



Article scientifique

Article

2014

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français

Staszak, Jean-François

How to cite

STASZAK, Jean-François. L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma français. In: Annales de géographie, 2014, vol. 695-696, n° 1, p. 646–670. doi: 10.3917/ag.695.0646

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:76428>

Publication DOI: [10.3917/ag.695.0646](https://doi.org/10.3917/ag.695.0646)

L'ECRAN DE L'EXOTISME

La place de Joséphine Baker dans le cinéma français

Titre anglais : Screening the Exotic. Josephine Baker and the French film industry.

Résumé :

Cet article examine les rôles qui ont été ceux de J. Baker dans les quatre films français qu'elle a tournés entre 1927 et 1940. Je cherche à analyser l'imaginaire géographique véhiculé par ses films et à comprendre quelle pouvait être la place de J. Baker dans l'industrie cinématographique. Ses trois premiers films racontent la même histoire d'une cendrillon tropicale, qui connaît le succès sur scène mais ne peut s'intégrer à la société française. Si les réalisateurs jouent beaucoup sur la sauvagerie et l'érotisme des personnages incarnés par J. Baker, la question raciale, qui constitue pourtant un enjeu essentiel, n'est abordée qu'indirectement. L'exotisation de J. Baker prend place dans une culture coloniale, autant marquée par ses stéréotypes que par ses contradictions, mais ces films n'en sont pas pour autant de simples véhicules de l'idéologie coloniale. Son dernier film met d'ailleurs en scène la réussite de son intégration à la société française. J. Baker s'avère être un signifiant polysémique, qui peut renvoyer à des espaces multiples et servir des idéologies variées.

Mots clefs : érotisme, imaginaire géographique, film, genre, postcolonial, race

Abstract :

This paper deals with the different roles played by J. Baker in her four French movies, shot between 1927 and 1940, and aims to analyze the imaginative geographies that she was performing, and her place in the film industry. Her first three movies tell the same story of a tropical Cinderella, who succeeds on stage but fails in integrating French society. Baker's characters were staged as erotic uncivilized women. The issue of race was important but remained carefully implicit. Baker's exoticization took place within French colonial culture, reproducing its stereotypes and contradictions. Nevertheless, these movies were not uncritical about colonization. Her last movie eventually shows the successful integration of Baker in French society. J. Baker's turns to be a polysemic signifier, which may refer to different places and ideologies.

Key words : eroticism, gender, imaginative geography, movie, postcolonial, race

« La distance, ce n'est pas une question de kilomètres » (J. Baker, 1976 : 248)

Introduction

Joséphine Baker (1906-1975) fut une exception : une artiste noire qui rencontra un énorme succès dans l'industrie du spectacle européenne entre 1925 et 1939. Elle fut alors en même temps la seule star de couleur et, à ce qu'on dit, la femme la plus photographiée au monde. Toutefois, elle n'échappa pas aux règles d'une société raciste et androcentrée : elle en fut le produit. Si J. Baker est une exception, elle confirme la règle – ou mieux, la rend spectaculaire.

C'est dans cette optique, que cet article¹ propose d'examiner la place de J. Baker dans le cinéma français, en empruntant aux *gender* et *postcolonial studies*. La contribution de ce texte tient à la fois à sa perspective géographique et à sa focalisation sur un corpus cinématographique. Premièrement, je fais l'hypothèse que les performances de J. Baker

mobilisent et véhiculent un imaginaire *géographique*, dont je propose ici de déconstruire les composantes en montrant qu'elles sont indissociables des catégories coloniales, et que je suggère d'analyser en termes d'exotisation. Deuxièmement, beaucoup de travaux sur J. Baker mettent l'accent sur ses prestations sur scène : c'est en effet au music-hall, pour commencer avec la *Revue nègre* de 1925, qu'elle dut son succès. Peu de travaux portent spécifiquement sur sa carrière cinématographique². Or, le cinéma fut, des années 1920 aux années 1950, le loisir de masse par excellence ; davantage de spectateurs ont probablement vu J. Baker sur un écran que sur une scène. Ses films, aussi rares qu'ils furent, eurent une audience et un impact considérables. Pour beaucoup de Français, et même d'Européens, J. Baker était la seule femme noire qu'ils aient jamais vue. Cet article vise à montrer comment le cinéma a donné à voir l'imaginaire géographique qu'il a fait incarner à Joséphine Baker.

Interroger la *place* faite par le cinéma français à J. Baker, c'est poser deux questions. La première porte sur la carrière d'une actrice noire dans l'industrie cinématographique française des années 1930. Il s'agit d'examiner les discriminations dont J. Baker a pu être l'objet dans l'exercice de son métier, mais aussi la façon dont une femme noire était un produit que le *show business* pouvait vendre. La seconde concerne l'imaginaire géographique (re)produit par ses films. Il s'agit d'analyser les lieux, les paysages, les déplacements, etc. mis-en-scène dans ceux-ci. Je reprends ainsi des perspectives qui relèvent de la géographie sociale et culturelle et que j'ai appliquées dans une optique similaire à l'analyse de la carrière et des films d'Anna May Wong (Staszak, 2011) – actrice dont j'ai par ailleurs comparé l'itinéraire à celui de J. Baker (Staszak, à paraître).

1 J. Baker et l'industrie cinématographique

La place faite par le cinéma à J. Baker fut une petite place. Le cinéma américain l'a complètement ignorée, alors qu'à partir de 1935, capitalisant sur dix ans de triomphe en Europe, elle retourne sur la scène new-yorkaise (avec un succès mitigé, il est vrai). Certains projets auraient toutefois été alors envisagés. « On m'a proposé de tourner deux films, dont l'un avec Paul Robeson ; l'autre devait être le célèbre opéra nègre *Porgy and Bess* », confie J. Baker (*Pour vous*, 25/06/1936). La star affirme avoir « refusé » ces projets, et s'être « abstenue de tourner à Hollywood » parce que « les metteurs en scène yankee s'adaptent mal au climat spécial amené par la présence d'un artiste étranger ». Mais ses arguments et le contexte historique laissent deviner autre chose. Il est frappant que J. Baker renvoie son échec à l'incapacité d'Hollywood à accueillir un artiste étranger, car c'est doublement faux. D'une part, J. Baker n'est pas une étrangère : elle possède la nationalité américaine et s'est produite avec succès à New York avant son départ pour la France en 1925. D'autre part, le cinéma américain s'est fait une spécialité d'intégrer les artistes étrangers, et l'exotisme de certaines de ses stars, comme Rudolph Valentino ou Greta Garbo, comptait pour beaucoup dans leur succès.

En revanche, il est vrai qu'Hollywood n'avait rien à proposer à J. Baker. Premièrement, les acteurs noirs et les rôles de personnages noirs étaient rares. La question raciale, trop sensible, était taboue au cinéma, et les rares rôles de Noirs étaient le plus souvent confiés à des acteurs blancs grimés en noir dans la tradition du *blackface*, ce contre quoi J. Baker a fréquemment protesté : « quand une histoire fait appel à un personnage à la peau et aux yeux sombres, il devrait être joué par une personne de la race correspondante » (*Los Angeles Daily News*, 20/5/1952). Deuxièmement, J. Baker était devenue une star de music-hall à la renommée internationale, qui aspirait à sortir des emplois racialisés dans lesquels on l'avait enfermée. Or, le cinéma américain ne pouvait

envisager de confier à une actrice noire qu'un rôle racialement stéréotypé, dans le cadre d'une intrigue dont la question raciale fût le ressort principal. J. Baker était en fait bien consciente des obstacles raciaux mis à sa carrière américaine : « Essayez de faire monter sur scène [des Noirs] avec des Blancs, on mettra le feu au théâtre » (Baker, 1949 : 298).

La situation en France était différente. Non qu'il y ait eu davantage de rôles à offrir aux acteurs noirs. J. Baker s'en plaignait d'ailleurs : « il y a en France, à Paris, de nombreux artistes de couleur qui sont de très bons artistes – et même de très bon Français. Malheureusement, on ne veut pas ou on ne sait pas les employer » (*Pour vous*, 6/11/1930). Toutefois, J. Baker a obtenu un énorme succès en France non pas malgré sa couleur de peau mais grâce à celle-ci, au sens où sa carrière se construisit sur le spectacle de son assignation raciale, dans le cadre de la « négrophilie » parisienne des années 1920 (Archer-Straw, 2000). L'accès d'une artiste noire au statut de star, impossible aux Etats-Unis, posait moins de problèmes en France, car aucune communauté noire ne vivait alors sur le territoire hexagonal. Mais ce n'était pas sans implication politique dans les colonies. Dans quelle mesure une star noire était-elle compatible avec la domination impériale et l'idéologie raciale ou raciste qui la nourrissait et prétendait la justifier ?

J. Baker venait d'Amérique (Saint Louis) Avec ses cheveux courts et son brevet de pilote d'avion, elle était l'image même de la modernité. Elle pouvait jouer la sauvage sur scène, mais on savait bien qu'elle n'avait rien à voir avec les colonies. Loin de perturber l'ordre colonial, elle permit à son insu de le consolider. D'une part, son succès à Paris dédouanait à bon compte la société française de tout soupçon de racisme (réservé à la société américaine, qu'elle avait du fuir pour réussir). D'autre part, et non sans contradictions, elle servit la propagande coloniale en offrant une image aimable et joyeuse des indigènes sur les scènes des cabarets parisiens, où elle figura à de nombreuses reprises dans des tableaux évoquant les colonies françaises. On proposa même de la nommer « reine des Colonies » à l'occasion de l'Exposition coloniale parisienne de 1931. L'ambiguïté de sa position fut bien marquée par le retrait final de sa nomination : on dut se rendre compte qu'il n'était pas possible de donner ce titre à une citoyenne américaine. J. Baker, après la Seconde Guerre mondiale, prit très souvent la parole pour dénoncer le racisme qui sévissait en Afrique du Sud et surtout aux Etats-Unis, mais jamais la colonisation française. Au contraire, doit-on même dire. A l'occasion de son retour à Saint Louis en 1952, J. Baker prononça un discours véhément contre la discrimination raciale : « Je suis allée en France, vrai pays de la liberté, la démocratie, l'égalité et la fraternité. Là, mon âme fut en paix, mais je finis par me demander pourquoi à Saint Louis, qui fut un temps une colonie française, les personnes ne couleur n'ont pas les mêmes droits... alors qu'à Paris nous sommes aimés et respectés en tant qu'être humains et que la population des deux villes est majoritairement blanche »³. Il est possible que ses critiques vis-à-vis de la société états-unienne, qui participaient à la rendre inemployable à Hollywood (Baker, 1976 : 345), aient précisément aidé à lui faire une place dans la société et l'industrie du spectacle françaises.

C'est dans ce contexte que je propose d'examiner les films dans lesquels J. Baker a joué : *La Sirène des tropiques* (H. Etiévant, 1927, muet), *Zouzou* (M. Allégret, 1934), *Princesse Tam Tam* (E.T. Gréville, 1935), *Fausse alerte* (J. de Baroncelli, 1940)⁴. Quatre films, c'est peu, que l'on considère la quantité de films produits à l'époque⁵, la renommée considérable de J. Baker ou ses multiples talents.

Aucun des films de J. Baker n'est aujourd'hui considéré comme un chef d'œuvre. S'ils ne sont pas tombés dans l'oubli, c'est que « la Baker » est restée une icône. Leur ré-édition récente sous format VHS ou DVD⁶ répond à la célébrité de l'actrice plus qu'à la qualité de

ses films. Ils sont réalisés par des auteurs talentueux, mais qui ont plutôt livré des œuvres de commande que cherché à exprimer leur génie. Le dernier mari de J. Baker convint que « ses films en France n'avaient pas eu le succès escompté » (Baker, 1976 : 146). Seul *Zouzou* rencontra un large public. J. Baker elle-même se montra critique sur certains de ses films, en particulier *La Sirène des tropiques*. « Beaucoup de fautes. Que de fautes ! » (*Pour vous*, 13/11/1930). On ne lui traduisit pas le scénario, d'ailleurs improvisé au fur et à mesure. « On n'avait rien compris à ma nature », jugeait-elle. « Un rôle de cruche » et « une histoire de rien du tout ». Quant à « *Princesse Tam Tam*, c'est du roman feuilleton » (Baker, 1976 : 95, 96, 142).

Pourtant, J. Baker avait des ambitions cinématographiques : « Mon rêve est de pouvoir un jour me consacrer entièrement au cinéma » (*Pour vous*, 11/9/1930). Cette opportunité ne lui sera pas fournie. Un critique contemporain, A. Arnoux, dressa un bilan négatif : « Le cinéma naturellement s'est servi d'elle ; mais il ne l'a pas servie ; à peine oserait-on dire qu'il a essayé de l'utiliser. Ni *Zouzou*, film fort bien tourné et honorablement conçu où on a employé un thème ressassé, ni *Princesse Tam-Tam*, où Gréville se collette, toujours adroitement et presque génialement parfois, avec une donnée absurde [...] ne tiennent compte de l'évolution et des possibilités de Joséphine Baker. Les producteurs la voient toujours tirant la langue et une plume au derrière [...] Qui fournira à notre Réjane de couleur l'occasion de délivrer ce trésor inconnu, deviné par instants, qu'elle nourrit en elle ? » (*Pour vous*, 7/11/1935).

Le cinéma français n'a pas tiré tout le parti qu'il aurait pu de J. Baker à cause des rôles dans lesquels il l'a enfermée : comme le dit Pepito Abatino, mari et manager de J. Baker, et impliqué dans la fabrication de ses films, la star est « parfaitement qualifiée pour tenir la vedette dans certains films d'exotisme » (*Pour vous*, 7/5/1931). La question de l'exotisme est en effet centrale. Le terme apparaît souvent dans la presse de l'époque pour qualifier les spectacles, la personne ou le charme de J. Baker. Dans ses trois premiers films, son altérité exotique occupe une place essentielle. Ce n'est pas le cas de son dernier film, qui a par ailleurs connu un destin spécifique. Tourné à partir de février 1940, la distribution de *Fausse alerte* s'arrêta à peine commencée, la première ayant eu lieu en mai, au moment de l'offensive allemande. Il fut distribué en France en juin 1945, et aux Etats-Unis en 1952, à un moment où l'intérêt pour les performances de J. Baker avait faibli, et le propos du film n'était plus de circonstance : « un satané navet » (*L'Ecran français*, 11/7/1945). *Fausse alerte* n'est aujourd'hui pas disponible et n'est (donc ?) guère cité⁷. Ce film est pourtant très intéressant car il diffère notablement des précédents.

2 Une cendrillon tropicale⁸

Les trois premiers films de Baker offrent de frappantes similarités. Ce sont des *star vehicles* : des films conçus pour et construits autour de la star qui y joue, dont ils visent à exploiter la popularité. Le titre de chacun de ces films renvoie au personnage joué par J. Baker, et elle apparaît seule ou en premier plan sur toutes les affiches (fig. 1).



Figure 1 : Affiches de *Zou Zou* (1935) et *Princesse Tam Tam* (1935). Ces affiches, qui capitalisent sur les performances de J. Baker sur les scènes de cabaret, montrent l'actrice à peine vêtue d'un pagne de paille ou de la fameuse ceinture de bananes, alors qu'elle n'apparaît jamais dans ces tenues dans les films en question. L'image de J. Baker est tant associée à la nudité et l'exotisme que sa silhouette ainsi attifée suffit pour qu'on la reconnaisse. Le traitement en ombre de sa silhouette marque discrètement sa couleur de peau.

Ces films déclinent la même intrigue et offrent à la star des rôles très comparables. Il s'agit de l'histoire d'une jeune femme (J. Baker) qui tombe amoureuse d'un homme blanc (successivement André, Jean et Max, interprétés par Pierre Batcheff, Jean Gabin et Albert Préjean). Elle connaît une double métamorphose, géographique et sociale, sur laquelle s'articule le récit. Le personnage joué par J. Baker, d'origine très modeste, est né en quelque lieu exotique mais le quitte pour venir en France où elle connaît, sans vraiment le chercher, une brutale ascension sociale en devenant une star de la scène parisienne. Elle ne parvient pourtant pas à séduire l'homme qu'elle aime, qui lui préfère une femme blanche. Le film se clôt sur le sacrifice du personnage de J. Baker, qui laisse la place à sa rivale. Si ces films racontent la métamorphose d'une Cendrillon tropicale, elle n'épouse pas le prince charmant.

Les métamorphoses jouées par J. Baker ressemblent à celles par lesquelles elle est elle-même passée. La petite fille pauvre du ghetto de Saint Louis arrive en France en 1925, et devient, par ses performances sur les scènes de Paris puis d'Europe, une star internationale.

Les scénaristes de ces trois films enferment l'actrice dans un rôle stéréotypé, lui interdisant de montrer son aptitude à incarner autre chose qu'elle-même. « Quelqu'un ne pouvait accepter la ravissante créature noire sans que quelque chose rappelât la négrillonne qu'elle avait commencé par être » (Rose, 1990 : 219), tant l'exception que constituait une star noire méritait encore et toujours explication. Prosaïquement,

l'histoire de Cendrillon était trop bonne pour qu'on ne l'usât pas jusqu'à la corde. Plus précisément, je fais l'hypothèse que les métamorphoses de J. Baker et de ses personnages étaient fascinantes parce qu'elles permettaient d'aborder des préoccupations de la société française propres à la culture coloniale.

3 Une sauvage à civiliser, pour le meilleur ou pour le pire

La Sirène des tropiques et *Princesse Tam Tam* mettent en scène, au début du film, les personnages indigènes de Papitou et d'Aouïna, joués par J. Baker, dans leur colonie d'origine. Pour la première, il s'agit d'une île imaginaire des Caraïbes (Monte Puebla) ; pour la seconde, de la Tunisie. La seconde partie du film montre ces personnages à Paris. Le toponyme de Monte Puebla et le nom des personnages en rapport avec l'île laissent croire que c'est une colonie espagnole. Le marquis de Sévéro y est « propriétaire d'immenses concessions » ; le film le présente comme « aussi paresseux que riche... l'une des notabilités du Tout-Paris viveur » - c'est d'ailleurs sa femme qui « gère ses affaires coloniales ». Alvarez, introduit par le film comme un « individu cupide et brutal » est sur place son homme de main. Il escroque son employeur et maltraite les indigènes : il tente par deux fois de violer Papitou, terrorise et brutalise ses employés. L'un d'eux cherche à « se venger de cette brute à laquelle depuis si longtemps il est asservi ». Le choix d'un lieu fictif et lié au monde hispanique vise peut-être à déminer les enjeux politiques que le film, critique sur les conditions de la colonisation, pouvait soulever en France. Une autre version du film, destinée au marché hollandais⁹, montre une scène où Alvarez fouette son domestique. Est-ce parce qu'elle était trop politiquement sensible qu'elle n'apparaît pas dans la version française ?

Aouïna quant à elle est l'objet de la violence physique de ses compatriotes : le marchand de fruit à qui elle dérobe une orange et Dar, le domestique de Max, qui s'apprête à la fouetter pour l'avoir surprise dans le jardin dont il a la garde. La dénonciation des violences faites aux femmes par les hommes indigènes est un motif classique de la légitimation de la présence coloniale. Le film dénonce également les violences symboliques que les Européens (il est vrai des touristes et non des colons) font subir aux autochtones. Alors que Max tente d'imposer la présence d'Aouïna comme guide lors d'une excursion, une jeune Française proteste : « il ne va tout de même pas nous imposer la présence de cette sauvage – une Bédouine ». Un autre touriste se plaint que « l'odeur des fauves lui coupe l'appétit ».

Les extérieurs de Monte Puebla sont tournés... dans la forêt de Fontainebleau. Les chaos de rochers constituent un décor adéquat car ils sont anormaux, inhabituels, et donc parfait pour un décor exotique. La végétation est un peu moins convaincante. Un village indigène est créé de toute pièce, dans la grande tradition des expositions ethnographiques. Les indigènes, noirs, portent un costume composite qui évoque autant les Antilles que le Mexique. Une scène de danse les montre dans une chorégraphie improbable qui doit beaucoup au charleston.

Les scènes tunisiennes de *Princesse Tam Tam* furent tournées sur place. Elle mettent en valeur la végétation locale (palmier, figuier de barbarie) et l'architecture mauresque (le plan de la ville débute par le minaret). Une longue séquence est tournée dans les ruines romaines de Dougga, lieu d'excursion pour les personnages. La caméra détaille les colonnes, l'amphithéâtre dont elle fait contraster la gloire passée avec le dépouillement des autochtones – illustrant la dégénérescence de l'Orient, qui permet à l'Occident de justifier la salutaire présence coloniale. Le projet de Max, le héros du film, était bien de partir « chez les vrais sauvages, oui, en Afrique », pour que « la civilisation [lui] fiche la paix ». La civilisation arabe n'en est pas une. Le générique du film spécifie que les

« extérieurs [sont] tournés en Tunisie avec le bienveillant concours de services de propagande de la résidence générale ». Au delà du remerciement de circonstances, c'est une façon de garantir l'exotisme du film et l'authenticité des scènes tournées en extérieur.

Les colonies sont ainsi mises en scène comme exotiques, pittoresques, pauvres et primitives. Elles contrastent avec les scènes filmées à Paris. Ce sont surtout des scènes d'intérieur, qui montrent d'opulentes maisons ou de riches appartements à la pointe de la sophistication et de la mode art déco de l'époque.

Ce contraste se retrouve dans les personnages. On ne connaît pas l'histoire d'Aouïna, mais on sait que Papitou, « la fleur des Tropiques », est née « d'un père blanc et d'une mère noire »¹⁰. Les femmes européennes sont très différentes des femmes indigènes, qui présentent un profil très comparable, composé de stéréotypes racistes. Gentilles, joyeuses, sincères, sensibles, naïves, énergiques, elles sont à l'aise pour monter aux arbres, mais inadaptées à l'espace domestique occidental (Papitou s'assoit dans une armoire pour en fouiller le contenu, Aouïna préfère dormir sur la descente de lit). Elles mangent avec les doigts. Elles dansent volontiers, avec grâce et spontanéité. Elles aiment et protègent les animaux, dont elles sont très proches. Une immédiate complicité les lie aux enfants, avec lesquels elles jouent volontiers. Elles parlent un français hésitant : leur vocabulaire et pauvre, leur grammaire erratique.

Princesse Tam Tam fait partager les étonnements d'Aouïna devant certaines caractéristiques de la société occidentale. Elle ne saisit pas pourquoi les gens auraient plus de considération pour elle si elle était bien habillée. Elle ne comprend pas qu'on se mette à table à heure fixe. Elle s'étonne qu'on puisse vivre en appartement, « avec des gens qui marchent sur votre tête et les maisons qui vous empêchent de respirer et le soleil qui vient jamais jusqu'ici ». Le naturel de son bon sens met à nu tous les artifices de la société occidentale. Papitou et Aouïna incarnent la version féminine du bon sauvage. Les films montrent clairement ces deux personnages comme non-civilisés : on ne sait rien de leur culture, de leur mœurs, de leur religion – elles sont dans un état de nature. La valorisation de leur sauvagerie dénonce des artifices de la civilisation, dont peu de points sont présentés positivement. Quand Max avoue : « je ne sais pas comment m'y prendre » pour « civiliser » Aouïna, son ami suggère : « Apprends lui à mentir ».

Les tentatives de civiliser la sauvage réussissent dans la mesure où elle obtient un succès de scène. Mais, outre et parce qu'elle échoue dans son intégration amoureuse, elle ne reste pas à Paris. Papitou part « loin, très loin... En Amérique ». Le sort d'Aouïna est plus complexe. A la fin du film, elle est de nouveau en Tunisie. Mais, en fait, elle n'en est jamais partie. On comprend moins de trois minutes avant que le mot Fin n'apparaisse sur l'écran que sa métamorphose et son séjour parisien s'inscrivent dans un récit dans le récit. Le film plonge à la 35^{ème} minute dans le roman que Max est en train d'écrire, et dans lequel il imagine ce qu'il adviendrait s'il « civilisait » Aouïna.

Le roman de Max, qui se voit en *Pygmalion*, débute par la séquence de la transformation d'Aouïna. Une couturière prend ses mesures ; ses mains sont confiées à une manucure ; elle prend une leçon de piano, de danse et de calcul (elle peine à multiplier trois par trois). La séquence suivante s'ouvre par le gros plan d'une porte sur laquelle est peint un singe fumant une cigarette. On pousse la porte, Aouïna apparaît alors dans la splendeur sophistiquée de sa robe à la mode. Elle est l'équivalent sur l'écran de ce que le primate est sur la porte : un spectacle où l'on singe la civilisation.

Une fois à Paris, le succès mondain d'Aouïna est fulgurant, mais passe par une métamorphose supplémentaire. Max présente Aouïna comme la princesse de Parador, « la fille d'un roi qui règne sur des peuplades de l'Inde centrale ». Aouïna dépérit

enfermée dans son appartement, où, dans l'abri de sa chambre, elle mange le couscous à pleines mains. Sa sauvagerie n'a pas disparu. Quand elle se rend à la fête organisée par un Maharadja séjournant à Paris, elle boit trop et ne peut résister à l'appel des tams-tams et se lance dans une conga effrénée après avoir jeté ses escarpins par dessus tête et avoir arraché une bonne moitié de sa robe. C'est un triomphe : son exotisme et son érotisme enthousiasment le public, essentiellement les hommes. Seul le Maharadja la perce à jour, lui donnant le conseil suivant : « Il faut t'en aller vite, retourner chez toi. Il faut rien bâtir chez eux [...] Retourne dans ton pays ».

Le roman de Max montre la fascination des Parisiens pour la princesse de Parador, mais conclut à l'échec de son assimilation, à la fois parce qu'Aouïna ne peut finalement s'occidentaliser et parce que, au fond, l'état de nature dans lequel elle se trouve (lui ?) est bien préférable. Les Occidentaux sont présentés comme snobs, faux et crédules. Le film d'E.T. Gréville parvient à une conclusion similaire. La dernière séquence du film montre Aouïna dans la propriété coloniale que Max, à son départ, lui a laissée. Elle s'est finalement unie à Dar, renonçant à sa relation interracial avec Max. La maison de celui-ci a bien changé : des chèvres, des poules, des canards, et un singe y évoluent librement. Abandonné par l'Européen et aux mains des indigènes, le territoire colonial retourne à l'état de nature. Le film se termine sur le plan d'un âne mangeant un livre, celui écrit par Max et dont le titre est *Civilisation*. La présence française, passagère, ne laissera que le souvenir d'une grandeur passée, à l'image des ruines romaines de Dougga.

Au total, *La Sirène des tropiques* et *Princesse Tam Tam* s'inscrivent bien dans la veine primitiviste qui caractérise leur époque. Ils ne manquent pas de critiquer les travers de la société occidentale moderne, et même parfois ceux de la colonisation. Ils concluent à l'impossibilité des colonisés à prendre place dans la société française. Bien sûr, c'est sur un plan individuel et psychologique que s'effectue la démonstration : les enjeux sociaux et politiques sont largement gommés. Mais ces films ne tiennent pas un discours explicitement raciste et mettent plutôt en scène l'échec du projet colonial de civilisation et/ou d'assimilation.

4 Le tabou racial

La question de la race ne peut toutefois être évacuée aussi facilement. La poser à propos des films de J. Baker conduit à un paradoxe apparent. Alors que l'assignation raciale de la star est un ressort essentiel de ses spectacles et de son image (en tout cas jusqu'en 1930), les enjeux raciaux n'apparaissent pas dans ses films. A aucun moment son identité raciale n'est énoncée dans les dialogues, à aucun moment elle ne semble en butte à des préjugés ou des discriminations raciales, à aucun moment son identité raciale n'est un moteur de l'intrigue. En cela, le cinéma français se démarque très nettement du cinéma américain.

Ce n'est pas que la race soit invisibilisée dans ces films. Elle donne même lieu à des effets de mise en scène. Dans *La Sirène des tropiques*, Papitou embarque comme passagère clandestine sur un navire qui part des Caraïbes vers la France. Repérée, elle est poursuivie par les membres d'équipage, dans une grande scène burlesque. Elle tombe d'abord dans la soute à charbon, d'où elle sort toute noire. Elle trouve ensuite refuge dans la cuisine du bateau. Elle s'y cache dans une caisse où est stockée la farine, et en sort toute blanche. Papitou s'abrite ensuite dans une cabine, où, se regardant dans un miroir, elle voit son « maquillage », dans lequel son doigt trace un trait qui fait apparaître sa peau noire sous l'emplâtre blanc. Ces scènes jouent sur l'apparence raciale pour produire des effets comiques, dans la lignée du *blackface*, mais ne se moquent pas plus des Noirs que des Blancs et ne montrent pas Papitou subir de discriminations. Ce

n'est pas en tant que noire mais en tant que passagère clandestine que Papitou est poursuivie. La race semble dénuée de tout enjeu social ou politique.

La société ou le cinéma français n'étaient pourtant pas épargnés par l'idéologie et les pratiques racistes. Si la question raciale n'est jamais explicitement posée dans les trois premiers films de Baker, elle n'en est pourtant pas moins présente. Certes, l'ascension de Papitou, Zouzou et Aouïna (ou ce qui la bride) n'est pas explicitement affaire de race. Il ne s'agit pas d'une Noire qui devient blanche (voilà bien le thème des films américains centrés sur l'interdit du *racial passing*), mais d'une sauvage qui se civilise. Toutefois, il se trouve que la sauvage est noire, que le monde auquel elle tente de s'assimiler est blanc, et qu'elle n'y parvient pas, bloquée par on ne sait quel plafond de verre. On peut faire l'hypothèse que c'est celui de la race. Pourquoi les femmes jouées par J. Baker ne peuvent-elle connaître de *happy end* amoureux ? Probablement du fait de l'interdit qui pèse sur les rapports interraciaux et le métissage. J. Baker est bien consciente du problème : « Pourquoi le scénario finit-il comme cela ? J'aurais pu épouser Gabin... Ou est-ce que le public n'aimerait pas, à cause de ma couleur ? » (Baker, 1976 : 132).

Les raisons pour lesquelles André, dans *La Sirène des tropiques*, et Max, dans *Princesse Tam Tam*, n'envisagent pas une seconde d'aimer ou désirer Papitou et Aouïna, sont obscures. Les deux femmes n'ont que des qualités, parmi lesquelles celle d'être incarnées par J. Baker, que tout le monde s'accorde à trouver très séduisante. Certes, André a une fiancée, mais son amour pour celle-ci n'est pas vraiment mis en avant. Le film fait moins voir les ressorts de sa fidélité que son insensibilité totale aux charmes de Papitou, même quand, dénudée, elle est l'objet de la lubricité d'Alvarez ou quand, sur la scène du cabaret, elle triomphe en dansant sensuellement. André, on ne sait pourquoi, paraît considérer Papitou comme une enfant ou une bonne camarade, et ne s'aperçoit pas de l'amour qu'elle lui porte. Quant à Max, il est certes très attaché à sa femme dont il tente durant tout le film de retrouver les faveurs. Il trouve Aouïna « gentille » et « tordante ». Il s'avoue « ému devant ce petit animal – on sent tellement de naïveté », mais rien en elle ne semble le troubler davantage. Pourtant, quand Aouïna danse à la fête du Maharadja, les spectateurs – surtout masculins – lui font un triomphe, qui doit clairement beaucoup à l'érotisme de sa performance. Ainsi, tous les hommes désirent Papitou et Aouïna, sauf celui qu'elles aiment. Bien pratique pour éviter les rapports interraciaux. Mais la crédibilité de l'intrigue en souffre un peu : le spectateur s'y retrouve d'autant moins que la caméra ne manque pas de mettre en valeur le visage et le corps de l'actrice.

Il est difficile de gloser sur un discours qui n'est pas explicite, et de démêler la question de la race de celle de la sauvagerie. Pour clarifier les choses, je propose de regarder de plus près le film où le personnage de Baker n'a rien de sauvage : *Zouzou*. Zouzou est aussi « civilisée » qu'on peut l'être. Elle passe son enfance en France, élevée dans un milieu blanc. Ouvrière, elle s'habille, parle et se comporte comme ses camarades. Tout laisse croire que Zouzou est une jeune fille comme les autres – rien dans le film ne la présente comme une sauvage¹¹, ni d'ailleurs comme une Noire. Toutefois, on peut voir dans le choix de son métier – blanchisseuse – une intention ironique, d'autant que sa rivale amoureuse se prénomme Claire, et que le nom de son père adoptif, Papa Mélé, renvoie peut-être au thème du métissage. On peut aussi repérer dans son caractère des stéréotypes racistes.

Mais l'irruption de la race est plus flagrante dans la nature des liens entre Zouzou et Jean. Le film commence quand les deux enfants ont dix ans. Ce sont deux orphelins élevés par Papa Mélé, le bonimenteur du cirque où les « jumeaux » se produisent. Papa Mélé explique au public leur origine, qui constitue précisément l'attraction de ces deux

« phénomènes » : « Ils ne sont pas faits comme nous, faut pas chercher à comprendre [...] Je vous présente maintenant un miracle de la nature : les deux jumeaux [...] Ces deux jumeaux, Mesdames et Messieurs, sont venus au monde il y a dix ans aujourd'hui dans une île de l'archipel polynésien. Leurs parents, une Chinoise et un Peau-Rouge n'ont pas voulu les reconnaître vu qu'ils n'avaient pas la même couleur qu'eux ». Comment ont-ils en effet pu concevoir un Blanc et une Noire ? L'identité raciale de Zouzou et de Jean est ainsi présentée comme un mystère et un objet de spectacle, dans la veine des *freak shows* – mais aussi comme un objet de mystification.

La question de la race de Zouzou donne lieu à une mise en abîme. La couleur de la peau de Zouzou/Baker constitue son attractivité sur le plan diégétique pour les spectateurs du cirque tout comme sur le plan extradiégétique pour les spectateurs du film. Tout comme, dans l'histoire du film, le succès de Zouzou repose sur une fable à propos de son origine, celui de J. Baker exploite le mythe de sa sauvagerie, telle qu'elle s'illustre dans les danses de la *Revue nègre*.

Papa Mélé révèle plus tard la mystification en parlant aux deux « jumeaux » de leurs pères biologiques : deux artistes du cirque, aujourd'hui décédés, mais ne dit rien de leurs mères. C'est quand le film montre Zouzou et Jean devenus jeunes adultes que le mystère est levé. Se promenant avec Zouzou, Jean répond à ses copains matelots qui lui demandent d'où sort « la petite créole »¹² : « De la Martinique ». Zouzou serait ainsi née d'une mère martiniquaise ? L'un des marins remarque qu'elle a le béguin pour Jean, ce que celui-ci dément « Mais t'es fou, c'est ma sœur ! ». « Une sœur qu'aimerait coucher avec son frère... », rétorque le matelot. Zouzou et Jean ne sont pourtant liés par aucun lien de sang. Comment alors l'interdit de l'inceste peut-il expliquer l'indifférence de Jean vis-à-vis de Zouzou ? Une sœur d'adoption est-elle de ce point de vue une vraie sœur ? Papa Mélé explique qu'il n'est certes pas leur père mais qu'il est bien leur « papa », évoquant peut-être métaphoriquement l'adoption des indigènes de l'Empire par leur pays de tutelle (leur patrie), dans la ligne de l'assimilationnisme (Ezra, 2000 : 101).

Il semble en fait que l'interdit de l'inceste soit un moyen pratique et discret de mettre en place l'interdit des rapports interraciaux. Mais pourquoi ce subterfuge ? Pourquoi cette occultation des enjeux raciaux dans les trois premiers films de Baker ? Je fais l'hypothèse que celle-ci vise à contourner l'incompatibilité du projet colonial, en particulier dans sa version assimilassioniste, avec le discours fondateur de la République française selon lequel « tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits » (art. 1 de la constitution de 1789). Si Zouzou n'a pas les mêmes droits que Claire à l'amour de Jean, il faut que ce soit pour une autre raison que la race, mais elle doit être impérieuse car son personnage est très attirant. L'interdit de l'inceste joue ce rôle. En fait, *Zouzou* est le seul film où le spectateur comprend pourquoi le héros masculin est insensible à J. Baker.

L'idéologie raciste qui prévaut en France interdit une histoire d'amour qui finisse bien entre un homme blanc et une femme noire. La trame stéréotypée du roman colonial (Yee, 2000) est bien celle de l'impossibilité de cet amour, et de sa stérilité, qui protège du risque de l'affaiblissement de la race par le métissage. Pas plus que le cinéma américain, dans lequel l'interdit de la *miscegenation* est explicité par les codes de censure¹³, le cinéma français ne saurait montrer une histoire d'amour interracial. J. Baker peut encore s'estimer heureuse de ne pas mourir, à la façon de Mme Butterfly, à la fin de l'histoire, pour laisser la place à la femme blanche.

Ce sort est tout-à-fait étranger à celui de J. Baker, qui s'affiche avec ses amants européens, et épouse Pepito Abatino (1926-1936), Jean Lion (1937-1940) et Jo Bouillon (1947-1961). Le cinéma américain, en refusant d'offrir une *happy end* à des couples interraciaux, était en accord avec le droit d'une société raciste, qui interdisait les

mariages interracialisés. En France, rien ne s'opposait officiellement à une histoire d'amour interraciale, mais elle restait inappropriée dans une société officiellement raciste ; il fallait donc garantir et justifier son impossibilité par d'autres moyens.

Le traitement des relations interraciales dans les films de J. Baker restait problématique aux Etats-Unis. Ses films y furent très peu diffusés, souvent dans des cinémas pour audience « de couleur » avec un orchestre « de couleur ». Du fait que *La Sirène des Tropiques* « fût extrêmement audacieux dans son traitement des relations sexuelles, [le film] dut être coupé, gâchant sa valeur pour le public américain » (*Afro-American*, 20/9/1930). Ce même journal titre un premier compte-rendu du film : « Jo Baker film shows equality of race » (*idem*, 28/9/1929). Mais un mois plus tard, toujours dans le même journal, un journaliste (qui a vu le film dans l'intervalle) est bien plus critique : « bien qu'on ait fait la publicité du film sur le thème qu'il montrait l'égalité des races, le film s'avère décevant en la matière [...] Pas une seule fois on ne voit l'acteur blanc embrasser Miss Baker, [qui fait preuve] de faiblesse et de servilité » (*ibid.*, 26/10/1929). Aux Etats-Unis, le film était trop audacieux pour le public blanc, et pas assez pour le public noir. « Les spectateurs américains ont boudé les scènes d'amour de Joséphine Baker avec des hommes blancs » (*ibid.*, 25/12/1937).

5 Le désir exotique

L'exotisme des personnages joués par J. Baker a ainsi explicitement à voir avec sa sauvagerie, implicitement avec sa race. L'exotisme renvoie à ce qui est à la fois éloigné matériellement et symboliquement, et qui est pour cela désirable (Staszak, 2008). Mais comment fonctionne ce désir, et à quoi tient-il ?

L'exotisme prend place dans la distance entre l'ici et l'ailleurs. Pour analyser sa mise en scène, je propose d'examiner certains aspects du montage de *Princesse Tam Tam*. E.T. Gréville se sert beaucoup des fondus enchaînés. L'absence de rupture visuelle entre les plans, loin de signaler une continuité narrative, signale une rupture géographique et/ou ontologique entre ceux-ci. Ainsi, au début du film, alors que Max décide de partir en Afrique, la caméra zoome sur un mur de son appartement parisien, sur lequel une fresque figure une carte de l'Afrique du Nord. Elle se fixe sur le dessin d'un palmier, sur lequel un fondu enchaîné superpose un « vrai » palmier : on passe à une scène d'extérieur tournée en Tunisie. Le montage joue à la fois sur le passage de la France à l'Afrique et sur celui du signifiant au signifié.

Les plus intéressants sont sans doute les fondus enchaînés qui encadrent et en fait signalent le récit dans le récit. Le premier opère à la 35^{ème} minute. La caméra fixe Max qui est en train d'écrire son roman en fumant la pipe ; on devine dans le flou de l'arrière plan les grilles aux motifs orientaux qui ornent la fenêtre de sa maison tunisienne. La caméra monte sans changer sa focale et se fixe sur le motif des grilles. Le fondu enchaîné opère et l'on passe à d'autres motifs, qui s'avèrent, une fois la mise au point faite, ceux d'un tissu dans lequel on va couper une robe occidentale pour Aouïna. On est tenté de donner une signification symbolique au montage, qui établirait un parallèle entre les grilles qui enferment Aouïna dans l'espace domestique et le déguisement européen qu'elle va devoir porter. Le second fondu opère à la 73^{ème} minute, et donne une autre dimension à celui qu'on vient de présenter. La scène se déroule à Paris, dans la maison du Maharadja, où se trouve Aouïna. La caméra zoome sur un gros pot à encens chinois, d'où s'échappe de la fumée ; elle monte en suivant celle-ci, derrière laquelle on discerne les motifs flous du papier peint. Insensiblement, on passe à une autre fumée, que l'on suit cette fois en descendant, et derrière laquelle apparaissent dans le flou d'autres motifs. Ce sont ceux de la grille de la fenêtre de la maison tunisienne de Max ; et la

fumée, celle de la pipe de l'écrivain, en train d'y écrire son roman. On comprend alors que la succession des deux plans ne signale pas seulement une transition géographique mais aussi celle entre deux niveaux diégétiques : on (re)passe de l'histoire du roman de Max à celle du film, dont on saisit alors qu'on l'avait quittée dans un mouvement inverse, 38 minutes plus tôt.

Les fondus enchaînés ont ainsi une double signification, géographique et symbolique, qui présente la Tunisie « réelle » comme le lieu d'une fiction occidentale – aussi bien celle de la carte que celle de la littérature. Outre qu'un tiers du film raconte le récit qu'un des personnages est en train d'écrire, la thématique de l'illusion est explicitement présente dans le film, et renvoyée au rêve exotique. Quand Aouïna visite l'appartement parisien où Max la loge, son regard inquiet se fixe successivement sur une série de bibelots (fig. 2). Elle commente : « C'est drôle comme il a choses fausses ici ». Max répond : « Oh, il y a tant de choses fausses qui sont plus belles que les vraies... ». « Je ne savais pas », conclut-elle. Une autre scène montre Aouïna dans son appartement, écoutant avec nostalgie à la radio un « concert de musique orientale », à l'ombre de palmiers qui sont en fait des bibelots posés au premier plan (fig. 3). Aouïna, adulée à Paris en tant que Princesse de Parador, est marquée par la même facticité exotique que ces bibelots – elle n'est autre que celle de J. Baker elle-même.



Figure 2 : Saisies d'écran de *Princesse Tam Tam* (1935) : gros plans sur les bibelots de l'appartement parisien d'Aouïna. Aouïna y est enfermée et exhibée comme les poissons dans leur bocal ou les oiseaux dans leur cage.



Figure 3 : Saisie d'écran de *Princesse Tam Tam* (1935) : Aouïna dans son appartement parisien. La mise au point est sur la jeune femme, qu'on voit à l'arrière-plan, alors qu'au premier plan apparaissent un bouquet de palmiers, flous et occupant toute la hauteur de l'écran, et les silhouettes de quelques girafes et dromadaires. Il s'agit de bibelots posés sur un meuble, derrière lequel la caméra est placée (ils figurent dans le quatrième plan de la fig. 2). L'image est composée de telle sorte qu'Aouïna paraisse assise au pied des palmiers. La transformation des bibelots en décor questionne les ressorts de l'illusion cinématographique comme ceux de l'illusion exotique.

La mise en scène de *Princesse Tam Tam* met ainsi en place de multiples confusions entre le vrai et le faux, le signifié et le signifiant, la réalité et la fiction, l'ici et l'ailleurs dans lesquelles les personnages et les spectateurs s'égarent et l'exotisme se déploie.

Le désir exotique se matérialise dans le film par la prolifération des objets qui viennent d'ailleurs ou en tirent leur inspiration. L'ailleurs est un bien désirable et consommable. Les composantes du désir exotique sont diverses. *Princesse Tam Tam*, par exemple, fonctionne beaucoup sur la nostalgie occidentale pour un âge d'or perdu, état sauvage ou de nature qu'on croit retrouver dans l'ailleurs colonial. Mais, dans le cadre des films de J. Baker, la dimension érotique du désir exotique est essentielle, dans la suite logique de ses succès de music-hall, comme en attestent les affiches de *Zouzou* et *Princesse Tam Tam* (fig. 1).

L'érotisation de J. Baker est patente dans la fameuse scène de la Conga, que danse Aouïna dans *Princesse Tam Tam*. La fin du numéro s'opère dans une accélération du rythme de la danse, de la musique et du montage lui-même, qui alterne des plans du visage d'Aouïna, de plus en plus extatique, et des plans des instruments, notamment des paires de maracas et un guiro¹⁴ aux formes et aux va-et-vient suggestifs : il s'agit clairement d'une scène d'orgasme. Celui-ci est spectaculaire, au sens où il semble

emporter une Aouïna sans retenue dans une sorte d'extase sauvage et où il constitue le climax du *show*. L'érotisme d'Aouïna tient ici moins aux spécificités de son corps ou à sa dénudation qu'à l'exhibition d'une sexualité désinhibée, qu'on attribue à l'état de nature. Toutefois, selon le réalisateur, le producteur du film avait demandé « une version pour l'exportation » où J. Baker « dans[e] dans le plus simple appareil, tous seins dehors » (Gréville, 1995 : 150). La scène fut tournée mais le mari et manager de J. Baker s'opposa à sa diffusion. Dans *La Sirène des tropiques*, les seins de J. Baker sont exposés, ce qui est impensable à l'époque pour une actrice européenne. La scène a lieu dans la cabine d'un transatlantique, où Papitou s'apprête à prendre un bain (fig. 4).



Figure 4 : Saisies d'écran de *La Sirène des tropiques* (1927): la séquence du bain. Le prétexte du bain compte parmi les motifs habituels des spectacles érotiques de burlesque. Papitou se déshabille (de dos), puis joue dans son bain, de face. Le naturel et la joie du personnage confèrent une dimension innocente à la scène. Quand le commandant du bateau entre dans la salle de bain, ce n'est pas Papitou qui est gênée par son intrusion, mais le commandant qui se trouve embarrassé par sa nudité : il cache ses yeux derrière sa main et se détourne en tendant à Papitou un peignoir. Papitou semble moins inhibée que le spectateur occidental. Le voyeurisme de celui-ci est toutefois évoqué par le cadre noir du troisième plan, qui donne au spectateur l'impression de voir Papitou comme par un trou de serrure.

Une « stratégie de l'innocence »¹⁵ est à l'œuvre, qui impute la dénudation du corps exotique non à l'exercice effectif du pouvoir de l'homme blanc, mais au prétendu exhibitionnisme de la femme noire (lié à l'état de nature, à celui de l'humanité avant la chute, ou celui de l'être humain dans l'enfance ?), dont l'ingénuité apporte un piment érotique supplémentaire. Le dévoilement du corps féminin indigène est essentiel à l'idéologie et aux pratiques coloniales, à la fois dans la domination qu'il exerce

matériellement et symboliquement, et dans les fantasmes qu'il assouvit¹⁶. La femme exotique est érotique parce qu'elle est « offerte ». Elle est soumise au regard (*gaze*) et au désir colonial.

Dans *Princesse Tam Tam*, Aouïna n'est pas le seul personnage qui soit l'objet du désir exotique. Le Maharadjah de Datane (joué par Jean Galland) « a un *sex appeal* formidable, et des perles... ! », qui fascinent les Parisiennes. Sa séduction n'est pas du même ordre que celle d'Aouïna. Rien de naturel ou sauvage chez lui. Contrairement à Aouïna, il est civilisé – mais ce n'est pas la bonne civilisation. Il incarne l'autre modèle de l'altérité géographique : le Barbare (Staszak, 2009).

L'érotisme exotique tient ainsi à la dénudation du corps et à certaines qualités qu'on lui prête : l'animale sensualité de la sauvage ou la richesse du Maharadja. Toutefois, l'insistance de la mise en scène sur la fascination des Occidentaux pour le corps exotique en montre un autre ressort. Papitou affole Alvarez au point qu'il se jette sur elle ; Aouïna excite tant les spectateurs qu'à la fin de sa Conga, il se précipitent vers elle pour la porter en triomphe ; Zouzou danse entourée d'une trentaine de boys qui ne la quittent pas du regard. La triangulation du désir désigne au spectateur ce qu'il doit mimétiquement désirer. L'érotisme du corps exotique repose non seulement sur ses caractéristiques, mais aussi sur sa mise en spectacle qui l'institue en objet de désir. Les films eux-mêmes, de la même façon, sont des matrices l'érotisation du corps exotique en général et de celui de J. Baker en particulier.

6 Fausse alerte : la désexotisation de J. Baker

Le scénario de *Fausse alerte* est en rupture franche avec ceux des trois premiers films de J. Baker. Elle y joue le personnage de Zazu Clairon, qui dirige et anime un cabaret (*La Perruche bleue*). Le film est centré sur l'histoire de deux jeunes amoureux, Claire et Bernard, qui habitent la rue où se trouve le cabaret. Hélas, la mère de la jeune fille et le père du jeune homme, tous deux veufs, se détestent et interdisent leur union. Zazu intrigue pour permettre celle-ci, qui se réalise à la fin du film, non grâce à Zazu mais du fait que les parents de Bernard et Claire tombent amoureux l'un de l'autre.

L'histoire se déroule à Paris, durant l'automne 1939, pendant la Drôle de guerre. Le moment du récit est le même que celui du tournage (février 1940), très marqué par le conflit qui menace. Le film est une comédie légère qui moque le ridicule de certains personnages et esquisse une satire sociale, mais celle-ci opère sur un arrière-fond d'inquiétude nationale et de patriotisme. Zazu et J. Baker sont ainsi impliquées dans un moment très français, qui gomme leur altérité. Le conflit est l'occasion d'une union sacrée. L'objet du film est bien le rapprochement de deux familles qui surpassent leurs querelles parce que la guerre les a obligées à se réfugier dans le même abri. Le film insiste aussi sur l'union sociale mettant le personnage du clochard sur le même pied que les habitants de cette rue bourgeoise, et ridiculisant une commère qui cherche à semer la zizanie. Zazu Clairon semble ainsi parfaitement intégrée au microcosme de sa rue qui, dans sa diversité, évoque par synecdoque la France elle-même. Cette intégration est manifeste dans son nom : son patronyme sonne très français, et même patriotique. Certes son prénom, qui rappelle celui du personnage joué par J. Baker dans son film précédent, sonne moins catholique, mais n'appelait-on pas zouzous ces zouaves qui avaient aux yeux de tous fait les preuves de leur attachement à la France lors de la Première Guerre mondiale ?

On ne sait rien du passé de Zazu. Le film ne donne à voir que quelques instantanés de sa vie en novembre 1939. De la petite sauvage que Zazu ou J. Baker auraient pu être, il n'est pas question. Un des personnages parle de Joséphine de Beauharnais comme de sa

« compatriote », laissant penser que Zazu est martiniquaise. Mais elle adresse aux filles de sa revue un « Hello, girls ! » dans un anglais parfait, qui laisse croire qu'elle est américaine. Ces informations indirectes et contradictoires sont en fait inutiles car elles ne comptent ni pour la caractérisation du personnage, ni pour l'intrigue.

Rien, dans le comportement de Zazu, dans ses vêtements, son cabaret ou son appartement, n'est exotique. Elle serait une bourgeoise parisienne si elle était un peu moins glamour. La question de la race est totalement absente : rien n'y renvoie, ni dans son identité, ni dans les attitudes des autres personnages, ni dans l'intrigue, ce que la presse afro-américaine ne manqua pas de relever : « toute caractéristique ou identification raciale a été effacée. En fait, n'importe quelle actrice hollywoodienne [...] aurait pu jouer le rôle de Zazu, la coqueluche des *nightclubs* parisiens » (*New York Amsterdam News*, 13/9/1952). C'est à ma connaissance la première fois dans l'histoire du cinéma (aussi bien européen qu'américain) qu'un acteur ou une actrice perçue comme de couleur joue le rôle d'un personnage dont la couleur de peau n'a simplement pas d'importance dans le récit. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour que le phénomène se reproduise.

Zazu vit seule, n'a pas d'enfants, on l'appelle Mademoiselle. Elle n'est en interaction qu'avec deux personnages masculins. Le premier est un clochard truculent, qu'on ne saurait envisager comme son partenaire à cause du fossé social qui les sépare. Le second est l'auteur de ses chansons et de ses robes, dans lequel les spectateurs peuvent reconnaître beaucoup des caractères stéréotypés alors attribués aux homosexuels. La vie amoureuse de Zazu, si elle existe, est hors cadre, hors sujet. Le tabou des rapports interraciaux est ainsi respecté sans qu'il soit besoin des subterfuges narratifs des films précédents de J. Baker.

Si l'exotisme de Zazu/J. Baker est absent de l'intrigue, il apparaît tout de même à l'occasion de deux performances de l'artiste : une chanson (*Mon cœur est un oiseau des îles (Haïti)*, V. Scotto) et un numéro de cabaret (*Non, Nina*). Dans le premier cas, il ne s'agit que d'une métaphore. Dans le second, c'est plus direct. La chanson met en scène une jeune fille qui s'interroge sur ce que son « signor » peut bien vouloir d'elle, et qui lui offre naïvement des fleurs, sa voix, son cœur, etc. Il refuse successivement tous ses présents car il ne cherche, serine le refrain, en fait qu'une chose : « dans [s]on lit, un petit coin pour y passer la nuit ». C'est une chanson comique, que Zazu interprète avec des notes mutines. A la fin du numéro, quand elle répète encore une fois le refrain, elle envoie un clin d'œil et esquisse un geste des mains qui figure le frottement des corps, puis soulève, comme une enfant, le voile de sa jupe pour cacher son visage, sans doute rougissant. On retrouve ainsi les composantes et les motifs érotiques et exotiques de l'imaginaire colonial qu'on a vus à l'œuvre dans les films précédents.

Mais il ne saurait venir au spectateur l'idée que cet exotisme soit lié à la personne de J. Baker ou de Zazu, qui dans le film n'est pas exotisée à la ville. Cette danseuse arabe ou cette chanteuse sud-américaine sont des personnages joués par Zazu, jouée par J. Baker. Tout ceci se fait avec le sourire, dans le second degré. Rien à voir avec les danses de Papitou, Aouïna ou Zouzou. A la vérité, si les performances des deux premières et les numéros initiaux de la troisième sont bien des danses sauvages que l'actrice exotisée paraît improviser avec naturel, ce n'est pas le cas du dernier numéro de Zouzou. Il s'agit déjà d'un numéro de revue, semblable à ceux de J. Baker dans les années 1930 et qui annonce ceux de Zazu. Il semble qu'il ne soit plus besoin de rappeler la petite fille pauvre du ghetto de Saint-Louis (registre biographique) ou la sauvageonne tropicale (registre fictif). Le mythe de Cendrillon a vécu. Ainsi, *Fausse alerte* montre l'aboutissement du processus initié à la fin de *Zouzou* : la désérotisation de J. Baker.

L'assimilation de Zazu à la société et à la nation française est totale. Il est bien symbolisé par les premières images du film, qui montrent l'affiche d'un *Appel à la population*, sur laquelle on colle l'annonce de « Réouverture de Perruche bleue. Zazu Clairon et ses girls ». J. Baker a connu le même processus d'assimilation. Elle a acquis par mariage la nationalité française en 1937. Pendant le tournage de *Fausse alerte*, elle se produit tous les samedis à la radio pour divertir les troupes au front. *Fausse alerte* prend acte que J. Baker est une française à part entière. Est-ce une coïncidence si, durant le tournage du film, en septembre 1939, la star fut approchée par les services de renseignement français, qui souhaitaient l'utiliser comme couverture, à l'occasion de ses déplacements ? Elle accepta la mission. Son engagement auprès des forces de la France libre lui valut la médaille de la résistante (1946) puis la légion d'honneur (1961).

Cela n'empêche pas J. Baker de continuer à jouer l'exotisme sur scène, mais bien moins systématiquement, et pas nécessairement en renvoyant au registre sauvage correspondant à l'assignation identitaire qu'elle avait subie à la fin des années 1920. A partir de 1930 (*Paris qui remue*, Casino de Paris), J. Baker a cherché à déracialiser et désexotiser son personnage et ses performances, et y est parvenue. Elle est désormais une artiste de music-hall comme une autre, comparable à Mistinguett. Elle n'a plus à porter sa ceinture de bananes, elle chante Offenbach, elle danse sur les pointes en tutu : elle a ouvert à elle tout le répertoire. On la félicite pour avoir « blanchi à vue d'œil » (*Le Journal*, 8/10/1930) et « être désormais assimilée par la civilisation occidentale » (*Ric et Rac*, 8/11/1930)¹⁷.

Conclusion

Fausse alerte semble montrer que le processus d'exotisation de J. Baker mis en place par ses trois premiers films est réversible. Il serait exagérément optimiste d'y voir une marque d'évolution de l'imaginaire géographique de la société ou du cinéma français. C'est pour partie le résultat des efforts délibérés de J. Baker pour échapper aux rôles racialisés et donner des gages de son attachement à la France, mais c'est aussi celui de l'habitude : cela faisait quinze ans qu'elle occupait le devant de la scène française, et son exotisme s'était évanoui. Par ailleurs, comme celui-ci comportait une composante érotique notable, il avait sans doute perdu de son actualité à mesure que la vedette se rapprochait de la quarantaine.

Pourquoi le cinéma aurait-il dû échapper à la tentation de l'exotisme, à laquelle ont tant cédé la peinture, la musique ou la littérature ? Le cinéma, dès sa naissance, est lié à la géographie et au voyage : sa culture visuelle doit beaucoup à la carte et aux panoramas (Castro, 2011), et nombre des premiers films d'Edison et Méliès, au moment où le cinéma était encore une attraction, visaient à offrir un voyage virtuel vers un ailleurs inaccessible. Il était sans doute inévitable que le cinéma se saisisse de l'opportunité de la présence de J. Baker à Paris pour produire des films qui exploitent la veine exotique qui assurait son triomphe sur scène.

La surprise vient plutôt de la complexité de l'imaginaire géographique que le cinéma fait évoquer par J. Baker. La star est un « signifiant flottant » (Ezra, 2000 : 99), qui réfère à des espaces différents selon la période, le public et la performance (celle de l'actrice ou du personnage qu'elle joue), et qui sont multipliés par les mises en abîmes (les spectacles de danse) présentes dans les quatre films. Elle peut incarner l'Afrique, la Martinique, Haïti, Monte Puebla, la Tunisie, l'Inde, les Etats-Unis (aussi bien la modernité urbaine de New York que les traditions des plantations du vieux Sud), Paris ou la France¹⁸. De plus, ces espaces sont affectés de connotations multiples et contradictoires. Les Tropiques sont aussi bien l'objet de la valorisation primitiviste de l'état de nature

que celui de la dénonciation coloniale de la sauvagerie et de la dégénérescence des indigènes. La Métropole (davantage Paris que le Périgord¹⁹) figure à la fois le lieu privilégié, voire exclusif, de la civilisation, dans le cadre d'une idéologie qui hiérarchise les races et les cultures, et celui de la décadence d'une société gâtée par le snobisme et l'excès de sophistication, dans la ligne de l'anti-modernisme qui se met en place à la fin du XIXe siècle.

L'écran de l'exotisme évoqué dans le titre de cet article est l'espace où se projettent les phantasmes occidentaux d'une altérité géographique dont la fabrique doit beaucoup à l'idéologie coloniale. Mais cet écran est aussi l'obstacle opaque qui sépare le spectateur de l'objet de son désir, non parce que l'écran le déformerait, mais parce qu'il empêche de voir ce qu'il y a derrière – peut-être rien.

Il ne faut pas pour autant réduire J. Baker au statut d'objet ou de victime. Elle savait jouer sur les codes de l'imaginaire colonial et, même après les années 1930, elle ne renonça pas totalement aux bénéfices qu'elle pouvait tirer de son exotisation. Quand elle tenta, dans les années 1950, de transformer sa propriété des Milandes (Périgord) en un parc d'attraction thématique dédié à la fraternité humaine et à sa propre gloire, elle y fit construire un « African-motel » qui rappelle fort le village indigène de *La Sirène des tropiques* (fig. 5). J. Baker pensait séduire les touristes en leur proposant de traverser l'écran, non pour se retrouver à Monte Puebla ou en Tunisie, mais pour vivre quelques jours dans les décors des films et le monde de leurs rêves exotiques. Il serait sans doute exagéré de voir dans les cases de ce motel une anticipation du tourisme ethnique ou des villages du Club Med, encore que son PDG, G. Trigano, ait tenté de racheter le parc (Baker, 1976 : 342). Mais cela témoigne, s'il est besoin, que l'imaginaire géographique à l'œuvre dans les films de J. Baker n'est pas qu'une affaire de fiction cinématographique.



Fig. 5 : Carte postale (années 1950) : « Les Milandes (Dordogne). African-motel », exclusivité Joséphine Baker et Jo Bouillon, Les Milandes, « Village du monde ». Certaines de ces huttes existent encore.

Références

- Abatino, P. (1931), *Joséphine Baker vue par la presse française*, Paris, Isis.
- Archer-Straw, P. (2000), *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames & Hudson.
- Baker, J.-Cl. and Chase, C. (2001), *Josephine, the Hungry Heart*, New York, Copper Square Press.
- Baker, J. (1927), *Joséphine Baker. Les mémoires*, Paris, Kra (avec M. Sauvage).
- Baker, J. (1935), *Une Vie de toutes les couleurs*, Paris, Arthaud (avec A. Rivollet).
- Baker, J. (1949), *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Corrèa (avec M. Sauvage).
- Baker, J. (1976), *Joséphine*, Paris, Robert Laffont (avec J. Bouillon).
- Balcerzak, S. (2006), "Nationalizing and segregating performance: Josephine Baker and stardom in *Zouzou* (1934)", *Post Script*, 26, 1, 13 p.
- Castro, Th. (2011), *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Paris, Aléas.
- Coffman, E. (1997), "Uncanny performances in colonial narratives: Josephine Baker in *Princess Tam Tam*", *Paradoxa*, 3, 3-4, p. 379-394.
- Ezra, E. (2000), *The Colonial Unconscious. Race and Culture in Interwar France*, Ithaca/London, Cornell Univ. Press.
- Francis, T. (2005), "Embodied fictions, melancholy migrations: Josephine Baker's cinematic celebrity", *Modern Fictions Studies*, 51, 4, p. 824-847.
- Gréville, E.T. (1995), *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Paris, Institut Lumière/Actes Sud.
- Jules-Rosette, B. (2007), *Josephine Baker in Art And Life: The Icon And the Image*, Chicago, Univ. of Illinois Press.
- Julien, E. (2009), "Now you see it, now you don't. Josephine Baker's films of the 1930 and the problem of color", in Hine D.C., Keaton T.D. and Small S. (eds), *Black Europe and the African Diaspora*, Chicago, Univ. of Illinois Press, p. 48-61.
- Lahs-Gonzales, O. (2006), *Josephine Baker: Image and Icon*, St Louis, Reedy Press/Sheldon Art Galerie.
- Powrie, Ph. and Rebillard, E. (2008), "Josephine Baker and Pierre Batcheff in *La Sirène des tropiques* (1927)", *Studies in French Cinema*, 8, 3, p. 245-264.
- Pratt, M.-L. (1992), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge.
- Pratt Guterl, M. (2010), "Josephine Baker's colonial pastiche", *Black Camera*, 1, 2, p. 25-37.
- Raynaud, Ch. (2007), "Foil, fiction and phantasm: 'Josephine Baker' in *Princess Tam Tam*", *The Scholar and Feminist Online*, 6, 1-6, 2.
- Rose, Ph. (1990), *Josephine Baker. Une américaine à Paris*, Paris, Fayard.
- Staszak, J.-F. (2008), « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe* (Genève), 148, p. 3-30.
- Staszak, J.-F. (2009), "Other/Otherness", in Kitchin R. and N. Thrift (eds.), *International Encyclopaedia of Human Geography*, 8, Oxford, Elsevier, p. 43-47.
- Staszak, J.-F. (2011), « La fabrique cinématographique de l'altérité. Anna May Wong et les personnages de 'Chinoises' dans le cinéma occidental (1919-1940) », *Annales de géographie*, 682, 6, p. 577-603.
- Staszak, J.-F. (2014, en ligne), « Performing race and gender: the exoticization of Josephine Baker and Anna May Wong », *Gender, Place and Culture*.
- Tevanian, P. (2012), *Dévoilements : du hijab à la burqa, les dessous d'une obsession française*, Paris, Libertalia.

Yee, J. (2000), *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871-1914*, Paris.

¹ Mes recherches ont essentiellement eu lieu à la Bibliothèque Nationale de France, à la Cinémathèque de Paris, à la Margaret Herrick Library (Los Angeles) et dans les bibliothèques de UCLA. Je me réfère aux nombreux textes biographiques (co)écrits par J. Baker (1927, 1935, 1949, 1976), ainsi qu'à plusieurs ouvrages récents qui lui sont consacrés (Baker and Chase, 2001; Jules Rosette, 2007; Lahs-Gonzales, 2004; Rose 1990). Toutes les traductions de l'anglais sont de mon fait.

² Balzerzak, 2006 ; Coffman, 1977 ; Ezra, 2000 ; Francis, 2005 ; Jules-Rosette, 2007 ; Julien, 2009 ; Powrie and Rebillard, 2008 ; Pratt Guterl, 2010 ; Raynaud, 2007.

³ UMSL Black History Project (1980-1983), Western Historical Manuscript Collection (<http://www.umsl.edu/virtualstl/phase2/1950/events/perspectives/documents/jbhomecoming.html>). J. Baker poursuit en racontant comment, alors qu'elle célébrait avec des amis la traversée de l'Atlantique par Ch. Lindbergh dans un restaurant parisien en 1927, un couple de clients américains se plaignit de sa présence. « Le directeur leur rappela qu'ils étaient en France, où les êtres humains étaient égaux », et que « c'était une honte que les Nord-Américains croient que leur dollar tout puissant puisse gouverner le monde ». On voit bien comment J. Baker permet à la fois d'exonérer la France de tout soupçon de racisme et de prendre une revanche sur les Etats-Unis.

⁴ J. Baker apparaît dans plusieurs autres films, mais il ne s'agit que de quelques secondes de ses performances théâtrales (filmées sur scène comme dans *La Revue des Revues*, 1927, ou rejouées en studio comme dans *Le Pompier des Folies Bergère*, 1928).

⁵ On produit en France 156 films en 1933 ; le nombre tombe ensuite du fait de la crise pour se stabiliser entre 110 et 120 jusqu'aux années 1940.

⁶ TF1 vidéo, 1998 ; Kino vidéo, 2005 ; Arte vidéo, 2008.

⁷ Je n'ai pas trouvé trace de *Fausse Alerte* dans les principales cinémathèques européennes (Paris, Toulouse, Bruxelles, Berlin, Londres, Zurich). Je n'ai pu m'en procurer qu'une copie de mauvaise qualité, sous-titrée en anglais (*The French Way*), qui compte 17 minutes de moins que l'original de 1940.

⁸ J. Baker parle qualifie elle-même Princesse Tam Tam de « cendrillon arabe » (Baker, 1976 : 143).

⁹ On en voit quelques minutes dans le DVD produit par Arte vidéo (2008).

¹⁰ Selon les intertitres de la version hollandaise. La version française présente Diego comme « le père de Papitou, un vieux colon qui se conserve dans l'alcool » (stéréotype de la dégénérescence de l'Européen resté trop longtemps sous les Tropiques), mais ne dit rien de sa mère. La question du métissage était-elle trop sensible pour le public français ?

¹¹ Une exception peut-être dans *Zouzou*. Celle-ci se débat pour échapper aux mains d'un employé du music-hall ; elle finit par lui mordre le poignet ; il la traite d'« anthropophage ». Mais le reste du film ne permet pas d'y voir une allusion à sa couleur de peau.

¹² Ces marins sont les seuls personnages des films de J. Baker à la caractériser en fonction de sa couleur de peau.

¹³ Le terme *miscegenation* désigne en même temps la promiscuité, les rapports sexuels interraciaux et le métissage. Le code Hays, qui formalise l'autocensure hollywoodienne et se met en place dans les années 1930, en interdit la représentation.

¹⁴ Le guiro est un instrument cubain cranté de forme cylindrique, qu'on frotte à l'aide d'une baguette.

¹⁵ M.L. Pratt (1992) appelle « stratégies de l'innocence » les représentations par lesquelles le sujet bourgeois européen cherche à assurer son innocence au moment même où il affirme son hégémonie.

¹⁶ J. Baker raconte à ce propos une anecdote, qui eut lieu en Tunisie à l'occasion du tournage de *Princesse Tam Tam*, et qui montre la résistance à ce dévoilement. « Là-bas ils me croyaient tous de chez eux [...] Un jour, deux sont venues et m'ont voilée, comme il faut l'être parce que je parlais, la figure découverte, à des Européennes » (*Excelsior*, 28/07/1935). Je n'ouvrirai pas ici le débat des liens entre la question du dévoilement colonial et celle de l'interdiction en 2011 du voile intégral en France (Tevanian, 2012).

¹⁷ La transformation de J. Baker est tout l'enjeu du recueil d'articles de presse publié par P. Abatino en 1931, dont sont issues ces citations.

¹⁸ Sur la scène du Casino de Paris (1930), elle incarne l'ensemble des colonies françaises, dans des tableaux qui évoquent l'Algérie, l'Inde, Madagascar, le Congo, les Antilles, l'Indochine, et pour, finir, les Etats-Unis. Deux ans plus tard, sur le même scène (*La Joie de vivre*), elle est une Hawaïenne. En 1936, aux Folies Bergère, elle est une Inuit.

¹⁹ Dans *Fausse alerte*, la mère de Claire menace de l'envoyer, mesure de rétorsion, « chez tante Clara, dans le Périgord ».