Habib Benglia et le cinéma colonial

Nathalie Coutelet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/12182>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.12182
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 20 septembre 2008
Pagination : 531-547
ISBN : 978-2-7132-2184-2
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Nathalie Coutelet, « Habib Benglia et le cinéma colonial », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 191 | 2008, mis en ligne le 20 septembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/12182> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.12182

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

Habib Benglia et le cinéma colonial

Nathalie Coutelet

« Au Noir, on demande d'être bon négro ;
ceci posé, le reste vient tout seul. »

Frantz Fanon (1971)

- 1 Habib Benglia, acteur de théâtre, de radio, danseur, auteur, a ajouté à cette gamme artistique déjà fort étendue une contribution cinématographique importante. Sa carrière fut à la fois longue et diverse, mais elle présente également la particularité pour notre époque de dégager l'image du personnage et du comédien noirs : le prisme du cinéma rend parfaitement compte des poncifs alors en usage au sein de la société.
- 2 Face à l'abondance des productions tournées par Benglia, il est nécessaire d'opérer un choix. La thématique récurrente de ses films invite à un classement par genre et, en premier lieu, met en évidence la part des films dits « coloniaux ». On peut encore les subdiviser en films « de légionnaires » et en films « exotiques ». Dès lors, il est aisé de deviner que la couleur de l'artiste Benglia entrait fortement en compte dans la distribution. En effet, des actions situées en Afrique et des rôles de tirailleurs à ceux de chefs ou rois de tribu, sa filmographie s'est développée en noir davantage qu'en blanc...
- 3 Le cinéma colonial constitue un genre à part, qui a servi la propagande française et illustré pour la nation l'œuvre coloniale. Il a ainsi propagé de nombreux mythes et clichés autour des régions investies par la France — Maghreb, Afrique subsaharienne, Indochine — car le cinéma a recours à des codes de représentation simples et immédiatement identifiables par le public. Benglia s'est retrouvé prisonnier des rôles de Noirs, conformément à une typologie unanimement admise. Paradoxalement, ce sont pourtant les productions le ramenant à des rôles peu développés et peu profonds qui lui ont permis d'entrer dans la carrière cinématographique. Une quarantaine de films est à son actif, même si l'on a essentiellement retenu de cette abondante contribution le rôle furtif du gardien de hammam dans les *Enfants du Paradis*. S'il est révélateur en ce qui concerne la brièveté de nombre de ses apparitions, il ne s'apparente pas au cinéma colonial, qui constitue un axe majeur de son travail face aux caméras.

Les films militaires et la propagande coloniale

- 4 Les intrigues faisant place aux personnages de militaires sont abondantes dans l'Entre-deux-guerres, après la victoire, dans le but d'en célébrer les héros¹. La guerre et la venue en nombre de troupes noires en France ont contribué à répandre l'image du célèbre tirailleur — sénégalais, cela va sans dire, même lorsqu'il était issu d'une autre communauté — notamment. Ces films entrent donc dans la catégorie du cinéma colonial dans la mesure où ils mettent en scène des personnages de colons et de colonisés et les rapports qui les unissent, de même que des territoires lointains. Parmi eux, on trouve des films de guerre, tout d'abord, à l'instar de *La Grande Illusion*, de Jean Renoir², avec en vedette Jean Gabin, qui obtient un véritable succès public. Un groupe d'officiers français, prisonniers durant la Première Guerre mondiale, tente à plusieurs reprises de s'évader et finit par y parvenir. Habib Benglia y incarne « le Sénégalais », un tirailleur prisonnier, lui aussi, du camp de Wintersborn, qui grave dans le bois une inscription symbolique, « La Justice poursuivant le crime ». On le voit ensuite participer au chahut fomenté par le groupe qui cherche à s'enfuir du camp, jouant de la flûte ou tapant sur une casserole pour faire diversion. Rôle secondaire, mais révélateur des stéréotypes omniprésents dans le film : Boëldieu incarne l'aristocratie française, Maréchal, le héros viril issu du peuple, Rauffenstein l'aristocrate allemand, Rosenthal, le juif, Benglia, le tirailleur sénégalais. Une image d'Épinal parmi d'autres.
- 5 L'armée coloniale, la « force noire », est intégrée à l'imaginaire collectif ; le film n'est pas en couleurs, mais on devine sans peine la *chéchia* rouge au pompon bleu sur la tête de Benglia. Le « brave Sénégalais » qui verse son sang pour la France est devenu une icône militaire et populaire, d'autant plus que les Allemands dénoncent avec véhémence la présence de troupes noires sur le Rhin. Le rôle muet de Benglia renforce également le topique d'absence de réflexion intellectuelle accordée à l'Africain. Il n'est là que pour renforcer la véracité du décor, en tant que personnage intégré à l'histoire nationale, mais dont l'action est réduite : son rôle est secondaire, comme on a très vite négligé l'apport des soldats issus des colonies durant le conflit.
- 6 Au travers de l'armée, on exalte les valeurs nobles, le patriotisme et l'héroïsme, on exhibe les tirailleurs, les *spahis*, les légionnaires, comme dans *Le Roman d'un Spahi*, de Michel Bernheim³. Tiré du récit de Pierre Loti, ce film présente deux personnages noirs, Habib Benglia, dans le rôle de Nyaor et la Princesse Kandou, dans celui de Fatou. Jean Payral, engagé dans un régiment colonial, est tombé amoureux de Cora, mais sans succès. Désespéré, c'est donc avec la servante noire de Cora, Fatou, qu'il va entretenir une relation. Les *spahis* reçoivent un jour l'ordre de partir en guerre contre les tribus révoltées et Jean va périr bravement, aux côtés de Nyaor :
- « Dans un même sacrifice, le sang du spahi noir se mêla à celui du spahi blanc pour faire triompher les couleurs du drapeau de la France » (*Ciné-Miroir* 1936 : 197).
- 7 L'idéologie dominante le film est patente, il s'agit bien de faire l'apologie de la puissance colonisatrice française, en butte à la sauvagerie des peuples rétifs. On y trouve également deux images stéréotypées de Noirs, tout d'abord celle d'« Habib Benglia, un spahi noir de fière allure et très justement expressif » (Lot 1936) ; puis celle de Fatou, petite négresse fidèle, naïve et dévouée à son maître, aussi ingénue que perverse. Cela reflète parfaitement le manichéisme habituel associé aux personnages noirs, ange et démon, lumière et ténèbres, civilisation et barbarie. Confident de Payral, il lui apprend que Fatou « attend petit », dans un usage linguistique conforme aux préjugés contemporains. On lui fait également tenir des propos censés refléter les mœurs africaines, lorsqu'il évoque la vente de ses femmes, parce qu'elles lui coûtaient plus cher que ses chèvres (*sic*). En un

instant, les démons de la polygamie et du cynisme misogyne affleurent sur les lèvres de Nyaor-Benglia, qui croit ainsi consoler Payral de ses chagrins d'amour tout occidentaux. Apparaissent alors à la fois la propagande et les poncifs véhiculés par le cinéma, moyen d'expression qui a parfaitement intégré les discours dominants. Nyaor est conforme à l'idée que se fait le Français moyen de l'indigène docile et dévoué à la mère patrie, mourant fraternellement aux côtés de son homologue blanc ; pour une fois, le métissage est permis. Sur le jeu de Benglia, on note « une composition remarquée » (Boulanger 1975 : 93), sans autre précision. Le personnage du Noir l'emporte sur l'acteur, le rôle éclipse son interprète. La presse est avare de détails en général, notamment pour les personnages secondaires, ce qui rend difficile l'analyse de la composition du comédien.

- 8 En dehors des militaires, les territoires africains fournissent encore des lieux privilégiés pour exprimer le patriotisme. L'« œuvre » colonisatrice est ainsi évoquée dans *l'Homme du Niger*, de Jacques de Baroncelli (1939)⁴, qui n'utilise pas les colonies comme seuls arrière-plans exotiques, mais souligne la position française en Afrique. Tourné à Bamako et à Ségou, puis aux studios de Joinville pour les intérieurs, le film évoque l'itinéraire du commandant Bréval, administrateur d'une colonie, qui a décidé de construire un barrage pour fertiliser la région. Une léproserie et l'action « philanthropique » des médecins français complètent la carte postale, en y apportant l'indispensable touche paternaliste, autre versant classique du film colonial. La réalisation combine l'exaltation de l'épopée coloniale militaire et humanitaire, dont le barrage et la léproserie constituent les symboles.
- 9 Certaines scènes sont tournées dans une léproserie de Ségou, mais également à Markalla, lieu d'édification du barrage du Niger. Le réalisme constitue par conséquent un objectif important pour de Baroncelli, qui désireait faire du barrage du Niger — réellement en construction — « le principal personnage du film » (Leprohon 1939). On le qualifie même, en partie, de « documentaire », pour les soins apportés aux populations locales par les médecins français et pour la construction de ce barrage :

« On ne tarirait pas d'éloges sur cette léproserie et la manière dont elle est administrée et tenue [...].
On tente de grandes choses. Il y a des entreprises colossales. Le barrage que vous voyez dans le film n'est pas une utopie. Il est en construction. Il coûtera des sommes formidables. Mais il changera la force de tout un pays » (Berland 1939).
- 10 On pense que le nom du commandant Bréval est tiré de celui de Belim, promoteur de l'Office du Niger. Ce crédit historique, réaliste, apporte une dimension « documentaire » à la fiction, une sorte de caution pour le public. Le film a d'ailleurs été réalisé « avec le concours du ministre des Colonies et du gouvernement général de l'Afrique occidentale française ». En un mot comme en cent, une propagande bien orchestrée, sous couvert de divertissement.
- 11 Harry Baur, qui incarne le médecin humaniste de la léproserie, fait l'apologie de l'impérialisme en s'émerveillant sur les bienfaits de la civilisation européenne en Afrique et les personnalités extraordinaires des coloniaux. Le mythe du « broussard », héroïque aventurier des temps modernes, emplit en effet les pages de la littérature coloniale depuis déjà plusieurs décennies et connaît la faveur du public. Harry Baur, néanmoins, rapporte aussi les difficultés de la troupe à supporter les conditions climatiques, associant ainsi leur « exploit » à celui des colons :

« Ça oui, il a fait chaud. Un jour même, nous avons tourné par 52° à l'ombre. Et il nous est arrivé une charmante aventure. Nous étions tous montés dans la même voiture pour nous rendre à la léproserie : Annie Ducaux, France, Jacques Dumesnil,

Georges Mauloy, Baroncelli et moi. Nous arrivons. Nous descendons deux minutes pour voir quelque chose et nous remontons dans la voiture pour aller jusqu'aux appareils. Hélas ! nous l'avons laissée au soleil. Quand nous l'avons quittée de nouveau, nous avons emporté sur nos vêtements tout le beau cuir vert des coussins. C'est vous dire si le soleil était brûlant » (*ibid.*).

- 12 Le réalisateur confirme les problèmes posés par la chaleur, « 57° dans les chambres, 70° au soleil, ce qui gêne quelque peu le travail », comme Annie Ducaux, qui ajoute aussi l'angoisse liée au contact avec les lépreux et les bêtes sauvages. Les comédiens s'associent donc au courage des expatriés en terre inconnue, confrontés à des conditions extrêmes. Héros du film, ils deviennent aussi, pour les spectateurs métropolitains, des héros triomphant du climat, des animaux féroces, des tribus sauvages et des maladies tropicales.
- 13 Jacques de Baroncelli (1958) souligne l'importance de la figuration recrutée sur place pour le réalisme du film :

« On retrouve vraiment là les temps de la Bible. Ces noirs vivent dans leurs paillotes comme ils devaient vivre il y a deux mille ans. Ils ont gardé cette noblesse d'allure qu'on prête aux héros authentiques. Nous sommes allés dans des villages où jamais, sûrement, les noirs n'avaient vu une auto ou une caméra. Mais nous avons été partout bien accueillis et bien aidés aussi par le gouvernement de l'A.O.F. »
- 14 Là se trouve vraisemblablement le principe essentiel du film, propagande coloniale soutenue par le gouvernement, « documentaire magnifique tout à la louange des grands administrateurs de notre vaste Empire. Il donne aux Français la fierté de leur pays et de leur race » (Bernier 1939). En effet, à cette époque se situe l'apogée de l'Empire colonial français, dont la figure emblématique est certainement l'exposition coloniale de Vincennes en 1931. La population ressent un véritable engouement pour les contrées lointaines, non plus pour l'exotisme et le dépaysement, mais pour les richesses qui s'y trouvent, pour l'action civilisatrice entreprise par l'administration et vantée en métropole.
- 15 Habib Benglia, originaire du Soudan, n'apparaît guère dans les articles consacrés au film, éclipsé par les vedettes — ce qui est conforme aux usages — mais aussi, de façon plus surprenante, par la figuration indigène, comme « le sorcier Sougou, un prodigieux acteur noir, trouvé sur place » (Manevy 1939). Le sorcier incarne les forces surnaturelles et la tradition africaine, mais aussi, pour le spectateur blanc occidental, le Mal, le pouvoir obscur et malfaisant. Benglia n'était-il pas assez « exotique », trop « européenisé », non seulement pour ne pas avoir décroché ce rôle plus important du sorcier, mais encore pour être ainsi passé sous silence ? Son rôle n'est donc pas clairement défini, mais apparemment moins conséquent que celui du sorcier, qui doit soulever les autochtones contre les colons à la fin du film. Benglia ne parlait pas bambara et les dialogues en cette langue, évoqués par Victor Francen, ont été appris phonétiquement par les acteurs⁵. De l'absence de noms des personnages noirs — abondants — du film, on peut tirer les conclusions qui s'imposent : les rôles de Blancs ont tous une identité, mais la majorité des rôles de Noirs se contentent d'être... des Noirs. Il faut bien entendu préciser que c'est aussi le lot de toute une figuration cinématographique anonyme, qui n'intéresse pas le public comme les vedettes de l'écran. Benglia, plus connu que ses collègues à cette époque, n'échappe pas toujours à cette omission, selon la règle tacite qui s'applique aux rôles secondaires.
- 16 Dès le début du film, la caméra plonge sur une carte d'Afrique, puis surgit l'affrontement entre le chef français et une horde de Noirs. Seul, habillé de blanc, en haut du barrage, il

fait face à une foule noire, grouillante, gesticulante. Face-à-face de l'humanité et de l'animalité, selon les codes usuels. La foule arrive depuis des pirogues, sagaies en main, avec moult hurlements dans un dialecte « sauvage ». Cette barbarie est confirmée par l'attaque d'un Blanc qui essaie de parlementer et est piétiné sans pitié par le sorcier qui tue le chef blanc.

- 17 Ainsi, l'action humanitaire française est opposée à l'ingratitude et à la violence des populations locales. Mais, bien entendu, la victoire nationale est au bout, symbolisée par la présence des Noirs rentrés dans le rang grâce à l'armée coloniale, aux funérailles de Bréval. Cette fois, le peuple est ému et témoigne sa reconnaissance envers l'homme qui leur a apporté la civilisation, le progrès. Quelle belle justification du colonialisme et de ses événements les plus sanglants !

- 18 *Tamango*, de John Berry⁶, se situe en contrepoint de *l'Homme du Niger*, car loin de la mission humaniste, il s'agit ici de l'esclavage, revers de la médaille coloniale, en général soigneusement ignoré par les productions cinématographiques. Nous ne sommes plus dans les années 1930, à l'apogée de la colonisation, mais à la veille des combats indépendantistes. Le public et la critique n'ont plus les mêmes réactions, cherchent davantage le réel que la propagande coloniale ou l'exotisme pur. L'action, ici, se déroule à bord d'un bateau négrier, victime de la révolte des esclaves, menée par le héros, Tamango. Ce n'est pas Benglia qui l'incarne, mais l'acteur américain Alex Cressan, Benglia recevant un rôle secondaire de « chef noir ». La critique exécute cette réalisation, présentée comme un film antiraciste, auquel on reproche son abondance de clichés :

« On ne pouvait pas se moquer du monde avec plus de conviction. Tout est poncif, depuis le jeu des acteurs, noirs et blancs, jusqu'aux danses et aux chants qui n'ont absolument rien de commun avec la merveilleuse qualité d'expression de la danse et de la musique nègres [...].

Une troupe de comédiens noirs sans spontanéité (et dont certains jouent comme les pensionnaires de feu l'«Odéon» » (Martain 1958).

- 19 Benglia, artiste de théâtre, a en effet joué à l'Odéon, qui vient alors tout juste de se transformer en « Théâtre des Nations ». Le critique fait-il directement allusion à ce fait ? Cela sous-entendrait qu'il connaisse l'itinéraire de Benglia, ce qui, sans être impossible eu égard à la longévité et à la densité de sa carrière, est improbable : les articles mentionnant son nom sont rares, ceux qui évoquent son jeu encore davantage et quasiment aucun ne retrace sa carrière antérieure. Il n'en demeure pas moins que la distribution est attaquée, de même que les dialogues de Georges Neveux, « qui fait parler ces nègres africains comme les sauvages du boulevard Saint-Michel ». C'est donc le manque de réalisme qui est incriminé, ou plutôt l'éloignement des images traditionnelles, celles du Noir et des décors africains. On souligne ailleurs avec acidité le refus

« de faire parler “petit nègre” aux noirs. Résultat, ils s'expriment infiniment mieux que les députés et que tous les représentants de l'Union française. On les a pris en pagne mais tous allèrent à l'école jusqu'à l'âge de quinze ans. Ils ont même adopté le principe du langage morse pour remplacer leur rudimentaire transmission par le tam-tam » (Arlaux 1958).

- 20 L'heure n'est plus aux stéréotypes éculés, mais à la vraisemblance ; les beaux jours de l'exotisme de pacotille, de mise durant plusieurs décennies, sont terminés. Les articles relèvent les incohérences, le manque de connaissance de l'Afrique, la sclérose du jeu. François Truffaut corrobore ces critiques et évoque lui aussi les « noirs [qui] parlent comme Minou Drouet », non conformes, par conséquent, avec le stéréotype en vigueur. Il

poursuit avec la qualité de la photo, qu'il juge en contradiction avec les paysages africains :

« Des images laquées sans style, celles que l'on trouve dans les plaques de chocolat Suchard. C'est l'esthétique des films publicitaires des entractes : Y'a bon Banania, y'a bon. »

- 21 Pour lui, le reproche essentiel tient donc à la fois à la présence de poncifs, mais il utilise lui-même les pires poncifs pour le dire :

« S'il est vrai [...] que le racisme débouche sur la bêtise, *Tamango* est un film raciste à force de bêtise [...]. Les vingt ou vingt-cinq noirs sont chacun d'une race, donc d'une teinte différente ; au lieu de les prendre à la Cité universitaire, il fallait embaucher tout un village sénégalais » (Truffaut 1958).

- 22 L'image du Noir, stéréotypée, a été largement utilisée par la publicité vantant les produits exotiques comme le café et le chocolat, par assimilation chromatique pourrait-on dire. Le fameux tirailleur sénégalais de l'enseigne Banania, créé en 1915, avec son célèbre slogan « Y'a bon », et dont le « rire Banania » est dénoncé par Léopold Sédar Senghor dès 1940⁷, a marqué l'imaginaire collectif de façon indélébile. Truffaut soulève ici la question de l'esthétique plus que du message diffusé, s'indigne de la qualité de la réalisation plus que du contenu. Il évoque la tradition des « villages nègres » au sein des expositions occidentales, mais pose également le problème de la crédibilité des paysages et des comédiens. Ce souci est en effet révélateur de l'époque, qui ne peut plus se contenter d'une collection de stéréotypes.

- 23 Les polémiques se concentrent donc sur la langue et la couleur des protagonistes. Qu'en est-il plus précisément du jeu, des acteurs ? Les commentaires sont assez brefs et peu explicites. On s'intéresse davantage au contenu politique de l'intrigue, aux dialogues qu'à la prestation des différents interprètes, hormis, bien entendu, celle des vedettes. La presse, bien souvent, se consacre au résumé du film et à quelques anecdotes de tournage, aux stars. Le sujet, il est vrai, prêtait à discussion car la traite négrière était encore un tabou, tandis que la collaboration de comédiens noirs était entrée dans les mœurs cinématographiques, fût-ce uniquement par désir de couleur locale.

- 24 Quelques années auparavant, Benglia avait participé à un film basé sur l'histoire de Toussaint-Louverture, *Lydia Bailey*⁸. La thématique des bateaux, de la mutinerie d'esclaves, des colons et du libérateur rejoint donc celle développée dans *Tamango*. L'insurrection de Saint-Domingue s'articule autour d'un planteur français, du traditionnel personnage du colon confronté à l'attitude hostile des autochtones, inconscients de l'apport métropolitain et mordant la main qui les nourrit. Le film, selon la critique, s'apparente aux grosses machines hollywoodiennes, adeptes du spectaculaire et de la facilité :

« Les adaptateurs américains en sont au stade industriel [...]. Leur truc semble, d'après *Lydia Bailey*, assez commode : tenir compte de l'âge mental du spectateur, en supposant qu'il est encore inférieur à celui du lecteur » (Kast 1953 : 21).

- 25 Tourné en studio, il parut bien fade, encore plus que le roman initial, même avec le procédé technicolor. Le rôle de Benglia dans cette production n'est pas déterminé, son nom, encore une fois, est absent des comptes rendus de presse. Ses archives personnelles⁹ notent trois jours de tournage, ce qui laisse cependant entrevoir un rôle de figurant expliquant la rareté des informations disponibles sur cette réalisation.

- 26 Autre classique du cinéma, le film exotique entretient un lien de parenté avec le film militaire par le recours aux paysages et aux personnages africains. Tous deux consensuels, ils apportent au spectateur l'indispensable part de dépaysement, de

divertissement. La littérature, dès le XIX^e siècle, avait mis en vogue l'ailleurs sous toutes ses formes. Le cinéma, coutumier du système de l'adaptation, a eu recours à cette tradition qui garantissait, presque à coup sûr, un succès public.

Les films exotiques : « en Négritie »

- 27 De nombreux films furent tournés en Afrique, à la fois dans un souci d'évasion et de couleur locale. Dès les années 1910, le drame d'aventures exotiques, aussi appelé « drame de la jungle », connaît son apogée. L'action s'y associe au dépaysement et les fauves, appréciés du public, procurent une pincée d'épouvante agréable. Les événements sont censés se dérouler en Afrique, dans les colonies — françaises, cela va sans dire — mais on est encore loin, avec les intérieurs du studio, des paysages offerts par les décors naturels¹⁰. Quelques cinéastes se lancent alors à l'assaut des terres lointaines pour assouvir le désir d'évasion du public et, vraisemblablement aussi, leur conquête de nouvelles possibilités cinématographiques. C'est le cas de Maurice Tourneur qui adapte, en 1931, le roman de Roland Dorgelès, *Partir*, qu'il tourne à Djibouti, ou encore, celui de André Hugon qui réalise plusieurs films exotiques sur les lieux mêmes de l'action.
- 28 Ainsi, *La Femme et le Rossignol*¹¹ présente les aventures d'un jeune héritier naïf, Jean, qui fuit en Afrique pour oublier un chagrin d'amour. Là, il s'enfonce dans la brousse et rencontre les autochtones, auprès desquels il passe pour un grand sorcier, tant pour les objets inconnus qu'il détient que pour sa science magique qui lui permet de sauver des vies. Mais le chant merveilleux d'une femme, aux accents de rossignol, l'envoûte littéralement, au point qu'il trouve l'amour de Taha. Un an après, il revient et la ramène en Europe, fidèle à sa promesse. Mais la belle exotique n'est pas faite pour le climat et le mode de vie français, elle dépérit et ne chante plus. Il comprend alors que l'on ne transplante pas impunément un oiseau hors de son environnement naturel et prend le chemin du retour, vers l'Afrique natale de Taha.
- 29 Le film a été tourné en Côte-d'Ivoire, André Hugon a transporté le matériel nécessaire à la réalisation de ce parlant à des fins de réalisme :
- « L'action de *La Femme et le rossignol* se déroule en grande partie chez les noirs du Niger. Aussi, dans mon film, entendez-vous souvent parler la langue maternelle de ces indigènes [...].
Comment comprendra-t-on ce langage ? vous demandez-vous.
Vous ne saisissez pas mot à mot le sens des répliques lancées par les noirs. Mais cela n'a aucune importance. La mimique très expressive de ces acteurs improvisés vous permettra de deviner le sens général de ces dialogues [...].
Je n'ai emmené avec moi en Afrique, comme artiste, qu'Habib Benglia [...].
Il incarne un chef de tribu et ne parle que la langue des indigènes » (Saurel 1931).
- 30 Par « un seul artiste », il faut comprendre, bien sûr, un seul artiste noir, les autres étant recrutés sur place. Le problème, néanmoins, restait entier pour Benglia : certes, il avait la couleur de l'emploi, mais pas la langue. Selon le témoignage de ses enfants, il ne parlait plus sa langue maternelle, le bambara, et encore moins d'autres langues vernaculaires. Cela signifie donc que la couleur suffit à imposer sa prestation et que la véracité du dialogue importait peu, le public étant de toute façon incapable de distinguer l'authentique du « petit nègre ». La nouveauté du parlant suffisait aussi à combler la curiosité des spectateurs, même si, dès lors, les dialogues et les langues utilisées prennent une importance particulière. Le cinéma s'est affranchi, à cette époque, des contraintes sonores du studio et de la caméra enfermée dans un caisson. En outre, la généralisation de la pellicule panchromatique permet de mieux rendre les paysages. Toutes les conditions techniques sont réunies pour que les films puissent trouver dans un ailleurs, proche ou

lointain, le dépaysement tant prisé par le public. L'intrigue et la présence de comédiens noirs ne font que renforcer à la fois l'illusion réaliste et l'exotisme du film.

- 31 Bernard Natan, qui a racheté en 1929 les droits de l'invention du professeur Chrétien, l'hypergonar, l'utilise pour certaines séquences de ce film. Ce procédé permet de tourner puis de projeter des images avec un champ beaucoup plus large, donc convient particulièrement à des scènes d'extérieurs exotiques comme c'est le cas ici. Certes, plusieurs scènes ont été tournées dans les studios appartenant au groupe Pathé-Natan, mais le voyage en Côte-d'Ivoire n'en demeure pas moins une considérable avancée pour la réalisation cinématographique. Ces prouesses techniques, nouvelles, remplissent les colonnes de la presse plus que les critiques sur le jeu des acteurs ou la réalisation artistique. Encore une fois, en dehors du résumé de l'histoire, les éléments contenus dans les journaux n'apportent guère de renseignements.
- 32 Dans *Tam-Tam*¹², l'intrigue est située en 1925 au Congo. Un médecin s'oppose à un trafiquant d'alcool qui s'enrichit en ruinant la santé des populations indigènes que le docteur Léonard s'efforce de soigner. Une histoire d'amour entre la compagne du trafiquant Martinez et son adjoint se solde par un double meurtre et la fuite de Martinez, pourchassé par les Noirs envoyés par le docteur Léonard. Le tam-tam, qui donne son titre au film, constitue un leitmotiv. Élément pittoresque, bien entendu (quel spectateur européen pourrait croire à une histoire de brousse sans tam-tam ?), mais aussi élément dramatique, puisque le langage des percussions, maîtrisé par Martinez, lui permet de savoir que le docteur Léonard cherche à le débusquer et à confisquer ses stocks d'alcool.
- 33 On ne sera pas étonné de trouver Habib Benglia dans un rôle de « noble roitelet tout heureux d'échapper au poison de son sorcier » (J. H. 1955). Le stéréotype du chef nègre est classique, le théâtre en avait déjà popularisé l'image. Ici, cependant, le personnage devient aussi l'incarnation de l'Afrique en marche vers la « civilisation », du passage entre sorcellerie traditionnelle, mystère, gri-gri et médecine rationnelle moderne. Dans cette vision manichéenne, il se situe du côté des « bons », celui du docteur Léonard, tandis que la maîtresse noire de Martinez, elle, incarne la négresse lascive, infidèle et élément perturbateur de l'action. Il s'agit aussi du condiment, de l'indispensable épice érotico-exotique d'une « aventure de pacotille » qui « laisse indifférent », « malgré des prises de vues en Afrique et la présence d'honnêtes comédiens » (*Cahiers du cinéma* 1955 : 63).
- 34 Ce cinéma, communément appelé « du samedi soir », propose à un public familial un univers d'aventuriers en tout genre, des intrigues dans lesquelles les personnages négatifs (sorciers, cannibales, corsaires, bandits, etc.) sont en butte aux héros positifs, justiciers au grand cœur. Ici, le médecin combat pour le triomphe de la loi, aussi bien que pour celui de la santé. Il vient à bout du trafiquant, mais encore des superstitions locales, en soignant Habib Benglia, souverain suffisamment éclairé pour préférer les techniques européennes aux ancestrales incantations du marabout. Certains critiques soulignent d'ailleurs l'aspect simpliste et stéréotypé de la réalisation :

« Il faut bien faire le départ, ici, entre l'aspect documentaire du film, qui a quelques bons moments, et son anecdote, dont on a compris probablement qu'elle reprend à son compte certains sordides clichés (tout masqués soient-ils par des recherches de détail des scénaristes, recherches qui aboutissent d'ailleurs parfois à créer quelque confusion dans le récit), de ceux que l'usage a entérinés depuis que la caméra mit pour la première fois le pied, si l'on ose dire, en pavé colonisé » (Zendel 1955).
- 35 Le paternalisme du médecin français, l'ivrognerie des Noirs, l'idylle entre le médecin et la métisse, tous les ingrédients du cinéma exotique, qui donnent le frisson au spectateur

— frisson des espaces inconnus et frisson érotique — et mettent en valeur l'œuvre nationale, sont réunis ici. Le film colonial, en effet, se distingue en règle générale par sa conformité aux images collectives et aux horizons d'attente du public.

- 36 *Les Racines du Ciel*, de John Huston¹³, constituent une alliance entre le film exotique et l'évocation coloniale. Les troupes d'éléphants, objet principal de l'intrigue, représentent le versant « pittoresque ». En effet, Morel a décidé de les sauver du massacre et mène cette croisade tant par des pétitions que par des actions musclées. Les scènes ont été tournées au Cameroun et ensuite à Bangui, au Centrafrique. Mais l'action se passe au Tchad, en AEF et le gouverneur est un des personnages ridiculisés par Morel ; de plus, ce dernier reçoit le soutien d'Africains partisans de l'indépendance. Le film prend alors des allures plus politiques, avec le personnage de Waitari, « apprenti dictateur africain » (Aubriant 1958), « chef de l'Indépendance noire » (Roche 1958), mais aussi « Bamboula le bon moricaud (Habib Benglia), Malikoko le méchant nègre (Edric Connor) » (G. S. 1958)¹⁴.
- 37 Le critique joue ironiquement de l'intertextualité pour évoquer les deux principaux rôles africains du film, ceux de Waitari, *leader* du peuple oulé qui combat les colons, et de Korotoro, vagabond qui a effectué de nombreux séjours en prison, a déserté l'armée française et suit Morel par désœuvrement. Il se moque de la cause des éléphants, mais aussi de la cause nationale prônée par ses compatriotes, si bien qu'il est tué par Waitari. Ce dernier est interprété par l'acteur américain Connor, Korotoro par le français Benglia, la distribution étant internationale. Sont ainsi mis en évidence les deux aspects attachés à l'image traditionnelle du Noir, le « méchant », sauvage et sanguinaire et le « bon nègre », souriant façon Banania et servant ses maîtres avec dévouement. Le nationalisme et l'indépendantisme, évoqués dans un film contemporain de la lutte réelle des peuples pour recouvrer leur autonomie, confèrent une dimension plus profonde qui explique peut-être la cabale dont il fut victime dans la presse. On lui reproche en effet son coût élevé — deux milliards —, la faiblesse de sa direction d'acteurs, la présence trop pesante de la thèse de Morel, le manque de rythme et l'absence de décors enchanteurs. Mais n'est-ce pas plus directement la revendication du peuple oulé, emblématique des luttes d'indépendance, qui gêne le spectateur et la critique ? D'ailleurs, l'impérialisme s'est trouvé magnifiquement mis en abyme au cours du tournage : Darryl Zanuck, le producteur, freiné par la période du ramadan pendant laquelle les figurants locaux refusaient de travailler, a tenté de payer le chef de la tribu afin de déplacer les dates de cette fête religieuse !
- 38 Certes, le roman de Romain Gary avait reçu le prix Goncourt, preuve que les idées développées obtenaient un accueil chaleureux, tout du moins une certaine reconnaissance, mais le déchaînement de la presse à l'égard du film et de ses thèses laisse à penser que le message devenait plus dangereux une fois mis en images. Sans remettre entièrement en cause la pertinence de ces critiques, il est tout de même évident, en lisant la presse contemporaine, que le combat indépendantiste n'est presque jamais évoqué, bien moins que les commentaires sur les scènes « éléphantiques » ou les paysages ensoleillés. On va même jusqu'à déplorer une intrigue « fumeuse, brouillonne et finalement sans grande signification morale, sociale ou psychologique » (de Baroncelli 1958), ce qui prouve l'incompréhension face à un aspect primordial de l'histoire. Au-delà du combat pour la survie des éléphants, le public n'a pas su voir la métaphore de celui que menaient les peuples africains, en dépit de passages explicites à ce sujet. Pour le peuple oulé, l'éléphant est un moyen de propagande et l'image d'une puissance africaine en

marche, une arme de lutte politique, et cet aspect a été remarqué plus tard, lorsque le film, tant décrié, fut réhabilité :

« C'est sans la moindre faiblesse qu'il dénonce les représentants du gouvernement [...] ».

Revue par Huston, l'Afrique équatoriale française apparaît comme une véritable poubelle où la compromission des uns joute les intérêts les plus sordides. Les trafiquants d'ivoire côtoient une bourgeoisie décadente » (Brion 2003).

- 39 John Huston, lui-même, a jugé très sévèrement ce film, se rappelant essentiellement les difficiles conditions de tournage à cause de la chaleur, des maladies dont furent victimes les acteurs et désirant réaliser une seconde version afin d'en améliorer la qualité¹⁵. Pourtant, la distribution semblait constituer un gage de réussite commerciale : Errol Flynn, Trevor Howard, Orson Welles et Juliette Gréco en tête d'affiche. On y vit d'ailleurs un « étrange western africain » (Michel 1958) où l'on déplore toutefois le fait que « les éléphants apparaissent trop rarement », puisque :

« Lorsqu'on s'est donné le mal de se déplacer à des milliers de kilomètres, on doit avoir le souci de faire profiter au maximum le spectateur de ce qu'on a pu filmer » (Garson 1958).

- 40 L'exotisme et le dépaysement du spectateur sont donc placés au premier plan des préoccupations cinématographiques par la critique. La couleur et le procédé cinémascope présents dans le film rendent plus grande la déception face à la rareté des scènes « africaines ». Finalement, on reproche au film son manque de spectaculaire, l'euphémisme de son aspect « superproduction » ; on pointe l'artificialité des scènes tournées en extérieur, semblables à des décors de carton-pâte. Les acteurs français, y compris dans les rôles secondaires, sont assez régulièrement cités, sauf Habib Benglia, dont le nom n'apparaît presque jamais, alors que son rôle n'était pas moins important que celui de Marc Doelnitz ou d'Olivier Hussenot et que les archives personnelles de l'acteur indiquent quatre mois de tournage, de mars à juin 1958 et une scène au cours de laquelle Korotoro lit le manifeste de Morel. Mais Benglia n'a pas eu la carrière médiatisée des deux autres et les articles reprennent cette hiérarchie dans leurs commentaires. La presse évoque à propos des Français une « figuration en anglais de Berlitz » (Roche 1958), sans apporter d'autre éclairage sur le jeu individuel. La direction d'acteurs est contestée par la critique, qui relève sa faiblesse.

- 41 Le film exotique poursuit la littérature exotique, développée à partir du XIX^e siècle, reprend ses thèmes, ses personnages et ses paysages. Il a bénéficié du même engouement public, mais réitère les mêmes poncifs quant aux nations et aux populations évoquées. Toile de fond plus qu'élément dramatique, le décor tropical n'intervient que pour donner une touche étrangère et étrange aux amours contrariées et aux aventuriers.
- 42 Indispensable interprète des films coloniaux ou exotiques, Habib Benglia a trop longtemps été considéré comme l'acteur de la situation dès qu'un rôle de Noir se profilait dans le scénario. Son confrère Sessue Hayakawa, lui, était appelé lorsque le film s'aventurait dans des territoires asiatiques, selon la même codification. Abonné aux figurations épisodiques, aux emplois typés, Benglia ne bénéficia pas d'une couverture journalistique égale à celle de ses confrères au sein des mêmes productions. S'il est classique de constater que les vedettes et les commentaires sur leur tenue ou leur beauté (dans le cas des vedettes féminines) sont au premier plan, il est plus révélateur d'opérer une distinction au sein des rôles secondaires.

- 43 Les commentaires autour de ses apparitions, en effet, concernent toujours sa couleur et soulignent, sans ironie aucune, le réalisme de sa « composition » d'un protagoniste noir. Mais de sa photogénie, de sa voix, de ses attitudes au cours du film, ne nous restent que les témoignages de ceux qui l'ont côtoyé. La presse, elle, ne s'en fit pas l'écho. C'est pourquoi il est impossible d'envisager sa carrière uniquement à l'aune de son talent personnel, en faisant l'économie d'une étude plus large concernant la société de l'époque et ses clichés, dont le cinéma se faisait le fidèle reflet.
- 44 Considéré comme un excellent tragédien par la critique de théâtre, célébré sur les planches ou à la radio pour la qualité de sa voix et de sa diction, Benglia aurait pu jouir de critiques plus détaillées quant à ses rôles au cinéma parlant. Son jeu n'est presque jamais évoqué, si bien que nous en sommes réduits aux suppositions et aux recoupements avec les éléments de sa carrière théâtrale. Au-delà de son cas se pose donc, plus généralement, le problème des acteurs de seconds rôles, des figurants qui demeurent anonymes et ignorés, même lorsqu'ils ont eu à leur actif des dizaines de productions. Benglia, lui, possède un statut ambigu : connu d'une grande partie du public et de la critique, il ne parvint jamais à se hausser au stade de vedette incontestée.
- 45 Les films ont repris des types déjà familiers pour le public, car popularisés par les cartes postales et la littérature. Le cinéma ajoute une dimension nouvelle, l'attrait d'une image mobile, plus « réaliste », même si, bien souvent, les intrigues ne rejouent qu'une partition ancienne et fautive. Fort apprécié avant la période des indépendances, le cinéma colonial est ensuite tombé en disgrâce, à cause justement de l'abondance de ses stéréotypes et de sa propagande à peine masquée. Il constitue néanmoins un témoin des mentalités de l'époque, enregistre une situation, celle des pays colonisés, bien entendu, mais encore celle des comédiens. S'il est d'usage en France de codifier les artistes selon un emploi précis — tradition que le cinéma hérite du théâtre — Habib Benglia en a subi les conséquences à plus d'un titre : les jeunes premiers, les vamps, les aventuriers et les comiques ont, eux aussi, été réduits à une seule catégorie de rôle, mais Benglia a également affronté une certaine indifférence de la critique à l'égard de son jeu. Que pouvait-on en dire, puisqu'il était toujours à la couleur de l'emploi ?

BIBLIOGRAPHIE

ARLAUX, R.-M.

1958 « Tamango », *Combat*, 29 janvier.

AUBRIANT, M.

1958 « "Les Racines du ciel". Des bêtes sauvages et des monstres sacrés », *Paris Presse*, 10 décembre.

DE BARONCELLI, J.

1958 « Le Cinéma. "Les Racines du ciel" », *Le Monde*, 16 décembre.

BERLAND, J.

1939 « Un grand film de propagande française, l'Homme du Niger », *Ciné-Monde*, 581 : 18.

BERNIER, C.

1939 « Les films français au festival de Cannes », *Ciné-Miroir*, 753, 8 septembre.

BOULANGER, P.

1975 *Le Cinéma colonial. De « L'Atlantide » à « Lawrence d'Arabie »*, Paris, Seghers (« Cinéma 2000 »).

BRION, P.

2003 *John Huston. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Éditions de la Martinière.

CAHIERS DU CINÉMA

1955 51 : 63.

CINÉ-MIROIR

1936 573 : 197.

FANON, F.

1971 *Peaux noires, masques blancs*, Éditions du Seuil.

GARSON, C.

1958 « Don Quichotte “au pays des éléphants” », *L'Aurore*, 11 décembre.

G. S.

1958 « Les Racines du ciel. Les éléphants vus par un mammoth », *Lettres françaises*, 18 décembre.

J. H.

1955 « Critique des films », *La Cinématographie française*, 17 septembre.

KAST, P.

1953 « Un technicolor pascalien », *Les Cahiers du cinéma*, 19 : 21.

LEPROHON, P.

1939 « Grande “Première” de Guerre. “L'Homme du Niger” qui exalte une grande œuvre de paix », *Ciné-Monde*, 576, 15 novembre.

LOT, F.

1936 « Les présentations. “Le Roman d'un Spahi” », *BNF, Arts du spectacle*.

MANEVY, R.

1939 « Harry Baur, Victor Francen, Jacques Dumesnil, “Les Hommes du Niger” », *Ciné-Miroir*, 746, 21 juillet.

MARTAIN, G.

1958 « Quand on pense que Mérimée avait une nature d'aristocrate ! », *Rivarol*, 31 janvier.

MICHEL, J.

1958 « Les Racines du Ciel », *Le Parisien*, 12 décembre.

ROCHE, F.

1958 « Les Racines du ciel (Des éléphants et une idée) », *France Soir*, 11 décembre.

SAUREL, L.

1931 « La Femme et le Rossignol », *Mon Ciné*, 23 avril.

TRUFFAUT, F.

1958 « On a trahi Mérimée ! Navet somptueux, Tamango est devenu un monument d'ennui », *Arts*, 31 janvier.

ZENDEL, J.

1955 « Tam-Tam », *Lettres françaises*, 15 septembre.

NOTES

1. Nous n'évoquons pas les films célèbres comme *Le Grand Jeu*, de Jacques Feyder (1934), *La Bandera*, de Julien Duvivier (1935) ou *La Maison du Maltais*, de Pierre Chenal (1938), non seulement parce que Benglia n'y joue pas, mais encore parce qu'ils appartiennent à la série dont l'intrigue, comme le lieu de tournage, se situe au Maghreb. Numériquement, ces derniers sont beaucoup plus importants que les films réalisés en Afrique Noire.
2. Daté de 1937, il présente également Erich von Stroheim, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Julien Carette, Jean Dasté et Gaston Modot. Nous tenons à préciser que l'une des filles de Benglia, Marie-Christine Benglia, émet un doute quant à la contribution de son père au sein de cette production.
3. Ce film de 1936, adapté par Henri Pouctal, réunit Mireille Balin, Berval, Larquey, Georges Rigaud, Raymond Cordy et Hélène Pépée.
4. La distribution comprend Victor Francen, Harry Baur, Jacques Dumesnil, Annie Ducaux et Georges Mauly. Le scénario est d'Albert Dieudonné, adapté par H.-A. Legrand et le tournage a eu lieu à Saint-Maurice, sous la gérance Natan. Le film a été rediffusé dans le cadre du cycle « Colonies, les cicatrices de l'Histoire » au Forum des Images, à Paris, le 2 février 2005.
5. La famille de Benglia nous a confirmé qu'il ne parlait que français et avait appris les dialogues par cœur, en particulier pour ce film.
6. Ce film de 1957, adapté de la nouvelle de Mérimée, présente Dorothy Dandridge, Curd Jurgens, grande vedette de l'époque, Jean Servais et Alex Cressan dans les rôles principaux. John Berry, inscrit sur la « liste noire » à Hollywood, s'est installé en France en 1952. Le film est une coproduction franco-italienne, tournée sur la Côte d'Azur.
7. Senghor écrit en hommage aux tirailleurs sénégalais, en préface à son recueil *Hosties noires* : « Je déchirerai les rires *banania* sur tous les murs de France. »
8. Film de Jean Negulesco, réalisé en 1952, d'après le roman de Kenneth Roberts, avec Dale Robertson et Anne Francis.
9. Les contacts noués avec les enfants d'Habib Benglia nous ont apporté des documents de première main, notamment le récapitulatif de sa carrière qu'il avait lui-même dressé au moment de sa retraite.
10. À cette veine des « drames de la jungle » appartiennent par exemple *Les Chasseurs de lions*, de Louis Feuillade et *Le Jugement du fauve* de Jean Durand.
11. Film de 1931, avec Kaïssa Robba, Rolla France, Marcelle Praince et Jean Marconi, tourné aux Studios Francœur par Natan. Il existe une version allemande, tournée en Algérie. André Hugon réalisera aussi *La Croix du Sud* et *El Guelmouna, marchand de sable*, deux films tournés en Afrique.
12. Film de Gian-Gaspere Napolitano, coproduction franco-italienne, datant de 1955, avec Charles Vanel, Pedro Armendariz, Jacques Berthier, Marcello Mastroianni, Paul Muller et Kérima. Dans les années 1950, en effet, les accords de coproduction entre la France et l'Italie ont donné lieu à de nombreuses réalisations faisant collaborer Italiens et Français. L'objectif consistait à lutter contre l'hégémonie américaine, en partageant les coûts.
13. Film tiré du roman de Romain Gary, sorti en 1958. Font partie de la distribution, Juliette Gréco, Orson Welles, Trevor Howard, Errol Flynn, André Luguet, Grégoire Aslan et Marc Doëlnitz. Les intérieurs sont tournés au studio de Boulogne, ainsi que quelques extérieurs dans la forêt de Fontainebleau.

Plusieurs films américains sont tournés en France dans les années 1950, le plus souvent avec des équipes techniques françaises. Les réalisateurs américains circulent régulièrement en Europe et tournent à Paris ou aux studios de la Victorine à Nice.

14. *Malikoko, roi nègre*, est une pièce en 4 actes et 29 tableaux de Mouëzy-Eon, montée au Théâtre du Châtelet en 1919. La pièce eut un réel succès, ce qui explique que le nom du personnage est resté dans les mémoires plusieurs années après.

15. Dans ses mémoires, Huston rappelle que le scénario de Patrick Leigh Fermor lui semblait, dès la première lecture, trahir le roman de Gary. Les déboires du tournage (tornade, fleuve qui déborde, insolation, intoxications alimentaires, malaria, entre autres) n'ont fait qu'empirer la situation et expliquent, selon lui, la mauvaise qualité du film.

RÉSUMÉS

Habib Benglia, artiste polyvalent et prolifique, n'a eu au cinéma que des rôles secondaires, des emplois codifiés et la critique l'a souvent ignoré. C'est à la fois le lot de nombreux comédiens, éclipsés par les vedettes, et le résultat d'un préjugé. Sa carrière a reposé, en grande partie, sur sa couleur, ses rôles se sont cantonnés à quelques emplois traditionnels. Le cinéma colonial, œuvre de propagande ou divertissement exotique, l'a ainsi mis largement à contribution. Vecteur de stéréotypes, ce genre évolua vers davantage de vérité et de réalisme, mais n'offrit pas à Benglia la possibilité de se hisser aux côtés des vedettes.

Habib Benglia and Colonial Cinema. — Habib Benglia, a versatile and prolific actor, was confined to secondary and codified roles, and as a result was largely ignored by critics. This is both the fate of many actors, overshadowed by stars, and the result of prejudice. Benglia owed his career to the colour of his skin, and his roles were always very traditional. Colonial cinema, both as propaganda or exotic entertainment, made proficient use of this actor. Originally a conveyor of stereotypes, this genre gradually evolved toward more truth and realism, but never gave Benglia the opportunity to rise to stardom.

INDEX

Keywords : stéréotypes, stéréotype, exoticism, actor, colonial cinema, employment

Mots-clés : exotisme, Habib Benglia, acteur, cinéma colonial, emploi

AUTEUR

NATHALIE COUTELET

Département théâtre, Université Paris-VIII Saint-Denis.