

# Tarzan, un noir

## Pour une critique de l'économie politique du nom «Afrique»<sup>1</sup>

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro<sup>2</sup>

### Entre généalogie occidentale et histoire transculturelle

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le nom «Tarzan» est devenu une matrice plurielle qui ne peut être réduite à une appartenance culturelle singulière. Bien que sa généalogie puisse être décrite dans un contexte socioculturel précis – celui de la publication aux États-Unis de *Tarzan of the Apes*, écrit par Edgar Rice Burroughs dans le numéro d'octobre 1912 du «pulp magazine» *The All-Story* – son histoire continue à être multipliée à travers divers paysages culturels. Il ne s'agit cependant pas d'un passage linéaire d'une généalogie occidentale à une histoire transculturelle: cette histoire atteint cette généalogie en tant que supplément. L'histoire transculturelle du nom «Tarzan» est, en même temps, une dérivation et une condition de possibilité de sa généalogie occidentale.

### L'économie de la marque

Mentionner le nom de «Tarzan», c'est prendre en considération les régimes de propriété privée dans le capitalisme: «Tarzan» est une marque déposée (*tradenome* ou ®), appartenant à Burroughs depuis 1913, et dont les droits de propriété appartiennent, aujourd'hui, à la corporation fondée par l'auteur en 1923 dans le but de capitaliser les bénéfices provenant de ce qu'il écrivait. La Edgar Rice Burroughs Inc. est détentrice du *copyright* «Tarzan» et s'efforce de contrôler la prolifération de l'emploi du personnage et de garantir le principe économique du retour circulaire des valeurs et de la circulation.

---

1 Cet article réunit plusieurs parties de ma dissertation de maîtrise (Ribeiro 2008), avec quelques rajouts et de petites modifications.

2 École de Photographie et Cinéma, Faculté Cambury (Goiânia-GO, Brésil).

Qu'est-ce que l'économie ? Parmi ses prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi (*nomos*) et de maison (*oikos*, c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). *Nomos* ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution (*nemein*), la loi du partage, la loi comme partage (*moira*), la part donnée ou assignée, la participation. Une autre sorte de tautologie implique déjà l'économique dans le nomique comme tel. Dès qu'il y a loi, il y a partage: dès qu'il y a la *nomie*, il y a l'économie. Outre les valeurs de loi et de maison, de distribution et de partage, l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour. La figure du cercle est évidemment *au centre*, si on peut encore le dire d'un cercle. Elle se tient au centre de toute problématique de l'*oikonomia*, comme de tout le champ économique: échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d'usage et des valeurs d'échange. Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour — circulaire — au point de départ, à l'origine, à la maison aussi. On aurait ainsi à suivre la structure *odysséique* du récit économique. L'*oikonomia* emprunterait toujours le chemin d'Ulysse. (Derrida 1991: 17-18).

Au cours de ses réfractions multimédiatiques, le nom «Tarzan» se dirigera toujours vers un retour par force de la loi économique qui gouverne ses mouvements: d'un point de vue légal, sa circulation est orientée selon une téléologie, ses réfractions s'inscrivent dans un mandat de retour à la domesticité d'une corporation, ayant siège dans la ville de Tarzana en Californie, aux États-Unis.

Il existe toutefois plusieurs produits qui font une référence au nom «Tarzan» et qui n'ont pas été autorisés par la ERB Inc. Gabe Essoe (1968: 203) parle du contrôle exercé sur l'usage du nom «Tarzan» par la ERB Inc. comme une limitation aux imitations, mais indique, cependant, la difficulté de contenir d'une manière effective et complète ses appropriations non-autorisées:

Spooks on Tarzan using his actual name have been limited because of the strict control exercised over the film rights to the character. However, protecting these rights in the realm of unauthorized adventure films has been as difficult as it has been in the field of book and magazine publishing.

En fait, Essoe (1968: 203-208) cite quelques-uns des innombrables exemples possibles, qu'il est intéressant de prendre en compte quand on pense aux

enjeux impliqués dans les restrictions corporatives de la ERB Inc., sur l'emploi du nom «Tarzan»: qu'est-ce qui est interdit et qu'est-ce qui est encouragé par le *copyright* ?

The earliest known unauthorized Tarzan movie was *The Adventures of Chinese Tarzan*. Produced by the Hsin Hwa Motion Picture Company of Singapore in 1940, it was to have been the first of a series. The Apeman was incredibly portrayed by one Peng Fei, and Lee Cha Cha appeared as Jane Porter. Although the picture played to long lines in Shanghai, no sequels materialized. Alongside unauthorized productions were pirated films. While in New York on business in 1944, Sol Lesser was called by a Turkish film distributor who told him that he had a Turkish Tarzan film for sale. Intrigued by the idea, Lesser set up a screening of the film, after which he confiscated it legally.[...] Ralph Rotmund, long-time general manager of ERB, Inc., in 1954 stopped production of a series of Tarzan films in India after three had been made. Apparently, the Berar Region-based operation had ground out quick films for distribution in Nigeria. In 1963, unauthorized activity increased horrendously, due to the erroneous idea that certain Tarzan properties were in the public domain. [...] Cosmopolis Films, a French distributor now reportedly in bankruptcy, was prevented by ERB, Inc., and Banner Productions from handling an Italian-made Tarzan film called *Tarzan, Roi de la Force Brutale*. The film, which was made by Italia Produzione and Coronet Produzioni, starred Joe Robinson as the Apeman. It was seized and released only when the producers agreed to change the lead character's name to *Thaur* before showing it anywhere. In another suit, Weintraub's lawyers confiscated the negative to *Tarzan chez les Coupeurs de Têtes*, a French film made by an Italian company. While in Paris for the above case, counsel for Burroughs and Banner also kept Liberal Films from distributing a Russian-made picture called *Tarzan des Mers*, which dealt with an amphibious man, Iktiandre [...]. The film was eventually exhibited under the title of *The Amphibious Man*. A fourth picture, *Tarzan and the Jewels of Opar*, was stopped after three days of production in Jamaica. Robert Hodes, then legal counsel and now general manager of ERB, Inc., won an injunction against Jamaica Pictures Ltd., headed by Sherman S. Krellberg and Sandy Howard, and filming was permanently suspended in November 18, 1964. [...] Things were not over by any means. A quick trip to Czechoslovakia prevented distribution of a movie called *The Death of Tarzan*. And when a new U.S. Company headed by director Ray Denis and scripter Ron Haydock announced

plans to shoot *Jungle Tales of Tarzan* in Thousand Oaks, California, Hodes informed them of ERB, Inc.'s legal position. [...] Hodes then learned that Sargaam Chittra, Ltd., an Indian movie company, had cranked out ten Tarzan films between 1963 and 1965. An Indian wrestler named Darasingh played the Jungle Lord in the first four: *Rocket Tarzan*, *Tarzan and Delilah*, *Tarzan and King Kong* and *Tarzan Comes to Delhi*. The role then went to a younger fellow called Azad, who completed six films co-starred with "the beautiful Chitra as his mate." Their pictures were: *Tarzan and Cleopatra*, *Tarzan and the Gorilla*, *Tarzan's Beloved*, *Tarzan and Magician*, *Tarzan and Captain Kishore*, and *Tarzan and Circus*. [...] As with the Indian films made in the early fifties, these "quickie" productions were exclusively for distribution in Nigeria. And as before, further activity was stopped and existing negatives seized.

Les commentaires d'Essoe sont emprunts d'un ton élogieux qui respecte la propriété de la marque déposée «Tarzan» et encourage la loi économique de retour à la ERB Inc. Toutefois, les informations qu'il fournit révèlent que la propriété de la marque déposée «Tarzan» agit comme une censure qui atteint, aussi bien la domesticité impériale que les territoires étrangers, en se projetant d'une manière globale à partir de l'arsenal juridique étasunien. Il existe aussi d'autres exemples d'appropriations non-autorisées du nom «Tarzan». Aux États-Unis, des livres comme *Tarzan and the Silver Globe* (1964), *Tarzan and the Cave City* (1964), *Tarzan and the Snake People* (1964), *Tarzan and the Abominable Snowmen* (1965) et *Tarzan and the Winged Invaders* (1965), écrits sous le pseudonyme de Barton Werper, ont été retirés du marché et les copies, qui étaient encore en vente, ont été détruites (Stephan 2008). Dans d'autres parties du monde, la popularité transnationale de Tarzan a donné lieu à diverses appropriations locales du personnage.

Selon l'Israélien Eli Eshed (1999)<sup>3</sup>, après la traduction en hébreu dans les années 1930 de quelques-uns des livres de Tarzan écrits par Burroughs, la popularité du personnage a augmenté de façon exponentielle. À cette hausse de popularité a correspondu la création d'histoires de Tarzan à partir d'Israël, c'est-à-dire d'histoires dont l'intrigue – voyages interplanétaires et dans le temps, invasions d'extra-terrestres et autres éléments caractéristiques de l'univers de la science-fiction – projette et met en scène autour du

---

3 Eli Eshed est l'auteur d'un livre en hébreu sur Tarzan en Israël, dont le titre traduit en français est *Tarzan en Terre Sainte: Les Aventures de Tarzan en Israël*.

nom «Afrique» des inquiétudes idéologiques qui font partie du processus de construction de l'État-nation d'Israël. Une des conséquences de la réfraction de Tarzan par le prisme d'Israël réside dans l'exacerbation de la représentation des Arabes comme des antagonistes, un trop qui renvoie à quelques-uns des livres de Burroughs et à beaucoup de films.

Parmi les innombrables appropriations et imitations israéliennes de Tarzan, Dan-Tarzan se singularise, qu'Eshed décrit comme «une réponse sioniste à Tarzan». Selon Eshed, dans les histoires israéliennes, Tarzan, Dan-Tarzan et d'autres luttent contre des ennemis arabes, éventuellement alliés à des nazis dans des plans de domination de l'Afrique et/ou du monde. L'Afrique représentée dans les récits israéliens est la plupart du temps une Afrique sous domination coloniale britannique. Néanmoins, Eshed suggère que les histoires de Tarzan «symbolisent» un «intérêt» israélien en Afrique, plus particulièrement dans le cadre d'un État-nation qui cherche à établir des relations internationales avec des nations émergentes, fraîchement indépendantes. Dans ce sens, il cite l'exemple de récits dans lesquels Tarzan apparaît pour aider les autochtones dans leur lutte pour l'indépendance au Biafra (région du Nigéria), en plus de suggérer la possibilité d'une identification des Israéliens avec Tarzan en tant que messager de la civilisation parmi les sauvages.

Toutefois, dans les pays arabes également, Tarzan se propage comme une icône culturelle, à partir des romans de Burroughs et des films, sous la forme de réfractions locales qui passent par d'autres prismes nationaux et collectifs. Selon James R. Nesteby (1981: 39)<sup>4</sup>, les histoires de Tarzan composent «l'un des mythes culturels les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle». La région que Nesteby dénomme «Arabie» au sens large et dont font partie le Yémen, le Liban et la Syrie, entre autres pays, est imprégnée par le «mythe» de Tarzan et ce, malgré le portrait en général négatif des Arabes (et des nègres) présenté dans ce mythe, toujours d'après Nesteby.

Tout au moins à la fin des années 1970 (qui est la période à laquelle se réfèrent les principaux exemples de l'auteur), au Yémen (qui est le centre empirique de l'argumentation de l'auteur), Tarzan et son univers débarquent sous des formes aussi variées dans leur diffusion qu'efficaces par leur quotidienneté: bandes dessinées dans des journaux étrangers (comme le *Indian Express*

---

4 Le texte de James R. Nesteby intitulé «Tarzan d'Arabie: la culture populaire américaine s'infiltrer au Yémen» est cité par Eli Eshed et décrit par lui comme «la contrepartie de mon article sur Tarzan en Israël».

ou le *Kuwait Times*), bédés publiées en Syrie et au Liban, film ayant été à l'affiche dans des cinémas locaux (malgré une prédominance de films égyptiens et indiens) et d'autres gadgets variés, comme des figurines en plastique distribuées dans les boîtes de céréales pour le petit-déjeuner et des emballages de chewing-gum parmi d'autres.

Que ce soit en Israël, où elle est décrite et analysée par Eshed dans le contexte de la formation de l'État-nation, que ce soit au Yémen, où elle est décrite et analysée par Nesteby comme un signe de la colonisation culturelle de l'«Arabie» par la «culture populaire américaine», que ce soit encore dans d'autres parties du monde, la popularité de Tarzan passe par une politique du récit qui renferme une dimension d'imposition et de domination (soulignée par Nesteby) et qui révèle une dimension de négociation et de resignification (soulignée par Eshed). Entre la dimension de domination et la dimension de resignification, la politique du récit dans lequel Tarzan vit est marquée par une ambivalence.

Mon objectif, ici, n'englobe pas la lecture analytique de toutes les réfraction de Tarzan. En citant l'existence de produits référencés sous le nom «Tarzan», mais n'ayant pas été reconnus ni autorisés par la ERB Inc., je voudrais suggérer un argument formel sur la condition de possibilité de l'économie de la marque «Tarzan». Orientée vers une destination de retour à la ERB Inc., l'économie de la marque s'ouvre et est constituée par l'itérabilité en tant que possibilité structurelle: la possibilité de citation, de greffe et de réitération – la différence créative qui se referme, comme une crypte, comme un secret dans chaque répétition – constitue une condition pour l'émergence de «Tarzan». La loi économique du retour censure la dissémination (ré)itérative de la marque «Tarzan» et délimite une destination téléologique orientée vers la domesticité impériale.

Dans son itérabilité comme marque, le nom «Tarzan» se laisse habiter et se constitue toujours par une contre-loi de débordement qui perturbe sa destination économique. La citationalité amplifiée de la marque, l'itérabilité constitutive de «Tarzan», tel un devenir-errant illimité, précède la loi qui cherche à gouverner ses allées et venues. La condition de possibilité de la loi économique du retour est le voyage dispersif, le devenir-errant de la marque, le principe d'errance qui l'habite et la constitue: la destinerrance comme condition de la destination. Un principe d'errance constitue la condition de possibilité de la loi de la destination économique au retour re(con)stitutif. Sillonnant l'espace

ouvert de la destinerrance, une destination économique s'impose comme une censure qui y trouve sa condition négative et essentielle. La contingence devient nécessité: l'errance de «Tarzan» devient la toile de fond nécessaire pour qu'une loi économique essaie de donner forme à ses mouvements.

Ainsi, la marque déposée «Tarzan» se laisse habiter par la possibilité d'échapper au mandat économique du retour, par une perturbation de la téléologie qui la destine à la ERB Inc. et, *peut-être*, par la possibilité de dépasser l'encadrement impérial dans l'imagination de l'Afrique (et du monde). *Peut-être*: la dissémination de la marque «Tarzan», comme le montrent les exemples d'Israël et des pays arabes, n'est pas nécessairement liée à un débordement de l'encadrement impérial ou à une mise en question de la colonialité comme structure de domination politique. *Aucune téléologie politique – qu'elle soit coloniale, anticoloniale, post-coloniale, etc. – ne gouverne de forme absolue ou nécessaire la dissémination (ré)itérative de «Tarzan». Le nom «Tarzan» constitue un champ de bataille.*

Tout au long de son histoire, le nom «Tarzan» ne cesse de passer par différents endroits culturels et historiques, que l'on pourrait simplement et sans aucun commentaire supplémentaire, appeler des «contextes», si la valeur de contexte et la logique de la contextualisation n'appartenaient à la loi économique dont il est ici question. Dans les passages transculturels du nom «Tarzan», sa généalogie occidentale reste au second plan, bien que pas totalement effacée – il est possible de lire sous la rature.

La généalogie occidentale de «Tarzan» constitue un encadrement de lecture, donnant à ses fictions une plausibilité et un crédit dans un cadre impérial, en essayant de garantir la propriété d'un contexte – c'est-à-dire aussi bien d'un contexte propre (où l'on peut comprendre l'attribution de la signification en jeu dans les fictions où il est le personnage principal) que de la propriété, la possession d'un texte, «Tarzan®». Ce qu'une considération de l'histoire transculturelle de «Tarzan» réalise, c'est le débordement de l'encadrement généalogique, un passage qui va au-delà des limites de l'Occident, s'inscrivant dans l'espacement transculturel qui constitue le colonialisme et son héritage. La destinerrance rend nécessaire un encadrement transculturel de lecture de «Tarzan» et de ses fictions.

Dans ses voyages de par le monde, le nom «Tarzan» traverse d'innombrables paysages culturels, mais il y a en lui des représentations de l'Afrique qui impriment leurs marques dans les commerces de l'imagination. S'ils

appartiennent à une généalogie occidentale qui renvoie à la modernité, les récits de Tarzan reflètent et réfractent (dans les éléments dont ils sont faits) aussi bien qu'ils orbitent et habitent (dans la circulation à laquelle ils sont soumis) une histoire transculturelle qui renvoie au colonialisme et à la colonialité comme conditions constitutives de la modernité.

La co-appartenance des histoires de Tarzan à une généalogie occidentale et à une histoire transculturelle se produit comme une forme d'appartenance (pertensimento)<sup>5</sup> – une appartenance tendue, silencieusement troublée – au système mondial colonial/moderne (Mignolo 2000). Mais l'appareil narratif qui cherche à gouverner la filmographie de Tarzan tend à la neutralisation de l'appartenance et à la réaffirmation téléologique de l'occidentalisme, produisant des représentations de l'Afrique enfermées dans ce que j'appelle une *nomenclature* occidentaliste de l'«Afrique».

### **La nomenclature occidentaliste de l'«Afrique»**

*Tarzan the Ape-Man* (W. S. Van Dyke, 1932) est un film exemplaire afin de comprendre les enjeux de la filmographie de Tarzan comme machinerie de représentation de l'Afrique<sup>6</sup>. La rencontre d'une expédition occidentale (celle de Jane, son père et Harry) avec Tarzan est le centre d'une histoire qui englobe plusieurs éléments qui caractérisent la filmographie de Tarzan comme une totalité articulée, même si cela est d'une façon disjonctive.

L'expédition – un trope qui renvoie à la mémoire de genre du *travelogue*, du récit de voyage produit comme une forme de présentation des relations entre le sujet occidental et l'altérité coloniale<sup>7</sup> – est en Afrique pour chercher des richesses, particulièrement un cimetière d'éléphants. Harry Holt et

---

5 La traduction de «pertensimento» par «appartenanse» joue sur une erreur d'écriture des mots «pertencimento» et «appartenance» pour suggérer une tension silencieuse mais profonde. L'erreur entraîne une errance de sens.

6 Pour une description plus attentive de la filmographie de Tarzan, avec beaucoup d'exemples de films, voir ma dissertation de maîtrise (Ribeiro, 2008). Cet article ne présente qu'une récapitulation dont l'objectif est de composer la toile de fond de ma discussion de *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1959).

7 Dans *Out of our minds*, Johannes Fabian (2000) analyse quelques *travelogues* qui racontent l'exploration de l'Afrique centrale et nous permet de comprendre les expéditions comme des caravanes multiculturelles centrées sur des européens. Fabian (2000: 6) donne plus d'importance à la contradiction qu'à la contestation. Cette orientation est aussi la mienne quand je cherche à comprendre la filmographie de Tarzan comme une articulation contradictoire entre intégration narrative et attraction monstrative (Gaudreault 2008).



James Parker rêvent de l'abondance d'ivoire qu'il y aurait. Jane Parker arrive en Afrique pour rejoindre son père et Harry. Dans un certain moment, Harry et James montrent l'Afrique à Jane et nous l'accompagnons. C'est le regard de Jane qui, au début, guide le spectateur devant l'altérité africaine – une blanche devant les noirs:



La mise-en-scène, caractérisée par la projection de fond pendant le tournage en studio<sup>8</sup>, a permis d'articuler l'image de Maureen O'Sullivan comme

8 Cette scission entre images d'archives en location et tournage en studio est aussi perceptible dans le domaine du son: il y a une articulation d'images sonores enregistrées sur place avec images visuelles enregistrées en studio. La discontinuité de la mise-en-scène – qui n'est pas exclusive de *Tarzan the Ape Man* (1932) – est peut-être contradictoire par rapport à la continuité suggérée par la forme classique hollywoodienne d'intégration narrative. C'est précisément cette discontinuité contradictoire que j'essaie de souligner ici.

Jane avec des images d'archive d'une expédition en Afrique, concernant le film *Trader Horn* (W. S. Van Dyke, 1931). Tout se passe comme si c'était un zoo d'images. C'est précisément pour utiliser des images d'animaux que les images d'archive ont été utilisées plusieurs fois dans le film, mais le jeu du regard qui caractérise le zoo comme mémoire de genre se révèle dans une forme de représentation de l'altérité qui renvoie à une autre importante mémoire de genre qui prend part à la filmographie de Tarzan. En fait, Jane présente l'Afrique aux spectateurs comme un spectacle de zoo humain :

Les *généalogies* du phénomène sont à rechercher dans des formes très diverses de la culture: le spectacle des «phénomènes monstrueux» (*freaks*) dans les cirques et les foires croisent le cadre du zoo animalier pour donner la configuration des zoos humains. Les *hiérarchies*, établies initialement par la science, précisent la place de chaque groupe humain dans la grande échelle des «races». Les *diffusions* multiformes de la spectacularisation de l'Autre s'étendent ensuite à l'ensemble de l'Occident, nations colonisatrices ou non. Ces diffusions s'accompagnent de *déclinaisons* de la mise en scène de l'Autre (p. 7) et de l'exotisme dans toutes les sphères de la culture populaire, de la photographie au cinéma, de la carte postale aux musées. Enfin, les permanences, à travers le siècle, des zoos humains, nous interrogent sur les *perspectives* contemporaines d'un phénomène qui n'a encore jamais été déconstruit. (BANCEL et al., 2004: 7).

Les images d'animaux et les images d'êtres humains animalisés par le regard filmique ne participent pas complètement à l'intégration narrative du film: comme des attractions, elles renvoient à un autre régime de construction de l'image cinématographique – la monstration. En fait, un équilibre instable entre intégration narrative et attractions monstratives marque toute la filmographie de Tarzan<sup>9</sup>. Elle est traversée par une tension entre le cinéma institutionnel et la cinématographie-attraction (Gaudreault 2008).

L'Afrique devient une attraction pour le regard occidental et ce regard cherche à contrôler les significations des signes africains, encadrés par la téléologie mélodramatique de l'aventure. Le mélodrame et l'aventure sont les genres dominants dans la filmographie de Tarzan et ils travaillent à l'encadrement des attractions et à la (re)production d'une téléologie qui dicte que

9 La dernière mémoire de genre analysée dans ma dissertation de maîtrise est celle du musée. Il s'agit ici de présenter les objets comme des attractions qui peuvent aider l'intégration narrative mais qui renvoient aussi au régime de la monstration.

le Bien (Tarzan et les blancs qu'il représente) doit vaincre le Mal (blanc ou noir). L'équilibre qui tente d'intégrer les attractions dans cet encadrement téléologique est toujours instable, mais, aussi, puissant. Dans cet équilibre instable, c'est l'interpellation du spectateur qui tente de fixer les rôles et de contrôler la lecture des films. Les mémoires de genre du zoo, du zoo humain, du musée et du *travelogue* sont encadrées par un regard identifié à l'instance narratrice qui produit l'intégration des attractions à la téléologie de l'aventure mélodramatique.

L'intégration narrative tente de constituer la blancheur comme instance narratrice: tout se passe comme si la blancheur était capable de neutraliser les forces disjonctives (par rapport à l'intégration narrative) des mémoires de genre du zoo, du zoo humain, du musée et du *travelogue*; comme si la position de sujet du blanc était la seule forme possible de subjectivation pour les spectateurs; comme si le blanc était la couleur du regard (et donc le noir serait la couleur sans regard). C'est-à-dire que, si les attractions monstratives qui participent de la filmographie de Tarzan renvoient à la cinématographie-attraction – caractérisée par une forme presque carnavalesque de jeu inversif et subversif avec les hiérarchies – la téléologie qui tente de produire l'intégration narrative neutralise la puissance carnavalesque de ce qui reste de la cinématographie-attraction et encadre les mémoires de genre du zoo, du zoo humain, du musée et du *travelogue* dans le genre dominant, l'aventure mélodramatique qui projette une hiérarchie dans laquelle la blancheur est l'horizon préférentiel de subjectivation.

### **Tarzan, un noir ?**

Telle une crypte, le nom «Tarzan» contient une référence au schéma épidermique qui est la base du racisme colonial/moderne. En «mangani», la langue des singes imaginée par Burroughs dans son livre de 1912, le nom «Tarzan» signifie «Peau-Blanche» (Burroughs 1990: 52). En effet, même si cette signification n'est pas explicitement mentionnée dans les films, la production de la différence raciale constitue une obsession qui oriente la téléologie narrative des films de Tarzan. La crypte raciste qui habite le nom «Tarzan» agit comme un cadre de lecture de sa filmographie. Il faut toujours assumer des positions de sujet pour lire un film. Dans un film de Tarzan, l'interpellation raciale constitue une forme privilégiée de subjectivation du spectateur.

Quand Frantz Fanon parle dans son livre *Peau noire, masques blancs* (1971) de «la constellation de données» et de «la série de propositions» qui oeuvrent à la formation psychosociale du sujet et, plus particulièrement, à la formation problématique (parce que potentiellement psychopathologique) du noir comme sujet, c'est dans la projection d'un film de Tarzan qu'il trouve la situation exemplaire pour son argument. Il propose au lecteur une expérience: «assister à la projection d'un film de Tarzan aux Antilles et en Europe». La distance géopolitique coloniale entre les Antilles et l'Europe double et perturbe la scène de la projection, en permettant de distinguer le mandat racial de subjectivation qui oriente la filmographie de Tarzan et les limites de cette injonction d'identification: «Aux Antilles, le jeune noir s'identifie de facto à Tarzan contre les nègres. Dans une salle d'Europe, la chose est beaucoup plus difficile, car l'assistance, qui est blanche, l'apparente automatiquement aux sauvages de l'écran».

Le sens donné par Burroughs au nom «Tarzan» – «Peau Blanche» – oriente le mandat spectatorial et donc la lecture préférentielle des films: plongé dans l'illusionnisme narratif, dans la fantaisie projetée sur l'écran, même «le jeune noir s'identifie de facto à Tarzan contre les nègres». L'identification «à Tarzan contre les nègres» tente de gouverner la lecture du film et de rendre plausible sa fiction et son intrigue. Toutefois, comme Fanon semble le suggérer, la blancheur impliquée dans le nom de «Tarzan» ne peut être appropriée que par quelqu'un ayant la «peau noire», telle un masque: l'identification du «jeune Noir» avec le protagoniste blanc renferme la violence d'une scission subjective, exprimée dans le titre *Peau noire, masques blancs*.

La scène imaginée par Fanon place la filmographie de Tarzan dans un espace transculturel marqué par la colonialité du pouvoir qui constitue le système mondial moderne. La signification raciale du nom «Tarzan» et le mandat racial de subjectivation, qui oriente la téléologie narrative de la filmographie de Tarzan, peuvent être lus comme des symptômes de la structuration raciste du système mondial colonial/moderne.

Dans un film de Tarzan, l'interpellation raciale encadre le regard spectatorial et commande l'identification «à Tarzan contre les nègres» comme une condition de possibilité et de plausibilité de la lecture du film. Cependant, le contexte de la projection est fondamental pour ses effets de signification et délimite les possibilités du mandat de subjectivation qui est toujours en jeu quand on assiste à un film. Dans la scène imaginée par Fanon, la double conscience du «jeune noir» – une image du propre Fanon dans le miroir,

entre les Antilles et l'Europe, qui est «Tarzan», «peau blanche», et l'autre, noir, sauvage, dans un croisement de regards – devient l'espace d'une perturbation du mandat racial de subjectivation qui tente de gouverner la lecture du film.

Dans ce sens, Fanon donne également des pistes sur la manière de perturber le mandat spectatorial, dont la réalisation «est beaucoup plus difficile [pour le jeune noir en Europe], car l'assistance, qui est blanche, l'apparente automatiquement aux sauvages de l'écran». D'un côté, l'attention de Fanon au public suggère qu'un film s'inscrit toujours dans des espaces dynamiques de tension, négociation et dispute. D'un autre côté, son attention au passage des films entre différents contextes (de réception) suggère la nécessité d'accepter, dans la lecture de n'importe quel film, les possibilités structurelles d'écart et d'erreur de lecture par rapport au mandat préférentiel.

L'identification du «jeune noir» avec Tarzan assume une dimension critique et inventive dans *Moi, un noir* (1959), un film qu'il faut prudemment se garder d'inclure dans le *corpus* de la filmographie de Tarzan, encore que son inclusion parmi les films analysés permette de créer une tension analytique cruciale pour la déconstruction des représentations de l'Afrique.

Jean Rouch est le réalisateur de *Moi, un noir* (1959), quoique le film ait été fait en collaboration avec les sujets qui en sont les personnages, suivant ce que Rouch appelle une «*anthropologie partagée*». La signature de Rouch se signale dans ce que le film raconte et montre, en limitant le partage de la place de l'énonciation: sa voix ponctue le déroulement des scènes de commentaires explicatifs, encore que son corps n'entre jamais en scène, ce qui le différencie des autres sujets impliqués dans la production du film. Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Maiga et d'autres entrent en scène, assumant le rôle des personnages d'un scénario improvisé. Ganda est Edward G. Robinson, Touré est Eddie Constantine et Maiga est Tarzan. Tous les trois sont des jeunes qui viennent du Niger à Abidjan, la capitale de la Côte d'Ivoire, en quête de travail et d'argent. Le récit s'étend sur une semaine, de lundi à lundi, et accompagne Edward G. Robinson en passant par des rencontres avec Eddie Constantine et Tarzan. Outre celle de Rouch, les voix de Robinson et Constantine se distinguent dans la composition de la narration, présentant les personnages et les situations, dialoguant, racontant les événements et commentant leur signification, en complétant, ainsi, le flux d'images visuelles par des images sonores.

De cette façon, dans *Moi, un noir*, la signature de Rouch occupe la place

d'une instance narratrice, que ce soit par sa voix *off* ou par le contrôle du montage, alors que les Africains impliqués dans la production, malgré le fait qu'ils ne soient pas de simples pions inertes dans les mains du directeur, jouent des rôles qui s'insèrent activement dans le scénario mais restent toutefois subordonnés à son déroulement. Quoi qu'il en soit, la hiérarchie des participations et des voix dans *Moi, un noir* fait preuve d'un potentiel dialogique rare, qui ouvre le film à de multiples possibilités interprétatives et le transforme, d'une façon générale, en une articulation complexe de commentaires hétérogènes sur le dialogue et ses limites dans la relation entre l'Occident et l'Afrique.

Filmé sans l'enregistrement simultané du son, *Moi, un noir* constitue un exemple d'une procédure que Rouch (2000) appelle le «commentaire improvisé 'à l'image'»: les images visuelles, capturées par Rouch quand il accompagnait les migrants dans leurs activités quotidiennes, sont supplémentées par les voix du réalisateur et des acteurs qui ont été enregistrées *a posteriori* au cours de la projection du film. Au lieu d'un commentaire sur l'image, se dressant au-dessus d'elle avec une autorité analytique et une distance réflexive, il s'agit plutôt d'un commentaire sur l'image, accompagnant son flux, la traversant tout en étant intimement traversé.

La voix de Rouch ouvre le film sur des images d'Abidjan et de quelques-uns des personnages:

Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d'Afrique. Ils ont abandonné l'école ou la famille pour essayer d'entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien et tout faire. Ils sont l'une des maladies des nouvelles villes africaines: la jeunesse sans emploi. Cette jeunesse, coincée entre la tradition et le machinisme, entre l'islam et l'alcool, n'a pas renoncé à ses croyances, mais se voue aux idoles modernes de la boxe et du cinéma. Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film.

Après la présentation du film, Rouch résume et interprète ce qui s'est passé avec les deux protagonistes, Eddie Constantine, qui finit en prison, et Edward G. Robinson, pour qui, d'après Rouch, «le film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même: l'ancien combattant d'Indochine, chassé par son père parce qu'il avait perdu la guerre. C'est lui le héros du film, je lui

«passe la parole.» Tarzan quant à lui ne parle pas, ne fait pas de commentaire, n'a pas de voix. Ses apparitions dans le film sont toujours accompagnées par la voix d'Edward G. Robinson, exacerbant ainsi le jeu dialogique du commentaire sur l'image. À tous les coups, Robinson agit comme un filtre et Tarzan demeure un objet de son regard et de ses commentaires. En assumant la voix de Robinson, Oumarou Ganda – qui est devenu un cinéaste africain important (un des prix du Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou, le FESPACO, porte son nom) – réfléchit aux relations entre l'Afrique et le cinéma, par l'intermédiaire du personnage de Tarzan qui travaille comme chauffeur de taxi et entre en scène pour la première fois après que son nom ait été mentionné pour désigner un véhicule.

«Bonjour Tarzan !», dit Robinson en s'adressant à celui qui est assis à la place du chauffeur d'une voiture blanche. Ensuite, au lieu de dialoguer, Robinson présente son ami et parle de Treichville: «Quant à mon copain Tarzan, c'est un chauffeur de taxi. Mon vieux, être *taximan* c'est quelque chose ! Surtout à Treichville, le Chicago de l'Afrique noire.» Tandis que Robinson parle, Tarzan part avec un client. La comparaison de Treichville à Chicago renferme le mouvement réflexif qui est en jeu dans *Moi, un noir*: le miroir occidental et, ici, nettement étasunien, constitue la toile de fond fantasmatique sur laquelle les sujets africains projettent, interprètent et négocient leur existence, leurs dilemmes et leurs rêves, leurs espoirs et leurs problèmes, leur mélancolie. Ainsi, les pseudonymes choisis par chaque acteur renvoient aux «idoles modernes de la boxe et du cinéma» dont Rouch parle au début, de la même façon qu'une série de signes qui peuplent le paysage de Treichville: des affiches de films, un bar appelé «Mexico Saloon», parmi d'autres. Dans ce sens, *Moi, un noir* explique la place de la fantaisie et de l'imagination pour les migrants, qui vivent entre le déracinement provoqué par la distance géographique et la déterritorialisation provoquée par la colonisation des paysages mentaux par des signes et des images occidentaux – et parmi eux, il y a Tarzan, le *tradename* de ERB Inc.

Plus tard, quand il entre de nouveau en scène, Tarzan ne conduit plus son taxi, mais il fait de la boxe, il donne des coups de poing sur un punching-ball. Robinson dit: «Tarzan, mon grand ami, mon grand copain et un boxeur professionnel. Je vous ai dit qu'il ne s'appelle pas Tarzan pour rien, c'est parce qu'il est boxeur. On voit comme il balance le sac, comme il le frappe ! Et il lui faut chaque semaine un nouveau sac. Tarzan est fort. Franchement !» Le nom

«Tarzan» évoque la force dans le discours de Robinson dans *Moi, un noir*, inscrivant une interprétation récurrente de la signification du personnage de Burroughs dans un contexte différent: au lieu de «Peau Blanche», le nom de «Tarzan» signifie force et désigne un noir.

Cependant, Robinson poursuit: «J'aimerais vraiment être comme Tarzan, mais il n'y a pas moyen. Rien à faire.» Robinson représente la place subalterne de l'énonciation, alors que Tarzan, employé et fort, occupe une place défavorisée. Par la suite, rêvant au succès dans la carrière de boxeur, Robinson s'imagine champion du monde, adopte le nom de Ray Sugar Robinson et choisit «Maiga Alassane Tarzan Johnny Weissmuller» comme son impresario, projetant ainsi une espèce de conciliation fantaisiste.

La fantaisie de Robinson révèle les divisions et scissions qui habitent le nom «Afrique», sous lequel, toutefois, s'inscrivent de manière unifiée les personnages, aussi bien dans le discours de Rouch (qui, bien qu'il localise ses appartenances, n'hésite pas à les traiter comme représentatives de l'Afrique, comme la jeunesse sans emploi des «villes de l'Afrique»), que dans le discours des propres acteurs, comme le montre un autre passage du film quand, un dimanche, Eddie Constantine raconte un match de football. À un certain moment, il dit: «Deuxième mi-temps. L'Africa [sic] domine.» Ensuite, explicitant son identification (et, par extension, celle de Robinson et de Tarzan) avec l'équipe d'Afrique et délimitant l'inscription des personnages sous le nom «Afrique», Constantine ajoute: «L'Africa [sic] gagne et je gagne une femme !».

Que ce soit sous la forme de femmes anonymes, ou sous la forme de personnages ayant adopté des pseudonymes comme Dorothy Lamour, la figure de la femme joue un rôle crucial dans l'économie symbolique qui se déroule dans *Moi, un noir*. De la même manière que la victoire de l'Afrique dans le match de football signifie l'accès de Constantine à une femme, Dorothy Lamour est un objet des élans amoureux d'Edward G. Robinson.

À un autre moment, le samedi, jour de repos, les amis vont ensemble à la plage dans la voiture de Tarzan. Robinson prend de nouveau la parole. Ils vont chercher Dorothy Lamour et Jane: «Tarzan doit être heureux aujourd'hui, puisqu'on va à la plage avec Jane.» Quand ils arrivent à la plage quelques instants plus tard, à l'un des moments les plus importants de la mimique coloniale (Bhabha 1994 – chapitre IV) qui alimente *Moi, un noir*, Robinson s'exclame: «Tarzan, l'homme-singe» et juste après, il imite le cri rendu immortel par Johnny Weissmuller, dans une identification avec Tarzan



qui englobe toute la promesse de la fantaisie et révèle la mélancolie de l'exclusion au milieu de la joie du jour de repos à la plage. *Moi, un noir* représente une occasion d'écouter quelques-unes des voix exclues du système mondial colonial/moderne, en commentant les fantaisies et les formes d'imagination qui le structurent et en sont la base. Ce sont des sujets qui appartiennent au système mondial colonial/moderne, mais leur inclusion et leur appartenance se produisent sous la forme structurelle de l'exclusion, du déracinement et de l'expropriation – ce qui configure ce que l'on a déjà commencé à écrire ici: l'appartenanse (*pertensimento*).

La joie d'aller à la plage ne parvient pas à sortir Robinson de sa mélancolie: en voyant tous les autres heureux, il est triste, parce que tous les jours ne sont pas comme ce samedi. De même, le dimanche, la Fraternité Nigérienne d'Abidjan se réunit avec des fêtes, des danses et des réjouissances, suggérant par là un sens de communauté qui paraît distant dans l'espace et le temps du quotidien des migrants. Mais le quotidien reviendra le lundi, avec la vaine recherche d'un travail, la vie dans la ville où ils sont des étrangers, sans argent, sans épouse, sans destin.

Vers la fin du film, dans un bar, Robinson fait la cour à Lamour, jusqu'à ce qu'un Italien entre en scène et détourne l'attention de la jeune fille, qui délaisse Robinson. Peu après, dans un autre bar, se plaignant de sa solitude, ivre, Robinson, Oumarou Ganda, commente: «C'est pour ça qu'il y a cette pagaille. Et voici notre travail, pour nous c'est ça, faire la main-d'œuvre [...]. Le cinéma, ce n'est pas pour nous, c'est pas pour nous, les pauvres. Les autres sont riches.» De la même façon que Robinson aimerait être comme Tarzan mais, comme il le dit, «Rien à faire», c'est sa voix que nous entendons formuler la désillusion envers la promesse du cinéma quand il dit: «le cinéma, ce n'est pas pour nous», Oumarou Ganda critique la géopolitique qui gouverne la production cinématographique mondiale, qui est liée à la division internationale entre pauvres et riches. Son commentaire permet d'indiquer la place cruciale de ce que Ngugi wa Thiong'o (2007) appelle la «décolonisation de l'esprit» (*decolonization of the mind*) dans la lutte pour la reconfiguration de la division internationale du travail: le travail de l'imagination et de la fantaisie joue un rôle décisif dans la construction de subjectivités et de collectivités contemporaines.

Ainsi, c'est une de ses fantaisies que – peu après, dans un autre bar d'où il finit par être chassé parce qu'il n'a pas payé les consommations

- Robinson projette sur des figures humaines dessinées sur le mur: Dorothy Lamour sera sa femme et l'attendra dans ce qui sera sa maison. La propriété de la maison et la possession de la femme coïncident dans une fantaisie de réappropriation. «Dorothy Lamour m'attendra devant ma porte, puisque à ce moment-là la maison pourrait m'appartenir. Et je serai le maître de la maison et j'aurai pour femme Dorothy Lamour...», rêve Robinson. Ponctuant le film en *off*, la voix de Rouch donne le ton de la transition du dimanche de rêveries au lundi. Au petit matin, Robinson quitte le «Mexico Saloon» et va chez Dorothy Lamour. Là, l'Italien et lui se bagarrent, et Robinson finalement s'en va.

Le match de football de Constantine et la bagarre entre Robinson et l'Italien représentent une dispute pour des femmes, qui peut être lue d'une façon allégorique comme une dispute pour l'Afrique: la victoire de l'Afrique dans le match s'associe au fait que Constantine parvient à conquérir une femme ; le succès de Robinson avec Lamour signifie éloigner l'Italien, un étranger, un européen, de manière à former une famille et à garantir la propriété de l'endroit - «je serai le propriétaire de la maison».

À la recherche de travail et d'argent dans le quotidien des migrants, s'ajoute le désir et la dispute pour des femmes, de la même manière que dans une bonne partie des films de Tarzan, l'argent, sous la forme de trésors ou de marchandises coloniales, rythme les récits de façon récurrente, en liaison avec la lutte pour des femmes. Aussi bien dans la filmographie de Tarzan que dans *Moi, un noir*, l'argent et les femmes s'insèrent dans une économie symbolique qui entoure le nom «Afrique». *Moi, un noir* révèle de façon mélancolique et dramatique la dispute pour le droit d'écrire le nom «Afrique» qui imprègne la filmographie de Tarzan et sa dissémination transculturelle et est en jeu dans la relation entre l'Occident et l'Afrique, dans le contexte du colonialisme.

Dans le cinéma occidental, les aventures de Tarzan s'encadrent dans une téléologie mélodramatique dont l'horizon moral et éthique consiste à la production de l'Occident en tant que forum culturel mondialement hégémonique où se décident entièrement les destins des autres parties du monde. Dans ce sens, l'inscription du nom «Afrique» dans la filmographie de Tarzan obéit à une imagination occidentaliste. Dans *Moi, un noir*, l'inscription du nom «Afrique» dans un régime imaginaire occidentaliste est commentée et mise en question de forme active et réflexive: le film insinue une excription du nom

«Afrique», révélant qu'il s'agit d'un champ de bataille où se projettent les désirs et les anxiétés, les fantaisies et apories de différentes positions de sujet.

Si pour les migrants que le film accompagne, la ville représente un espace de promesses non tenues et d'aspirations refusées, la fantaisie constitue un espace qui insinue la réinvention transformatrice de la vie, encore que passagère. Comme l'explique Anna Grimshaw (2001: 111), Robinson «and his friends are excluded from the city. They move about within it but are denied any real connection to it. We, like them, share the experience of being always on the outside looking on». Devant cette exclusion, la fantaisie représente un dernier recours, surtout exploité par Robinson:

What remains available to him, however, is fantasy. It becomes the means by which he is able to express his own subjectivity, his agency, his creativity in the face of the city's refusal to acknowledge him. [...] But it can only be a temporary release from the confines of his situation, and the film returns Robinson to confront yet another Monday as a migrant in search of work. He dreams of going home. Images of life in a Nigerian village promise the happiness which has eluded him in the city. (Grimshaw 2001: 111)

De *Tarzan of the Apes* et ses suites et réfractions multi-médiatiques à *Moi un noir*, il est possible de lire la manière dont le registre «Tarzan», sa *trade-mark*, se répand par les réseaux du divertissement capitaliste et en même temps, se dissémine et se dissout, sans retour, dans des fictions, dans des frictions qui appartiennent à des réseaux du capitalisme, en s'inscrivant sous rature. De Burroughs à Jean Rouch – mais il ne s'agit pas d'un passage chronologique – Tarzan noircit, selon une plaisanterie à moitié folle, suivant la dissémination de son nom propre en noms communs<sup>10</sup>, se raturant lui-même: la «peau blanche» s'écrit avec une encre sombre, nègre, noire comme du goudron, *tar*<sup>11</sup> – *zany*<sup>12</sup>, dans un mouvement éperdu, comme dans un jeu dénué de sens, une blague idiote.

10 Gregory Ulmer (1985: 63-64, entre autres) suggère que la «décomposition du nom» est une des façons d'écriture d'une «grammatologie appliquée» (qu'il a proposée en lisant Derrida). Ma suggestion est qu'il est possible de lire une décomposition disséminante du nom «Tarzan» par la rature sous laquelle il s'inscrit dans *Moi un noir*.

11 Dans le Oxford Advanced Learner's Dictionary, *tar* est: «black substance, hard when cold, thick and sticky when warm, obtained from coal, etc. used to preserve timber (e.g. in fences and posts), making roads, etc.».

12 En ce qui concerne *zany*, il faut lire: «foolish ; mad».

*Tarzan, un noir*: l'identification avec Tarzan se révèle dans toute son ambivalence, car elle implique en même temps une sujétion à l'homme blanc en tant que sujet privilégié sur l'écran – l'identification avec «Tarzan contre les Noirs» dont parle Fanon, qui réitère la scission subjective, résumée dans l'expression «peau noire, masques blancs» – et une sujétion de l'homme blanc en tant que sujet subverti – l'identification avec/de Tarzan comme étant un Noir, un sauvage, un primitif – à travers l'ouverture de l'encadrement de l'écran, passant d'un cadre occidental à un cadre transculturel, par l'intermédiaire d'un certain jeu de désencadrement. Il s'agit là d'un jeu qui réinvente les sujets concernés, dans une espèce de transe transculturelle.

Quoique *Moi, un noir* ne soit généralement pas associé à la question de la transe, le cinéma de Jean Rouch constitue un espace esthétique et intellectuel privilégié pour l'étude de la transe comme expérience sociale et culturelle. Beaucoup de ses films abordent des rituels de possession et Rouch a souvent réfléchi à la transe et à sa représentation cinématographique, à la place du cinéaste-anthropologue face aux sujets filmés et à d'autres questions critiques, suggérant que la caméra cinématographique peut jouer un rôle dans le déclenchement de la transe, ce qui configurerait ce qu'il appelle le ciné-transe. À partir d'une comparaison avec *Les Maîtres Fous* (1955), un des films de Rouch qui documente un rituel religieux de possession, je voudrais lancer l'idée que *Moi, un noir* constitue un exemple non-religieux de ciné-transe.

Sur ce dernier film, Anna Grimshaw (2001: 93) écrit:

*Les Maîtres Fous* [...] documents the course of a possession ceremony held during one Sunday by members of the Hauka sect working as migrant labourers in Accra. Emerging in the colony of Niger during the 1920s as a form of resistance to French colonial rule, the cult took hold among people who had moved from their rural villages to find work in Kumasi and Accra, the commercial areas of the British-controlled Gold Coast. During the ceremony its members undergo a violent possession by spirits, assuming the identities of their colonial masters; and, as the ambiguity contained in the title of Rouch's film suggests (who is mad – the colonial rulers or their imitators... or both?), the cult of the Hauka questions conventional hierarchies of power and rationality.

Grimshaw (2001: 94) suggère également que «*Les Maîtres Fous* is not just about possession but is an occasion for possession». Ce qui m'intéresse de retenir en tant qu'axe de comparaison entre les deux films, c'est le geste,

commun aux sujets représentés dans les deux, d'assumer les identités des colonisateurs, qu'ils soient des figures de l'histoire ou des existences de fantaisie. Dans *Les Maîtres Fous*, les Hauka sont possédés par des esprits d'administrateurs coloniaux et de leurs épouses, d'explorateurs européens et de personnages impériaux ; de la même manière, dans *Moi, un noir*, les migrants assument les identités d'idoles occidentales du sport et du cinéma, qui ont une projection mondiale comme Tarzan, par les structures coloniales qui organisent la relation entre l'Occident et d'autres parties du monde. Aussi bien dans le rituel présenté dans *Les Maîtres Fous* que dans l'élaboration de *Moi, un noir*, ce qui est en jeu, c'est un geste que Paul Stoller (1995), parlant du culte religieux des Hauka en Afrique Occidentale, décrit comme une «corporification de mémoires coloniales» (*embodying colonial memories*). La filmographie de Tarzan, comprise comme des archives de mémoires coloniales, doit être questionnée à partir du geste de déconstruction impliqué dans sa corporification.

De la construction filmique – avec l'anthropologie partagée entre Rouch et les sujets du film ; avec le commentaire à l'image exacerbant la crise et la critique représentées et documentées – jusqu'aux thèmes abordés dans sa narration et dans sa mise en scène – l'urbanisation de l'Afrique Occidentale, la place sociale de la fantaisie et de l'imagination – *Moi, un noir* accentue la dissémination et le décentrement de «Tarzan» et représente la possibilité de déconstruire la *nomenclature* occidentaliste de l'«Afrique», bien qu'il ne la réalise pas complètement.

Néanmoins, la figuration de la déconstruction de la *nomenclature* occidentaliste de l'«Afrique» dans la rature du nom de «Tarzan» dans *Moi, un noir* ne se produit pas comme une perturbation qui vient du dehors: son étrange familiarité se trouve déjà préfigurée comme puissance et possibilité dans la structure des récits de Tarzan et, de manière singulière, dans les films – dans la perturbation de la téléologie narrative produite par les mémoires de genre de formes culturelles opaques à la narrativisation cinématographique classique, liées à l'univers du premier cinéma.

L'utilisation de formes culturelles typiques du cinéma d'attractions (Gunning 1990) et opaques à la narrativisation classique (qui les soumettrait au mandat de la spectatorialité des films de Tarzan) trouble également, d'une autre façon, à un autre niveau, l'économie psychique de la narration qui tente de boucler le sens des représentations animées et de délimiter la *nomenclature*

occidentaliste de l' «Afrique». La faille ouverte par ce qui reste du cinéma d'attractions, entre les films de Tarzan et la narrativisation, est l'espace du décentrement disséminant qui permet, par exemple, dans *Moi, un noir*, de raturer le nom de «Tarzan» et d'exacerber la friction du son appartenanse (pertensimento). À partir de cette perturbation, à différents niveaux, du mandat de la spectatorialité, on brouille la lisibilité des fictions de Tarzan et on scinde le registre de sa marque, le capital de sa *trademark*.

Si le stéréotype – une stratégie de représentation fondamentale pour la filmographie de Tarzan – constitue un fétiche qui travaille dans le sens de la délimitation de positions d'identité et de différence de forme fixe, l'appartenanse révèle ce que le fétiche cache – la contingence irréductible de la production d'identités et de différences – et dérange ce que le stéréotype consolide – une version fixe de la politique de l'identité. Peau blanche, masques noirs: l'ambivalence de «Tarzan» brouille la politique d'identité essentialiste qui cherche à le contrôler et à l'encadrer. Dans les contextes où l'industrie culturelle, de la littérature au cinéma et à la télévision, fait circuler ses produits, la f-r-iction de «Tarzan» prend place avec l'intempestivité d'une tache d'encre. L'insertion du «r» dans le mot «fiction» indique en même temps l'usure de «Tarzan» comme marque déposée et la perturbation de ses fictions. La substitution du «c» par le «s» dans appartenanse (pertensimento) indique silencieusement la *différance* entre fiction et friction, entre «Tarzan®» (comme marque déposée qui appartient à une généalogie occidentale) et «Tarzan» (comme marque ouverte dans son itérabilité, qui appartient à une histoire transculturelle).

La dissémination de «Tarzan» et le décentrement de sa marque, dont la possibilité ne cesse de s'insinuer, scindent le cercle économique avec l'ambivalence de leurs paysages transculturels, perturbant ainsi la loi économique qui préconise le retour du capital de «Tarzan®» à la domesticité de la ERB Inc. Si, comme le défend Jean Baudrillard (1972: 187), l'ambivalence scinde la valeur/signe et «met fin à l'économie politique du signe», l'ambivalence de «Tarzan», comme partie du travail de rêve de l'impérialisme, peut mettre fin à l'économie politique du nom «Afrique», interrompre l'ordre de ses régimes. Tarzan appartient à la *nomenclature* occidentaliste de l' «Afrique» en tant que régime hégémonique de l'économie politique du nom «Afrique», mais son ambivalence permet le décentrement: l'appartenanse à l'*oikos* peut se produire comme scission du *nomos*.

## Pour une critique d'économie politique du nom «Afrique»

Le nom «Afrique»: la dérive et la dissémination diasporique le rendent déjà inretournable à une origine et multiplient le jeu de ses appropriations et expropriations. Il ne s'agit pas d'une catégorie sociale que l'on peut attribuer à un univers culturel et symbolique particulier ou à la conscience humaine en général: le nom «Afrique» – Africa, África, Afrik,... – traverse des univers culturels et symboliques différents et continue une matrice signifiante. Il faut penser l'écriture de l'«Afrique» comme un processus non conclu et ouvert de production de sens sur ce qu'est l'identité africaine, l'africanité et l'élément afro-, qui englobent différents lieux historiques et positions de sujet, diverses pratiques discursives et imaginatives.

*L'écriture de l'«Afrique» configure une dialectique indécidable entre inscription et excription du nom «Afrique» et des signes qui l'entourent et l'habitent. Il n'y a pas de synthèse finale, il n'y a pas d'horizon téléologique de conciliation ou de dépassement, il n'y a pas de port qui transcende et fonde la dérive originaire du nom «Afrique». Il y a des mo(uve)ments d'articulation. Dans l'inscription du nom «Afrique», on donne une attribution de sens et la production de significations, alors que l'excription du nom «Afrique» est le moment dialectiquement opposé et virtuellement simultané de décollement entre signifiant et signifié, et d'instabilité et d'ouverture vers d'autres possibilités. Toute inscription du nom «Afrique» – dans un film de Tarzan ou dans un rituel religieux «d'origine africaine», dans une nouvelle à la télévision ou dans un défilé de mode avec des décors et des éléments «africains», dans une revendication identitaire afro-diasporique ou dans des rêves afrocentriques et pan-africanistes – doit être conçue comme traversée par son excription par rapport aux autres possibilités, c'est-à-dire son retrait de réseaux discursifs et trames symboliques qui l'enferment dans des contextes déterminés, et son remplacement dans d'autres contextes. Comme chaque contexte demeure toujours ouvert, inconclu, insaturable et comme il n'est pas possible d'atteindre un endroit en dehors de tout contexte, un hors-texte qui renferme la dérive du nom «Afrique», chaque inscription de l'«Afrique» se produit toujours comme une excription différée, ajournée; chaque excription de l'«Afrique» se produit toujours comme une inscription différée, ajournée. L'écriture de l'«Afrique» consiste dans le travail de la *différance* entre inscription et excription du nom «Afrique».*

Jacques Derrida (1972: 12-13) appelle *différance* «le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue

«historiquement» comme tissu de différences». La *différance* entre inscription et excription du nom «Afrique» – c'est-à-dire l'écriture de l' «Afrique» – travaille comme une dialectique indécidable: en renvoyant interminablement d'un terme à l'autre, d'un endroit à l'autre, d'un temps à l'autre, d'une culture à l'autre, l'écriture de l' «Afrique» en tant que processus socio-historique ne cesse de se faire en mouvement, sans que soit possible à un moment déterminé une dernière synthèse, transcendante, première. L'écriture de l' «Afrique» en tant que processus socio-historique demeure toujours incomplète, ce qui équivaut à l'impossibilité d'atteindre une forme d'inscription/excription du nom «Afrique» qui présente l'Afrique même, c'est-à-dire qui la rende immédiatement présente à elle-même.

L'Afrique, *même prise*, au-delà d'elle-même, dans une dialectique indécidable: l'écriture de l' «Afrique» comme *différance* implique déjà un espacement et une temporalisation scindant l'identité de celle-ci. Derrida (1991a: 50) écrit: «Le même est précisément la différence [...] comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre.» (Derrida 1972: 18). Tout discours sur l'Afrique passe par la dialectique indécidable d'inscription et excription qui constitue l'écriture de l' «Afrique»: elle la découpe et y délimite un champ de pertinence au-delà duquel les représentations, animées par le discours, ne sont plus plausibles, c'est-à-dire, une *nomenclature*. Dans ce sens, l'écriture de l' «Afrique» abrite *différents champs discursifs qui sont en rapport entre eux selon ce que j'appelle économie politique du nom «Afrique»*: l'appareil qui articule et organise les différents régimes existants d'inscription et d'excription du nom «Afrique», les différentes formes de *nomenclature* de l' «Afrique» – provisoirement, on peut distinguer le régime occidentaliste, l'africaniste, le diasporique, etc. De la même façon qu'en termes plus généraux l'idéologie découpe l'infinie sémiose du langage, chaque régime d'inscription et excription du nom «Afrique» découpe l'écriture de l' «Afrique» comme un processus ouvert et décentré. Dans ce sens, l'occidentalisme – que Fernando Coronil (1996) définit comme un ensemble de pratiques et de stratégies de représentation qui produisent aussi bien la figure multiple de l'Autre sous d'innombrables formes d'altérité, que la figure implicite et persistante du Même – constitue un régime d'inscription et excription du nom «Afrique». L'occidentalisme – que Walter Mignolo (2000) définit comme la version occidentale de la civilisation occidentale, l'autodescription de l'Occident qui imprègne et traverse l'imaginaire



du système mondial colonial/moderne – découpe et délimite une *nomenclature* dans l'écriture de l'«Afrique»: un programme dénomiatif, un champ de référentialité, une atmosphère associative, un ensemble de règles d'illusion et d'allusion distribuées comme un code, bref, un *système de renvois*. Comme un système de renvois, la *nomenclature* occidentaliste de l'«Afrique» est construite historiquement et se produit aujourd'hui comme un encadrement culturel qui pèse sur n'importe quel discours sur l'Afrique, autour du nom «Afrique» et/ou à partir d'une «Afrique», continentale ou diasporique. Toute interrogation de l'écriture de l'«Afrique» et de l'économie politique du nom «Afrique» ne doit se laisser encadrer par aucune forme de *nomenclature* et par aucun régime d'inscription et d'excription du nom «Afrique». Cependant, son principe continue toujours contingent: il n'est possible d'interroger l'écriture de l'«Afrique» qu'à partir d'une *nomenclature* et d'un régime de l'économie politique du nom «Afrique», qu'à partir d'un certain contexte. Il s'agit de faire entrevoir la totalité, qui ne se présente jamais comme telle, à partir des fragments qui la composent et des perspectives singulières qu'ils ouvrent sur sa construction. Un contexte ne se ferme jamais complètement, il reste des fentes à travers lesquelles l'on peut entrevoir d'autres sens.

## Bibliographie

- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Eric; LEMAIRE, Sandrine. 2004. *Zoos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte.
- BAUDRILLARD, Jean. 1972. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard.
- BHABHA, Homi K. 1994. *The location of culture*. New York, London: Routledge.
- BURROUGHS, Edgar Rice. 1990. *Tarzan of the Apes*. New York: A Signet Classic.
- CORONIL, Fernando. 1996. "Beyond occidentalism: toward nonimperial geo-historical categories". *Cultural Anthropology*, 11(1): 51-87.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1991. *Donner les temps: 1. la fausse monnaie*. Paris: Éditions Galilée.
- ESHED, Eli. 1999. "Tarzan in Israel". *Violet Books*. Disponible: <<http://www>>

- violetbooks.com/tarzan-israel.html>. Accès: 20 apr. 2008.
- ESOE, Gabe. 1968. *Tarzan of the Movies*. New Jersey: The Citadel Press.
- FABIAN, Johannes. 2000. *Out of our minds: reason and madness in the exploration of central Africa*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- FANON, Frantz. 1971. *Peau noires, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- GAUDREAU, André. 2008. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge, New York, Madrid, Cape Town: Cambridge University Press.
- MIGNOLO, Walter. 2000. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- NESTEBY, James R. 1981. "Tarzan of Arabia". *Journal of Popular Culture*, 15(1): 39-45.
- RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. 2008. *F(r)icções do nome de África nas narrativas de Tarzan: análise intertextual de uma figuração imaginária de contato*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina.
- ROUCH, Jean. 2000. "O comentário improvisado na imagem". In: Claudine De France (Ed.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp: 125-130.
- STEPHAN, Ed. 2008. "Tarzan of the Novels". *Tarzan of the Internet*. Disponible: <<http://www.ac.wvu.edu/~stephan/Tarzan/tarzanoo.html>>. Accès: 20 apr. 2008.
- STOLLER, Paul. 1995. *Embodying colonial memories: spirit possession, power and the Hauka in West Africa*. New York, London: Routledge.
- THIONG'O, Ngugi wa. 2007. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?" In: A. Meleiro (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora: 25-32.
- ULMER, G. L. 1985. *Applied grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

Received: 31/03/2009

Approved 24/06/2009