenant en compte des réalisations non-occidentales. Le but serait de montrer le point de vue qu'adoptent les indigènes pour traiter de la colonisation et de s'attacher à observer les représentations de ce cinéma.

Table des annexes

Annexe 1 : Images des mises en scène du cadre colonial.....	p 130
Annexe 2 : Etude de cas sur les sociétés de productions hollywoodiennes...	p 133
Annexe 3 : Définition du racisme par Schaub.....	p 137

Annexe 1

Notre travail tourne autour des représentations, il nous a donc semblé intéressant d'illustrer nos propos par quelques images. L'une des thématiques traitée dans le premier chapitre tourne autour de l'exotisme colonial. Nous expliquons que l'imaginaire européen s'évade à travers la beauté des paysages des territoires coloniaux. Les réalisateurs soignent les décors afin de les rendre magnifiques.



Source : *Les trois lanciers du Bengale* de Henry Hathaway

Voici une scène de bataille présente dans le film de Henry Hathaway, *Les trois lanciers du Bengale*. Les soldats britanniques sont mis en scène au premier plan, dissimulés derrière un rocher. Les ennemis sont difficilement visibles et cachés de l'environnement. Cela montre à la fois la beauté du paysage mais également les problèmes que les soldats rencontrent pour repérer les rebelles.



Source : *Les griffes du lion* de Richard Attenborough

Le long-métrage *Les griffes du lion* fait apparaître le même phénomène. Cette scène illustre la beauté de l'Inde. Le paysage est sauvage et intact, ce qui semble éloigné de ce que l'Angleterre connaît. Les auxiliaires indiens sont présents au premier plan, à la poursuite des rebelles.



Source : *Zoulo* de Cy Endfield

Ce superbe cliché émanant du film *Zoulo* de CY Endfield s'inscrit dans la même lignée. Le spectateur est happé par la beauté de cette scène qui donne plus de relief et de spectacle au récit. Le lieutenant Broomhead est filmé au centre de l'image sur un cheval. A sa

gauche, les troncs de bois avec les cordes représentent la construction d'un pont afin de faciliter le transport des marchandises. Les soldats de Sa Majesté doivent apprivoiser le nouvel environnement qui s'offre à eux et utiliser les techniques qu'ils possèdent afin de faciliter leur expédition. En arrière-plan, ce sont les montagnes du Zoulouland. Elles sont à la fois impressionnantes et somptueuses. Le climat apparaît sec et aride.



Source : *Les cinquante-cinq jours de Pékin* de Nicholas Ray

Pendant le siège de la ville de Pékin, dans la réalisation *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, le diplomate tient une jeune métisse dans ces bras. Cette illustration montre le changement des mentalités. Le diplomate anglais Sir Arthur aide une jeune métisse lors de cette sanglante guerre.

Annexe 2 : Etude de cas sur les sociétés de productions hollywoodiennes

A l'époque du cinéma classique, c'est-à-dire durant les années 1930 et 1940, voire début 1950, les films américains sont produits par les studios. La plupart des entreprises qui fabriquent des films sont donc basées à Hollywood ou aux alentours de Los Angeles.

A cette époque, il y a cinq grands studios que sont la MGM, Paramount, Warner, Fox et RKO. On retrouve également trois studios moins importants que sont Universal, Columbia et United Artists.

La MGM est considérée comme le studio le plus important. Elle est issue du mélange de trois studios durant les années 1920. Son logo est la tête de lion rugissant. Pour vendre et se faire connaître la MGM s'appuie sur ses stars qui sont pléthoriques. La MGM, grâce à ses gros moyens, met en scène le spectaculaire et tend à magnifier les représentations qu'elle produit. Elle traite de sujets contemporains mais également de sujets historiques qui s'inspirent de romans à succès de la littérature. Le héros est alors mis en scène pendant une période de conflit comme une guerre. C'est dans ce climat qu'il peut s'illustrer, avec des actions héroïques. A l'instar de son producteur, la maison occupe une ligne conservatrice où les valeurs traditionnelles dominent. Cependant, la production est assez variée dans l'optique de satisfaire un public hétérogène.

La Warner s'oppose véritablement à la MGM, que ce soit dans le choix de ses productions ou bien dans les moyens utilisés. Ce studio de production se démarque par la place importante accordée à l'invention. Il cherche à se soustraire aux codes et à se démarquer de la MGM. La Warner produit un cinéma engagé dans les causes et les controverses de l'époque mais surtout en faveur de prérogatives progressistes et de la modernité. Elle soigne également son esthétisme. La MGM voit le cinéma comme un art, avec un système de représentation qui se doit d'être soigné alors que la Warner perçoit le cinéma, sur le même plan que la presse, comme une modalité d'expression. L'acteur se met alors au service de l'histoire alors que c'est le contraire à la MGM. La Warner réalise des films d'aventure, notamment sous l'interprétation d'Errol Flynn avec l'idée de porter un message proche de l'idéologie du studio. Mais il n'en demeure pas moins vrai, qu'elle essaya de concurrencer la MGM sur son propre terrain avec des productions de grand prestige.

La Paramount, à l'instar de la MGM, est issue de la fusion de trois compagnies. Elle peut être caractérisée comme étant de nature aristocratique. A la Paramount, le réalisateur jouit

d'un pouvoir conséquent et décide de la production. Les productions s'attachent, contrairement aux deux autres studios, à s'éloigner du monde contemporain pour recréer des espaces passés ou imaginaires. Elles peuvent prendre une forme épique, représenter la tradition romantique, ou l'esprit d'aventure. Le cadre est parfois européen et il sert à plusieurs reprises de support aux réalisateurs.

La Fox est assimilée au fonctionnalisme et au modernisme, avec ce caractère, elle se rapproche de la Warner. L'importance est donnée au scénario et à la qualité de ce dernier. La Fox ne dispose pas de moyens excessifs. Elle produit surtout des films sur l'Amérique elle-même, dans toute sa familiarité. Ce sont donc des films qui exaltent l'Amérique profonde et sa ruralité avec des réalisateurs tels J. Ford ou H. Hathaway. Elle s'oppose donc à la Warner car dans ce studio c'est véritablement la tradition et le régionalisme qui triomphent. Au niveau des acteurs, l'un de ses plus illustres représentants est Tyrone Power. Il est mis en scène dans des films romantiques et en fait le succès. La Fox s'essaye, mais de façon assez rare, au cinéma colonial. Les valeurs conservatrices qui lient la Grande-Bretagne et les Etats-Unis sont sollicitées mais dans l'optique de favoriser la suprématie des Etats-Unis. Elle produit des films d'actions mais n'a aucune prétention esthétique.

La RKO connaît son apogée est durant les années 1930 et 1940. Elle met en avant sa technique moderne, comme la MGM, la Warner et la Fox. Elle cherche à produire des films hauts de gamme et accorde une importance particulière au style. Elle peut s'apparenter à la MGM en miniature. Elle se pose comme étant à la fois intellectuelle et soignée, ceci étant particulièrement visible dans les décors qui figurent parmi les plus somptueux d'Hollywood. Ses sujets ne sont pas ceux du quotidien mais ils mobilisent une grande capacité cérébrale. Ces films sont mis en scène avec esthétisme.

Au final, ces studios ne sont pas tant éloignés et ils partagent des traits communs. Ils essaient de travailler l'esthétique et les décors de leurs productions dans le but de les rendre le plus faste possible.

La Columbia, Universal ainsi que United Artists font parties de studios appelés semi-majors, et sont donc moins prépondérants que les majors. Il n'a pas été jugé intéressant de

les analyser plus en profondeur du faible de leur faible représentativité au sein de cet échantillon.

Les studios de production des films hollywoodiens

- *The Arab (1924) ->MGM
- *Beau geste (1926) ->Paramount
- *La lanterne rouge (1929) ->MGM
- *Les diables jaunes (1927) ->MGM
- *L'escadron de fer (1927) ->Paramount
- *Les quatre plumes blanches (1929) ->Paramount
- *La garde noire (1929) ->Fox
- *Les renégats (1930) ->Fox
- *Morocco (1930) -> Paramount
- *Viva Villa (1934) ->MGM
- *Les trois lanciers du Bengale (1935) ->Paramount
- *End of the trail (1936) -> Columbia
- *Message à Garcia (1936) ->Fox
- *Sous deux drapeaux (1936) -> Fox
- *Juarez (1939) -> Warner Bros
- *La glorieuse aventure (1939) ->United Artists
- *Gunga Din (1939) ->RKO
- *La lumière qui s'éteint (1939) -> Paramount
- *Beau geste (1939) -> Paramount
- *Tripoli (1950) ->Paramount
- *L'aigle et le vautour (1950) -> Pine Thomas Productions (Production individuelle)
- *Viva Zapata (1952) -> Fox
- *Kim (1950) ->MGM
- *On se bat aux Indes (1953) ->MGM
- *Capitaine King (1953) -> Fox
- *Révolte au Mexique (1953) -> Universal
- *Khyber Patrol (1954) ->United Artists
- *Vera Cruz (1954) -> United Artists
- *La révolte des cipayes (1954) ->Universal
- *Tant que soufflera la tempête (1955) ->Fox

Cet échantillon de films est issu de l'encyclopédie de Jean-Pierre Andrevon. Ils traitent tous des guerres coloniales, seul l'empire mis en scène varie. Cette étude met en lumière la large domination des cinq majors hollywoodiens qui détiennent les deux tiers de la production.

De manière globale, les films sur la guerre et plus particulièrement sur les conflits coloniaux, rencontrent un grand succès. Les studios, quel que soit leur ligne de conduite, s'emparent de ce sujet.

Si l'on s'intéresse de plus près à ces studios, nous remarquons que trois d'entre eux sont plus représentés. Il s'agit de la MGM, de la Paramount et de la Fox. Il n'est pas étonnant que la Warner soit quasiment absente de cette étude dans la mesure où le cinéma qu'elle produit est différent et n'utilise pas les mêmes schémas. En revanche, c'est plus étonnant pour la RKO. Ce studio produit des films fins esthétiquement et ce genre semble lui convenir.

Au début des années 1950, la concurrence des semi-majors commencent à se faire ressentir et ils occupent de plus en plus de place.

La description des cinq majors s'est faite à l'aide du livre de Jean-Louis Bourget : *Hollywood, la norme et la marge*.

Annexe 3

Jean-Frédéric Schaub établit une définition de la race plus étayée dans son livre *Pour une histoire politique de la race*, page 13 et 14. Il explique le mécanisme que suit le racisme et montre que sa position est infondée.

“Pour le sens commun, la position raciste se distingue de toute autre manifestation d’hostilité par le fait qu’elle identifie les personnes et les groupes pour ce qu’ils *sont* et non pour ce qu’ils *font*. La différenciation de l’être et du faire, dès qu’on l’interroge dans le domaine des sciences sociales, apparaît bien fragile. On peut se demander au nom de quelle méthode analytique il est possible de séparer ce que *sont* les gens de ce qu’ils *font*, comme deux plans distincts de l’existence humaine, si ce n’est précisément dans un cadre de pensée raciste. Toutefois on peut essayer de comprendre ce que signifie cet usage du verbe “être” (ce qu’ils *sont*). Il renvoie ici à un ensemble d’attributs aussi disparates que la ressemblance physique avec ses ascendants ou phénotypes, le genre, la langue maternelle, la préférence sexuelle, le lieu où l’on est né et où l’on a grandi, le milieu socio-économique d’appartenance, et tout récemment à l’échelle des sociétés humaines l’inscription dans une nation. Soit un ensemble d’attributs qui ont en commun deux qualités. D’une part, ils font l’objet d’un héritage, c’est-à-dire d’un processus plus ou moins parfait de reproduction d’une génération à la suivante. D’autre part, les attributs ainsi reçus à la naissance demeurent faiblement disponibles, au sens où les personnes ne peuvent pas s’en détourner aisément ou ne sauraient en être privées sans souffrance”.

Sources filmiques :

HATHAWAY Henry, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935

KORDA Zoltan, *Les quatre plumes blanches*, 1939

STEVENS Georges *Gunga Din*, 1939

KING Henry, *Capitaine King*, 1953

BENEDEK Laslo, *La révolte des Cipayes*, 1954

KING Henry, *Tant que soufflera la tempête*, 1955

YOUNG Terence, *Zarak le valeureux*, 1956

THOMPSON Jack Lee, *Aux frontières des Indes*, 1959

RAY Nicholas, *Les cinquante-cinq jours de Pékin*, 1963

ENDFIELD Cy, *Zoulou*, 1964

DEARDEN Basil, *Khartoum*, 1966

ATTENBOROUGH Richard, *Les griffes du lion*, 1972

HICKOX Douglas, *L'ultime attaque*, 1979

MURPHY Geoff, *Utu*, 1983

KAPUR Shekhar, *Frères du désert*, 2002

WARD Vincent, *River Queen*, 2005

Bibliographie

La Colonisation

Ouvrages généraux

BARJOT Dominique et Frémeaux Jacques, *Les sociétés coloniales à l'âge des empires, des années 1850 aux années 1950*, Paris, Armand Colin, 2012

FREMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe*, Paris, CNRS éditions, 2010

SINGARAVÉLOU Pierre, *Les empires coloniaux*, Paris, Points, 2013

SINGARAVELOU Pierre et VENAYRE Sylvain, *Histoire du monde au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2017

Histoire de la Grande-Bretagne

BARJOT Dominique et MATHIS Charles-François, *Le monde Britannique (1815-1931)*, Paris, Sedes, 2009

CHASSAIGNE Philippe, *La Grande-Bretagne et le monde de 1815 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009

GRIMAL Henri, *De l'Empire britannique au Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 1999

LEBECQ Stéphane, *Histoire des îles britanniques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007

MARX Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Paris, Éditions Perrin, 2004

Le post colonialisme et les enjeux de la colonisation au XXe siècle

BROCHEUX Pierre, *Les décolonisations au XXe siècle, la fin des empires européens et japonais*, Paris, Armand Colin, 2012

COOPER Frederick, *Le colonialisme en question, théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2010

COQUERY-VIDROVITCH, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009

DULUCQ Sophie, KLEIN Jean-François, STORA Benjamin, *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008

ETEMAD Bouda, *L'héritage ambigu de la colonisation. Économies, population, sociétés*, Paris, Armand Colin, 2012

STOLER Ann Laura et COOPER Frederick, *Repenser le colonialisme*, Paris, Payot, 2013

Histoire du cinéma

Guerre et cinéma

BAECQUE Antoine, *Histoire et cinéma*, Paris, les cahiers du cinéma, 2008

BAECQUE Antoine de et DELAGE Christian, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998

BATY-DELALANDE Hélène et TREVISAN Carine, *Entrer en guerre*, Paris, Hermann Éditeurs, 2016

BELMANS Jacques, *Le cinéma et l'homme en état de guerre*, André De Rache, Bruxelles, 1974

COUTAU-BÉGARIE Hervé et d'HUGUES Philippe, *Le cinéma et la guerre*, Paris, Economica, 2006

FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993

SAND Shlomo, *Le XXe siècle à l'écran*, Paris, Le seuil, 2004

VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma I, logistique de la perception*, éditions de l'étoile, 1984

Histoire du cinéma américain

AUGROS Joël et KITSOPANIDOU Kira, *Une histoire du cinéma américain, stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2016

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998

NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995

Histoire du cinéma britannique

BINH N.T. et PILARD Philippe, *Typiquement british, le cinéma britannique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000

PILARD Phillips, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996

Histoire politique du cinéma

BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma*, Paris, Fayard, 2017

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des propagandes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015

DUBOIS Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Cabris, éditions Sulliver, 2007

Analyse filmique :

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin, 2016

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1998

GARDIES René, *Comprendre le cinéma et les images*, Paris, Armand Colin, 2007

VANOYE Francis et GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992

ZERNIK Clélia, *Perception-cinéma, les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2010

Représentation et racisme

BENTOUHAMI Hourya, *Race, cultures, identités. Une approche féministe et postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015

BIRMINGHAM David, CHAMBERLAIN Muriel, METZGER Chantal, *L'Europe et l'Afrique de 1914 à 1970*, Paris, Sedes, 1994

COHEN William B, *Français et africains. Les noirs dans le regard des blancs (1530-1880)*, Paris, Éditions Gallimard, 1982

DELACAMPAGNE Christian, *Une histoire du racisme*, Paris, Librairie générale française, 2000

FASSIN Didier et FASSIN Éric, *De la question sociale à la question raciale. Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006

MEMMI Albert, *Le racisme*, Folio, Paris, 1994

OLENDER Maurice, *Race sans histoire*, Paris, Le Seuil, 2018

RUSCIO Alain, *Le credo de l'homme blanc*, Editions Complexe, Bruxelles, 2002

SCHAUB Jean-Frédéric, *Pour une histoire politique de la race*, Paris, Éditions du Seuil, 2015

Autres ouvrages consultés

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004

CLERC Jean-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993

JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2011

MERVIN Sabrina, *Histoire de l'islam : fondements et doctrines*, Paris, Flammarion, 2010

PANTER Marie, MOUNIER Pascale, MARTINANT Monica, DEVIGNE Mathieu (sous la direction de), *Imagination et histoire, enjeux contemporains*, Presses universitaires de Rennes, 2014

Table des matières

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction	6
PARTIE 1 LES REPRESENTATIONS COLONIALES FACE AU CINEMA : LA DOMINATION CLASSIQUE HOLLYWOODIENNE	19
Chapitre 1 : Les représentations liées à l'imaginaire colonial : un cadre attractif.....	20
Chapitre 2 : Des superproductions d'aventures à la gloire de l'Empire.....	33
Chapitre 3 : L'apogée de l'impérialisme britannique.....	45
PARTIE 2 UN CINEMA HYBRIDE, DE NOUVELLES PERSPECTIVES ANCREES DANS DES CONVICTIONS PERSISTANTES.....	57
Chapitre 4 : Un regard figé : une continuité suivant la Seconde Guerre mondiale.....	58
Chapitre 5 : L'affirmation du cinéma colonial sous la forme de fresques historiques, une rupture ?.....	70
Chapitre 6 : Etude de cas sur la révolte des Boxers et le siège de Khartoum.....	82
Chapitre 7 : Des changements relatifs dans le genre guerrier.....	92
PARTIE 3 UNE MISE EN SCENE EN ADEQUATION AVEC LA REALITE, LA FIN DE LA SUPERIORITE OCCIDENTALE ?	103
Chapitre 8 : La fin des stéréotypes dans le cinéma colonial, un nouveau genre ?.....	104
Chapitre 9 : La nouvelle dimension prise par l'indigène dans le cinéma de guerre : de faire-valoir à véritable acteur autonome.....	115
Conclusion.....	125
Table des annexes.....	129
Sources	138
Bibliographie.....	139
Résumé.....	143

RÉSUMÉ

Notre étude a pour but d'examiner l'évolution des représentations dans le cinéma colonial. Elle tend à rendre compte des mentalités qui dominent la population à une époque donnée. Cette réflexion s'effectue autour d'un corpus de seize films, occidentaux pour la grande majorité. Le premier sort en 1935 et le dernier en 2005, ce qui représente une période de soixante-dix ans. Notre analyse s'attache à observer la manière dont sont mis en scène les protagonistes au sein de ces longs-métrages. Il s'agit de voir comment ils sont dépeints, si ces représentations sont réelles et si elles véhiculent certains procédés propres à la période de production.

L'aspect raciste est un point essentiel de notre travail. Cette étude entend montrer les liens qui unissent le racisme et ses stéréotypes avec les objets filmiques. Il semble que des clichés soient portés à l'écran lors des premières réalisations. La question est de savoir s'ils perdurent ou s'ils disparaissent, et si c'est le cas, à quel moment. Ainsi, notre intention est d'établir des ruptures dans le corpus constitué, tout en essayant de montrer les permanences qui caractérisent ce cinéma.

Notre approche historiographique est à lier avec le post colonialisme. L'objectif est de ne délaissier aucun acteur de l'expansion coloniale. Malgré l'hétérogénéité de notre corpus, nous portons un intérêt à l'ensemble des individus, que ce soit les Européens ou les colonisés, mais également les femmes et les animaux.

Notre étude cherche à mettre en exergue l'importance des liens que le cinéma entretient avec le pouvoir et les politiques. Le septième art est étroitement imbriqué avec ceux qui gouvernent, la censure occupant une place centrale dans le cinéma de guerre. Il est influencé par le contexte et le climat de son temps, ce qui entraîne les ajustements nécessaires.

SUMMARY

Our study aims to examine evolution of representations in colonial cinema. It tries to report mentalities which dominate the population in a specific period. This reflection is made of a sixteen movies corpus, mostly Europeans. The first one came out in 1935 and the last one in 2005, which represents a seventy years' period. Our analysis attempts to observe the way the protagonists were staged within these movies. It's a question of seeing how they are depicted, if these representations are real and if they convey processes appropriate to this production period.

Racist aspect is an essential point of our work. This study intends to show the links that unite racism and its stereotypes with film objects. It seems that clichés are shown on the screen during the first realizations. The question is : Will they continue or will they disappear ? And if so, when? Thus, our intention is to establish gaps in the constituted corpus, while we're trying to show the permanencies that characterize this cinema.

Our historiographical approach is linked with post-colonialism. The goal is not to abandon any actor of colonial expansion. Despite the heterogeneity of our corpus, we are interested in all individuals, whether Europeans or colonists, but also women, animals...

Our study seeks to show the importance of links that cinema maintains with authority and politics. The seventh art is closely imbricated with those who govern, censorship occupying a central place in war cinema. It is influenced by the context and climate of its time, which entails necessary adjustments.

MOTS CLÉS : Indigènes, Empire, impérialisme, histoire des représentations, post colonialisme, imaginaire collectif, stéréotypes, racisme, domination, évolution