
L'EXOTISME ET LE CINÉMA ETHNOGRAPHIQUE: LA RUPTURE D'UNE CROISIÈRE COLONIALE

Marc-Henri Piault

École des Hautes Études en Sciences Sociales – France

Résumé: *L'article traite de la nature et du contexte des rapports parmi le cinéma et l'ethnologie dans le processus du développement de l'observation scientifique et l'expansion des Etats-Nations dans la période coloniale. Propose une réflexion sur la nature de l'exotisme et parle de la rupture que le film La Croisière Noire introduirait par rapport cette perspective initiale, malgré encore marqué par une idéologie coloniale.*

Mots-clés: *cinéma, colonialisme, développement, nation.*

Resumo: *O artigo trata da natureza e do contexto das relações entre o cinema e a etnologia no processo de desenvolvimento da observação científica e expansão dos Estados nacionais no período colonial. Constrói uma reflexão sobre a natureza do exotismo e aponta para a produção fílmica La Croisière Noire (de Léon Poirier) que introduziria uma ruptura com esta perspectiva inicial, embora ainda imbuída de uma ideologia colonial.*

Palavras-chave: *cinema, colonialismo, desenvolvimento, nação.*

Je voudrais proposer ici quelques réflexions concernant la nature de l'exotisme et quelques unes des raisons qui ont pu en différencier relativement le positivisme ethnographique, notamment entre les deux guerres mondiales.

En premier lieu j'essayerai de rappeler le contexte et la nature des liens qui unissent le cinéma et l'ethnologie, puis j'évoquerai quelques éléments – parfois contradictoires – d'identification de l'exotisme; enfin j'indiquerai certaines raisons de penser pourquoi le film de Léon Poirier, *La Croisière Noire*, introduirait une rupture dans l'ordre des représentations simplement exotisantes, rupture n'offrant à l'ethnographie qu'un mode d'utilisation didactique et objectivante d'un cinéma formellement marqué par l'idéologie coloniale.

J'ai ailleurs déjà fait l'observation que la naissance simultanée du cinématographe et de l'ethnologie de terrain n'était pas une simple coïncidence. L'un et l'autre participaient en effet à un même processus de développement de l'observation scientifique lié lui-même à l'expansion industrielle des Etats-Nations dont un des corollaires était l'invasion coloniale. L'Europe et les Etats Unis d'Amérique se trouvaient alors dans une situation apparemment paradoxale. Il s'agissait: en effet d'imposer au monde la certitude de leur mission "civilisatrice" et cette mission s'appuyait sur et se justifiait par l'efficacité scientifique. Mais cette efficacité était fondée sur la certitude d'une certaine unité rationnelle *du* monde alors précisément que se découvrait l'extraordinaire diversité *des* mondes qu'explorait leur expansionnisme. Cette multiplicité troublante entraînait donc à la multiplication des procédures inventoriales, accumulant les "curiosités" et les "exotismes" de toute la planète et que l'on allait mesurer à l'aune unique de la normalité historique occidentale, pour ne pas dire blanche. Les *différences* repérées vont alors être qualifiées, mesurées et identifiées comme des manques ou des inachèvements le long de ce qui était considéré comme une progression historique inéluctable.

Les sociétés que l'exploration découvre, deviennent progressivement des images photographiques puis cinématographiques qui transportent véritablement l'autre depuis son étrangeté absolue, depuis ses antipodes, jusqu'à la mesure du regard blanc. La centralité, le caractère de référentialité absolue de la position occidentale sont ainsi affirmés et démontrés par l'évidence même de ce transport qui légitime le cadre de référence du spectateur.

A l'origine la précipitation dans la découverte va entraîner pour les cinéastes et les anthropologues la même inquiétude. Les uns comme les autres sont persuadés d'avoir à saisir dans leur ingénuité, dans leur authenticité, ces sociétés multiples dont on imagine qu'elles sont en dehors de toute histoire et qu'ainsi elles seraient susceptibles d'offrir des formes sociales protégées sinon "pures" de toute influence extérieure et surtout à l'abri encore de l'impact européen.

Cinéma et anthropologie pactisaient donc à leur naissance au sein d'une entreprise commune: on désirait observer et conserver l'image de ce que l'on pensait être des sociétés-témoins, des étapes de la marche de l'humanité vers son achèvement présent! Et il fallait faire vite avant que la grande circulation mise en branle par l'expansion occidentale ne vienne troubler ces formes sociales originales et supposées originelles, désormais livrées aux inévitables bouleversements provoqués par les relations avec les mondes extérieurs...

L'invention des premiers appareils d'enregistrement d'images animées et de son, a été immédiatement suivie par la réalisation des premiers documents filmés sur les amérindiens. En 1894, l'associé d'Edison, William Dickson enregistre dans le premier studio consacré aux prises de vue en mouvement, le fameux Black Maria à West Orange dans le New Jersey et avec un Kinétographe, deux manifestations indiennes reconstituées, *Indian War Council* et *Sioux Ghosts Dance*. En 1895 le docteur Félix-Louis Regnault, aidé par Charles Comte, ancien assistant de l'inventeur de la chronophotographie, Jules-Etienne Marey, filme "une femme ouolove" fabricant de la poterie lors de l'exposition ethnographique sur l'Afrique occidentale organisée au Champ de Mars à Paris. Il enregistre ensuite, dans le studio de Marey "[...] trois nègres, au moment où ils s'accroupissent. L'*Ouolof* (n° 1) et le *Peul* (n° 2) ont les jambes obliques près de la verticale, tandis que le Diola du pays des rivières (n° 3) a les jambes plus fléchies et plus près de l'horizontale [...]" (Regnault, 1896). C'est une entreprise délibérée pour saisir des spécificités de comportement, comparer des attitudes physiques et constituer les bases d'une science expérimentale. En compagnie de son collègue Azoulay qui enregistre les premiers phonogrammes anthropologiques sur rouleaux Edison, Regnault propose dès 1900 un véritable programme positiviste d'anthropologie visuelle. Ils affirment qu'avec le cinéma: "l'ethnographe reproduira à volonté la vie des peuples sauvages... Quand on possédera un nombre suffisant de films, on pourra par leur comparaison, concevoir des idées générales; l'ethnologie naîtra de l'ethnophotographie." (Regnault, 1912). Il faut cependant reconnaître que le point de vue de Regnault est plus proche de ce qui serait une éthologie humaine que de l'anthropologie. En fait la première réalisation du programme d'archivage que préconisait cet audacieux précurseur ne sera pas mise en oeuvre par un spécialiste de nos disciplines mais par le banquier parisien Albert Kahn. Grâce à ce dernier sera créé un Comité National d'Etudes Sociales et Politiques et sera financée la première chaire de Géographie humaine au Collège de France avec Jean Brunhes comme titulaire. Sensible aux transformations subies à travers la planète par l'établissement et la diffusion de la modernité, Kahn percevait la nécessité de capter avant qu'il ne soit trop tard les activités et les comportements humains sur le point de disparaître. Il fut en quelque sorte l'inventeur de ce que, après la seconde guerre mondiale, on a appelé l'ethnologie d'urgence. En tout état de cause Kahn souhaitait également mettre à la disposition des spécialistes et des hommes politiques des documents accessibles, témoignages directs des différentes formes de la réalité afin d'informer ceux que plus tard nous

appellerons les décideurs et qu'alors soutenait la toute puissante idéologie du progrès, nous dirions maintenant du développement. C'est à telle fin que fut lancé, en suivant les orientations proposées par Jean Bruhnes, un programme systématique d'enregistrement cinématographique à travers le monde entier. Cent quarante mille mètres de films ont été tournés et plus de soixante dix mille photographies autochromes réalisées, à travers trente huit pays de tous les continents pour rendre compte de tous les aspects de la vie quotidienne. On cherchait à saisir, suivant les instructions de Jean Bruhnes, ce qu'étaient les villes et les villages, l'environnement construit et naturel ainsi que les différentes formes d'expression religieuses et civiques. L'attention était ainsi portée par les cinématographes aux cadres et aux conditions de transformations généralisées dont l'époque prenait nettement conscience.

Les cinéastes ont poursuivi et même développé cette quête. Quand aux anthropologues professionnels, l'exemple de Regnault et d'Azoulay n'a guère été suivi en France. Par contre en Allemagne, en Angleterre des expéditions ethnographiques vont s'équiper systématiquement de matériels d'enregistrement. En 1898, entre le Pacifique et l'océan indien, Alfred Cort Haddon, zoologue à l'origine, entreprend dans le détroit de Torrès, entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée, un recueil systématique de tous les aspects de la vie sociale, matérielle et religieuse. Il est notamment accompagné par deux anthropologues dont l'importance sera décisive pour la discipline, C. G. Seligman et V. H. Rivers, fondateurs des chaires d'anthropologie à Cambridge et à Oxford. L'expédition rapportera plusieurs films qui sont les premiers films ethnographiques de terrain, enregistrés avec une caméra Lumière maniée par un opérateur professionnel. En 1901, Baldwin Spencer, conseillé par Haddon, filme avec Frank Gillen chez les Aranda d'Australie chez qui ils avaient travaillé entre 1898 et 1899. Encouragé par les résultats de ces premières réalisations et convaincu par Haddon lors d'une rencontre en 1903 à Cambridge, le viennois Rüdolph Pöch filme en Nouvelle Guinée (1904-1906) e en Afrique du Sud, dans le Kalahari (1907-1909). Egalement équipé comme ses prédécesseurs de matériel d'enregistrement sonore, Pöch filmera certains de ses enregistrements, offrant ainsi la possibilité d'une véritable synchronisation. Les images de ces extraordinaires dispositifs, permettent lorsque nous les regardons aujourd'hui d'introduire un débat sur la construction de l'expérience ethnographique et en particulier sur les dispositions réciproques de l'ethnologue et de l'ethnologie ainsi que sur le rôle éventuel de l'instrumentation technologique.

Le passage “sur le terrain” et donc l’expérimentation, faisaient du cinéma et de l’ethnographie les enfants jumeaux d’une entreprise commune de découverte, d’identification, d’appropriation et peut-être véritablement de dévoration du monde et de ses histoires. L’enregistrement absorbe la distance matérielle de l’autre et le réduit en images dont s’alimente mon regard. On constate que, dès son départ, le cinéma tente de saisir ce qui est l’objet même de l’ethnologie: les pratiques de l’être humain dans les relations qu’il établit et qu’il énonce avec ses semblables et avec l’environnement qui le situe et dont il dispose. Cependant, troublée par le foisonnement des images et leur incontrôlable polysémie, leur résistance à la réduction du discours savant comme à l’organisation polémique, l’ethnologie mettra un certain temps à réfléchir la procédure filmique et à ne plus confondre le film comme objet signifiant avec le cinéma comme procédure langagière de découverte.

Si le cinéma documentaire se popularise très largement, l’anthropologie se cantonne pour l’essentiel dans la réalisation de séries-inventaires ou de programme thématiques confiés généralement à des cinéastes professionnels.

Des universités s’associent à des producteurs: Harvard est assistée par Pathé pour des courts-métrages réalisés en 1928, des Scandiaves produisent les films réalisés par le cinéaste-anthropologue d’origine hongroise Paul Fejös qui tourne notamment à Madagascar dans les années trente. Cependant le succès de ces productions ne fait que renforcer le goût pour l’exotisme. Voyageurs et explorateurs rapportent de leurs pérégrinations des récits imagés où les limites entre la fiction et la réalité ne sont pas toujours évidentes. Elles s’estompent en partie sous l’effet des enthousiasmes entretenus par cette saisie apparemment sans contrainte du “sauvage vivant” transporté directement devant les yeux étonnés de l’homme blanc: celui-ci n’en finit pas de savourer une rencontre où s’affirme constamment l’efficacité et donc la supériorité de sa prise au monde, de son emprise sur le monde. Peut-on alors considérer l’hésitation anthropologique à poursuivre son appropriation de l’instrumentation audiovisuelle comme une sorte de conscience des risques encourus, c’est-à-dire la possibilité d’un conflit avec l’idéologie dominante de la suprématie blanche? Il n’est guères possible de soutenir avec évidence ce point de vue. On voit néanmoins l’ethnologie choisir les chemins du classement et des typologies, de l’étude systématique des comportements, des rituels et des artefacts culturels considérés comme des unités objectivables et dont la combinaison fabriquerait des spécificités culturelles. L’identification cinématographique étiquette en quelque sorte la différence mais pour l’ordonner dans le grand livre de l’évolution de l’humanité

à travers les chapitres de sociétés qui en manifesteraient les étapes et les variantes. Les films rapportés par les ethnographes de terrain des premières décennies se veulent délibérément positivistes. Leurs effets malgré tout échappent aux intentions: les images rapportées, construites pour la plupart par des opérateurs professionnels, viennent s'ajouter en les renforçant, aux images d'exploration qui mêlent systématiquement dans un bouquet d'étrangeté, la flore, la faune et les êtres humains de tous les antipodes. C'est qu'en effet, la prise de possession scientifique, apparemment opposée à la position d'une étrangeté radicale, affirme cependant et tout autant, la centralité sinon même l'unicité du point de vue des observateurs. Ainsi l'anthropocentrisme blanc ne propose que deux attitudes: la description distanciée es phases de l'humanisation (l'autre n'est qu'une ébauche de moi-même) ou bien l'émotion mystérieuse d'une différence irréductible (l'autre est en dehors de toute raison raisonnable, erreur dans la série évolutive des sociétés, accident ou même déchéance mystérieuse). Antagonistes visiblement, ces deux positions ne modifient en rien le privilège du seul regard dont la pertinence n'est toujours pas mise en question, celui de l'homme blanc.

Victor Segalen écrivait en 1908: "L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle." (Segalen, 1986, p. 38). Mais à cette définition essentiellement négative d'une altérité irrémédiable, Segalen ajoutait une mise en question de la centralité européenne: ce décalage dans l'espace et dans le temps qui introduit à la notion du différent, à la perception du divers, cette distanciation singulière devrait pouvoir être ressentie par quiconque serait susceptible d'éprouver de la curiosité. Segalen était bien conscient de son entière opposition à l'option dominante dont étaient (sont?) porteurs les touristes, les coloniaux et les écrivains du voyage. Pierre Loti, Claude Farrère, Paul Claudel, l'agence Cook, le colon et le fonctionnaire colonial sont ceux qu'il qualifie de "proxénètes de la sensation du divers". Ce sont en effet les fournisseurs en tous genre de "chinoiseries", de singularités, de couleurs et d'odeurs qui vont rehausser le quotidien de l'environnement français, réveiller les sens endormis de parfums et de sensations nouvelles en marge de l'ordre fondamental. A l'encontre de cela Segalen portait l'attention sur les conditions et les effets d'une *rencontre* à laquelle tous les partenaires seraient susceptibles de réagir. En ce sens et sans proposer une discussion critique de sa conception de l'individualisme, je voulais souligner le caractère précurseur d'une position qui donnait place à une prise en compte des

circonstances, des modalités et des effets d'une observation partagée. C'est qu'en effet une telle proposition offrait une issue alternative au positivisme des ethnographes et des cinéastes qui tenteront malgré tout et à leur façon, d'entrer en lutte contre les marchands de pacotilles tropicales. Il convient donc de s'interroger sur les raisons qui ont entretenu ce point de vue et de discerner pourquoi et comment l'exotisme des commerçants d'illusion a été remplacé par le positivisme ethnographique et non pas par une reconnaissance partagée de la différence dont le développement ne se fera jour qu'après la seconde guerre mondiale, à partir notamment des mouvements indépendantistes.

C'est dans cette perspective qu'un film comme *La Croisière Noire* prend toute son importance car il est de ceux qui, en France, ont fait charnière en introduisant clairement une coupure entre la découverte étonnée de l'autre et la nécessité imposée par la force de l'ordre métropolitain. Mais revenons un peu sur cette notion d'exotisme pour rappeler ses acceptions les plus courantes.

De façon apparemment idéale, l'exotisme est une forme de relativisme culturel qui va situer une civilisation par rapport à une autre mais dont on s'aperçoit très vite qu'il instaure une position d'inégalité. C'est que le sens de la valorisation n'est établi que par rapport à un pôle privilégié de la relation et c'est ce pôle unique qui généralement a l'initiative de la relation. Ainsi peut-on sans aucun doute considérer l'exotisme comme une position de la différence offrant à voir le monde extérieur exclusivement à partir d'une centralité blanche et pour l'essentiel pendant longtemps, européenne. Cette position ouvre la porte clairement aux expansionnismes coloniaux qui pourront l'utiliser mais il faut bien convenir qu'elle ne les implique pas nécessairement: elle peut même s'y trouver opposée dans son besoin de maintenir la distance, de jouer sur l'irréductible différence, de constituer une esthétique de l'incommunicable. Le voyageur, livré à ses impressions, à ses sentiments, ajoute le piment de l'exotisme, franchissant les cadres de l'esthétique mais aussi de la morale, pour réanimer les habitudes d'une européanité fatiguée ou trop industrielle, mercantile et déjà productiviste. Segalen réclamait de l'Exote, du voyageur averti, qu'il se laisse assaillir et donc troubler par le milieu qu'il découvre – "L'attitude... ne pourra donc pas être le *je* qui ressent... C'est le *tu* qui dominera." (Segalen, 1986, p. 35). Pierre Loti par contre libère le principe d'un bon plaisir que la mort de dieu, largement proclamée à la fin du XIX^e siècle, rend possible et offre à la jouissance. L'impression du sujet devient prépondérante et c'est à travers son expérience la plus subjective qu'il va éprouver la nature de l'autre. Malgré et peut-être même à cause de l'investissement personnel de l'observateur qui

sera un observateur-participant exemplaire, véritable modèle pour une certaine ethnologie à venir, Loti, au-delà des séductions ressenties et des travestissements acceptés, retrouvera toujours l'ultime différence: "je sens mes pensées aussi loin des leurs que des conceptions changeantes d'un oiseau ou des rêveries d'un singe." – *Madame Chrysantème*, 1887 – (Loti, 1914, p. 266). Il n'est pas sans intérêt qu'au moment où Loti retrouve la différence à la frontière ultime des séductions, il la compare à celle qui le distancie des oiseaux et des singes, identifiant ainsi l'autre aux espèces animales.

L'exotisme reconnaît bien qu'il y a de la différence en ce monde mais elle risquerait de nous absorber si nous y trouvions trop de raisons de ne pas nous aimer nous-mêmes: que ferions nous alors en nous identifiant à l'autre sinon paradoxalement nier la différence qui renvoie nécessairement à notre irrémédiable nature d'être civilisé. L'exotisme est une tentation impossible, un désir sans cesse inassouvi puisqu'au-delà des appels les plus séducteurs de l'étrangeté, et à moins de ne pas nous considérer nous-mêmes comme des êtres humains achevés, nous y retrouvons les traces dangereuses de la nature dans ce qu'elle a de plus irraisonnable, de plus sauvage.

Et finalement Loti accomplira le passage de la différence exotique à la mise en demeure coloniale où l'autre n'est plus reconnu dans son autonomie et devient pour le Blanc, seul sujet de l'histoire, un simple instrument dans la détermination de soi. Les femmes à cet égard seront l'expression privilégiée de cette objectivation de l'autre et de cette véritable appropriation dont l'invasion coloniale accomplira en grand la réalisation et que le développement de la photographie puis du cinéma concrétiseront également. L'autre, réduit en image, sera transporté et consommé sur place par le métropolitain. En tout état de cause les limites et les périls de l'attrait exotique apparaissent très clairement, comme le remarque justement Tzvetan Todorov (1989, p. 347-355) lorsque la sexualité met en présence l'homme blanc avec la véritable nature sauvage de l'autre. Ce sera bien entendu la femme noire qui jouera ce rôle de la tentatrice démoniaque, mais heureusement l'imprudent aventurier du *Roman d'un Spahi* (1881) arrivera à se détacher d'un entraînement fatal: alors il aura "retrouvé sa dignité d'homme blanc, souillé par le contact avec cette chair noire" (Loti, 1987, p. 142).

Je crois qu'il n'est pas déraisonnable à ce point de rappeler qu'à la même époque Freud développait ses thèses sur la sexualité, l'interprétation du rêve et les formulations de l'inconscient. Il s'agissait là également d'une exploration aux antipodes de la raison contrôlée, il s'agissait également de phantasmes et

d'appréciation de stades dans le développement de la personne sinon des sociétés. La nature en l'homme, l'autre en soi, sont des thématiques fondamentales de la psychanalyse qui cherchera à mettre bon ordre, en les incluant et donc en les assimilant, aux pulsions contraires à un certain équilibre. Les reconnaître, dépister leurs parcours et leurs raisons ne signifie pas, pour nos explorateurs de l'âme, en accepter les effets mais au contraire en réduire les désordres, en soumettre les rebellions à l'identification sociale dominante. La psychiatrie, la psychanalyse et les roues des magnifiques autochenilles Citroën vont servir à mettre de l'ordre dans l'abandon et l'éclatement des personnes aliénées comme des populations sauvages ou déchues. Le sable mortifère du Sahara, les forêts inconnues du Cameroun seront "pénétrées", "dévoilés" et vaincus par le chemin de fer et l'automobile. Alors l'infantilisme ou la sauvagerie des nègres seront contrôlés et utilisés: ils accéderont enfin au statut d'*indigènes* intégrés au processus général de la production, instrumentalisés, provisoirement ou non, au niveau de base de cette production. Alors le cinéma ne pourra plus se contenter de montrer des curiosités mais devra surtout les confronter à un projet de cohérence.

Le développement des liens entre les territoires dispersés de la colonisation, l'établissement d'une unité de gestion et d'une unité de pensée référées aux trois couleurs du drapeau national, voilà ce qu'expriment les images de *La Croisière Noire*. La construction du film enchaîne systématiquement les séquences de circulation, les danses et les chasses. La circulation montre bien l'efficacité de la technologie, sa rigueur et le caractère inéluctable de son déploiement qui fabrique de l'unité fermement administrée par des hommes hors pairs. Les danses font voir le flou, l'étrangeté, la diversité, la discontinuité des populations rencontrées: la danse et le chant sont d'ailleurs les seules qualités reconnues véritablement à ces sociétés. L'anarchie, l'archaïsme ou la déchéance des peuples répondent à la violence générale de la nature. Heureusement la puissance coloniale apportera les instruments d'une véritable maîtrise et, comme l'écrivent très clairement les chefs de l'expédition dont les exploits nous sont montrés en image: "Nos voitures surgissant de cet horizon maudit et toujours plein de menaces, cela veut dire pour eux que là aussi la France veille. C'est la fin d'un cauchemar, l'assurance définitive d'un paix féconde et désormais sans éclipse." (Haardt; Audouin-Dubreuil 1924, p. 109). Seuls échappent au dédain général à l'égard des "peuplades" rencontrées, les Twaregs, mais chacun sait qu'ils sont blancs et les Mangbetou, descendants, un peu dégénérés malgré tout, des anciens Egyptiens et donc fort éloignés (du point de vue de nos héros

en chenille) des populations nègres alentour! Il est en tout cas bien révélateur que Pierre Leprohon dans un ouvrage sur l'exotisme et le cinéma, considère que dans ce film: "Des scènes curieuses de mœurs nègres, des images de bêtes en pleine liberté, des troupeaux fuyant devant l'incendie, enfin les fameuses "négresses à plateaux", constituaient autant d'éléments d'intérêt parfaitement mis en valeur."(Leprohon, 1945, p. 69). Cet AUTANT donne bien le sens général et la proximité sinon la parenté de ces êtres humains avec la nature sinon les animaux!

Le film de Léon Poirier est un véritable poteau indicateur des relations s'instaurant entre ce que nous appellerons aujourd'hui de Nord et le Sud. Les images désormais ne pourront être que de deux ordres: soit la vision de sociétés plus ou moins proches de la sauvagerie naturelle (l'exemple des pygmées est plus particulièrement éclairant dont on dit dans le film qu'ils sont l'état le plus primitif de la nature humaine mais que néanmoins ces "étranges petit gnomes sont propres..."), soit la démonstration des transformations qu'apporte la colonisation, routes, chemins de fer, écoles, hôpitaux, barrages et ordre paisible sous sa forme militarisée.

Il n'y avait plus de place pour un cinéma ethnologique qui aurait tenté de rendre compte de la dynamique et de l'autonomie d'une société autochtone en même temps que des modalités réelles du changement. La colonisation en état de marche ne pouvait accepter des images que dans la mesure où elles contribuaient à la justification de cette éventuelle transition de la sauvagerie ou de la simplicité primitives à l'instrumentalisation indigène. On était passé du *Continent Mystérieux* (Paul Castelnau, 1924) relatant le premier raid Citroën à travers le Sahara à cette Croisière qui devait ouvrir la voie à la fois au développement économique dont Baroncelli se fera le chantre (*L'homme du Niger*, 1939) mais aussi au tourisme dont se préoccupera, après Citroën, le baron Gourgaud. "Le vrai visage de l'Afrique" que ce dernier voulait montrer dans son film *Chez les Buveurs de Sang* (1930-31) n'est qu'une sorte de patchwork des splendeurs "naturelles" de l'Afrique centrale où les ressources cynégétiques et les paysages impressionnants sont des curiosités au même titre que les Masai et les Pygmées.

En fait, dans la France d'entre les deux guerres, seuls deux films seront réalisés par un ethnologue, Marcel Griaule, pour qui le cinéma est essentiellement "un auxiliaire au même titre, dira-t-il, que toute autre méthode d'enseignement." Il devra se soumettre néanmoins aux conditions de production et de diffusion du cinéma officiel. Ses deux films achevés, tournés chez les Dogons, *Au Pays des*

Dogons (1935) et *Sous les Masques Noirs* (1938) resteront victimes dans la forme et le ton de la déclamation du commentaire, du triomphalisme des documentaires coloniaux. Néanmoins le texte du commentaire lui-même guidera un montage qui écartera les jugements de valeur au profit d'un essai d'objectivité descriptive. Malgré tout l'intonation donnée au texte par le speaker nuancera l'énoncé d'une sorte de distanciation parfois humoristique et donc minorisante pour les Dogons. La dépendance à l'égard des modes de réalisations professionnels empêchera longtemps encore la réalisation de films contribuant au développement même de la discipline, quelques soient ses errements et ses hésitations.

L'allègement des matériels et la décolonisation seront certainement des facteurs essentiels pour une progressive prise en compte des modalités de la rencontre et éventuellement de l'échange des regards et enfin d'un éventuel partage des questions, au-delà d'une seule description positiviste. On pourrait dire cependant, que par un étrange retour des choses la dépendance s'est aujourd'hui renouvelée en offrant à des productions longtemps restées confidentielles, l'ouverture paradoxale du petit écran. Nous sommes aujourd'hui et à nouveau, confrontés aux exigences d'un véritable néo-exotisme destiné à reconduire l'autre de tous les tiers-mondes, de tous les quarts-mondes, dans une différence irréductible, dans ce que sa misère révélerait d'une incurable incapacité à l'ordre, à cet ordre dont le FMI serait le garant et en dehors duquel il n'y aurait que barbarie... On voit bien là que la réflexion n'est pas achevée et que la descendance de Pierre Loti est peut-être aujourd'hui plus nombreuse que celle de Segalen!

Références

HAARDT, G. M.; AUDOUIN-DUBREUIL, L. *Le raid Citroën*: la première traversée du Sahara en automobile, de Touggourt à Tombouctou par l'Atlantide. Préf. A. Citroën. Paris: Plon, 1924.

LEPROHON, Pierre. *L'exotisme et le Cinéma*. Paris: J. Susse, 1945.

LOTI, Pierre. *Madame Chrysantheme*. Paris: 1914.

LOTI, Pierre. *Le Roman d'un Spahi*. Paris: Presses Pocket, 1987.

REGNAULT, Félix-Louis. Les attitudes du repos dans les races humaines. *Revue Encyclopédique*, Paris, p. 9-12, 1896.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1986. (Biblio Essais, 4042).

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.