

Les bons et les méchants, ou l'image du justicier algérien dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (1936)

Brigitte LE JUEZ
Dublin City University

Certains critiques ont accusé Julien Duvivier d'entretenir les perceptions coloniales de son époque à l'encontre des Algériens, dans son film *Pépé le Moko* (Vincendeau, 55-59). Cette accusation, étant donné l'époque en question, ne devrait pas surprendre. En effet, dans les années trente, la culture française était imprégnée des valeurs coloniales que l'on retrouvait dans toutes sortes de discours et de représentations. Comme le rappelle Charles-Robert Ageron :

La colonisation, couronnement et chef-d'œuvre de la République », sur ce thème la franc-maçonnerie se sentait d'accord avec l'académie française et les convents radicaux avec les assemblées des missionnaires. Tout écrivain, tout historien du monde contemporain, ou presque, se croyait tenu dans l'entre-deux-guerres de célébrer « l'œuvre civilisatrice de la III^e République. (1)

Pourquoi Duvivier aurait-il fait exception ? A l'époque où il a réalisé son film, et depuis la conquête de l'Algérie en 1830, la France avait des intérêts commerciaux et politiques au Maghreb, de même qu'une ambition culturelle, une *mission civilisatrice*, qui devait lui permettre de briller et de justifier sa présence sur le sol maghrébin. De nombreux documentaires, en rapportant des images favorables à l'esprit colonial, contribuèrent à refléter cette mission. En outre, en 1931, année de parution du roman du Détective (Pierre) Ashelbé (pseudonyme d'Henri La Barthe) sur lequel le film est basé, l'Exposition coloniale avait eu lieu à Paris, offrant à ses visiteurs, entre autres réjouissances, un aperçu du bazar oriental et des danses et musiques d'Afrique du Nord, leur permettant de s'émerveiller du succès impérial français. Le public appréciait fort ces manifestations et parmi les longs-métrages de l'époque qui s'en inspirèrent, certains répandirent la propagande colonialiste sans autre but que de faire du cinéma populaire. Est-ce assez, cependant, pour affirmer que celui de Duvivier en fit partie ?

Cet article se propose de contester l'étiquette pro-coloniale qu'on a voulu imposer à Julien Duvivier et de montrer que *Pépé le Moko*, loin de soutenir les idéaux impérialistes et d'encourager la suffisance des colonialistes français, remet en question les clichés traditionnels concernant les colonisés, algériens en l'occurrence, en particulier par l'intermédiaire du seul protagoniste autochtone du film, personnage le plus souvent superficiellement analysé ou tout à fait négligé par les critiques, l'inspecteur Slimane.

L'Exposition coloniale

Au moment de l'Exposition coloniale, seuls les communistes firent montre d'une conviction anticolonialiste qui devait se traduire par une grande campagne d'agitation comprenant, entre autres initiatives, une contre-exposition dans une annexe de la Maison des syndicats, l'Exposition anti-impérialiste (juillet 1931–février 1932). Malgré la participation du groupe surréaliste (Breton, Aragon, Char, Eluard et Sadoul composèrent le fameux « Ne visitez pas l'Exposition coloniale ! »), ces efforts ne furent que peu suivis des Français. Au début des années 30, l'esprit colonial semblait bel et bien dominer. Toutefois, cette apparente unanimité sur les bienfaits de l'empire était fragilisée par d'autres facteurs, révélés par deux aspects de la réception de l'Exposition coloniale : l'imaginaire des visiteurs et la réaction des colonisés eux-mêmes. D'une part, les badauds s'amusant à marchander dans des souks reconstitués, se divertissant à des spectacles de théâtre, musique ou danse de contrées lointaines, et fascinés par les soldats orientaux, permettaient en fait à l'exotisme de l'emporter sur la vision coloniale. D'autre part, comme Messali Hadj, fondateur du mouvement nationaliste algérien, le confirme dans ses *Mémoires*, l'Exposition, « cette mascarade colonialiste », permit le renforcement de partis indépendantistes, en l'occurrence le sien, L'Etoile nord-africaine (Ageron, 7). Le film de Duvivier, comme nous le verrons, s'inspire davantage de ces deux aspects que de la propagande du ministère des Colonies.

Perceptions orientalistes

Les connaissances du public français sur l'empire étaient assez floues et surtout stéréotypées — stéréotypes nécessaires à une acceptation rarement discutée du traitement du colonisé — et, bien que la colonisation française ait été très largement étendue, dans l'imaginaire français des années 30, comme un grand nombre d'ouvrages de fiction et d'art orientalistes le démontrent, l'exotique se plaçait principalement dans les cultures nord-africaines, en Algérie en particulier. L'Orient était devenu adjacent à l'Europe et les représentations de l'oriental en faisaient généralement l'incarnation de « l'Autre » (Said, 1978, 1 et Barthes, 116). Depuis l'Antiquité, la perception occidentale de l'Orient en avait fait un lieu où se mêlaient forces diaboliques et présences érotiques, et le lieu où voyager afin de goûter toutes sortes de sensations extraordinaires. Les traductions des *Mille et une nuits* au XVIII^e siècle et les carnets de voyage d'explorateurs européens au XIX^e, de même que les tableaux d'orientalistes principalement français, nourrirent ces idées reçues et ces fantasmes qui persistent encore aujourd'hui, en particulier au cinéma.

Le cinéma colonial

Pour Charles O'Brien, le cinéma colonial fournit une illustration complexe de l'affirmation d'une identité nationale par opposition à une altérité non occidentale préfabriquée (207). Pour Abdelkader Benali, il est paradoxalement à la fois révélateur d'un réalisme documentaire et vecteur d'une transformation du paysage maghrébin en spectacle par le biais d'une réduction de l'identité maghrébine à un point de vue racial et non pas culturel, social ou politique (24 et 39). Il est bon de rappeler ici que certains films, trop rapidement associés à ces pratiques, sont en fait plus critiques de l'idéologie coloniale

qu'il n'y paraît. Philippe Chiffaut-Moliard, dans son compte rendu critique de l'ouvrage d'Abdelkader Benali, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, suggère qu'avec un corpus de 202 films (produits entre 1911 et 1963) le danger est d'arriver à une autre forme de généralisation, celle qui consisterait à mettre un grand nombre de films d'une même époque dans une même catégorie. Chiffaut-Moliard prend quelques exemples des films sélectionnés par Benali et qui, pour lui, ne s'inscrivent pas strictement sous l'étiquette de cinéma colonial, parmi eux *Pépé le Moko* (7). Pour certains de ces films, il est en effet bon de tenir compte des rapports complexes entre les demandes du commanditaire et la liberté créatrice du cinéaste, ou entre l'acte de propagande et le goût du public pour les histoires d'amour conventionnelles mais situées dans un cadre exotique. Le film dit colonial peut ainsi soit manquer sa cible, soit la voir mal interprétée.

Dès ses débuts, avec les documentaires rapportés par les opérateurs Lumière et les courts-métrages expérimentaux et colorés de réalisateurs tels que Georges Méliès à partir de contes orientaux populaires, le cinéma a utilisé des personnages et des décors orientaux. Les longs-métrages suivirent, prenant le plus souvent pour cadre le désert, espace vide et vierge à conquérir. Dans *Pépé le Moko*, le vieux quartier d'Alger, la Casbah, joue le rôle de contrepoint car, si certains éléments orientalistes familiers s'y retrouvent, l'espace y est occupé par une foule incontrôlable. Le premier plan de la séquence documentaire de la Casbah, au début du film, est jalonné par un figuier de Barbarie, image épineuse de dépouillement (le cactus ne porte ici ni fleur, ni fruit) et de danger. C'est une indication que le décor du film de Duvivier est à prendre au second degré, comme une représentation des fantasmes et phobies occidentaux et non pas, comme dans la plupart des films de la même époque, comme une toile de fond se voulant réaliste.

Une Casbah imaginaire

Pourquoi accorder cette subtilité à Duvivier ? Le principe de la séquence à caractère documentaire est en effet souvent appliqué dans les films coloniaux. L'utilisation des techniques du documentaire (figurants en gens de la rue, mouvements de caméra style reportage et voix off commentant l'image) a pour but de donner l'illusion qu'un savoir est réellement transmis au spectateur. Avec la séquence sur la Casbah, qui se présente au tout début du film, Duvivier ne se conforme cependant pas au modèle : le protagoniste français dont il est question n'est pas le légionnaire arrivé dans une société peuplée de prostituées et de truands, qui va, par contraste, faire valoir des valeurs civilisées. Il fait lui-même partie du monde de la pègre et il s'est parfaitement intégré à son nouvel environnement, décrit à la fois comme un maquis et comme une jungle — références culturelles rendues complémentaires en la personne du Moko. Cette séquence, qui repose sur une représentation coloniale du groupe indigène indistinct (les identités ethniques des habitants de la Casbah restent floues), avec lequel le spectateur occidental ne peut pas s'identifier, traduit le point de vue typiquement partial de la métropole, d'autant que la voix off commentant les images est celle d'un policier français. Ce point de vue n'est pas à attribuer au réalisateur, qui laissera percevoir le sien par la suite, comme nous le verrons plus loin.

Cette séquence permet avant tout de structurer l'intrigue du film (les inspecteurs français d'Alger tentent d'expliquer à leurs homologues de la métropole pourquoi ils ont

jusqu'à présent échoué dans leurs tentatives d'arrêter le Moko). Le fait que l'inspecteur Slimane, le seul policier autochtone, n'arrive qu'à la fin de cette explication, et donc n'y participe pas, confirme que l'on n'a pas affaire à un résumé objectif ou fiable. De plus, il est clair pour le spectateur qu'il ne peut pas s'agir d'un documentaire puisque les deux hommes, le policier en poste à Alger et le policier de Paris en visite, se tiennent simplement devant une carte de la ville où seul le dédale des rues est visible. Les images qui accompagnent la narration sont donc créées par la parole du premier et l'imagination du second.

Les plans qui apparaissent à l'écran se succèdent rapidement, peignant le grouillement humain d'une forteresse fascinante et redoutable à la fois. D'après le commentaire, différentes ethnies sont censées habiter la Casbah : des Kabyles, des Chinois, des gitans, des Heitmatlos, des Slaves, des Maltais, des « Nègres », des Siciliens, des Espagnols, qu'on ne reverra plus dans le reste du film — quant aux Arabes, ils ne sont pas mentionnés. Il ne peut donc s'agir d'une représentation de la réalité. Il semble plutôt que ce soit une sorte de hachis de faits historiques et de connaissances confuses, erronées et préjudiciables de l'Administration française à l'égard d'Alger. Ancienne cité romaine, Alger a effectivement été habitée par les Morisques au XV^e siècle, puis occupée un temps par les Espagnols qui s'y heurtèrent aux Turcs au XVI^e. Elle devint la capitale des corsaires barbaresques et le lieu de détention des captifs chrétiens, fut bombardée par les Français et les Anglais pour cette raison au XVII^e, avant de devenir siège du gouvernement général de l'Algérie française au XIX^e. C'est alors qu'arrivent, comme le résume Mohammed Kacimi, divers autres groupes :

La France fait donc de l'Algérie une colonie de peuplement où sont expédiés *manu militari* tous les indésirables de la République : les insurgés de 1848, les communards que l'on n'a pas réussi à fusiller en 1871, les réfugiés fuyant en masse l'Alsace et la Moselle après la défaite face aux Prussiens, auxquels se joignent des Corses, des Espagnols, des Maltais, des Italiens, des Portugais, des Valaisans Suisses et des Gitans. L'Algérie française est née. (7)

La qualité onirique des images du pseudo-documentaire fait définitivement de la Casbah le lieu exotiquement étrange où se réunissent toutes les peuplades colonisées ou marginalisées. Un certain sentiment de paranoïa se révèle ici car ce mélange racial se présente comme potentiellement ligué contre la France. La Casbah est bien un microcosme non-occidental, voire anti-occidental. Cette séquence est donc le moyen utilisé par Duvivier pour résumer les préjugés des Français à l'encontre de ceux qu'ils considèrent comme inférieurs, préjugés simplistes qu'il va remettre en question dans le reste du film.

Fantasme et réalité

Plusieurs éléments du film nous mettent sur la voie du pastiche. Tout d'abord, les spectateurs peuvent aisément déceler que la Casbah a été filmée au moins en partie en studio (en réalité, entièrement). De temps à autre, on voit clairement que les plans sont conçus à partir de toiles de fond représentant des alentours imaginaires de la Casbah, qui

en font un lieu romantique, propice à une histoire d'amour au destin extraordinaire. A d'autres moments, Duvivier utilise la technique de surimposition pour souligner encore davantage l'élément du fantasme. Par ailleurs, on fait appel à des références orientales familières : l'un des cafés s'appelle l'Ali Baba, et l'un des touristes français décrit la tenancière comme une vision des *Mille et une nuits* ; plus tard, l'endroit où Pépé et Gaby font l'amour pour la première et unique fois ressemble à un harem. Ici aussi, l'intérêt populaire pour un exotisme devenu familier dépasse les considérations coloniales.

En fait, ni les intérêts français en Orient ni la *mission civilisatrice* n'apparaissent dans *Pépé le Moko*. Duvivier ne nous offre pas un film où ses compatriotes pourraient être perçus comme de bons colonisateurs, transformant le désert en lieu civilisé, ou convertissant les autochtones à leur façon de vivre pour le plus grand bonheur de ces derniers, trait classique du cinéma colonial. Il est d'autant plus intéressant que le film de Duvivier ait été récemment accusé de nourrir les perceptions positives de l'entreprise coloniale qu'à la sortie du film, en 1937, il fut attaqué pour la raison inverse, pour son portrait défavorable de la France. Quelques mois après sa sortie, *La Cinématographie française* publiait un article d'Emile Vuillermoz accusant Duvivier de déshonorer son pays: « [avec *Pépé le Moko*] la France s'avoue elle-même indigne de posséder et incapable d'administrer un Empire colonial », avançait-il (9). Vuillermoz craignait principalement la propagande des groupes anti-français qui pourrait résulter de ce qu'il voyait comme une représentation honteuse de la principale colonie française en repaire de brigands et de hors-la-loi. Si la vision de Vuillermoz est limitée, elle identifie mieux les intentions du film que la critique plus récente qui veut absolument y voir un film de propagande raciste et colonialiste.

Slimane, le héros oublié

La critique du film n'y voit généralement qu'un seul héros, Pépé le Moko lui-même. Or, il y en a deux, le second étant le personnage oriental, le policier Slimane. Slimane et Pépé forment un couple inséparable.

Il [Slimane] est sans cesse associé à lui [Pépé] dans le dialogue, où il est son interlocuteur privilégié, mais aussi dans l'image. Tantôt il précède Pépé, tantôt il le remplace. Tantôt il le répète, comme dans ces plans nombreux où leurs deux profils très proches s'affrontent [...]. (Lagny *et al.*, 166)

Un autre type de plan le confirme, le plan parallèle, par exemple, dans la scène où Pépé, légèrement touché par un coup de feu de la police, vient se faire soigner chez une voisine algérienne, et y rencontre Slimane et, pour la première fois, Gaby. A l'extrême gauche de l'image se tient Slimane, debout. Gaby, la Française, assise par terre au centre gauche, a les yeux levés vers lui. A droite se tient Pépé, debout lui aussi, et assise par terre au centre droit, les yeux levés vers lui, l'Algérienne. Entre eux, sur le mur, se trouve un miroir qui permet d'inverser les places des personnages. Près du miroir, un des complices de Pépé a l'air hilare — ironie de la situation —, et presque invisible, derrière Pépé, un autre de ses hommes joue au bilboquet — jeu d'adresse indiquant que l'un des deux protagonistes masculins sera vaincu par l'habileté de l'autre. Dès le début du film, où se passe cette scène, les deux hommes sont ainsi mis sur un pied d'égalité, dans une posture signifiant

« Que le meilleur gagne ». Le meilleur s'avérera être Slimane.

Pépé le Moko, bien que Français, a un nom exotique, presque oriental, et se trouve tout à fait chez lui dans la Casbah d'Alger. Slimane, bien qu'Algérien, travaille pour la police française et porte des vêtements moitié orientaux, moitié occidentaux. On a longtemps donné la préférence à Pépé parce qu'il est bel homme, parce que c'est la star masculine du moment, Jean Gabin, qui l'incarne, et parce que c'est un héros amoureux et tragique — probablement aussi tout simplement parce qu'il est Français. Jean-Jacques Bernard, qui donne la présentation critique du film dans la version DVD de Studio Canal, porte aux nues les acteurs principaux, mais ne mentionne pas Lucas Gridoux, l'interprète de Slimane. L'acteur est, semble-t-il, associé à son personnage. Lagny, Ropars et Sorlin, parmi d'autres, maintiennent que le générique du film égare le nom de Gridoux, le repousse « après le titre, au milieu des acteurs incarnant les comparses de Pépé » (131). Ceci n'est exact que dans la deuxième partie du générique. Dans la première partie, seul le nom de Gabin, la star, apparaît avant le titre. Même le nom de Duvivier apparaît après. Il faut bien remarquer que l'ordre des noms des acteurs est décidé en fonction de leur célébrité au moment du film, pas de leur importance dans le film, comme cela se fait aujourd'hui. Comme nous allons le voir, le réalisateur donne au contraire au personnage de Slimane, en fin de compte, la meilleure place.

Pépé, le héros de pacotille

Bien qu'il encourage le public français à s'identifier à Pépé, en particulier en choisissant Gabin, Duvivier ne fait pas de lui un Français typique. Pépé le Moko est un criminel recherché et difficile à cerner (Moko, selon Duvivier, désignerait un « dur » dans l'argot du milieu à Toulon), ce qui devrait en faire un mauvais garçon sympathique, rôle que Gabin tient brillamment dans d'autres films. Cependant, si l'on considère ses acolytes, un vieillard pédant, un homme brutal, un jeune inexpérimenté et deux types silencieux au faciès clownesque, on ne peut qu'observer que Pépé n'est qu'un criminel de médiocre envergure. C'est un voleur qui vit dans un quartier misérable, loin des colons. Il est accepté par les habitants de ce quartier et prétend les mener (comment un individu pourrait-il mener la « faune » disparate évoquée dans la séquence documentaire ? — inconsistance qui confirme le manque de réalisme du film). Sa légende s'arrête quand il se met en tête de rentrer en France, sort du lieu imaginaire qu'est la Casbah et retourne vers le monde réel qu'est la partie de l'Alger moderne. Duvivier en profite alors pour faire de lui la victime d'une France sans indulgence pour ces représentants indignes d'elle.

A la lumière de l'essai d'Albert Memmi, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, on peut même voir en Pépé, plus qu'un héros déchu, un colonisateur raté. On retrouve en effet chez lui les caractéristiques du colonisateur évoquées par Memmi : après son cambriolage d'une banque marseillaise, il n'a eu qu'à traverser la mer pour se retrouver dans un pays réputé hospitalier, où l'on parle sa langue et où il a, étant d'une culture dominante, une plus grande envergure que chez lui et même certains privilèges par rapport à ses hôtes (33). En outre, son attitude envers sa compagne, Inès (une gitane qu'il bat à l'occasion), est souvent aussi odieuse que celle des colons se servant des femmes indigènes et ne respectant que les occidentales. Il perd de vue, cependant, comme ses congénères (et comme les spectateurs), que, derrière l'exotisme du pays colonisé,

l'Algérie existe bel et bien, et que ce n'est pas un décor. Il découvrira trop tard qu'il a sous-estimé Slimane, et surestimé ses possibilités, puisqu'il n'était pas, au départ, un colon comme les autres et que la France était en réalité son pire ennemi. En effet, celle-ci, loin de le traiter comme l'un des siens, le traite comme l'un des colonisés chez lesquels il a élu domicile. Or, la perception du colonisé, toujours d'après Memmi, est celle d'un « arriéré pervers, aux instincts mauvais, voleur, un peu sadique » (33), ce qui correspond assez à Pépé. Pépé n'est pas seulement un voleur mais aussi un dangereux tireur (les inspecteurs de police déclarent qu'il a déjà « eu » cinq de leurs hommes). Son sadisme se révèle au moment de la vengeance de l'arrestation de Pierrot (torture morale et exécution du traître, plus tard sévices sur la personne de son complice).

De surcroît, quand Pépé rencontre Gaby (une ravissante touriste française de passage à Alger), il la séduit par son étrangeté. Elle dit qu'elle le trouve « pittoresque ». Il est devenu exotique aux yeux de ses compatriotes (Slimane, plus tôt, le désignait d'un nom d'oiseau d'origine orientale, le faisan). Gaby l'aurait-elle regardé si elle l'avait rencontré dans les rues de Paris qu'ils nomment ensemble ? Sont-ils aussi similaires qu'ils se l'imaginent l'instant de prononcer ensemble « La Place Blanche » ? Leur similarité est ailleurs. Gaby, comme Pépé, bien qu'à sa manière (grâce au vieil amant qu'elle accompagne dans ses voyages d'affaires), profite du système colonial, de son commerce en particulier (« La Place Blanche » ?) pour acquérir de magnifiques bijoux et vivre confortablement.

Parce que ses amis et ses complices sont Français, et qu'il se conduit en colon (la caméra ne montre jamais clairement les Algériens auxquels il a affaire en faisant ses courses, comme s'il ne les voyait pas lui-même — on ne le voit d'ailleurs jamais leur payer ce qu'il consomme), Pépé se croit encore tout à fait Français. Il s' imagine qu'il peut retourner en France s'il le décide, et justement il le décide pour suivre Gaby et « oublier tout ». Il veut quitter sa peau d'exilé, de marginal « orientalisé ». Sa fascination pour Gaby (et son rejet d'Inès) montre que Pépé essaye de reconquérir sa place, la place occidentale, blanche dont il était question plus tôt et qui rappelle la théorie de Frantz Fanon :

Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme Blanc. Or [...] qui peut le faire, sinon la Blanche ? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. [...] Dans ses seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes. (51)

Contrairement au film colonial qui, comme le rappelle Chiffaut-Moliard, met en place « une série de clichés renvoyant au personnage déclassé, ruiné ou sous le coup d'une déception amoureuse, gagnant l'espace colonial pour se régénérer » (2), le film de Duvivier montre que le refuge du criminel (ici enrichi et sous le coup d'une passion amoureuse) s'avère, en fin de compte, être sa prison. Caché dans la Casbah d'Alger, Pépé vit dans un labyrinthe qui est à la fois un foyer et un univers carcéral. A l'abri dans les ruelles escarpées où la police française se perd, Pépé se croit d'abord libre de ses mouvements, mais il se rend bientôt compte qu'il est en fait dans l'impossibilité d'en sortir jamais. Susan Hayward remarque que, jusqu'aux années 30, il arrive que le héros parvienne à se racheter et à retrouver sa place dans la société qui l'a rejeté, mais que cette

représentation simpliste d'une France magnanime est contestée par quelques films réalisés au milieu de la décennie, parmi lesquels *Pépé le Moko*. Dans ces films, le héros est prisonnier à vie dans une autre culture, il ne reviendra jamais à la mère patrie qu'il a outragée (Hayward, 113-114). Dans ces conditions, peut-on dire que le film est censé donner à la nation un sentiment de supériorité et la conforter dans ses perceptions coloniales ? Il est permis d'en douter, d'autant que les autres figures françaises ne sont guère brillantes.

Représentation de l'autorité coloniale

Le portrait de la police française, par exemple, bien qu'elle soit la représentante de l'autorité coloniale, est loin d'être flatteur. Il est clair, dès le tout début du film, que les policiers ne comprennent pas le pays où ils se trouvent. Ils ont besoin des informateurs autochtones pour mener tant bien que mal leur mission (qui semble consister uniquement en l'arrestation de Pépé) et quand ils décident de prendre une initiative de leur cru, ils sont rapidement ridiculisés. Ainsi, quand les inspecteurs à Alger, pour faire comprendre à leurs homologues parisiens frustrés qu'attraper Pépé le Moko dans la Casbah est une tâche impossible, décident de les y emmener, ils sont immédiatement repérés par les Algérois qui, par un système de signaux, préviennent les habitants du quartier de leur arrivée. A aucun moment les policiers ne sont en position d'approcher Pépé. Par contre, ils se font canarder par les amis très amusés de ce dernier. Les policiers s'avèrent non seulement impuissants, mais aussi maladroits et incompetents. La manière dont les habitants de la Casbah s'associent pour empêcher la police de parvenir à ses fins représente le signe subtil d'un sentiment anti-français. La Casbah serait ainsi un des lieux possibles de la résistance algérienne (dans *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, en 1966, elle deviendra tout à fait protectrice des populations et des militants anticolonialistes). Qui plus est, dans la Casbah, les policiers français, dominés, sont « les autres » : la perspective orientaliste est renversée.

Autres figures de ridicule, les touristes français qui, se promenant dans la Casbah le soir de la fusillade entre la bande de Pépé et la police, prennent l'échange de coups de feu pour quelque chose de normal, confirmant leurs a priori. Plus tard, ils décident de danser sur un disque de musique « indigène », dont ils ne peuvent lire le titre, parce que « ce que ça doit être drôle ! ». N'arrivant pas à s'adapter au rythme de la musique, ils se lassent et reviennent vite à la musique française, aussi déplacée que leurs remarques fréquemment stupides dans un décor oriental.

Représentation du colonisé

Si le portrait des colonisateurs est finalement moins brillant qu'il devrait l'être s'il s'agissait vraiment de cinéma colonial, examinons à présent celui des colonisés. Conventionnellement, le cinéma colonial exige l'effacement du personnage individuel chez les autochtones. Ainsi, il ne peut y avoir parmi eux ni héros ni victime. Les colonisés sont systématiquement représentés en un groupe compact, non identifiable, refusant d'accepter les bonnes intentions de l'envahisseur ou de l'occupant. Duvivier, en donnant l'un des rôles principaux à un policier algérien, fait le contraire tout en utilisant les

stéréotypes.

C'est à la fin de la séquence sur la Casbah que nous découvrons l'inspecteur Slimane. Au moment où l'un des inspecteurs français explique qu'« Il y a des espions dans tous les coins [...], les portes s'ouvrent et se referment sans qu'on sache pourquoi », Slimane entre justement sans bruit, ce qui donne d'abord au spectateur l'impression qu'il n'est probablement pas digne de confiance, qu'il joue peut-être un double jeu. Ce qui pourrait ressembler, à première vue, à l'utilisation d'un cliché très répandu (l'Arabe fourbe dont il faut se méfier), est très vite contredit quand Slimane prend la parole. Il montre non seulement qu'il a fait son travail sérieusement, qu'il connaît bien le caractère de Pépé, qu'il sait comment l'attraper, mais aussi que cela ne sera possible qu'à la façon algérienne, avec de la patience et avec l'aide de Dieu. Les Français, qui veulent résoudre rapidement cette situation qui les humilie, interprètent sa prudence comme de la paresse associée à de la lâcheté :

Le commissaire : Vous êtes trop paresseux pour l'arrêter.

Slimane : Je suis prudent.

Le commissaire : Vous tenez à votre peau.

Slimane : Je n'en ai qu'une.

Selon Memmi, le portrait mythique du colonisé doit comprendre « une incroyable paresse » (99), applicable à tous les individus du groupement colonisé, c'est-à-dire à tout un peuple sans distinction sociale ou ethnique, afin de justifier à la fois la conduite scandaleuse du colonisateur et le dénuement du colonisé.

[...] par son accusation, le colonisateur institue le colonisé en être paresseux. Il décide que la paresse est *constitutive* de l'essence du colonisé. Cela posé, il devient évident que le colonisé, quelque fonction qu'il assume, quelque zèle qu'il déploie, ne serait jamais autre que paresseux. (*Ibid.*, 101)

Selon la même logique, le colonisé ne peut pas être simplement sage ou prudent dans le but de se préserver, il ne peut être que lâche. Cette perception réapparaît chez Pépé qui a pourtant souvent l'air, lui, de ne rien faire mais dont les valeurs viriles, bien différentes de celles de Slimane qui n'essaie ni d'impressionner ni de séduire, semblent justifier son mode de vie :

Pépé : [à propos de la descente de police] Alors, t'es pas avec eux, Slimane ?

Slimane : Travail vite fait, travail mal fait. *Chouia*, doucement, ça c'est meilleur.

Pépé : Et puis t'aime pas tellement la bagarre, hein, mon p'tit poulet ?

Slimane : Non, mon p'tit faisán.

Pépé : [...] C'est pas avec cette technique qu'ils m'auront.

Slimane : Ah ! Je suis bien de ton avis. [...] moi je t'aurai, Pépé, mais autrement, si Dieu le veut. [Tes complices et toi] vous êtes

des lions de gouttière. Je vous attraperai, sans accessoires.
 Pépé : [...] T'es trop petit, mon grand.
 Slimane : Tu paries avec moi ?...

Capter Pépé, c'est l'objectif de Slimane dont il parle avec beaucoup de franchise, franchise perçue par les autres comme une forme de prétention risible. Il est vrai que, étant donné les circonstances, il peut paraître présomptueux pour un Algérien de vouloir réussir là où les Français ont échoué. Mais Slimane déclare : « Je n'ai pas d'ambition, juste de la patience ». Sa modestie vient de sa foi en une certaine justice aussi ; pour lui, l'arrestation de Pépé, « c'est déjà écrit ». La référence à la foi religieuse mérite d'être soulignée car elle est habituellement, dans le cinéma colonial, utilisée comme contre-pied de la Raison française, suggérant la superstition du sauvage et confortant la mission civilisatrice de la France. Chez Duvivier, pourtant, c'est la méthode algérienne qui aura raison du rationnel colonial puisque c'est bien elle qui permettra d'attraper Pépé. Slimane rend d'ailleurs à ses détracteurs le peu d'estime qu'ils ont pour lui. Il rit de la police française et de ses vaines tentatives de cerner Pépé dans la Casbah. Il méprise Régis, l'indicateur : « Tu vends tes amis au détail, tu as la bosse du commerce », lui dit-il en raillant. Il se montre ainsi plus honorable que les Français en Algérie.

Duvivier ne rend pas Slimane particulièrement sympathique pour autant. De nombreux plans le présente sous un jour défavorable. Il est souvent en position inférieure à Pépé, obligé de lever les yeux vers lui (Gabin est plus grand que Gridoux). On le voit le plus souvent attendant Pépé quelque part, le suivant ou l'accompagnant sous n'importe quel prétexte. Ces efforts continuels, qui durent depuis deux ans déjà, donnent à Pépé l'illusion que Slimane est incapable de représenter un danger quelconque, alors qu'au contraire le piège se referme doucement sur lui. Ces contacts réguliers ont même établi une sorte d'amitié entre les deux hommes. Cette amitié entre rivaux, souvent filmée en contre-plongée, avec *chiaroscuro* et stores vénitiens à l'appui, est typique du film noir et laisse entrevoir deux thèmes : la femme fatale et la mort tragique du héros. Or, Duvivier manipule ces attentes-là aussi. La femme ne sera fatale que parce que Slimane saura utiliser l'attrait qu'elle représente pour Pépé à son avantage et la tragédie du héros confirmera qu'il meurt de s'être « désoccidentalisé » — il se plante un couteau dans le ventre, à la façon des (extrêmes) orientaux.

La moralité de l'histoire

Comme nous l'avons déjà vu, Slimane est un personnage central du film et, pourtant, il n'est pas vraiment reconnu comme tel par la critique ou par le public. Toutefois, à la manière des fables de La Fontaine, le donné perdant, ironiquement, gagne la partie en fin de compte. Slimane est le seul parmi toutes les figures masculines à se montrer honnête, compétent et constant. Il ne manque pas de finesse et ne doute pas que, le moment venu, Pépé tombera dans son piège en sortant de la Casbah, unique condition à sa capture. Pour cela, il utilise sa connaissance des psychés française et algérienne (son habillement à la double connotation culturelle montre qu'il les maîtrise) et le fait qu'il a appris à apprécier Pépé, ses sautes d'humeur et ses valeurs. Il est intéressant de noter que Slimane parle un français parfait. Lucas Gridoux, d'origine roumaine, ne fait pas semblant

d'avoir un accent local, suggérant que son personnage est un homme éduqué, en fait plus que Pépé qui utilise surtout l'argot — cela dit, Slimane peut aussi se mettre à son niveau : « faisan », terme qu'il utilisait pour répondre du tac au tac à Pépé qui le traitait de « poulet », désigne en argot un individu qui vit d'affaires louches. Les mots d'arabe qui ponctuent parfois ses phrases apportent une note linguistique soulignant l'identité culturelle profonde du personnage. Duvivier ne fait pas de Slimane un personnage complètement francisé. En même temps, cette connaissance algérienne de la culture française, contrastée à l'inconnaissance française de la culture algérienne, augure d'un déséquilibre qui peut tourner au désavantage du pays colonisateur.

Slimane est confiant dans l'idée qu'il parviendra à son but mais il connaît aussi ses limites. Il sait qu'il ne faut rien brusquer. Il répète souvent « *Chouia*, doucement » (une sorte de « rien ne sert de courir... »). Il y a aussi une certaine bonté chez lui — avec Pépé, notamment, quand il accepte de ne pas lui mettre les menottes tout de suite sur le bateau ou quand il lui accorde la permission de regarder partir le bateau à la fin du film. Pépé lui-même, ironiquement, respecte Slimane : « Slimane est tout ce qu'il y a de régulier. C'est un flic, c'est entendu. Il fait son boulot, mais il comprend les choses. Quand Pierrot a déserté et qu'il est arrivé à la Casbah, il a fermé les yeux. Eh ben, ça, ça s'oublie pas », dit-il de lui. Pépé ne se rend pas compte que les déserteurs français intéressent probablement peu Slimane, contrairement aux criminels qui se sont installés dans son pays et jouent aux caïds.

La finesse avec laquelle Slimane analyse la situation montre qu'il est supérieur à Pépé dans son aptitude à parvenir à ses fins. L'erreur fatale de Pépé est de n'avoir pas su le reconnaître. Slimane lui répétait pourtant qu'un jour où il ne serait plus sur ses gardes, il l'attraperait facilement, simplement. Slimane utilise la suffisance des colons à son avantage. Comme le résume Memmi,

Lorsque le colonisateur affirme, dans son langage, que le colonisé est un débile, il suggère par là que cette déficience appelle la protection [...]. Il est dans l'intérêt même du colonisé qu'il soit exclu des fonctions de direction ; et que ces lourdes responsabilités soient réservées au colonisateur. (101)

En réalité, au niveau de ses fonctions professionnelles, Slimane est plus capable que ses collègues, et semble même faire cavalier seul et décider de ses stratégies sans en référer à ses supérieurs. L'invisibilité des Algériens pour les Français lui permet de se faire oublier. A aucun moment on ne voit Slimane manigancer quelque action en accord avec sa hiérarchie (il téléphone une fois à son commissaire pour l'informer que Pépé est saoul et qu'il descend en ville, afin qu'il y envoie des hommes pour le cueillir). Il ne fait pas figure de collaborateur obséquieux ou soumis, reconnaissant à la France. D'ailleurs, on n'a jamais l'impression qu'il sera récompensé pour sa réussite. En effet, au début du film, Slimane dit à Pépé qu'il a déjà arrêté Albert, un truand du même acabit, que ce dernier en a pris pour vingt ans, mais on n'a pas le sentiment qu'il est mieux considéré par ses collègues français pour autant. Les efforts constants de Slimane pour capturer Pépé ne sont pas le signe d'une allégeance à la France. Après tout, Pépé n'est pas Algérien, Slimane ne trahit donc pas les siens. Au contraire, il débarrasse la Casbah de ses parasites

occidentaux.

Si Lucas Gridoux disparaît aisément derrière le mythe Gabin, Slimane, au contraire, dépasse Pépé. L'infériorité apparente, en fin de film, est inversée et les deux hommes se parlent d'égal à égal.

Pépé : Allez, sois chic, Slimane, j'te demande qu'une chose. J'peux plus me débiter. Alors, laisse-moi regarder le bateau. J'te promets que je bougerai pas d'ici.

Slimane : Je sais bien que je peux te faire confiance.

Les regards échangés dans ce dernier dialogue sont ceux d'une estime sincère, estime qui vient de ce que les deux hommes sont proches l'un de l'autre dans le traitement qu'ils subissent de la part des Français. Bien que rivaux, ils se retrouvent à un certain niveau de connivence. Les relations entre Slimane et Pépé montre que les « histoires d'hommes », chères au cinéma colonial, entre les mains de Duvivier, peuvent se créer entre deux êtres que tout devrait opposer, à part justement leur position d'opprimés.

Des deux héros, l'oriental représente une certaine idée de l'honneur alors que l'occidental représente celle du déshonneur : en fin de compte, Pépé-Gabin ne conserve qu'une valeur esthétique. Loin de la Place Blanche, c'est donc la Ville Blanche qui domine la dernière scène du film, grâce à son justicier victorieux mais pas triomphaliste. Si Duvivier utilise certains aspects du cinéma colonial, cela ne réduit pas son film à cette catégorie, loin s'en faut. Le réalisateur Omar Khelifi, dans le documentaire de Moktar Ladjimi *Le Cinéma colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*, raconte comment les premiers policiers en uniforme dans les films égyptiens offrirent une image de l'officier local cruciale à l'identification du spectateur maghrébin aux représentants d'une autorité musulmane. Il est permis de considérer que le personnage de Slimane en fut le précurseur.

Bibliographie/Filmographie

- Ageron, C.-R. « L'Exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial ? », <http://s99.middlebury.edu/FR385A/Romans/voldenuit/expositioncoloniale.htm> (consulté le 15/06/04).
- B., Abdou, « Alger au cinéma, de *Pépé le Moko* à Bab-el-Oued City », *La Pensée de midi*, <http://www.lapenseedemidi.org>, 90-97 (consulté le 15/06/04).
- Barthes, R., 1980. 'Pierre Loti: *Aziyadé*,' *New Critical Essays*, New York : Hill & Wang.
- Benali, A., 1998. *Le Cinéma colonial au Maghreb. L'Imaginaire en trompe-l'œil*. Paris : Editions du Cerf.
- Chiffaut-Moliard, « Compte-rendu critique de l'ouvrage de M. Abdelkader Benali (*Le Cinéma colonial au Maghreb*) », *Cinéma du Maghreb* : <http://www.cine->

studies.net/etudes/maghreb.html (consulté le 15/06/04).

- Duvivier, J., 1936. *Pépé le Moko*, 93 mn, DVD Studio Canal, France.
- Fanon, F., 1995. *Peau noire masques blancs*, Paris : Seuil, collection Essais (1^{ère} ed.1952).
- Guidicelli, J.-C. & Adoutte, V., 2002. *Les Trois couleurs d'un empire*, 70 mn, Arte France & Production Riff International.
- Guillaume-Grimaud, G., 1986. *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris : Lherminier.
- Hayward, S., 1993. *French National Cinema*, London: Routledge.
- Kacimi, M., 2003. Avant-propos du recueil *Les Belles Etrangères, Treize écrivains algériens*. Paris : Editions de l'Aube/ Alger : Editions Barzakh.
- Ladjimi, M., 1997, *Le Ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*, 53mn, Gaumont Télévision-La Sept/Arte, France.
- Lagny, M., Ropars M.-C. et Sorlin, , 1986. *Générique des années 30*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Martin, J. W., 1983. *The Golden Age of French Cinema. 1929-1939*, London : Columbus Books.
- Memmi, A., 2002. *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Folio/Actuel, Paris : Gallimard (1^{ère} ed.1957).
- Morgan, J., 1997. 'In the Labyrinth: Maculine Subjectivity, Expatriation and Colonialism in *Pépé le Moko*.' In M. Bernstein & G. Studlar eds. *Visions of the East. Orientalism in Film*, London : IB Tauris Pubs, 253-268.
- O'Brien, C., 1997. 'The "Cinéma colonial" of 1930s France: Film Narration as Spatial Practise.' In M. Bernstein & G. Studlar eds. *Visions of the East. Orientalism in Film*, London : IB Tauris Pubs, 207-231.
- Pontecorvo, G.,1966. *La Bataille d'Alger*, 90mn, Algérie-Italie.
- Said, E., 1978. *Orientalism*, London : Routledge.
- Said, E., 1981. *Covering Islam*, London : Routledge.
- Vincendeau, G., 1998. *Pépé le Moko*, London : BFI Film Classics.
- Vuillermoz, E., 1938. *La Cinématographie française* No.1032, 12 August.