

De Rudolph Valentino à ‘Los Nuestrós’

Le média qui a le plus contribué à la construction de l'imaginaire orientaliste est le cinéma, où le luxe, le despotisme et la sensualité, et aujourd'hui le terrorisme, sont synonymes de l'Orient.

Mònica Rius-Piniés

Cela fait presque 40 ans qu'Edward Saïd publiait, en 1978, *Orientalisme*, un ouvrage qui a profondément marqué les études culturelles. Bien qu'il n'ait pas été le premier à le faire, dans ce livre, Saïd a établi de façon contendante que l'orientalisme est une rationalisation de la domination coloniale qui définit l'Orient comme un objet d'étude et, bien sûr, de désir. L'orientalisme, donc, suppose une construction idéologique qui implique une conception bipolaire du monde à travers laquelle le discours de domination de l'Occident sur l'Orient est légitimé. Il implique un « Eux » (compact, uniformisateur) en contraposition à un « Nous » (également simplifié). Cependant, il faut tenir compte du fait que l'Orient, dans ce contexte, représente un espace symbolique à ne pas confondre avec le concept homonyme qui fait référence à la géographie physique. Au contraire, la localisation de l'« Autre » se répartit sur tous les confins de la terre, sur toutes les régions susceptibles d'être colonisées : de l'Inde, la Chine et le Japon jusqu'à l'Amérique latine en passant par les pays arabes. De plus, il ne faut pas oublier que, avec la globalisation, l'« Autre » ne se situe plus uniquement à l'extérieur, dans un pays lointain, mais il peut se trouver aussi à l'intérieur même de l'Occident. Cette impossibilité de lever des frontières qui puissent imperméabiliser l'essence de l'Occident face à ce qui est perçu comme une menace provoque la crainte et celle-ci génère, à son tour, une grande violence. Face à cet état des choses, l'on observe que la pratique de l'orientalisme, loin de perdre de son importance, est encore plus en vigueur, si l'on peut dire, qu'à un tout autre moment de l'histoire.

Dans sa version artistique, l'orientalisme fleurit à travers la peinture et, un peu plus tard, la photographie. À la fin du XIX^{ème} siècle, il ne pouvait manquer un tableau de ce genre dans un salon bourgeois digne de ce nom. Les odalisques, harems et déserts peints par Delacroix, Ingres et un véritable sillage d'émules inondaient l'Europe et les États-Unis et conformaient l'esthétique visuelle de l'orientalisme. L'Espagne a vécu ce processus avec une certaine schizophrénie, puisque même s'il s'agissait d'un agent actif de la vision coloniale (grâce à

Fortuny et Tapiró, entre autres), elle était aussi objet de l'orientalisation à travers le regard des peintres français ou anglais, qui concevaient la péninsule (en particulier l'Andalousie) comme un prélude de l'Afrique du Nord.

Cependant, le média qui a le plus contribué à la construction de l'imaginaire orientaliste est le cinéma. Pour Hollywood, au début du XX^{ème} siècle, l'Orient était synonyme de luxe, de despotisme et de sensualité, mais après la Seconde Guerre mondiale et, en particulier, après la fin de la guerre froide, l'Orient est tout simplement identifié au terrorisme. Dans les débuts du cinéma, les histoires basées – de façon plus ou moins saugrenue – sur *Les mille et une nuits* consolidaient déjà un discours imprégné d'exotisme. Les stars rutilantes du cinéma muet (Pola Negri ou Ben Turpin, par exemple) ainsi que les réalisateurs les plus prestigieux (Ernst Lubitsch ou Raoul Walsh, entre autres) contribuaient à établir un cadre fantastique qui servait de parabole pour traiter des sujets comme le pouvoir despotique et la guerre (souvenons-nous du fait que certains de ces films ont été tournés pendant la période de l'entre-deux-guerres) à travers lequel on répétait encore et toujours le même message : le bien triomphe toujours sur le mal. Sans doute, *Le voleur de Bagdad*, interprété et produit par Douglas Fairbanks en 1924, a fait date en raison de son utilisation de la musique, des décors, des effets spéciaux et d'un scénario qui encourageait le spectateur à lutter pour son propre bonheur. Le conte de fées était possible dans un monde nouveau, le monde nord-américain, où le *self-made man* ne se heurtait qu'aux limites qu'il s'était lui-même imposées. En parallèle, le mythe sexuel masculin surgissait sous la figure de Rudolph Valentino qui interprétait dans plusieurs films (*Le cheikh*, 1921 ; *Le jeune Rajah*, 1922 ou *Le fils du Caïd*, 1926) des jeunes fringants aux origines confuses. Ces histoires ont d'autant plus servi à illustrer un double processus de domestication. D'un côté, elles montraient comment la femme qui réclamait son indépendance finissait par comprendre que le bonheur n'existait pas sans soumission à l'homme. De l'autre, l'arabe comprenait que, pour triompher, il devait être soumis, assimilé par l'unique civilisation digne d'un tel nom.

Mònica Rius-Piniés, professeur du département de Philologie sémitique, Universitat de Barcelona.



Photogramme du film *Le cheikh* (1921), avec Rudolph Valentino et Agnes Ayres comme acteurs principaux./AFP/GETTY IMAGES

Effectivement, l'« Autre » dont traite l'orientalisme n'est pas seulement l'homme non-occidental, mais la figure féminine qui souffre un véritable processus de chosification sexuelle. Ainsi, le mythe du harem où l'homme possède quand il veut les femmes dont il a envie représente le cœur de bon nombre de films. À la moitié des années quatre-vingt, par exemple, nous retrouvons deux productions sous le titre de *Harem*. Dans la première (1985), Nastassja Kinski interprète une jeune nord-américaine kidnappée et recluse dans un de ces centres d'internement. La seconde est un téléfilm de 1986 dont l'héroïne, une jeune anglaise intrépide, tombe sous le charme sensuel d'un élégant Omar Sharif.

Si la femme occidentale tombe à genoux devant l'homme oriental, celui-ci idolâtre l'homme blanc jusqu'au point de le confondre avec un dieu. Nous en retrouvons un clair exemple dans *L'homme qui voulut être roi*, d'après le roman de Rudyard Kipling du même nom (1888), réalisé par John Huston en 1975. Dans la hiérarchie cinématographique ainsi établie, nous retrouvons Indiana Jones avec son fouet, un instrument de domi-

nation comme il y en a peu. Le cadre où se déroulent les histoires d'amour les plus intenses est tout aussi orientaliste. Dans le *Maroc* de Josef Von Stenberg (1930) où Gary Cooper et Marlène Dietrich se rencontrent il n'y a pas d'arabes, mais des femmes mexicaines qui sont, à leur tour, caractérisées comme des gitanes. Peu importe ce détail, puisqu'il ne s'agit que d'une partie du décor. L'histoire est centrée sur le personnage occidental masculin, dont les aventures dans le désert vont lui servir à se connaître. Pour consolider le cliché cité auparavant, lorsque le personnage féminin apparaît, il décide que la seule chose qui pourrait donner sens à sa vie est de suivre aveuglément l'être aimé.

À partir du discours prédominant, d'autres sous-genres surgissent qui ont, cependant, la même finalité. Ainsi, l'on réalise des versions comiques des grands succès comme celles interprétées par Stan Laurel et Oliver Hardy (*Les deux légionnaires*, 1931 ; *Laurel et Hardy conscrits*, 1939), Abbott et Costello (*Aventures au harem*, 1944 ; *Deux nigauds légionnaires*, 1950) ou les frères Marx (*Une nuit à Casablanca*, 1946). L'ironie peut retomber sur les histoires d'amour ou d'héroïcité, cependant l'«

Autre » est tout aussi invisibilisé que dans les versions originales.

Les comédies musicales dans un contexte orientaliste ont eu aussi un grand succès parmi le public. *Kismet* est sans doute l'une des plus paradigmatiques. En 1955, Vincente Minelli réalise la version musicale – en cinémascope – d'une histoire qui comptait déjà cinq versions précédentes (l'oeuvre originale d'Edward Knoblock, 1911, trois versions cinématographiques, 1920, 1930, 1944, et une version musicale de Broadway, 1953). Les numéros musicaux (qui utilisaient sans hésiter les « Danses du prince Igor de Borodine ») comme *Stranger in Paradise*, où le jeune et pauvre poète et la princesse Shéhérazade partagent leur amour, sont devenus de véritables standards qui continuent à jouir du privilège d'être interprétés comme des pièces isolées. Dans un récent succès du néo-orientalisme, nous retrouvons le douzième chapitre de la première saison de *Smash* (2012). Ici, les acteurs nord-américains imitent un numéro de Bollywood tandis qu'ils chantent une chanson appelée *One Thousand and One Nights*, le tout présidé par des décors et des figurants absolument kitschs.

Finalement, l'orientalisme n'a pas dédaigné se servir de l'animation pour atteindre les enfants et les convaincre avec leur message depuis la plus tendre enfance. La radicalité du discours – raciste – a atteint ses plus hauts sommets avec la version de Disney d'*Aladdin*. La chanson qui ouvrait le film, dans sa première version, transmettait avec une frivolité effrayante que le héros appartenait à un monde soumis à des coutumes sauvages. Le jeune héros (et avec lui des millions d'enfants) chantait joyeusement et innocemment, apparemment, le refrain de la chanson : « It's barbaric, but hey, it's home ».

L'orientalisme en Europe

L'Europe n'a rien à envier aux USA en ce qui concerne la présentation d'un Orient truffé de clichés. La France coloniale a trouvé en Algérie une combinaison parfaite de mystère et de familiarité. Julien Duviol dirigeait, en 1937, un Jean Gabin qui a fait vibrer les spectateurs occidentaux avec les amours du délinquant Pépé le Moko, emprisonné dans la dangereuse casbah d'Alger. Le grand succès de public a provoqué une sur-exploitation de la même histoire, avec deux remakes en moins de 10 ans. Charles Boyer interprétait le rôle principal de la version de John Cronwell (*Alger*, 1938). L'on pourrait définir la séquence où il chante « C'est la vie », tandis que les prostituées arabes et leurs clients dansent joyeusement autour de lui, comme l'un des meilleurs exemples de cinéma orientaliste. Il s'agissait du prélude de la version musicale qui serait filmée en 1948, où Tony Martin chantait joyeux et amoureux sur les toits de la casbah, complètement étranger à la réalité qui l'entourait.

Une autre puissance coloniale, la Grande Bretagne, dispose aussi de sa propre version cinématographique de l'Orient qui doit être civilisé. L'Égypte (*Mort sur le Nil*,

1937/1978), l'Irak (*Meurtre en Mésopotamie*, 1936/2002) et le mandat britannique de la Palestine (*Rendez-vous avec la mort*, 1938/1987) sont les scènes où se déroulent certains romans d'Agatha Christie, convenablement adaptés au grand écran. Dans toutes ces histoires, les élites coloniales se meuvent à leur guise, même si les fouilles archéologiques et les hôtels de luxe sont les localisations les plus utilisées. D'un autre côté, les films se déroulant en Inde sont tout aussi nombreux. *Slumdog Millionaire*, dirigée par Danny Boyle en 2008, par exemple, a réussi à ce que, en pleine ère de la globalisation, le public occidental perçoive le nouvel « Autre » post-colonial avec un regard exempt de responsabilités, se libérant ainsi de tout sentiment de culpabilité.

Même s'il est vrai que l'Inde, la Chine ou le Japon ont servi de toile de fond pour des histoires racontées par et pour des occidentaux, l'Afrique du Nord a été le plateau de films qui ont contribué à créer l'imaginaire orientaliste aussi bien en raison de leur scénario que de leur photographie. C'est le cas des productions britanniques *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962) ou *Un thé au Sahara* de Bernardo Bertolucci (1990). Cependant, les paysages désertiques, menés à leur extrême, peuvent incarner l'habitat de l'« Autre » dans le sens le plus littéral du terme. À ce point que des extraterrestres résident dans leurs villages, comme ceux du premier film de la saga *Star Wars* (1977).

L'Espagne suit par contre un itinéraire particulier. L'aragonais Segundo de Chomón, l'un des précurseurs du cinéma, rêvait au début du XX^{ème} siècle de l'esthétique orientale en colorisant, dans son atelier de Barcelone, sa *Dance des Ouled Naid* (1902). L'on retrouve d'autres titres suivant cette même thématique, puisque quelques années plus tard il a tourné *Le sorcier arabe* (1906) et *Le coffret du Rajah* (1906). En plein franquisme, l'orientalisme est le genre parfait pour exalter les valeurs militaires dans des films comme *A mí la Legión!* (1942) de Juan de Orduña. Dans sa version la plus pure, l'orientalisme est toujours en vigueur dans certaines productions de télévision récentes, comme *Los nuestros* ou *El Príncipe*, toutes deux produites par TeleCinco. La construction et la représentation de l'Autre oscillent entre le barbare – et quelque peu stupide – terroriste et le bellâtre exotique. Une fois de plus, la fiction est une ressource qui aide le spectateur à intérioriser l'idée selon laquelle il existe un « Nous » et un « Eux » totalement opposés. L'Occident est masculin, civilisé et moderne ; tandis que l'Orient est féminin, sauvage et traditionnel.

Pour finir avec un clou post-orientaliste, nous pourrions conclure avec la thèse présentée par Ziauddin Sardar à partir de *M. Butterfly* de David Cronenberg (1993). Le héros vit pendant des années une histoire d'amour – et de sexe – avec une chanteuse d'opéra de Beijing sans découvrir, à aucun moment, qu'il s'agit en réalité d'un homme. La parabole est claire : le but de l'orientalisme n'est pas de découvrir l'« Autre », mais de construire une image détaillée des fantaisies occidentales les plus intimes. ■