

Le morphotype de l'altérité

La construction du corps de l'indigène dans l'illustration populaire

Gilles Boëtisch

Les relations entre le texte et l'image peuvent servir de support à une approche anthropologique de la représentation de l'Autre. Ainsi, les couvertures illustrées d'ouvrages ont toujours eu comme fonction essentielle d'être une invitation au lecteur et non un condensé de la matière écrite. Pourtant, cette invitation est paradoxale puisqu'il s'agit, par l'image, de convier à la lecture. La couverture se présente donc comme un élément publicitaire dont la fonction première est de « *diriger l'attention sur un objet, de disposer favorablement à son égard et en faire naître le désir* »¹ ; en un mot, c'est un élément apparemment incontournable pour créer un besoin en stimulant l'imaginaire. L'impression première qui se dégage notamment des couvertures illustrées de romans dits « populaires » suggère le genre de littérature à laquelle nous avons affaire : essentiellement une sous-littérature dite « de gare ». On pourrait croire que le processus de stéréotypification lui est réservé ; mais on constatera qu'il est ici seulement exacerbé puisqu'il transcende généralement l'ensemble de la littérature coloniale.

En ce qui concerne le roman proprement colonial ou le roman se situant dans le domaine de l'aventure exotique, il convient de montrer comment sont utilisés des attributs suggérant de manière explicite l'exotisme comme cadre aux intrigues, que celles-ci soient du genre « action » ou « sentimental ». Ces aventures amoureuses et ces épopées mettent en scène des personnages nécessaires au ressort du roman appartenant toujours pour partie au monde des colonisateurs, pour partie à celui des colonisés, leur rencontre et le métissage de leur identité culturelle qui en découle, formant le socle de l'action. La mise en scène, suivant le plan retenu et l'atmosphère suggérée, visent non seulement à renseigner sur le sens de l'intrigue, mais encore à poser, de manière caricaturale, et par l'expression corporelle, les vices et les vertus des protagonistes. Ces compositions comportent des personnages affectés d'un certain nombre d'attributs qui servent soit à les valoriser, soit à les inférioriser, et qui procèdent toujours de l'apparence. Il est donc possible



Marie Barrère-Affre,
Les Maîtres des arbres

1 – Albert Marcellin,
La Publicité et ses principes,
Paris, Nouvelle Librairie
Commerciale, 1932, p. 13.



Paul Henrys, *Le Vent sauvage*,
Éditions Alsatia, 1954

de mettre en évidence des types physiques récurrents, des morphotypes susceptibles de caractériser chaque groupe auquel sont associées des poses du corps et des attitudes convenues.

La formalisation du morphotype

Les classifications morphologiques concernant les populations colonisées mises en place par l'anthropologie physique du XIX^{ème} siècle ne se retrouvent pas dans les illustrations : la mise en image de l'Afrique du Nord ne permet pas de déceler de caractères propres aux « Arabes » ou aux « Berbères » et encore moins de repérer des différences entre diverses « ethnies » africaines dans le cas de l'Afrique noire. Seul compte l'indigène qui, s'il est un protagoniste essentiel à l'intrigue, se retrouve en gros plan, mais qui est le plus souvent anonyme dans une foule.

Quelques groupes, porteurs d'une identité forte, échappent parfois à l'anonymat indigène. Ils sont alors facilement repérables par leurs vêtements très caractéristiques ou par un morphotype évident, comme, par exemple, les Touaregs pour le nord de l'Afrique ou les Pygmées pour l'Afrique centrale.

L'expression donnée aux corps relève d'une série de poses intégrant à la fois morphologies, vêtements et attitudes. Cette mise en scène utilise des procédés de stéréotypification qui procèdent toujours par classification binaire. Ce rapport, fondé sur une opposition irréductible, est constant et comporte de nombreux arrangements possibles : Homme / Femme ; Colon / Colonisé ; Blanc / Noir ; Héros / Traître ; Touareg / Arabe (*i.e.* non-Touareg),... qui se retrouvent associés dans l'iconographie : Homme colon / Femme colonisée, Héros blanc / Traître arabe,... Il en résulte des images récurrentes et peu renouvelées.

Les parties du corps mises en scène opposent des niveaux différents : ainsi l'opposition de plan Tête / Corps marque-t-elle des situations différentes pour les protagonistes. Un gros plan individualise les personnages (*Le Vent sauvage*, 1954), alors qu'un plan moyen les place tout de suite dans l'anonymat. Cette technique peut ainsi transformer des Maghrébins en Indiens dans un Western se situant sur le continent africain (*Le Bordj des trois palmiers*, de

Paule Gourlez, Paris, Romans populaires, sans date). Néanmoins, le recours à l'anonymat n'est pas toujours une manœuvre d'exclusion de l'indigène ; c'est aussi un moment dit de « vérité » qui consiste, par des images apparemment atypiques dans les représentations triviales de l'indigène, à le placer dans une perspective ethnographique qui serait à l'usage des Français d'Algérie et non de ceux de métropole (*Fables et contes en sabir*, de Kaddour, Alger, Éditions Carbonel, sans date).

L'opposition Sauvagerie / Civilisation s'inscrit en parallèle avec une division sexuée de l'action :

Femmes indigènes / Hommes indigènes
faciles et tentatrices / sauvages et dangereux

Femmes européennes / Hommes européens
absentes ou distantes / colonisateurs et défenseurs de l'opprimé

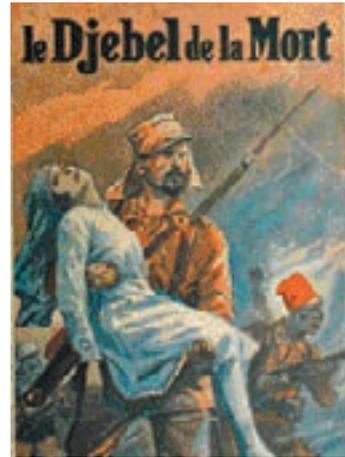
C'est dans cette dialectique que se situe la morale du colonisateur (et non sa pratique). On reconnaîtra aisément le héros défini comme colonisateur / défenseur de l'opprimé (*Le Djebel de la mort*, 1953), généralement européen (mais aussi indigène s'il adopte les comportements du premier, ce qui est néanmoins assez exceptionnel). Sans cela, il est rejeté dans la sauvagerie voire la bestialité.

Si le héros européen se caractérise par la blondeur de ses cheveux, l'héroïne qu'il défend possédera aussi une certaine pâleur, et, qu'elle soit classée comme Européenne ou comme Indigène, elle sera paradoxalement davantage blonde que brune. Même lorsqu'elle relève franchement du groupe indigène, elle conserve, en tant qu'héroïne, une étonnante variabilité dans l'expression de la couleur de la peau avec un blanchiment de l'épiderme qui semble proportionnel soit au désir qu'elle est censée susciter chez l'Européen, soit au rapprochement des valeurs de ce dernier.

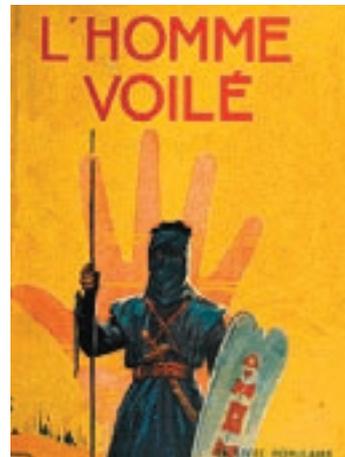
Le corps de l'homme

L'homme brun de peau se situe en général dans le rôle du dominé ; il peut toutefois être dominant par certaines valeurs viriles – en particulier guerrières – comme c'est le cas pour les Touaregs. Mais là, les postures corporelles ne sont pas sans rappeler celles du conquérant (*L'Homme voilé*, 1950). Il s'oppose ainsi à l'indigène présenté comme un ennemi cruel et implacable (*Le Vent sauvage*, 1954), voire inquiétant (*Le Vampire des sables*, 1951).

Une mise en forme des stéréotypes apparaît dans les illustrations d'ouvrages appartenant à la collection « Hachette-Jeunesse », avec une opposition très marquée entre la posture des petits cireurs de chaussure de l'Algérie (*Le Centenaire de l'Algérie*, de P. Demousson et H. Pellier, Paris, Larousse, 1931) et celle du cavalier marocain. Ceci touche bien sûr à la valeur morale de l'indigène



Albert Bonneau, *Le Djebel de la Mort*, Éditions Tallandier, 1953

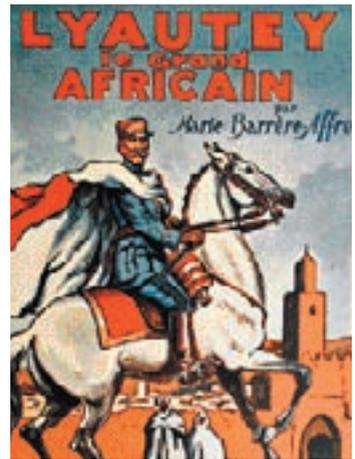


Georges de Labruyère, *L'Homme voilé*, Fayard, 1950



Jean Simonet, *Le Vampire des sables*, Junior bimensuel, 1951

Louis Granval, *Abd-el-Kader. L'indomptable Émir*, Éditions Tallandier, sans date
 Marie Barrère-Affre, *Lyautey, le grand Africain*, Toulouse, Éditions du Clocher, 1942



dans la mesure où l'attitude et surtout la présence du cheval donne un statut précis, une dimension aristocratique partagée : ainsi Abd-el-Kader (*L'Indomptable émir*, sans date) peut-il être rapproché de Lyautey (*Lyautey, le grand Africain*, 1942) comme héros.

Néanmoins, la morphologie anatomique du traître ou du méchant demeure récurrente : nez prééminent, yeux tirés, peau foncée. Ceci se retrouve dans une codification que Jean-Bruno Renard juge nécessaire dans la représentation graphique du méchant. Ainsi, les yeux tirés du traître évoqueraient autant le chat (donc le malin) que le fourbe asiatique ; « *le nez crochu, s'il peut être l'expression consciente ou inconsciente de l'antisémitisme de l'auteur, peut aussi être pour lui le moyen graphique de signifier l'agressivité du personnage* »².

Le cas de Tarzan est intéressant, car exceptionnel, puisqu'un corps d'homme sauvage paraît – pour une fois – très attirant. Ceci tient au fait que son corps ne ressemble pas à un corps d'Occidental, mais est un corps d'Occidental dont la blancheur le distingue du cannibale « *qui ne pense qu'à manger* »³.

Le corps de la femme

Les femmes sont à la fois égnimatiques puisque leur corps est – comme le visage – dérobé au regard dans un premier temps (*Un Beau rêve d'amour*, 1947). Puis, tentatrices et virtuellement faciles, ces femmes indigènes paraissent nues dans des poses aguichantes. Voilées et dénudées, telle paraît devoir être l'origine de leur attrait. « *Si, par principe, la femme arabe dissimule son visage, ses vêtements sont quelques fois assez légers pour laisser deviner le reste.* »⁴ Prisonnières de leurs vêtements ou de barreaux, elles ont

2 – Jean-Bruno Renard, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 28-29.

3 – Robert Quatrepoint, « Naissance d'une passion », in *L'Image de la femme à travers la bande dessinée*, Marseille, Bibliothèque Municipale, 1993, p. 35.

4 – Albert Descarnes, « La femme à travers le monde », *Vmagazine*, n° 49, 1949, p. 8.

des corps délibérément marqués par la sexualité, et décrits comme lieu d'affrontement entre tradition et modernité pour le romancier européen. Ainsi la femme indigène peut avoir un double visage (*Une Femme a trahi*, 1952). Mais son attrait certain dans les romans populaires est d'être nue et sensuelle, c'est-à-dire de présenter un corps pulpeux et des formes voluptueuses. Ainsi, l'illustration du roman populaire est-elle sous-tendue par un orientalisme qui aurait surtout retenu de l'Orient le plaisir des sens, au moins dans une version contemplative.

Pour la femme, la relation au corps masculin s'inscrit dans un rapport de domination, que ce dernier soit européen ou indigène. Cela est suggéré dans l'illustration de couverture de *La Dame aux mimosas* et affirmé chez Pierre Loti entre l'Européen et la Maghrébine (*Le Roman d'un Spahi*, 1935, voir reproduction p. 58) ; lorsque le rapport s'inverse, la relation devient atypique et troublante.

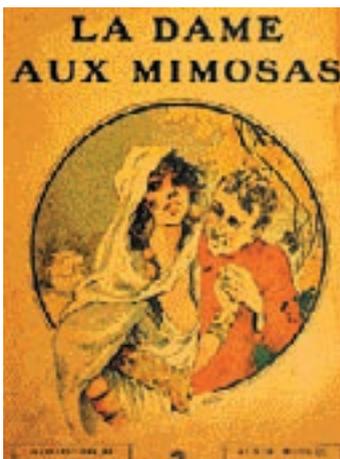
Le corps de la femme peut aussi être au centre du rapport de force entre groupes antagonistes, c'est-à-dire un enjeu (*Les Maîtres des arbres*, sans date, ou *La Vengeance des Afridis*, de Albert Bonneau, Éditions Tallandier, 1948). Dans le cas de l'illustration du *Roman d'un Spahi*, la mise en scène des corps est caricaturale du rapport de domination instauré par la société coloniale.

*

Le corps est un lieu complexe, paré d'attributs désignant son statut sexuel et social. Il peut paraître trivial de dire que le corps de l'indigène mis en image est essentiellement féminin, dénudé, voluptueux et agréable à contempler ; il est la métaphore des désirs de l'Occident tout à la fois sauvages (*L'Année des éléphants*, 1959) et sensuels (*José Mohamed*, 1956). Il s'oppose au corps du héros colonial, viril et puissant, investi en même temps de domination et de générosité face au faible.



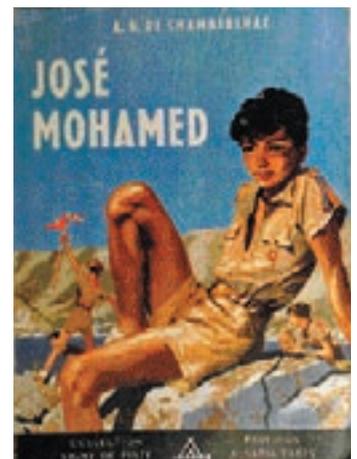
Jean-Pierre Conty,
Une Femme a trahi,
Éditions Porte Saint-Martin, 1952



Claude Lemaître, *La Dame aux mimosas*, Albin Michel, sans date



André Maure, *Un Beau rêve d'amour*,
Éditions J. Ferenczi et fils, 1947



A. G. de Chamberlhac, *José Mohamed*,
Paris, Éditions Alsatia, 1956

Mais, par là même, cette typification continue à maintenir l'Autre derrière une barrière impénétrable concernant à la fois le mental et son support, le physique. Nous demeurons le centre face à un monde colonial rêvé, lieu d'aventure et de fantasme que la métropole nous refuse. « *L'homme révolu cherche dans le récit d'irréelles aventures un complément à son existence trop quotidienne. Il souhaite la rencontre du fantôme de ses désirs et s'évader dans le mensonge.* »⁵ Pourtant, cet imaginaire fait partie de notre identité, de notre système culturel ; ceci est tellement vrai que, curieusement, il n'existe pas d'images de référence à l'idéologie anti-coloniale, comme si cette vision du monde ne s'inscrivait pas comme un objet partageable.

5 – Lucien Farnoux-Raynaud,
« Aventures et C^{ie} »,
Le Crapouillot, n° 4, 1931, p. 3.

Gilles Boëtsch

CNRS-Université de la Méditerranée, Marseille



Kurt Lutgen,
L'Année des éléphants,
Paris, Éditions Alsatia, 1959