

La Casbah : émotions (post)coloniales

Jean-François Staszak

4 juin 2015

Dans son intervention, Jean-François Staszak a développé ce qu'il a lui-même présenté comme un exercice de style d'analyse géographique de film à partir des interactions entre lieux et émotions. Pour ce faire, il s'est dans un premier temps attaché à esquisser les enjeux et les problèmes soulevés par une géographie « des émotions », et ainsi par une approche non-représentationnelle en géographie. C'est donc dans un deuxième temps qu'il s'est penché sur le film *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier (1938).

Géographie et émotion(s)

Tout d'abord, la définition même du terme « émotion » permet d'y voir un possible angle d'approche géographique, puisque l'émotion émerge toujours en réaction avec une situation : l'environnement du sujet, son milieu (soit un des notions fondatrices de la géographie). Il est en fait une adaptation du terme anglo-saxon « *affect* », pour sa généricité, tout en évitant les connotations psychanalytiques d'« *affect* » en français. Ce terme est donc préféré à ceux de « sentiment », où le « je » est plus central, ou encore d'« humeur », qui implique une certaine durée, un certain caractère éphémère. Cela dit, le terme d'émotions recouvre une grande pluralité, que l'on peut par exemple cerner en s'appuyant sur les nombreuses classifications des émotions qui existent, comme celle de Robert Plutchik (1980).

L'approche géographique non-représentationnelle qui s'intéresse aux émotions est fondée sur le fait qu'elle permet d'affirmer qu'il existe un rapport non rationnel et représentationnel de l'homme aux lieux, et que c'est peut-être même cette part qui est première.

Cependant, cette approche non-représentationnelle comporte plusieurs risques, qu'il faut cerner avant de s'y engager :

- l'émotion est d'abord individuelle, et il existe donc le risque d'une désocialisation, et par là d'une sortie, précisément, des sciences sociales ;
- par ce biais individuel, il faut également veiller à garder en vue les enjeux de race, de classe, de genre, qui ont donné une vraie force à la géographie critique des vingt, trente dernières années ;
- les sciences sociales et les sciences cognitives sont totalement étanches, il y aurait une grande synthèse à faire qui n'est pas encore faite, et qui empêche de vraiment comprendre

le fonctionnement du cerveau humain, mais cela vaut aussi bien dans le rapport aux émotions que dans le rapport aux représentations ;

- un reproche enfin qui peut être fait à toute approche non représentationnelle et qui ne doit pas être écarté d'emblée est que le géographe passe par un discours rationnel, par des représentations, pour analyser ce qui n'en relève pas.

Toutefois, des pistes peuvent être envisagées pour éviter ces écueils :

- face aux limites du discours rationnel à rendre compte des émotions, s'intéresser au cinéma permet au moins de les rendre accessibles ;
- travailler en contexte colonial empêche de faire abstraction des enjeux politiques qui y sont trop prégnants ;
- pour ne pas céder à l'individualisation des émotions, historiciser celles-ci, les spatialiser, permet de les inscrire dans leur contexte social ;
- l'aspect genré des rapports aux émotions impose également d'être pris en compte.

Le travail géographique sur le cinéma peut ainsi se justifier de manière générale¹, mais il est particulièrement fondé en ce qui concerne l'analyse des émotions. Un détour étymologique permet d'emblée de s'en rendre compte : la *kinê* grecque pour le cinéma, le *motio* latin pour l'émotion. On pourrait ainsi voir dans le cinéma deux vocations : celle de déplacer dans l'espace, et celle de transmettre des émotions².

Etudier les émotions au cinéma implique cependant d'opérer une distinction entre les émotions des personnages et celles des spectateurs. L'analyse géographique d'un film nécessite de plus l'articulation de plusieurs espaces :

- diégétique : le(s) lieu(x) du récit,
- scénographique : le(s) lieu(x) du tournage,
- pictural : l'espace délimité par l'image,
- spectatorial : le lieu du visionnage (celui-ci étant projeté par le film).

¹ cf. « Géographie du cinéma », *Annales de géographie* n°695-696, dir. Jean-François Staszak, Paris, Armand Colin, janvier 2014

² Le gros plan comme matrice de la contagion affective, cf. Roland Barthes, « Le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

Pépé le Moko

On peut dire de *Pépé le Moko* qu'il s'agit d'un film géographique tout d'abord parce que l'intrigue aussi bien que les personnages sont construits sur des oppositions spatiales entre Alger (vécue) et Paris (regrettée), entre la ville haute d'Alger (la Casbah où Pépé est réfugié, chez Inès, pour échapper à la police française) et la ville européenne (par laquelle gravitent les touristes, et en premier lieu Gaby, mais aussi où la police peut attraper Pépé). Les personnages circulent entre ces trois espaces :

- l'itinéraire de Pépé va de Paris où il a grandi à la Casbah où il est enfermé vers la ville européenne où il meurt alors qu'il espère retourner à Paris

Tout le film repose sur la sortie de Pépé de la Casbah que l'on sait inévitable.

- l'itinéraire de Gaby (demi-mondaine) va de Paris où elle a également grandi à la ville européenne où elle séjourne en touriste à la Casbah où elle rencontre Pépé à la ville européenne où elle se retrouve enfermée avant de la quitter pour Paris.

L'espace diégétique est donc triple, même si Paris reste en hors-champ.

Le tournage a eu lieu principalement dans les studios Pathé à Joinville-le-Pont, dans des décors de Jacques Krauss. Les scènes portuaires ont été réalisées à Sète et à Marseille. Duvivier et son équipe n'ont été que deux fois à Alger, pour environ cinq minutes d'images sur le film d'une heure et demie.

Sur le plan de l'image, *Pépé le Moko* s'inscrit à la fois dans la mouvance réaliste poétique des années 1930 et dans la lignée des films américains de gangsters.

Le film est conçu pour les cinémas de quartier français, essentiellement parisiens.

La place de la Casbah, en particulier, est à souligner : plus qu'un décor, elle est le nœud autour duquel s'organise le film (le lieu où est Pépé, où il est en sûreté, qu'il veut quitter), voire un personnage à part. Une étude des affiches semble confirmer cette place centrale de la Casbah : elles représentent les visages dessinés de personnages importants sur fond de Casbah (qui frise avec l'orientalisme bagdadien sur certaines), et ce même dans les versions étrangères.

Les émotions s'organisent donc par rapport à la Casbah : elles se départagent entre la curiosité touristique de découvrir un nouveau lieu et la rage de Pépé d'y être enfermé. Au contraire, Pépé est nostalgique de Paris.

Les acteurs incarnent donc une émotion qui est alors transmise au spectateur, que celle-ci gagne le spectateur ou, au contraire, en provoque en lui une autre. Dans une certaine mesure, le spectateur peut donc ressentir des émotions indépendamment ou différemment de celles qu'éprouvent les personnages.

Séquence 1

Au début du film, l'inspecteur Meunier, algérois, présente la Casbah à l'inspecteur Janvier, parisien, qui vient s'enquérir de l'arrestation de Pépé le Moko. La séquence part d'une carte du quartier de la Casbah pour passer à des plans de la Casbah, que l'inspecteur Janvier ne voit donc pas (il n'a que la voix de Meunier) : c'est bien Duvivier qui présente indirectement la Casbah au spectateur. La carte fonctionne ici comme une fenêtre, tout en jouant sur l'effet de réel. La voix *off* modifie, quant à elle, le pacte narratif : il s'agit de dire la vérité sur la Casbah à l'inspecteur parisien mais aussi aux spectateurs.

Cette séquence a donc un statut complexe, du fait du changement de style narratif, de pacte narratif, de l'incertitude quant à qui entend la voix *off* et qui voit la séquence. Sa fonction est de justifier l'impuissance de la police, de présenter/caractériser/décrire un quasi personnage (la Casbah) mais aussi de faire ressentir les émotions associées à cet espace, et notamment la fascination/répulsion de l'inspecteur Meunier à son égard.

Or, c'est bien ce qu'annonce Duvivier aux presses française et algéroise quand il commence le projet de film en 1936 : il veut faire un film sur la Casbah, pour en restituer « l'atmosphère », confiant son mélange de fascination et de répulsion pour la vieille ville, regrettant même de ne pouvoir restituer au cinéma le métissage des odeurs propre au lieu. En plus de justifier l'impuissance de la police et de présenter la situation de Pépé, la séquence présente la Casbah, et il s'agit avant tout de faire ressentir au spectateur ce mélange d'émotions.

On passe ainsi à un régime narratif et le style de film change de ce fait, épousant les codes du documentaire, multipliant les angles de vue, les mises au point ou les cadrages « ratés » (où des personnages passent devant la caméra par exemple).

Si le texte narratif de Meunier est éloquent, multipliant les hyperboles (de la multitude de peuples habitant la Casbah), Français, Juifs et Algériens, les trois qui peuplent réellement Alger, ne sont pas cités. Dans un langage très imagé, la Casbah est présentée comme un dédale inquiétant. Si les émotions de Meunier (dégout, appréhension) sont perceptibles, ce ne sont pas les principales vectrices des émotions. La musique marocaine, la rapidité du montage, comme les mouvements incessants de la caméra visent à déstabiliser le spectateur. On nous force à voir ce quartier urbain comme autre chose qu'il est. Ce quartier de la Casbah est constamment présenté comme n'étant pas une ville du fait de son organicité, de sa verticalité, de son échelle (trop grand et trop petit) et des sensations qui lui sont associées.

Les qualités de document et de témoignage du film sont d'ailleurs vantées en premier lieu par la presse française, alors que ces scènes n'ont pas pour la plupart été tournées à Alger (seules les vues panoramiques).

Cela vise à produire une atmosphère et est reçu comme tel. La dimension documentaire qui vise à nous faire croire que la Casbah est comme cela (c'est-à-dire sale, grouillante, pauvre, avec des prostitués) est lourde de conséquences politiques : quels effets sur les spectateurs, notamment chez les touristes ? Est-ce que cela fonctionne toujours aujourd'hui ?

Séquence 2

Pépé est chez Inès, sa maîtresse gitane de la Casbah. La séquence s'ouvre sur le contraste entre la vue panoramique splendide d'Alger et Pépé qui dit regarder les bateaux qui s'en vont. La caméra suit alors Pépé sans s'en détourner, alors que celui-ci « pète un plomb » (une des caractéristiques du jeu d'acteur de Gabin selon une historienne du cinéma). Gabin traite même Inès de « casbah portative », rappelant la caractérisation des personnages par les lieux. L'émotion géographique éprouvée par un personnage est donc ici comparable à un sentiment d'enfermement et d'ennui.

Séquence 3

C'est à nouveau le contraste entre l'enthousiasme touristique des amis de Gaby et l'indifférence à la musique locale, à l'ambiance, de Gaby et Pépé, qui est exploité. Une sorte de champ/contre-champ faussé (Gaby et Pépé ne se regardent pas) met en place leur rencontre alors que ceux-ci égrènent avec nostalgie « leur » Paris respectif : l'Est des loubards pour Pépé, l'Ouest des poules de luxe pour Gaby, deux trajets qui les mènent de lieux différents (Panthéon pour Pépé, Gobelins pour Gaby), à la même place, la place Blanche. La rencontre virtuelle semble supplanter la rencontre réelle : ils sont reliés par les lieux regrettés, car leur évocation à plusieurs en chasse la tristesse.

Séquence 4

Pépé, au café Ali Baba, a « le cœur noir » : son ami Pierrot vient de mourir et il ne peut pas se rendre à son enterrement, dans la ville européenne, sous peine d'être arrêté par la police. L'inspecteur Sliman, infiltré, insiste sur les points qui font mal à Pépé. L'atmosphère de la Casbah, entre la musique du gramophone, les bagarres incessantes, la figure mythique du mendiant aveugle, l'alcool, excède Pépé, qui bout intérieurement de plus en plus (gros plans sur les yeux de Gabin qui se révulsent peu à peu), dans un suspens angoissant pour le spectateur. Il finit par se jeter hors du café pour descendre en courant vers la ville basse, européenne, poussant tout ce qui se trouve sur son passage. Si finalement Pépé est rattrapé par Inès, c'est l'interaction entre le jeu de Gabin et l'atmosphère du café qui crée le caractère oppressant de la scène alors que le spectateur tend à s'identifier à Inès et à sa volonté de retenir Pépé dans la Casbah.

Séquence 5

Gabin est chez son amie, la mère Tarte, qui évoque elle aussi ses années de jeunesse parisienne, quand elle chantait à Montmartre, avant de chanter en pleurs en passant son disque. Un effet de réel très fort est créé puisqu'il s'agit de l'actrice Fréhel, qui joue et retrace sa propre déchéance réelle : le portrait d'elle jeune affiché sur le mur est bien celui de la chanteuse déchue, Fréhel, ancienne amante de Maurice Chevalier, qui a entamé une carrière d'actrice dans les années 1930 en jouant sur cette déchéance.

Le plan sur Fréhel est un spectacle pour nous comme pour Pépé qui la regarde : ses pleurs expriment le désespoir de Pépé, qui, en tant qu'homme, ne peut pas pleurer, mais ne peut que s'énerver. Le gramophone est au centre de la scène, encore une fois, convoquant le passé et l'ailleurs regrettés.

Cependant, un mot est à retenir dans la chanson, celui de « cafard » : il semble bien que c'est l'émotion ressentie par ces personnages enfermés dans la Casbah.

On retrouve d'ailleurs des scènes de cafard dans d'autres films où joue Gabin : *La Bandera* et *Le Messager*, également deux films coloniaux.

Dans *Le Messager* (1937), Jean-Pierre Aumont est avec Gabin dans des mines d'Afrique équatoriale : celui-ci vient de recevoir un 35 tours où la voix de son amante Marie est enregistrée. Encore une fois, Gabin écoute son passé, écoute l'absente sur le gramophone, pour mieux déprécier le présent africain, évoquant même son envie de se suicider.

Dans *La Bandera* (1935), c'est une scène très courte où il menace de mort un de ses camarades de régiment disciplinaire qui met aussi une musique dansante sur le gramophone et fait mine de danser avec lui, éveillant la frustration.

Dans ces films, Gabin incarne en fait une émotion typiquement coloniale, le cafard, qui fait d'ailleurs l'objet d'une importante littérature médicale à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il semble ainsi y avoir des maladies spécifiques à des époques et à des lieux. Le cafard succède à la mélancolie du XVIII^e, ainsi qu'à la nostalgie du début du XIX^e. Il est étudié par de nombreux médecins qui distinguent différents types de cafard (« saharite », « soudanite », etc.), liés aux spécificités du milieu colonial. Certains médecins prônent la médicalisation du problème ; tandis que d'autres, au contraire, insistent sur la dégénérescence première des gens dans les colonies : le cafard naît avant tout chez la légion étrangère ou dans les bataillons disciplinaires.

C'est le même débat qui surgit dans les tranchées, où le terme de cafard est aussi utilisé, mais où la médicalisation des défections au front est également sujette à caution (maladie ou défaut de patriotisme ?). C'est le cafard qui peut alors expliquer la désertion, les actes de rébellion, etc. C'est une émotion en réaction à un milieu étranger : la nourriture, le climat, le dépaysement expliquent son apparition, l'ennui, l'alcool le renforcent. C'est en cela qu'on peut le qualifier d'émotion géographique (qui peut confiner à la pathologie).

On retrouve des traces de cette émotion dans l'hymne de la légion étrangère, pour la première fois. Le bataillon disciplinaire de Médenine, dans le Sud Tunisien, a même instauré un « ordre du cafard », avec des médailles, des timbres, au point de renommer tout le Sud désertique tunisien « royaume du cafard ».

En 1953, encore, on retrouve des traces de ce « cafard » dans un manuel d'école d'officiers, rapprochant ce cafard de la distance du foyer. Les Bretons, les Corses seraient ainsi plus sujets à cette émotion car plus fermés sur leur région, au contraire des Parisiens. Il y aurait donc une historicité et géographicit  de cette pathologie, qui contribue à une mise en scène très négative des colonies.

Conclusion

A partir de l'étude de *Pépé le Moko*, on relève donc deux émotions en réaction à l'exotisme : le cafard, lié à l'exil, et l'exaltation curieuse, liée au tourisme. Le cafard tient à la distance avec un passé et un ailleurs, que le cinéma fait exister via le gramophone ou l'empathie pour les personnages (gros plans, yeux...). Le cafard peut donc être caractérisé historiquement et spatialement, par rapport à la situation coloniale. Il est ressenti par les soldats des tranchées comme par les bataillons disciplinaires de la légion étrangère : pas par les officiers, et recouvre donc des rapports de classe.

Cependant, le cinéma occidental ne donne pas la parole aux Algérois algériens eux-mêmes. C'est donc dans la presse et dans le roman de Lucienne Favre, *L'inconnu de la Casbah*, qu'il faut chercher les traces de l'hostilité de la population de la Casbah au film, hostilité sans doute liée à des enjeux religieux dans la mesure où la représentation de la figure humaine est interdite dans certaines interprétations du Coran.

Pour finir, Jean-François Staszak revient, à l'aide d'une citation du journal communiste *Le Rouge midi*, sur les difficultés à éviter l'écueil individualiste quand l'accent est porté sur les émotions (la citation est extraite d'un article sur ledit roman de Favre). Ce serait donc par les pistes esquissées par l'intervention que la géographie peut se pencher sur les émotions et adopter une approche non-représentationnelle sans perdre de vue les enjeux politiques et sociaux de la géographie critique : c'est en cela que Jean-François Staszak a pu évoquer l'exercice de style.

Questions

Y a-t-il eu des remake de Pépé le Moko ?

J-F Staszak : 1 version américaine, 1 comédie musicale, 1 dessin animé, 1 version italienne, mais aucune où il est question de cafard.

Ne pourrait-on pas dire qu'il y a deux régimes d'historicité dans le film : 1 lié à Paris, 1 lié à Alger ?

J-F Staszak : film contemporain qui présente le monde dans lequel on vit mais qui fait référence au Paris d'avant. Le temps est donc déterminant : on peut retrouver Paris mais pas sa jeunesse !

N'y a-t-il pas d'émotion dans la géographie des représentations ?

J-F Staszak : souvent pas d'émotion, effectivement. Par exemple, dans la géographie de Gauguin, je n'évoque pas mes émotions face aux tableaux.

Quel lien existe-t-il entre géographie et neurosciences ?

J-F Staszak : il y a un véritable trou noir entre géographie et neuro-sciences

Existe-t-il un cinéma produit par les colonisés dans les colonies ?

J-F Staszak : Il y a le cinéma indien qui a été très précoce, le cinéma noir aux Etats-Unis, mais en situation coloniale, je n'ai pas d'exemples.