

Quand le cafard fait son cinéma : la mise en scène du cafard colonial dans les films français des années 1930

Jean-François Staszak



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdg/700>

DOI : 10.4000/cdg.700

ISSN : 2107-7266

Éditeur

UMR 245 - CESSMA

Référence électronique

Jean-François Staszak, « Quand le cafard fait son cinéma : la mise en scène du cafard colonial dans les films français des années 1930 », *Carnets de géographes* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdg/700> ; DOI : 10.4000/cdg.700



La revue *Carnets de géographes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

QUAND LE CAFARD FAIT SON CINEMA :
la mise en scène du cafard colonial dans les films français des années 1930

JEAN-FRANÇOIS STASZAK

Professeur à l'Université de Genève
Département de géographie et environnement
jean-francois.staszak@unige.ch

Résumé

Le cinéma colonial des années 1930 présente de nombreuses scènes de cafard. Selon qu'il s'agit d'un personnage féminin, incarné par exemple par les chanteuses réalistes, ou masculin, incarné par Jean Gabin, ce sentiment nostalgique s'accompagne d'émotions différentes : tristesse dans le premier cas, colère dans le second. La musique du film est un support important à la mise en scène du cafard : à l'instar d'autres objets pronostalgiques, elle permet au spectateur de partager les souvenirs du personnage et son expérience émotionnelle, si ce n'est la catharsis sur laquelle celle-ci débouche. La figuration du cafard s'effectue sur un registre esthétique qui l'institue en spectacle. Sans que les scènes de cafard ne constituent vraiment des critiques de la colonisation, elles montrent les difficultés de sa mise en pratique et paradoxalement confortent le spectateur dans son plaisir exotique. Ces scènes, en établissant le cafard comme une émotion légitime, ont probablement participé à sa diffusion parmi les colons, et peut-être détourné certains spectateurs de « l'aventure coloniale », que ce cinéma ne présentait pas sous le meilleur jour.

Mots-clés : colonisation, Jean Gabin, musique de film, nostalgie, *Pépé le Moko*

Abstract

During the 1930s, colonial movies often included a cafard (blues) scene. The cafard colonial affected female characters, played at times by realistic singers, as well as male roles, such as those played by the French star Jean Gabin. But this nostalgic feeling corresponded to different emotions according to gender: sadness for women, anger for men. Film music was a key element for staging the cafard. Just as with other pro-nostalgic props, music allowed the audience to share the character's memories and emotional experience, if not the catharsis, which concluded these experiences. Aestheticized in and by these movies, the cafard became a performance. Staging the cafard did not necessarily imply criticizing colonization, and may paradoxically have comforted the audience in its exoticism. Nevertheless, the cafard scenes presented this emotion as legitimate, and may have helped spread it among French colonists.

At the same time, these scenes testified that life in the Empire was not easy, and may have lured some spectators away from colonial aspirations.

Keywords : *colonization, Jean Gabin, film music, nostalgia, Pépé le Moko*

Introduction

L'émotion est essentielle au cinéma. Sergei Eisenstein rapporte l'illusion du mouvement produite par le cinéma à l'émotion, comprise étymologiquement comme mouvement de l'âme (Smith, 2004). Le premier cinéma, celui des années 1895-1910, est essentiellement un cinéma d'attraction (Gunning, 1990), proche de l'art forain, qui vise à faire éprouver au spectateur des sensations particulières, souvent liées au mouvement. L'affirmation du cinéma narratif à partir de la fin des années 1900 n'a pas fait disparaître cette composante, à laquelle les images composées par ordinateur et la 3D ont même récemment donné une importance renouvelée. Par ailleurs, le cinéma possède une extraordinaire capacité à montrer et (donc ?) susciter dans l'audience des émotions ou des états d'âme. Toujours selon S. Eisenstein, la plus grande ambition du cinéma est de créer du pathos et de l'extase, « un transport hors de la compréhension, un transport hors de la conceptualisation, un transport hors de l'imaginaire, un transport hors de la sphère du moindre rudiment de conscience vers la sphère du 'pur' effet, du sentiment, de la sensations, de 'l'état' » (cité in Smith, 2004 : 10)¹, soit ce que les géographes appellent en partie aujourd'hui le non-représentationnel (Lorimer, 2005 ; Thrift, 2007). L'*affective turn* pris récemment par les études filmiques, notamment dans le monde anglophone, invite à davantage prendre en compte cette dimension (Grodal, 1997, 2009 ; Plantinga et Smith, 1999 ; Smith 2000 ; Plantinga, 2009). Le cinéma, qui suscite un nouvel intérêt chez les géographes (Staszak, 2014), s'offre ainsi en objet prédisposé à une analyse émotionnelle, pour interroger non seulement comment les émotions sont caractérisées et mises en scène sur l'écran mais aussi comment elles sont suscitées et ressenties dans la salle.

Cet article s'intéresse aux scènes de cafard colonial dans le cinéma français des années 1900. Le cafard colonial est une forme spécifique de nostalgie, considérée comme pathologique dans les années 1880-1910 et qui se banalise en se démedicalisant dans les années 1920, à partir desquelles il est généralement tenu pour un sentiment (Staszak, 2016). Sans débattre ici de ce qui différencie un sentiment d'une émotion, je retiens l'idée que le premier affect est plus durable, composite et élaboré que le second. Un même sentiment peut ainsi s'accompagner d'émotions différentes et/ou successives. Le cafard peut être qualifié de sentiment géographique au sens où il est directement lié à l'expérience des lieux (celui où la victime du cafard se trouve et celui dont elle est nostalgique).

Spectaculaire dans ses manifestations et pittoresque par les lieux où il prend place, le cafard possède une qualité dramaturgique qui l'impose dans le 7^{ème} art. Il affecte voire caractérise nombre de personnages des films coloniaux², comme *La Bandera* (J. Duvivier, 1905) ou *Le Messager* (J. Rouleau, 1907), et constitue le motif central de films comme *Sola* (H. Diamant-Berger, 1901), *Le Simoun* (F. Gémier, 1900), *Amok* (F. Ozep, 1904), *Le Grand Jeu* (J. Feyder, 1904) ou *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1907), dont plusieurs scènes seront analysées dans cet article. Typiquement, le cafard afflige un Européen qui se trouve aux colonies contraint et

¹ Toutes les traductions de l'anglais sont de mon fait.

² J'entends par film colonial un film où la caractérisation des personnages, le déroulement de l'intrigue et les éléments du décor sont déterminés par le contexte colonial ; cette définition diégétique ne présume pas de l'idéologie qu'il véhicule. Sur le cinéma colonial : voir Benali, 1998 ; Bernstein et Studlar, 1997 ; *Journal of Film Preservation*, 2002 ; Scherzer, 1996 ; Tamba, 2004 ; et, y mentionnant la place du cafard : Kennedy-Karpat, 2010 ; Slavin, 2001.

forcé, dans un lieu et une société qu'il abhorre et à qui le pays ou les êtres laissés derrière lui manquent cruellement. Il déprime et noie bien souvent son chagrin dans l'alcool¹.

J'ai été spécialement attentif aux films qui ont rencontré un important succès, comme *La Bandera* ou *Pépé le Moko* : le cinéma étant alors le loisir populaire par excellence, ils constituent des références majeures de la culture française. Dans cet esprit, je me suis particulièrement intéressé aux cafards de Jean Gabin (1904-1976) parce qu'il est une (la ?) star majeure des années 19³⁰ et à ceux des chanteuses réalistes qui triomphent dans la période. J'ai par ailleurs dépouillé la presse de la fin des années 1930 (bases de données *Lantern*, *Proquest* et *Gallica*) pour documenter la réception de *Pépé le Moko*.

L'analyse de ces films ne donne pas accès à l'expérience individuelle et émotive du cafard colonial mais à des représentations de celle-ci, fictives qui plus est. Quel en est l'intérêt ? En fait, le cafard mis en scène dans ces films n'est pas une fiction. Certes, ces films n'ont pas d'ambition documentaire (encore que le cinéma colonial joue souvent avec ce registre pour mettre en place le décor exotique, comme dans la fameuse scène d'ouverture de *Pépé le Moko* par laquelle une voix *off* présente la Casbah d'Alger au spectateur). Toutefois, ils fonctionnent sur un contrat de vraisemblance garantissant que les événements relatés pourraient arriver et les personnages exister. Ces films prétendent bien évoquer le monde réel. Les émotions que ressentent les personnages, notamment face à ce monde réel, sont données pour véridiques au sens où elles sont appropriées à la situation. Pépé (J. Gabin) est certes un personnage de fiction, mais ses émotions ne sont pas imaginaires. Elles sont même si légitimes (et bien jouées) qu'elles participent à rendre le personnage crédible. Le cafard est bien présenté comme une réalité coloniale, un sentiment qu'il est normal, attendu pour les colons de ressentir. Les spectateurs prennent ainsi connaissance de cet affect, des conditions qui le suscitent et de ses manifestations. Le cafard fait son entrée dans la culture populaire et prend place dans le catalogue des sentiments qu'on peut, voire qu'on *doit* éprouver dans les conditions évoquées par les films en question. Ceux-ci fonctionnent comme des fabriques à cafard, moins en déprimant le public qu'en lui présentant un type d'affect qu'il peut s'approprier. Et c'est en ce sens qu'une approche représentationnelle des émotions garde sa pertinence pour les sciences sociales : ce sont bien les représentations des émotions qui instituent certaines d'entre elles en faits sociaux.

Par ailleurs, le cinéma se prête à une approche plus-que-représentationnelle (Lorimer, 2005), qui dépasse l'analyse discursive, pour s'intéresser non seulement aux dialogues et aux images mais aussi à la musique du film, largement non-figurative, et aux affects qu'elle exprime ou produit. Les *audiences studies* et le tournant affectif des *films studies* invitent à se détourner de l'écran pour être plus attentif à ce qui se passe dans la salle : l'expérience cinématographique que vit le public, et qui est au moins autant sensitive et émotionnelle que représentationnelle. En la matière, que suscitent chez les spectateurs les scènes figurant des crises de cafard colonial ?

Dans cette optique, cet article questionne la mise en scène du cafard colonial des personnages féminins (i) et masculins (ii), examine comment la musique de film permet

¹ *A la mort du Cafard*, tel est le nom du débit de boisson fréquenté par Fernandel et ses amis dans *Un de la légion* (Christian-Jaque, 19³⁶).

d'exprimer et de faire partager leurs émotions (iii), pour conclure (iv) sur les effets de cette expérience cinématographique auprès des spectateurs.

Le cafard féminin dans le cinéma colonial

S'il est un personnage qui se prête au jeu cinématographique du cafard, c'est bien la chanteuse réaliste. Très prisées dans les années 19⁰⁰, des artistes comme Damia (1889-1978), surnommée la Tragédienne de la chanson, ou Fréhel (1891-1951) incarnent le Paris populaire, et chantent volontiers la perte, l'abandon, la nostalgie, etc., avec d'autant plus d'intensité dramatique qu'elles vieillissent (Conway, 200⁰ ; Vincendeau, 1987). Sans surprise, une chanson portant le titre *J'ai le cafard* figure au répertoire des deux chanteuses. La rengaine de Gina Manès dans *Les Réprouvés* (J. Séverac, 19⁰⁶) répète le même refrain déprimant.

A l'écran, on confie souvent à ces artistes des rôles de chanteuses, qui leur permettent d'exercer leur art et de jouer sur la confusion entre le personnage et l'interprète. Faire jouer une chanteuse réaliste dans un film colonial, c'est nécessairement la (et nous) faire pleurer sur ses amours, sa jeunesse et son Paris perdus : ainsi Damia dans *Sola*, Fréhel dans *Amok*, *La Maison du Maltais* (P. Chenal, 19⁰⁸) ou *Pépé le Moko*.

Tania, le personnage joué par Fréhel dans *Pépé*, n'est pas la seule femme qui y manifeste de la nostalgie. Mais pour Gaby (Mireille Balin), qui visite la Casbah en touriste, ce n'est pas de cafard colonial qu'il s'agit. Ses yeux brillent quand on évoque Paris : « Dès que j'ai franchi la porte d'Italie, je ne me sens pas à mon aise [...] Si je n'ai pas Paris à portée de la main en ouvrant l'œil, j'ai envie de me rendormir ». Gaby fait cette confidence de façon légère et moqueuse. Paris lui manque dans l'assurance tranquille qu'elle le retrouvera bientôt. Installée à Alger, Gaby pourrait céder au cafard ; mais elle est là en visite et jouit de l'exotisme de la Casbah, qui constitue la principale attraction touristique de la ville. L'émotion que suscite la visite de la Casbah chez Gaby et ses amis touristes semble surtout liée à leur curiosité, attisée par un léger sentiment de danger. Ceci dit, tous les visiteurs ne cèdent pas à l'appel de l'exotisme. Ainsi l'amant de Gaby, qui a « horreur de la vermine et des mauvaises odeurs », refuse de retourner dans la Casbah, qui chez lui ne suscite que le dégoût.

C'est une autre affaire pour Tania, qui vit dans la Casbah. Prostituée âgée et battue par son mari, elle présente un profil bien tragique. La caméra donne à voir son cafard dans une scène marquante (Séquence 1).

Séquence 1 : Le cafard de Tania : pleurer Paris et sa jeunesse perdus



Source : *Pépé le Moko*, J. Duvivier, 19³⁷.

Jouée par une Fréhel vieillissante incarnant en fait son propre rôle⁴, Tania pleure en même temps Montmartre, où elle triomphait comme chanteuse de Music-hall, et sa jeunesse (Conway, 200¹). « Quand j'ai trop le cafard, je change d'époque », dit-elle, désignant, affichée au mur, une photographie de la jeune Fréhel : « Je regarde ma vieille photo et je me dis que je suis devant une glace ». Sur le gramophone, elle « remet un de [s]es anciens disques ». Et Fréhel/Tania, « regrettant Paris », de chanter avec le disque, mêlant les époques (les années 1910 et 19³⁰), la réalité (Fréhel) et la fiction (Tania) : « Où est-il mon moulin de la Place Blanche⁵ ?/ Mon tabac et mon bistrot du coin ? » (*Où est-il donc ?*, A. Decaye, L. Caret, V. Scotto).

La scène joue sur une mise en abîme. Tania déclenche ses larmes en fixant la photographie au mur et en faisant jouer le disque de sa jeunesse. Ils fonctionnent comme des objets « pronostalgiques », en « présent[ant] une 'modalité esthétique', donc une intention, propre à susciter cette humeur » (Bartholeyns, 2015 : 14). Tania met visuellement et musicalement en scène sa déchéance, projetant un film dont elle est l'actrice et la spectatrice. La mise en abîme est soulignée par un clin d'œil. La caméra qui filme Tania manipulant son gramophone en laisse voir la marque : Pathé ; le spectateur se souvient alors qu'il avait vu le nom de la firme apparaître au générique du film, au titre de sa production. Tania monte et fait jouer un dispositif cinématographique dont la fonction est de fabriquer de l'émotion, en l'occurrence de pousser son cafard à son paroxysme. Comment mieux démontrer la capacité du cinéma à susciter des émotions chez le spectateur, notamment le cafard ?

⁴ Fréhel connaît la gloire quand elle n'a pas encore 20 ans (elle enregistre son premier disque en 1908) ; mais un chagrin d'amour la conduit à s'exiler en Turquie, tombant dans l'alcool et la drogue, pour être rapatriée en France en 1924, oubliée et méconnaissable. Elle connaît pourtant alors une seconde carrière, notamment au cinéma, construisant son personnage autour de sa déchéance. Elle est, selon le mot de J. Cocteau, « l'inoubliable oubliée ».

⁵ Le moulin de la Place Blanche n'est autre que le Moulin Rouge (Figure 1), où Gabin s'est produit, quand il était vedette de Music-hall. La nostalgie de Tania/Fréhel, Pépé/Gabin et Gaby se focalise ainsi sur le même point. C'est aussi Place Blanche que Mulot, juste avant de mourir, donne rendez-vous à Pierre dans *La Bandera*.

La scène fournit à Fréhel l'opportunité d'une exhibition, d'une performance dédiée à Pépé et nous-mêmes. « Fais comme moi », dit-elle à Pépé au début de la scène, offrant son cafard à la fois comme spectacle et comme modèle. Le long plan-séquence (122 secondes), qui donne par recadrages successifs à voir Tania mettant le disque, la photographie de Fréhel jeune sur le mur et enfin Tania se mettant à chanter est interrompu par un court plan de coupe (10 secondes) en contre-champs qui montre Pépé allongé, regardant fixement Tania. Il ne regarde pas la photographie de Fréhel jeune et n'écoute pas le disque : il regarde et écoute Tania se regardant et s'écoulant. Tania jouit du spectacle de son passé ; Pépé jouit du spectacle du cafard de Tania. Pépé fonctionne comme ces personnages au premier plan des tableaux de paysage, qui font entrer le spectateur de la peinture dans le tableau, l'invitant à le regarder et lui montrant comment le faire.

Le sentiment évoqué dans la chanson de Fréhel est celui la nostalgie de l'immigré français à New-York⁶ pour son Paris perdu. Le désespoir du personnage de Tania relève quant à lui du cafard colonial, et la réussite de la scène tient à l'articulation complexe de l'un sur l'autre. Le cafard de Tania ne laisse aucun espoir. Manquant de moyen, Tania a peu de chances de retourner à Paris, et le Paris qu'elle pleure, celui du Montmartre de la Belle époque, a de toute façon disparu, comme le dit sa chanson. Elle ne peut espérer remonter sur scène. Il s'agit bien de cafard, mais il a moins trait à l'espace qu'au temps, à l'exil qu'au vieillissement et la déchéance. En ce sens, il est très genré. C'est de la disparition de la beauté, du naufrage du corps qu'il s'agit, soit rien moins que de la perte de la féminité. Une femme vieille et (donc) laide ne serait plus une femme car elle ne le serait plus aux yeux des hommes, qui ne la désireraient plus. Pépé le dit explicitement à Tania à la fin de la séquence : « Adieu ma grosse [...] T'as été femme ». Tania ne l'est plus ; elle n'existe plus.

Le cafard féminin n'est pas montré au cinéma comme débouchant sur des excès de violence verbale ou physique. Tout comme Blanche (Françoise Rosnay) dans *Le Grand Jeu* ou comme l'héroïne éponyme de *Sola* (Damia), Tania n'est en rien révoltée ou combative. Elle semble avoir accepté son destin, abandonné tout espoir ; ne lui reste que la plainte. La scène du gramophone est d'ailleurs sa seule grande scène dans le film, et son personnage ne joue aucun rôle moteur dans l'intrigue. La scène est typiquement un marqueur émotionnel (Smith, 2003), c'est-à-dire une scène qui n'a pas de fonction narrative mais sert à induire ou entretenir un certain état d'âme chez le spectateur.

Mais c'est aussi que le cafard de Tania est le miroir de celui de Pépé. Pépé – et le spectateur avec lui – voit son chagrin dans celui de Tania, qui l'exprime mieux que Pépé ne le pourrait lui-même. Parce ce qu'elle le chante ? Pas vraiment : Gabin, qui a d'abord connu le succès au Music-hall, est aussi un chanteur, et Pépé chante dans le film. Une rumba qui est d'ailleurs également de V. Scotto : *Pour être heureux dans la vie*. Mais le titre dit assez que le cafard en est absent : Pépé, rayonnant du haut de sa terrasse, chante sa joie de vivre et son amour pour Gaby, admiré par toute la Casbah à ses pieds. C'est un chant solaire de puissance virile. Le contraire de la chanson de Tania. Dans les années 1920-1930, la figure de la femme du peuple trouve volontiers une expression dramatique dans la chanteuse réaliste, mais celle de l'homme du peuple s'incarne plutôt sur un mode comique chez le

⁶ Ainsi commence la chanson : « Y'en a qui vous parlent de l'Amérique / Ils ont des visions de cinéma / [...] Bref, on y part, un jour de cafard. / Parmi les gueux et les prostrés, / Les émigrants aux cœurs meurtris. / Il dira, regrettant Paris : / Où est-il mon moulin de la Place Blanche ? ».

chansonnier (comme Maurice Chevalier ou Jean Gabin) (Vincendeau, 1987). L'expression lyrique de la peine du cafard, qui suppose une forme de passivité et de complaisance dans la douleur, est-elle incompatible avec la masculinité de Pépé/Gabin ? Celle-ci ne peut-elle être chantée que par un personnage/interprète féminin ? Le cafard masculin s'exprime en effet moins dans l'effusion sentimentale ou sentimentaliste que dans le débordement de colère.

Le cafard colonial de Jean Gabin

Jean Gabin était prédisposé à jouer des scènes de cafard colonial. Le cinéma des années 1930, qui affectionnait les intrigues coloniales, ne pouvait manquer d'employer l'acteur, qui était alors la principale star française, dans ce cadre exotique. Or, d'une part l'image de Gabin était très liée à Paris, dont il incarnait avec gouaille les classes populaires ; d'autre part, les personnages joués par Gabin dans les années 1930 sont marqués par un « véritable syndrome d'échec » (Gauter, Vincendeau, 1994 : 157), qui le « ramène dans cesse à [d]es espaces clos [...] dans lesquels il est pris au piège » (*id.* : 177). Un Gabin aux colonies était nécessairement en exil, victime désignée du cafard colonial. D'autant que ce dernier se manifeste notamment par des débordements de colère et de violence, et que l'acteur excelle dans les scènes où il semble se laisser emporter par une violence verbale et physique spectaculaire, au point que celles-ci sont devenues sa signature (Gauter, Vincendeau, 1994). Faire tourner Jean Gabin dans un film colonial, c'est nécessairement lui offrir une scène de cafard colonial, probablement destinée à devenir une scène d'anthologie.

Dans *La Bandera* (1935), Gabin joue le rôle de Pierre Gilieth, criminel parisien qui, pour échapper à la justice, s'engage dans la Légion Espagnole, au Maroc. Dans le bar où Pierre a ses habitudes, un légionnaire a le malheur de passer un « disque français ». Pierre s'emporte et jette une bouteille en direction du gramophone. « On sait ce que c'est que le cafard », commente le patron du bar, qui recommande de noyer dans l'alcool « des souvenirs qui vous embêtent ». Pour le provoquer, Fernando Lucas (Robert le Vigan), un légionnaire qui cherche à démasquer Pierre, met alors un autre disque : *Sous les Ponts de Paris*, célèbre chanson de Vincent Scotto (1913)⁷. « Ferme ça, je ne veux plus entendre ça », intervient Pierre, se contenant à peine. « Pour aller à Suresnes ou bien à Charenton, tout le long de la Seine », chante sur le disque Fernando, forçant Gabin à esquisser quelques pas de danse avec lui. Pierre sort son couteau ; une bagarre générale éclate (Séquence 2).

⁷ On entend déjà cette chanson au tout début du film pendant la scène du meurtre

Séquence 2 : La violence, manifestation du cafard masculin



Source : *Bandera (La...)*, J. Duvivier, 19" 5.

Pierre n'est pas le seul légionnaire à souffrir du cafard dans *La Bandera* : c'est aussi le cas de Mulot (R. Aimos), qui regrette souvent Paname, et d'un autre légionnaire qui se fait tatouer une tête de mort sur le visage pour s'« ôter [...] l'envie de rentrer chez [lui] si le cafard [l]e prenait un jour », et des légionnaires clients d'Aïscha la Slaoui (Annabella). Celle-ci demande à Pierre : « Toi aussi tu as le cafard ? », il répond : « Des fois, comme tout le monde ».

Dans *Le Messager* (R. Rouleau, 19" 7), Nick (J. Gabin) est un industriel parisien, à qui son divorce fait perdre son poste et qui n'a d'autre choix que de s'exiler en Ouganda, « charmante villégiature », loin de la femme qu'il aime. La femme de Nick lui envoie un disque où elle a fait enregistrer sa voix, mais ses mots tendres ne font que faire ressentir davantage son absence. « J'en ai assez, j'en ai assez », s'écrie Nick. La séquence suivante montre Gabin noyant son chagrin dans l'alcool. « Le cafard ? Je connais. Un bon conseil : le revolver » (Séquence ").

Séquence 3 : Le cafard, la tentation de l'alcool et du suicide



Source : *Messager (Le...)*, R. Rouleau, 19" 7.

Dans *Pépé le Moko*, Gabin incarne un truand « parisien pur-sang, qui a le cafard de Paname » (*Les Annales coloniales*, 12/12/19⁷) dans la Casbah d'Alger où il a trouvé refuge. La police ne peut y intervenir, mais ne manquera de l'arrêter s'il quitte la Casbah. Or, « un jour Pépé ne pourra pas résister au 'cafard' [et] il voudra s'évader de la casba » (*Ouest Éclair*, 28/19⁷). Le cafard de Pépé donne lieu à deux scènes.

Dans la première (Séquence 4), la caméra montre Pépé assis sur une terrasse de la Casbah, chez sa maîtresse Inès. Elle engage la conversation. Pépé s'énerve de l'inanité de ses questions et entre à l'intérieur en s'épongeant la nuque et le cou, comme s'il souffrait du climat. Un traveling arrière l'accompagne en insistant sur le désordre domestique qui règne dans l'appartement. Pépé s'affale sur un lit couvert d'un tapis oriental : « Quand donc je quitterai ce bled ? [...] Je m'ennuie avec Alger [...] J'en ai marre de la Casbah. Ah là là, deux ans de Casbah... ».

Séquence 4 : Le cafard, symptôme d'un sentiment d'enfermement



Source : *Pépé le Moko*, J. Duvivier, 19⁷.

Dans la seconde (Séquence 5), Pépé est dans un café avec les membres de sa bande. « Pépé est pris d'une effroyable crise de cafard » (*Midinette*, 4/6/19⁷). Son ami Pierrot vient de mourir ; Pépé a « le cœur noir », car il ne peut se rendre à l'enterrement, qui a lieu à l'extérieur de la Casbah. Il boit verre sur verre. Avec l'alcool et l'irritation qui monte, Pépé multiplie les paroles et les gestes violents. « J'en ai assez », « j'en ai marre », « je vous ai assez vus », répète-t-il. Puis il explose : « Tout de suite que je descends ! ». Bousculant qui se trouve sur son chemin, Pépé se rue hors du café et dévale en courant les escaliers de la Casbah pour rejoindre la ville européenne.

Séquence 5 : Fuir la Casbah pour fuir le cafard



Source : *Pèpé le Moko*, J. Duvivier, 19^o 7.

Le tableau clinique de Pèpé correspond point par point à la description du cafard colonial qu'en faisaient les médecins dans les années 1900, quand il était encore caractérisé comme une pathologie (Staszak, 2016). Pèpé, doublement exilé en Algérie et dans la Casbah, est prédisposé à cette affection en tant que truand : comme les légionnaires ou les joyeux, c'est un marginal. Il en présente beaucoup de symptômes : crise de désespoir, colère, violence contre lui-même et les autres, alcoolisme, déambulation irrationnelle. Quand Pèpé, hors de lui-même, se précipite dans les escaliers de la Casbah, un de ses compagnons commente : « Il est fou [...] Il ne veut rien entendre », confirmant que son coup de cafard a une dimension pathologique. Pèpé est en fait au bord du suicide : « Ah là là, ce que j'en ai marre. Il y a des moments où je me buterais comme un rien », confie-t-il à Tania ; c'est d'ailleurs ce qu'il fait à la fin du film quand il est arrêté et qu'il voit Gaby rentrer en France.

Pèpé désespère-t-il de retrouver Paris ? On ne sait trop ce qui lui manque. Il évoque des lieux spécifiques (dans la scène avec Gaby dont il sera question plus loin), qu'il cite sans dire d'ailleurs ce qui en fait le charme, et l'odeur du métro. Il semble que Paris lui manque moins en raison des qualités spécifiques de la ville que du fait qu'il s'agit de la sienne. Le spectateur peut le comprendre sans qu'il soit besoin d'en dire ou montrer plus : pour le public des années 19^o 0, Gabin est indissociable de Paris. En revanche, les raisons qui motivent sa détestation de la Casbah sont explicites.

Premièrement, le film commence par une séquence de présentation de la Casbah qui montre celle-ci sous un jour très négatif. La Casbah est sale, dangereuse, mal fréquentée, et hostile aux Européens. Si « Pèpé y est chez lui », le spectateur est conduit à se demander comment il peut bien s'y sentir. La scène de la terrasse insiste sur l'inconfort lié au climat trop chaud et au désordre.

Deuxièmement, dans la scène du café, on voit et entend ce qui fait monter l'exaspération de Pèpé. La scène est conduite jusqu'à son climax par un triple rythme. Le premier est celui des interventions maladroites des membres de sa bande et de celles, fielleuses et manipulatrices, de l'inspecteur Slimane. Le deuxième est donné par deux événements : une bagarre à l'extérieur du cabaret, que Pèpé arrête à coup de poings ; et l'irruption dans

celui-ci d'un mendiant arabe, que Pépé chasse en lui jetant une poterie. Dans les deux cas, il semble que ce soit surtout leur bruit qui énerve Pépé. Le troisième rythme, qui confirme cette hypothèse, est celui de la bande-son. Derrière les dialogues, on entend, venant de l'extérieur, un arrière-fond musical ininterrompu, oppressant et entêtant, de chants en arabe, de tambours et de quelque instrument à vent au son très nasillard, qui semble rendre Pépé fou. A un moment, un des acolytes de Pépé fait jouer un disque de musique orientale sur le gramophone, que le héros fait immédiatement interrompre : « J'en ai assez ! Leur musique, leurs chansons, leur charabia, j'en ai marre ». La musique – encore que le terme soit mal choisi pour désigner ce qui semble tant agresser les oreilles occidentales – semble suffire à causer, signifier et faire partager l'exaspération qu'occasionne la Casbah. C'est celle de la dissonance par rapport aux harmonies et aux timbres des musiques, des instruments et des langues européennes. Aucun des mots prononcés en arabe n'est traduit. La musique et la langue arabes n'ont pas de sens : elles sont au sens propre barbares ; ce n'est que du bruit, insupportable⁸.

Troisièmement, si Pépé ne supporte plus la Casbah, c'est moins en raison de défauts propres au lieu que du fait qu'il ne peut pas en sortir. Là réside tout le suspens du film, mis en place dès le début de celui-ci : quand, comment et pourquoi Pépé va-t-il sortir de la Casbah et se faire prendre par la police ? La Casbah, en même temps qu'un refuge, est une prison. C'est son enfermement que Pépé ne supporte pas.

Le cafard de Pépé a peu à voir avec le temps, mais tout avec l'espace. C'est la forme la plus pure et la plus géographique du cafard colonial. Le cafard de Pépé diffère de celui de Tania en ce qu'il n'a rien à voir avec le vieillissement. Il est vrai que Gabin a 33 ans et Fréhel 46. Dans *Pépé*, Gabin est au sommet de sa séduction. La caméra le filme comme un objet érotique, et comme à la vérité peu d'acteurs masculins ont été filmés (Gauter, Vincendeau, 1994). Mais son âge n'est pas vraiment l'enjeu, comme le montre la suite de la carrière de l'acteur qui, vieillissant, perdra sa *Gueule d'amour* (J. Grémillon, 1977) sans rien perdre de sa virilité. C'est plutôt que la virilité n'est pas affaire de jeunesse ou de beauté : elle ne disparaît pas avec l'âge. Pépé est un homme parce que c'est un caïd : sa virilité tient à sa liberté, qui est à ce stade d'abord une liberté de mouvement. Quand, dans la scène du bar, Pépé crie : « Je dépends de personne, moi. Je suis libre, vous entendez. Libre ! », il ne décrit pas sa situation mais manifeste sa revendication profonde, qui n'est autre que son aspiration à retrouver sa virilité.

Pépé est-il encore un homme s'il ne peut décider où il va ? Enfermé dans la Casbah et avec Inès, Pépé est domestiqué, neutralisé : il est comme une femme. L'insistance de la caméra de J. Duvivier sur le désordre ménager, connoté comme féminin, montre que Pépé n'est pas à sa juste place dans l'appartement d'Inès. Comme le lui dit Inès : « Ils veulent t'arrêter, ils ne se rendent pas compte que c'est déjà fait [...] Pour toi il n'y a plus rien ». Pépé confie lui-même n'avoir « plus rien dans le ventre ». La castration ou l'impuissance de Pépé tient à son incapacité à rejoindre la femme qu'il aime. L'enfermement de Pépé dans la Casbah bride sa sexualité et le tient en fait à disposition d'Inès. Pépé explicite qu'il est condamné à Inès comme/parce qu'il l'est à la Casbah : « Si tu

⁸ De la même façon, lors la scène de cafard dans *Le Messenger* citée plus haut, le personnage joué par Gabin crie « Vos gueules ! Vos gueules ! » pour tenter de faire taire un chant en arabe qui vient de l'extérieur.

venais avec moi tu serais une espèce de Casbah portative⁹. Ah là là ! Deux ans de Casbah, deux ans que je suis avec toi, ça commence à faire un compte rond [...]. Inès le matin, Inès le midi, Inès le soir. T'es pas une femme, t'es un régime ». Pépé est reclus dans la Casbah comme, dans l'imaginaire orientaliste, la femme orientale l'est dans le harem. Cette féminisation de Pépé, qui est aussi une marque de Gabin en tant qu'acteur (Gauter et Vincendeau, 1994), se retrouve dans deux de ses scènes de cafard, où on le voit allongé comme une odalisque dans son décor oriental. Par ailleurs, on trouve dans *Pépé* (entre Pépé et Slimane) comme *La Bandera* (entre Pierre et Fernando) plusieurs scènes homo-érotiques, et la figure du travestissement apparaît à plusieurs reprises en rapport avec les légionnaires dans le second film.

Le cafard de Gabin est très masculin dans son aspiration à la liberté et ses débordements, mais il manifeste en fait le sursaut d'une virilité menacée. Les cafards de Pépé sont aussi masculins en ce que, contrairement à celui de Fréhel, ils ne sont pas filmés de façon à ce que le spectateur prenne pitié ou compatisse. La caméra très mobile, les plans courts, l'accélération du rythme, les images et la bande-son qui nous font voir et entendre ce qui insupporte Pépé ont pour effet de faire partager aux spectateurs son exaspération et ressentir sa violence. Du cafard de Pépé, le spectateur n'est pas conduit à partager la peine mais la colère, la cause mais l'effet. Autant le cafard de Tania est passif, autant celui de Pépé est actif. Dans *La Bandera*, Aïscha la Slaoui décrit ses clients à Pierre : « Beaucoup de légionnaires français venaient me voir [à Meknès]. Ils étaient gentils, et puis tout à coup, pour un rien ils devenaient comme des fous [...] et ils cassaient tous. ». Pierre commente : « On appelle cela le cafard », comme si, pour un homme, le cafard se définissait par les excès de violence inexplicables. Et comme s'il les excusait ?

Quand Pépé écoute Tania chanter sa peine, cela ne débouche sur aucun échange entre eux, chacun était muré dans son cafard. Mais la scène la plus fameuse de *Pépé* est bien celle d'un échange nostalgique entre homme et une femme : il s'agit de la deuxième rencontre entre Gaby et Pépé, dans le bar Ali Baba. Gaby et Pépé, qui, s'étant découvert tous deux parisiens, évoquent chacun leur tour, filmés en plans alternés, les lieux de leurs souvenirs. Pour Gaby, c'est successivement : les Champs Élysées, l'Opéra, boulevard des Capucines, la rue Montmartre, la rue Fontaine. Pour Pépé : la rue Saint Martin, Gare du Nord, Barbès, la Chapelle, boulevard Rochechouart. Chacun suit un itinéraire dans le Paris de sa classe sociale. Les toponymes fonctionnent comme des objets pronostagiques. La caméra filme les deux personnages énonçant ces noms de lieu en gros plan, de face, valorisant leurs yeux qui regardent dans le vague, vers le haut, en direction de leur mémoire ou de Paris. Puis, la caméra recule et les montre en train d'énoncer ensemble « la place Blanche », dernier lieu de leur parcours imaginaire (Figure 1). Pépé et Gaby se regardent alors et éclatent de rire.

⁹ La fameuse scène de *Hôtel du Nord* (M. Carné, 1938) offre un écho inversé à cette scène. Sur le pont du canal Saint-Martin, le personnage joué par Louis Jouvet déclare : « J'en ai assez, je m'asphyxie ». Arletty lui propose de partir « aux colonies » avec lui. Jouvet refuse en répliquant : « j'ai besoin de changer d'atmosphère et mon atmosphère, c'est toi ». A un autre moment, le personnage joué par Jouvet déclare : « toutes les femmes ont des défaillances, hein ? Des espèces de cafards, des siroccos personnels ». Les dialogues de *Pépé* et d'*Hôtel du Nord* sont tous deux d'Henri Jeanson.

Figure 1 : Carte postale, Place Blanche et Moulin Rouge



On voit à droite la basilique du Sacré-Cœur au sommet de Montmartre. Collection de l'auteur.

La scène débute sur un mode nostalgique. Gaby sourit quand elle explique à Pépé que Paris lui manque, mais elle devient soudain grave quand elle lui demande : « Vous connaissez Paris ? ». Et c'est avec gravité que Pépé lui répond : « C'est mon dernier bled ». Mais la note triste disparaît peu à peu quand les deux héros évoquent les lieux qui leur sont chers, et le ton devient franchement joyeux à partir de leur rencontre place Blanche, qui établit entre eux une complicité que la maîtrise commune de l'argot parisien vient confirmer. Sans doute Pépé tombe-t-il amoureux de Gaby car elle représente ou plutôt rend présent Paris, et le guérit ainsi de son cafard colonial. Plus de cafard, car Gaby et Pépé sont ensemble et leur réunion crée autour d'eux un Paris virtuel. Dans *La Bandera*, un des légionnaires fait dans une même logique apparaître Paris à ses camarades, mais en dessinant sur une table de bistro le plan pronostalgique de la ville avec des allumettes et un lacet pour la Seine (Figure 2).

Figure 2 : Le leçon de géographie parisienne d'Aimos (Marcel Mulot)



Source : *Bandera (La...)*, J. Duvivier, 1935.

Ces Paris recréés en Afrique du Nord pour y lutter contre le cafard rappellent les projets de « colonisation départementale » des années 1840, visant à regrouper dans chaque nouveau village algérien des colons de même provenance (bretons, alsaciens, etc.), de façon à les prémunir du risque de la nostalgie (Dodman, 2011). C'est un village parisien qui se met en place à la table de l'Ali Baba, en lieu et place de la Casbah.

Le cafard en musique

Le générique de *Sola* défile sur le gros plan d'un disque qui tourne, et le film commence par une scène d'enregistrement d'une chanson de Sola (Damia) dans un studio parisien : *Tu ne sais pas aimer* (M. Aubret, G. Zoka). Ce disque se retrouve le seul à disposition de Jeff (Henri Rollan), qui passe deux ans isolé dans quelque avant-poste d'Asie de l'Est. Il l'écoute en boucle et développe pour la chanteuse une obsession pathologique, qui a toutes les allures d'une manifestation de cafard colonial. Jeff finit par rencontrer Sola, qui a échoué dans un cabaret de Singapour ; fatalement déçu, il se suicide.

Le film datant de 1931, le rôle central donné par celui-ci au disque tient certainement à l'émerveillement du tout début du cinéma parlant. Mais j'ai signalé la présence du disque et du gramophone dans quatre des cinq scènes de cafard de Gabin, ainsi évidemment que dans celle de Tania/Fréhel. Quant aux colons cafardeux dans *Le Simoun*, c'est autour de la radio qu'ils se rassemblent pour écouter les mélodies françaises qui les relient encore à la métropole. On retrouve le cafard et le disque dans une carte postale qui montre un légionnaire, écoutant un gramophone en noyant son chagrin dans l'alcool (Figure 3). Quelle est la nature du lien, qui prend des allures systématiques, entre le disque et le cafard colonial ? Je propose de l'examiner à trois niveaux.

Figure 3 : Carte postale Le Cafard



Les cartes, le vin et les femmes constituent trois remèdes au cafard, mais le gramophone semble plus l'entretenir que le faire disparaître. Le son joué par le gramophone et l'image mentale projetée par le légionnaire rappellent un dispositif cinématographique. Collection de l'auteur.

Premièrement, les musiques des scènes de cafard mentionnées ici ne sont pas extra-diégétiques : elles sont entendues aussi bien et en même temps par les personnages et par les spectateurs du film, sur lesquels elles peuvent donc produire le même effet. La musique arabe peut exaspérer le spectateur comme elle exaspère Pépé ; la chanson de Fréhel, émouvoir en même temps Pépé et les spectateurs qui visionnent le film. L'usage de musiques diégétiques permet de plonger les personnages et les spectateurs dans le même bain émotionnel : elle favorise la compassion.

Deuxièmement, ces scènes où l'on joue un disque dans le film ont un rôle dans l'intrigue. Le disque est passé pour provoquer ou apaiser le cafard : dans *La Bandera*, Fernando veut provoquer celui de Pierre ; dans *Pépé*, Tania alimente son cafard en jouant un de ses vieux disques ; dans *Le Messager*, la femme de Nick lui envoie un enregistrement de sa voix pour pallier son absence ; dans *Sola*, Jeff entretient son cafard en passant la même chanson encore et encore. Par la magie du disque, l'ailleurs et le passé sont rendus présents, ici et maintenant. Cette confrontation est le ressort même du cafard colonial. Elle s'opère normalement dans la tête du personnage, par l'effet du souvenir ; le disque agit comme une mémoire externe et avive le sentiment de perte. Pourquoi alors le légionnaire de la carte postale, Tania/Fréhel ou Jeff choisissent-ils d'écouter le disque, malgré la peine qu'il occasionne ? Il y a bien sûr des réponses à chercher dans la psychologie des personnages (qui chercheraient un soulagement cathartique ou une jouissance masochiste ?), car il faut bien que la scène soit motivée. Mais, pour ce qui nous intéresse, il vaut mieux les trouver dans le ressort cinématographique mis en place. Il est manifeste dans la scène du cafard de Tania car elle possède en Pépé un spectateur diégétique, qui nous permet de comprendre

comment fonctionne le dispositif. Le disque, comme la photographie d'ailleurs, sont supposés servir de support à l'évocation des souvenirs de Tania, mais ils ont surtout pour fonction de permettre au spectateur d'avoir directement accès au passé et aux lieux dont elle se souvient, en les rendant présents. Les objets pronostalgiques, en particulier les disques, sont des accessoires scénographiques qui permettent aux spectateurs du film de percevoir les lieux et le passé dont la crise de cafard manifeste la perte. La scène de cafard s'appuie sur un film dans le film, mais il semble que dans celui-ci la bande-son compte plus que les images.

C'est que – et c'est le troisième niveau - la fonction première de la musique de film est d'exprimer les émotions des personnages, de susciter celles du public et de mettre en place une tonalité émotive (Smith, 1999). Comme dit un personnage de *Sola* à propos de la chanteuse éponyme : « elle chante à vous remuer le cœur ». Selon le grand compositeur de musique de film hollywoodien Elmer Bernstein,

de tous les arts, la musique est celui qui fait le plus directement appel aux émotions. C'est une communication non-plastique et non-intellectuelle entre les vibrations du son et l'esprit. Celui qui l'écoute n'est généralement pas gêné par le besoin de demander ce qu'elle signifie. (cité in Burt 1994 : 10)

On ne peut mieux attester de la capacité de la musique à susciter des émotions, et en particulier la nostalgie, qu'en citant ce que Jean-Jacques Rousseau écrit dans son *Dictionnaire de la musique* (1772) à propos du Rans-des-Vaches, « cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays ». C'est parce qu'elle échappe au régime représentationnel et à l'intellection de l'auditeur que la musique a une telle capacité à susciter les émotions. Le spectateur du film, en écoutant en même temps que le personnage du film la musique jouée par le gramophone, accède non seulement à ses souvenirs : il ressent avec lui les mêmes affects. Le spectateur connaît le cafard quand il est mis en discours ou en images ; il l'éprouve quand il est mis en musique.

Dans l'optique de l'injonction plus-que-représentationnelle, il faut remettre en cause cette distinction typiquement moderne, pour envisager que la connaissance et l'émotion sont deux modes de cognition légitimes et complémentaires. Les films coloniaux des années 1930, en particulier ceux qui jouent sur la musique, deviennent alors des ressources historiques précieuses en ce qu'ils permettent au spectateur d'aujourd'hui de ressentir les sentiments ou émotions d'hier, ou plus précisément celles que le réalisateur voulait lui faire éprouver. Et c'est le cas de certains de ces films, comme *Le Grand Jeu* ou *Pépé le Moko*. Pourquoi ceux-là ont-ils la capacité à émouvoir encore aujourd'hui ? Cela tient beaucoup au talent des réalisateurs, J. Feyder et J. Duvivier, et à la qualité des performances de Françoise Rosay pour le premier, Jean Gabin et Fréhel pour le second. Mais le génie ne suffit pas à assurer qu'un film passe la barrière du temps. Cela tient aussi à la pérennité de certains codes et aux effets de mode. Par exemple, beaucoup de chanteuses réalistes des années 1930 roulaient les « r », et cela rend facilement ridicules aujourd'hui leurs chansons les plus dramatiques.

Qu'un film émeuve aujourd'hui comme il émouvait hier tient du miracle. Encore faut-il pour ce qui ici nous intéresse que ces émotions soient les mêmes : on peut le vérifier sur la

base des critiques de l'époque, dont beaucoup, dans l'exemple de *Pépé*, saluent le numéro de Fréhel¹⁰ et qualifient bien de « cafard » l'état d'âme de Pépé.

La capacité de la musique de film à susciter des sentiments géographiques chez le spectateur se trouve illustrée dans la première version de *La Maison du Maltais* (H. Fescourt, tourné en 1927 et diffusé en 1929, soit avant le parlant). Matteo, le héros, un Maltais originaire de Tunisie, échoue à Paris. Ses « pensées empoisonnées » le ramènent vers la Tunisie qu'il a quittée et les moments heureux vécus à Sfax avec la femme qui l'a trahi. Pour nourrir sa nostalgie, « il avait acheté un phonographe et des disques aux airs simili arabes qu'on projette dans les cinémas chaque fois que s'avance sur l'écran un chameau ou une femme voilée. Le nasillement de l'appareil le transportait à Sfax »¹¹. Cette scène appelle ici deux commentaires.

Premièrement, elle évoque la musique, parfois écrite spécifiquement pour le film, qui accompagnait les projections au temps du cinéma dit « muet », et apportait beaucoup à la caractérisation des scènes, des ambiances, des lieux et des personnages, ainsi qu'à l'expérience des spectateurs. Ceux-ci étaient si attentifs à la « bande-son » proposée qu'ils choisissaient souvent la salle (et donc le film) en fonction de la qualité de l'orchestre qui y jouait. Ce pouvoir de la musique, si ce n'est son primat sur l'image, est confirmé par Matteo, pour qui faire tourner le disque, c'est comme projeter le film. Le disque suffit à opérer, d'un seul mouvement, son transport géographique (le ramener en Tunisie) et émotif (susciter sa nostalgie). Y a-t-il quelque ironie à ce que les images d'un film muet témoignent de cette importance de la musique dans l'expérience du spectacle cinématographique ?

Deuxièmement, la musique « simili arabe », que l'auteur dénonce d'ailleurs comme convenue, est certainement comparable à celle qu'on entend dans les films orientalistes des années 1930 mentionnés dans cet article. Cette musique arabisante produit chez certains personnages européens (Pépé à Alger ou le héros du *Messenger*) de l'exaspération et une crise de cafard colonial, chez d'autres (les touristes qui avec Gaby visitent la Casbah dans *Pépé*) un effet d'exotisme, et chez Matteo un sentiment de nostalgie. Cette polyvalence diégétique atteste que cette musique se réduit au référent géographique auquel elle renvoie, qui n'a pas la même charge émotive pour chaque personnage. Remettre en cause l'authenticité de cette bande-son n'a guère de pertinence car sa qualité tient à son caractère stéréotypé. La musique de *Pépé* fait toutefois exception : les mélodies occidentales sont de Vincent Scotto, mais les thèmes orientaux de Mohand Iguebouchène, compositeur algérois (1907-1966) repéré dans la Casbah puis passé par les écoles de musique occidentale : sa partition pour *Pépé* ne se réduit pas à des effets d'exotisme de bazar.

Pour finir, à la suite de Matteo, il est inévitable de s'interroger sur les émotions de ceux que ces films évoquent si rarement en tant que sujets sensibles : les « indigènes ». Qu'en est-il ainsi de leur cafard ? Si le cafard colonial est lié aux effets délétères du milieu, pourquoi n'en souffriraient-ils pas ? S'il est lié à l'isolement et l'exil, peut-il frapper les indigènes qui, à l'instar de Matteo, sont venus en métropole et y subissent les « souffrances de l'immigré » (Sayad, 1999) ? Ce n'est évidemment pas le cinéma français des années 1930 qui peut aider

¹⁰ « Et vous pleurerez, avec Fréhel, pendant que tourne son disque » (*La Revue de l'Ecran*, 27/3/1937). « La grande Fréhel est d'un pathétique qui pique aux yeux » (*Les Spectacles d'Alger*, 7/4/1937).

¹¹ Le film, que je n'ai pu voir, est ainsi raconté dans une publication dédiée : Vignaud J., 1928, *La Maison du Maltais*, illustré d'après le film de la Société des cinéromans-films de France, Paris, Plon, p. 67.

à répondre à ces questions. A de très rares exceptions près (comme *Mektoub*, A. Ghanem, 1970), il faudra attendre le milieu des années 1980 pour qu'il s'intéresse aux immigrés, et encore ce ne sera guère qu'à travers ceux qu'on appelle la « deuxième génération ». Non, si le cinéma français s'est récemment de nouveau intéressé au cafard colonial (*colonial blues*), c'est plutôt à travers la nostalgie de l'Empire, qui imprègne des films comme *Indochine* (R. Wagnier, 1992) ou *L'Amant* (J.-J. Annaud, 1992) (Norindr, 1996).

L'expérience spectatorielle du cafard colonial

Un film comme *Pépé le Moko* offrait davantage qu'une certaine vision d'Alger ou de la Casbah : il donnait l'occasion de voir et même, allant au-delà du représentationnel, de ressentir le cafard colonial. Quel était l'impact de cette expérience ? Avait-elle une dimension morale ou politique ? Quelle est la fonction dramaturgique des scènes de cafard ? On en est réduit ici à proposer des hypothèses, d'autant que les réactions du public en la matière ne sont certainement pas homogènes.

Une première réponse tiendrait à la fonction cathartique du cafard. *Pépé* relève clairement d'un genre cinématographique : le réalisme poétique. L'esthétisation du cafard à laquelle le film procède s'inscrit-elle dans la continuité du roman réaliste et naturaliste, qui, décrivant les misères du peuple, suscitait la pitié, l'indignation et peut-être le révolte du lecteur ? La « topique de la souffrance » (Boltanski, 1993) qui régit la mise en scène du cafard colonial dans le cinéma des années 1930 semble moins être une « topique du sentiment » qui le rendrait touchant, ou une « topique de la dénonciation » qui le rendrait injuste, qu'une « topique esthétique » qui le rend sublime et n'engage à rien. Le cafard de *Pépé* ou de *Tania* ne sollicite guère de réaction morale ou politique de la part du spectateur, appelé à rester dans une position extérieure et contemplative, ce qui ne veut pas dire sans réaction.

L'esthétisation du cafard de *Tania*, offert en spectacle diégétique et extra-diégétique, appartient au registre du mélodrame, notamment caractérisé par ses effets de *pathos*, la « tentation des larmes » et le recours à la musique (Fix, 2011). La scène suscite chez le spectateur de la pitié esthétique, définie comme « la souffrance ressentie par [...] le spectateur devant la représentation artistique du malheur d'autrui » (Petit, 2016). La mise en scène des cafards masculins, en particulier ceux de Gabin, est plus tragique, déployant une violence dont le spectateur anticipe avec crainte l'issue aussi fatale qu'injuste.

La crainte et la pitié sont les deux sentiments qu'Aristote associe à la catharsis (*Poétique*, VII, 1449 b 24-28)¹². Devant la représentation d'un événement tragique, le spectateur, par empathie, éprouve de la pitié (pour le personnage injustement frappé) et de la crainte (pour lui-même, à qui cela pourrait aussi arriver). Mais on ne peut guère soutenir que les scènes de cafard aient une fonction cathartique pour le spectateur du film. Celles-ci en effet ne le confrontent pas à des événements tragiques mais à la manifestation des sentiments

¹² Les débats sur ce qu'est au juste la catharsis et comment elle fonctionne durent depuis des siècles (Vives, 2010 ; Marx, 2011 ; Darmon, 2011), mais une interprétation médicale du court et allusif passage d'Aristote s'est imposée. La catharsis serait une purge homéopathique, par laquelle le spectateur, confronté à la représentation des événements tragiques et ressentant les sentiments opposés de la crainte et de la pitié, rétablit l'équilibre humoral de son organisme.

nostalgiques des personnages. L'événement tragique (l'exil, le vieillissement) a eu lieu avant. Il n'est pas figuré par le film mais rappelé par sa mise en abîme : le personnage qui se livre au cafard projette le film du pays et du passé perdus, grâce à un objet pronostalgique. La catharsis n'est pas opérée *par* le film mais *dans* le film : par le film dans le film ; elle ne touche pas le spectateur mais le personnage. Les scènes de cafard sont des scènes de catharsis où sa victime se purge de sa peine en mettant en scène et jouant la perte qui l'occasionne. C'est dit très clairement par Tania : c'est quand elle a le cafard qu'elle regarde sa vieille photographie et passe son disque, remède dont elle use pour se faire pleurer, et rétablir ainsi son équilibre par un épanchement d'humeur au sens proprement hippocratique. Elle fait son cinéma : elle fait le nécessaire pour se faire pleurer et sans doute, après, ça va mieux. Ce n'est pas la représentation de la nostalgie qui est cathartique mais la nostalgie elle-même. Toutefois, le spectateur sensible au processus d'identification et à la musique peut, la larme à l'œil, éprouver la même nostalgie et ressentir la même catharsis, comme en écho. Mais en quoi le spectateur métropolitain s'y retrouve-t-il ? Avec quels enjeux, questions ou angoisses propres à la société française les scènes de cafard entrent-elles en résonance ?

Une réponse est à chercher dans ce que le cafard montre du projet colonial. A la sortie du film, quelques critiques, à la vérité peu nombreuses, portent peu sur la dimension morale ou politique du film. *La Croix* (22/2/1937), qui préfère les films édifiants, s'indigne : « c'est avec de tels films qu'on désaxe de jeunes imaginations ». Le journal catholique n'apprécie pas ce « sujet de roman-feuilleton » qui ne propose au public « d'autres chevaliers que ceux des bas-fonds ». Plus pertinent pour notre propos, *La Cinématographie française* (12/8/1938) s'inquiète : « Ce tableau d'Alger peint pas des Français est plus éloquent que n'importe quel article de polémique. La France s'avoue elle-même indigne de posséder et incapable d'administrer un empire colonial ». Il est vrai que le film ridiculise la police d'Alger et présente la Casbah comme une zone de non-droit. *Pépé* véhicule certes de nombreux stéréotypes racistes, justement dénoncés aujourd'hui par les *postcolonial studies*, mais cette critique ne devrait pas occulter que le film présente une vision plutôt noire de la vie coloniale. *Pépé* n'a rien d'un film de propagande coloniale. Pour s'en convaincre, il suffit de le comparer à *Le Bled* (1929), réalisé sur commande par J. Renoir pour la célébration du centenaire de la conquête de l'Algérie et qui magnifie sa mise en valeur agricole, à *La Bandera*, film dédié au Général Franco, à la gloire de la Légion espagnole et de sa guerre contre les « salopards », aux *Réprouvés* (1936) présenté sur une affiche comme « le premier film sur les Bat' d'Alf », qui célèbre ce corps d'armée et sa lutte contre les mêmes « salopards », ou encore à *Les Hommes nouveaux* (M. L'Herbier, 1936), « dédié aux hommes indigènes et français qui sous l'impulsion du Maréchal Lyautey ont fait le Maroc moderne ».

Les films qui font du cafard colonial une caractéristique centrale des personnages montrent des Européens que les colonies où ils vivent rendent malades et/ou malheureux, et qui ne rêvent que de rentrer en métropole. Faut-il voir dans les films qui présentent cette vision négative des colonies – et en particulier des légionnaires – les « prémices d'une inconscience décolonisatrice tissée autour des images traduisant l'usure, le désarroi et la souffrance du personnage le plus représentatif du colonialisme » (Benali, 1998 : 321) ? A mon sens, la figure du cafard colonial relève moins d'une critique du projet colonial – dont on voit mal comment elle pourrait être inconsciente et dont le cinéma de l'époque n'apporte guère de témoignages – que de la prise en compte des difficultés de sa mise en

pratique et du peu d'enthousiasme des Français (notamment les auteurs du film) vis-à-vis de celle-ci.

Pépé ne donne pas envie d'aller vivre – c'est-à-dire cafarder – en Algérie. Le film ne compte certainement pas parmi ceux qui poussent les spectateurs à s'engager dans « l'aventure coloniale » ; il est même possible qu'il en ait détourné certains. Non qu'il prenne d'aucune façon position contre (ni pour d'ailleurs) la colonisation en tant que système social ou politique, mais parce qu'il met à mal les promesses de la propagande coloniale. Les films qui figurent le cafard désenchantent la vie coloniale, mais c'est beaucoup dire qu'ils critiquent la colonisation. Centrés sur la vie des colons, ils n'en formulent les problèmes qu'en termes psychologiques et individuels. Des injustices dont les indigènes seraient victimes, il n'est pas question, pas plus que des causes structurelles qui seraient à la source des difficultés des uns ou des autres. C'est bien le sens de la critique de *Rouge-Midi*, dont le nom indique assez clairement la couleur idéologique :

A un moment où la situation de l'Algérie est dramatique, où les plus graves problèmes se posent, nous aurions aimé, non pas les voir résoudre dans un sens politique, mais y sentir des allusions. Or tout reste confiné dans l'individuel, c'est la vieille tradition de la littérature bourgeoise dans toute sa splendeur : chacun est personnellement responsable de sa destinée et celle-ci n'est soumise qu'à la 'fatalité'. Evidemment, ce n'est pas fait pour former des révolutionnaires. (30/3/1937)

Si les scènes de cafard ne constituent pas des critiques du colonialisme mais reflètent simplement les difficultés des colons, la question des raisons de leur mise en spectacle par un cinéma qui n'a pas vocation documentaire reste pendante. Quel ressort le réalisateur cherche-t-il à activer ? Le cinéma colonial joue de l'exotisme et satisfait le désir des spectateurs métropolitains pour l'autre et l'ailleurs, présenté de façon à en souligner le pittoresque. Il autorise un tourisme virtuel vers des destinations attractives, dont la visite est souvent mise en scène. Les scènes de cafard montrent au contraire des personnages qui, sur place, les abhorrent. Le film dans le film, projeté par le personnage cafardeux, figure et célèbre quant à lui la métropole, et plus spécifiquement sa synecdoque : Paris, où se trouve le spectateur. Le contraste entre le film et le film dans le film oppose le goût de l'ailleurs et le goût de l'ici : l'exotisme et le cafard colonial. Je suggère de ne pas y voir une contradiction. Il faut être très sûr de soi, de ses valeurs et de son identité pour trouver l'autre charmant ; il ne faut pas qu'il offre une alternative (Staszak, 2012). Il y a dans l'exotisme la menace d'un choix, d'une remise en cause de l'ici et de ses normes. Je fais l'hypothèse que la scène de cafard et en particulier le film dans le film en protège le spectateur. Il peut jouir du plaisir du dépaysement tout en étant rasséréiné sur la désirabilité du lieu qu'il habite, que le personnage cafardeux désespère de retrouver. Loin d'être menacé par la tentation de l'ailleurs, le spectateur se sent bien à sa place, fortifié dans l'idée qu'il occupe le centre matériel et symbolique du monde, flatté dans son patriotisme, et conforté dans la conscience de sa supériorité et le sens de son identité. Les scènes de cafard ne cassent pas le ressort de l'exotisme, elles garantissent la sécurité de son déploiement. Elles n'invitent pas à la colonisation mais au tourisme.

Au-deçà de la question de la critique du colonialisme et de l'impact du film sur les candidats à l'aventure, il faut s'interroger sur l'expérience strictement émotionnelle que celui-ci propose aux spectateurs les plus concernés : les colons. Le cinéma a popularisé la figure du cafard, qu'il a participé à instituer comme un sentiment légitime et attendu, que le colon est

en droit d'éprouver et dont il est attendu qu'il fasse l'expérience, au point de le faire accéder au rang de stéréotype. Le cinéma a proposé des modes d'expression de ce sentiment, dans les registres bien caractérisés de la dépression avec Fréhel et de la colère avec Gabin. Ainsi se constitue et se diffuse un répertoire émotif dans lequel le colon candidat aux idées noires peut piocher pour composer et manifester ses états d'âme. En ce sens, avoir le cafard, c'est imiter Fréhel ou Gabin : jouer un rôle. Le discours cinématographique sur le cafard serait performatif : il décrirait moins un sentiment qu'il ne le ferait advenir.

Un bon exemple de la façon dont le cinéma produit en la matière le monde qu'il figure est fourni par *Les Réprouvés*, qui célèbre les fameux Bataillons d'Afrique (Bat' d'Af'). Le réalisateur a écrit pour l'occasion un chant militaire, *Les Bataillonnaires*, qu'il fait jouer dans le générique du film : « Il est sur la terre africaine/ Un bataillon dont les soldats/ Sont tous des gars qu'ont pas eu d'veine/ C'est les bats d'Af et nous voilà ». Ce chant devint l'hymne des Bat' d'Af', et fut repris par divers corps d'Armée (parachutistes, Légion, Spahis). Il participa ainsi à la construction de l'image des Bat' d'Af' et à la conscience de leur supposée déveine, jouant son rôle dans l'épidémiologie cafardeuse.

Conclusion

On appelle « effet Werther » (Phillips, 1974) la vague de suicide qui peut suivre l'annonce dans la presse d'un suicide médiatique, pour rappeler l'épidémie de suicide consécutive à la parution des *Souffrances du jeune Werther* (Goethe, 1774), dont le héros se tue par désespoir amoureux. « Ce qu'on admire comme art, on veut l'introduire dans l'existence réelle. Werther a causé plus de suicide que la plus belle femme du monde », note Mme de Stael¹³. *Pépé* et *La Bandera* ont-ils poussé des colons vers le cafard, voire le suicide ?

Pour penser le rôle des arts dans la construction sociale des émotions, on peut envisager que celles-ci sont l'objet d'une artialisation, telle que A. Roger (1997) l'a théorisée à propos des paysages¹⁴. Il s'agit de faire l'hypothèse que « certaines œuvres, en mettant en scène des émotions et en leur attachant des scénarios paradigmatiques, influent sur la manière dont nous ressentons, catégorisons et évaluons ces émotions » (Talon-Hugon, 2014 : 5-6). On ne peut dire que le cinéma a inventé le cafard colonial, qui préexiste d'au moins 40 ans aux films ici mentionnés. Mais il est très probable que tous ces films à succès qui montrent des colons cafardeux aient participé à la banalisation et la diffusion de ce sentiment géographique, et que Gabin et Fréhel aient été des maîtres à cafarder comme Werther et la Princesse de Clèves furent des maîtres à aimer.

Note de l'auteur

L'auteur tient à remercier les évaluateurs anonymes pour leurs critiques et suggestions, qui lui ont été très précieuses.

¹³ Mme de Stael, *De l'Allemagne*, in *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1836, vol. 2, p. 85.

¹⁴ L'artialisation des émotions » est l'objet en 2014 d'un numéro spécial de la *Nouvelle Revue d'esthétique* et d'un colloque (9-21 mai 2014, Nice).

Bibliographie

Filmographie

- Amok, F. Ozep, 1934.
Bandera (La...), J. Duvivier, 1935
Bled (Le...), J. Renoir, 1929.
Gueule d'amour, J. Grémillon, 1937.
Grand Jeu (Le...), J. Feyder, 1934.
Hommes nouveaux (Les...), M. L'Herbier, 1936.
Hôtel du Nord, M. Carné, 1938.
Maison du Maltais (La...), H. Fescourt, 1928.
Maison du Maltais (La...), P. Chenal, 1938.
Messager (Le...), R. Rouleau, 1937.
Pépé le Moko, J. Duvivier, 1937.
Réprouvés (Les...), J. Séverac, 1937.
Simoun (Le...), F. Gémier, 1933.
Sola, H. Diamant-Berger, 1931.
Un de la légion, Christian-Jaque, 1936.

Sources secondaires

- BARTHOLEYNS G. (2015) « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette », *Terrain*, 65, pp. 12-33.
BENALI A. (1998) *Le Cinéma colonial au Maghreb*, Paris, éd. du Cerf.
BERSNTEIN M. and STUCLAR G. (eds.), (1997) *Visions of the East. Orientalism in Film*, New Brunswick, Rutgers Univ. Press.
BOLTANSKI L. (1993) *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié.
BOULANGER P. (1975) *Le Cinéma colonial, de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Paris, Seghers.
BURT G. (1994) *The Art of Film Music*, Boston, Northeastern Univ. Press.
CONWAY K. (2004) *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French Film*, Berkeley, Univ. of California Press.
DARMON J.-Ch. (dir.), 2011, *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann.
DODMAN Th. (2011) « Un pays pour la colonie. Mourir de nostalgie en Algérie française, 1830-1880 », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 66, 3, sept.-oct., pp. 743-784
FIX F. (2011) *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck.
GAUTER Cl. et VINCENDEAU G. (2006 [1994]), *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde.
GRODAL T. (1997) *Moving Pictures: a New theory of Film Genre, Feelings and Cognition*, Oxford, Oxford Univ. Press.
GRODAL T. (2009) *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*, New York, Oxford Univ. Press.
GUNNING T. (1990) « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant- Garde », in Th. Elsaesser and A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publications, pp. 56-62.
Journal of Film Preservation (2002) numéro spécial "Le Cinéma colonial", 6.

- KENNEDY-KARPAT C. (2013) *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s*, Madison, Fairleigh Dickinson Univ. Press.
- LORIMER H. (2005) "Cultural geography: the busyness of being 'more-than-representational'", *Progress in Human Geography*, 29, 1, pp. 83-94.
- MARX W. (2011) « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », *Poétique*, 166, 2, pp. 131-154.
- NORINDR P. (1996) " Filmic memorial and colonial blues", in Sherzer, op. cit., pp. 120-146.
- PETIT A. (2016) « Pitié », in Bernard M., Gefen A. et Talon-Hugon C. (dir.), *Arts et émotions. Dictionnaire*, Paris, Armand Colin.
- PHILLIPS P. (1974) « The influence of suggestion on suicide: Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review*, 39, June, pp. 340- 354.
- PLANTINGA C. (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, Univ. of California Press.
- PLANTINGA C. et SMITH G.M. (1999) *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Chicago, Johns Hopkins Univ. Press.
- ROGER A. (1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.
- SAYAD A. (1999) *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil.
- SHERZER D. (ed.) (1996) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone Worlds*, Austin, Univ. of Texas Press.
- SLAVIN D. H. (2001) *Colonial cinema and imperial France, 1919-1939: white blind spots, male fantasies, settler myths*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press.
- SMITH J. (1999) « Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score », in Plantinga and Smith, op. cit., pp. 146-167.
- SMITH G.M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge, Cambridge Univ. press.
- SMITH G.M. (2004) « Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings », *Quarterly Review of Film and Video*, 21, 4, Oct.-Nov., pp. 303-315.
- STASZAK J.-F. (2016) « 'On n'est pas un bon légionnaire quand on n'a pas le cafard' : enjeux médicaux, culturels et politiques d'un sentiment géographique (1880-1930) », *Carnets de géographes [enligne]*, n° 9.
- STASZAK J.-F. (2012) « La construcción del imaginario occidental del 'allá' y la fabricación de las 'exóticas': El caso de los koi moko maoris », in Herniaux D. y Lidon A (dir.), *Geografía de los imaginarios*, Barcelone/Mexico, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 179-210.
- STASZAK J.-F. (2014) « Cinéma et géographie : modes d'emploi », *Annales de géographie*, 695-696, 1-2, pp. 595-604.
- TALON-HUGON C. (2014) « L'artialisation des émotions », *Nouvelle revue d'esthétique*, 14, 2, pp. 5-8
- TAMBA S. (2004) « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme et la société*, 4, 154, pp. 93-108.
- THRIFT N. (2007) *Non-representational theory: Space, Politics, Affect*, London, Routledge.
- VINCENDEAU G. (1987) « The mise-en-scene of suffering. French chanteuses réalistes », *New Formations*, 3, pp. 107-128.
- VINCENDEAU G. (1998) *Pépé le Moko*, London, BFI Publishing.

VIVES J.-M. (2010) « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychoanalyse*, 1, 9, pp. 22-35.