

## L'ŒIL DOCUMENTAIRE D'HERMIC FILMS

### Une équipe de production espagnole en Guinée Équatoriale (1944-1954) : de la chronique historique à l'anthropologie visuelle malgré soi

KERFA SONIA

Un. Lumière Lyon 2

Comme le rappellent Didier Nourrisson et Yves Perrin, « [c]haque société a sa propre expérience et élabore sa propre définition et ses propres concepts de 'l'autre' (...), chacune doit être étudiée dans son historicité. » (Nourrisson et Perrin, 2005: 10). La particularité du corpus que nous nous proposons d'étudier tient précisément sa rareté du fait que dans l'histoire récente de l'Espagne, nous ne disposons que de très peu d'images de son unique colonie en Afrique noire, la Guinée. Deux jeunes chercheuses Alba Valenciano Mañé et Francesca Bayre le signalent dans leur article « *Objetivos cruzados (Guinea Española 1944-1946)* » un des plus récents sur le sujet (Valenciano Mañé et Bayre, 2010: 1-13).

En Espagne, la connaissance de l'histoire de cette colonie paraît proportionnelle à son éloignement géographique. Il n'est donc pas étonnant que la recherche universitaire sur la Guinée en Espagne ne compte qu'une petite quinzaine d'années. Dans ce contexte, le fonds filmique de la maison de production espagnole Hemic Films, spécialisée dans le documentaire, n'en est que plus insolite. Cette maison de production possède une véritable mine de films tournés dans l'après-guerre civile en Espagne, au Protectorat marocain et dans les quelques rares territoires africains que l'Espagne possédait encore. Cette structure de production, une maison pérenne comme l'histoire du cinéma espagnol en compte peu, occupe une place particulière dans le monde du documentaire espagnol.

Créée en 1941 par un réalisateur indépendant Manuel Hernández Sanjuán, à l'origine avec un associé, cette maison reçoit en 1944 une commande du très puissant Directeur Général du Maroc et des Colonies, le général José María Díaz de Villegas y Bustamante, pour une série de films documentaires sur la Guinée espagnole.

Manuel Hernández Sanjuán forme une équipe de tournage — il y occupera le

poste de réalisateur — et sollicite pour ce faire Segismundo Pérez de San Pedro, plus connu sous le nom de « Segis », directeur de la photographie reconnu dans le monde du documentaire qui tourna plus de mille courts métrages entre 1930 et 1977 (Borau, 1998: 810).

Le montage sera confié à Luis Torreblanca, quant au scénario et au texte c'est un médecin de formation, Santos Núñez, qui se chargera de la rédaction des textes qu'il dira en voix off, le son direct étant techniquement exclu de la réalisation des courts métrages.

La série compte 31 courts métrages, d'une dizaine de minutes, tournés en 35 mm et en noir et blanc réalisés entre 1944 et 1946 par Hermic Films sur tout le territoire guinéen. Il s'agit d'un corpus de propagande clairement colonialiste qui ne vise en aucune façon à remettre en cause le système colonial franquiste et son cortège d'injustices, d'exploitation et de brutalités. Chaque film de la série répond à un schéma fixe : une dizaine de minutes abordant un aspect de la vie en Guinée.

L'ensemble constitue un fonds inédit d'images sur la Guinée et, bien qu'il ne soit en rien subversif — mais pouvait-il en être autrement sous un gouvernement ouvertement impérialiste, qui plus est dictatorial— il tient lieu d'archive d'un continent inconnu ou presque des Espagnols de la Métropole. Si l'on se souvient que dans une démocratie, la France en l'occurrence, « (...) jusque dans les années soixante, la plupart des Français n'ont jamais vu d'Africains, de Maghrébins ni d'Indochinois » (Sellier, 2009: 9), il est aisé de saisir à quel point les habitants de Guinée étaient des étrangers pour les Espagnols de la métropole, au sortir de la guerre. Ce territoire déséquilibré se fragmente entre une petite île très développée économiquement, Fernando Poo, des terres intérieures dont le climat est particulièrement difficile et un minuscule îlot lointain Annobon.

Miguel Hernández Sanjuán au cours d'une interview publiée en 2006 (Ortín et Pereiró, 2006: 33), peu de temps avant sa disparition, a insisté sur les difficultés climatiques que son équipe a dû affronter tout au long de ses deux années de séjour sur place. L'humidité et la chaleur ambiante, étouffante, ont été par ailleurs une source d'inquiétudes pour l'équipe qui cherchait à préserver son matériel de la destruction en raison des effets dévastateurs du climat tropical. L'équipe a dû avoir recours à des caisses de glace pour maintenir au frais les pellicules en attendant qu'elles soient

envoyées en Espagne pour y être développées.

Du point de vue des thèmes, la série aborde de très nombreux aspects de la vie dans la colonie mais le public auquel sont destinées ces images demeure fort loin. En effet, les travaux d'Alberto Elena — spécialiste du cinéma colonial, de Pere Ortín et de María Dolores Fígares s'accordent à dire que ces films sont destinés à la métropole : « Sabemos, (...) que el exiguo cine colonial rodado en y para Guinea estaba pensado para un público blanco y metropolitano. » (Valenciano Mañé et Bayre, 2010: 1-13). Nous pensons avec l'historien du cinéma espagnol Alberto Elena que la projection de ces films à un public guinéen aurait pu être gênante si ce n'est tout simplement risible en raison du décalage entre des images d'une domination sans concession et une voix off prônant la tranquillité et le bonheur de vivre ensemble (Elena, 2010: 189).

Présenter la vie des colons, la colonie et ses habitants si exotiques, tel était l'objectif des réalisateurs. Cependant en Espagne, la diffusion de ces films sur le territoire n'est pas encore très claire et s'ils ont bénéficié d'un appui officiel dans la capitale, lors de leur présentation, des recherches ultérieures devraient sans doute permettre de tracer leur parcours dans le réseau national.

Malgré tous les défauts du cinéma colonialiste qu'ont ces films, leur mérite essentiel est d'exister : « Ningún exponente del documental colonial del período puede, sin embargo, compararse en cantidad, calidad y variedad a la producción de Hermic Films » (Elena, 2012: 88). Sans eux, ainsi que le font très justement remarquer Alba Valenciano Mañé et Francesca Bayre, l'Espagne n'aurait dans sa mémoire collective sur la Guinée que les images des boîtes de poudre de chocolat Cola Cao et le souvenir du célèbre gorille albinos, Copito de nieve, trouvé en Guinée et qui fut la vedette du zoo de Barcelone de 1966 à 2003, date de son décès (Valenciano Mañé et Bayre, 2010: 1-13).

Précisément, dans l'étude que nous envisageons, nous nous proposons de mettre en évidence l'apport anthropologique de ces précieuses images, qui sans contredire le discours colonialiste, font œuvre un peu malgré elles de premières traces d'ethnologie visuelle. Elle nous donne à voir comment le colonisé est fondamentalement un étranger dans son propre pays faisant mentir par là même l'étymologie du mot « étranger » qui signifie « celui qui n'est pas du pays ». Or c'est le système colonial qui crée le colonisé en tant qu'étrange étranger dans sa propre maison : « Le mécanisme est quasi fatal : la situation coloniale fabrique des colonialistes, comme elle fabrique des colonisés. »

(Memmi, 1985 (1957): 77).

Si l'on considère la situation, nous sommes en présence d'un paradoxe : l'étranger dans le système colonial serait presque un obstacle à la colonisation n'était la force gratuite qu'il fournirait. Dans la production d'Hermic nous nous trouvons mis au pied de ce paradoxe : leurs documentaires rendent visibles celui que l'on veut effacer, et c'est en cela qu'ils font œuvre malgré tout d'archive de la colonisation. Cependant il ne s'agit ni d'une visibilité frontale, pleine, ni d'une mise à l'écran complète. Le colonisé n'est en rien un héros, ni un personnage central, il est présenté comme annexé au décor de la terre guinéenne, il est mis en scène comme un rouage entre le colon et le paysage.

C'est ce mouvement d'étranger en annexe de son pays que nous allons voir dans les lignes suivantes. Pour ce faire, nous procéderons à une double analyse de la figure du colonisé en tant qu'étranger à son environnement. Dans cette perspective, nous avons restreint notre étude aux films de la série qui mettent en scène l'exploitation du pays. Dans cette catégorie, nous avons retenu deux courts métrages emblématiques de la disjonction entre le colonisé et la colonie en tant qu'espace.

En premier lieu nous nous intéresserons à la représentation de l'étranger comme entité collective. En effet, un des fils conducteurs de l'ensemble du corpus consiste en une stratégie d'annulation de la personne de l'étranger au profit d'une approche d'ensemble visant à gommer toute individualité. Nous nous intéresserons à un film particulier, représentatif de ceux qui prennent pour thème l'exploitation des richesses par la colonie, lieu central de l'effacement de l'autre dont on tire par ailleurs sa richesse.

Ensuite, dans un second moment, nous centrerons notre étude sur la construction filmique de l'incomplétude de l'étranger. Le Guinéen colonisé fait figure d'être incomplet, il est à achever, à parfaire. C'est du moins ce que laisse supposer la mise en scène dans laquelle sur la toile de fond de l'exploitation du café se reflète tel un miroir inversé la vie dans les colonies.

### **L'étranger à l'écran ou le colonisé comme annexe**

La mise à distance de l'étranger s'effectue à l'écran selon diverses modalités qui tendent toutes à le mettre en retrait. Silhouette, second plan, position d'auxiliaire ou position de côté traduisent autant de situations de subordination du colonisé. Ce dernier, étranger à son territoire n'incarne aucunement un individu mais est présenté au contraire

en tant qu'être collectif. Le fait de le filmer dans des situations de passivité accentue cette approche de dépendance vis-à-vis du colon.

Sur lui passe le regard de la caméra mais l'échange n'a pas lieu. Le regard qui donne de la profondeur ne construit pas la relation. Les Guinéens forment ainsi l'arrière-plan des documentaires : ils appartiennent aux coulisses de la vie coloniale. Réalité et histoire de la colonisation ne se superposent pas dans ce qu'en donnent à voir les images.

Un exemple parlant pourrait illustrer cette situation des travailleurs de l'ombre que sont les Guinéens, lesquels occupent une position à la fois accessoire à l'écran et centrale dans la réalité de l'exploitation du pays. Une telle situation apparaît dans le court métrage *Los Gigantes del bosque*<sup>1</sup> de 1945 qui aborde le thème précis de l'exploitation du bois, une des trois sources de richesse de la colonie avec le cacao et le café, produits dont avait grand besoin la métropole au sortir de la Guerre civile puis à la fin de la Seconde Guerre mondiale au moment de la période d'autarcie (De Castro et Ndong, 1998: 128).

L'exploitation a été remarquablement organisée par le régime au profit des colons qui surent tirer parti d'une main d'œuvre bon marché. En effet, le système d'exploitation s'appuyait sur un régime de semi-esclavage qui liait définitivement l'ouvrier agricole à son patron espagnol (De Castro et Ndong, 1998: 140). Il va sans dire que le régime de servitude sous lequel vivaient les colonisés n'apparaît en rien dans les courts métrages d'Hermic tournés avec le soutien des autorités coloniales toutes puissantes.

Dans cette perspective, il est important de souligner le rôle primordial de la voix off qui, dans l'ensemble, restreint le commentaire à une description technique de l'exploitation du bois. Les scènes de coupe, de tronçonnage et de transport du bois présentent un point commun : elles privilégient les cadrages neutres, ici plans d'ensemble ou plans moyen afin de placer les travailleurs forestiers dans leur environnement de travail. Par conséquent, tout en étant intégrés au champ, ils sont maintenus à distance tant par la caméra que par la voix.

---

1 Ce court métrage qui dure onze minutes a reçu le Prix National de la Cinématographie, véritable reconnaissance officielle du tout puissant Syndicat du Spectacle. Il porte le numéro 26 dans la série « Guinea Española ».

De la sorte, le colonisé devient étranger à sa forêt et sa présence ne se justifie qu'en raison de sa force physique. Il est véritablement étranger à l'organisation externe dont il n'est qu'un rouage pour des tâches précises qu'il exécute d'ailleurs mécaniquement sans doute pour répondre aux ordres du réalisateur. Les scènes étant tournées dans des conditions difficiles, il est fort probable que nombre d'entre elles ne soient que des reconstitutions de scènes par ailleurs tout à fait attestées.

À cette situation de mise à l'écart correspond paradoxalement un texte juridique, le décret du 23 décembre 1944 qui avait trait à la propriété du sol dont étaient officiellement exclus les Guinéens. En vertu de ce texte, et plus spécifiquement de l'article 58 du chapitre IV, il leur était interdit d'exploiter des forêts qui officiellement ne leur appartenaient pas sauf pour de menus usages locaux (De Castro et Ndongu, 1998: 127-129).

La terre du colonisé s'éloigne de lui, lui devient étrangère. La forêt cesse d'être son habitat traditionnel et acquiert d'autres fonctions. Elle est d'ailleurs filmée sous son angle exotique, étrange, ce qui en soi n'est pas étonnant. En revanche il est plus surprenant que les colonisés soient filmés sur le pourtour du cadre, à la limite du hors-champ, et souvent en déplacement avec des passages de gauche à droite, comme étant de passage dans ce territoire qui ne leur appartient plus.

Dans *Los Gigantes del bosque* ils n'intéressent pas la voix off qui s'en tient à la description stricte du circuit d'exploitation du bois. Et tout en étant une voix de propagande elle reprend la réalité d'une économie prospère, moderne et extrêmement rentable, aspect sur lequel le commentaire ne s'étend pas. La voix adopte le point de vue du colon : l'affaire donne toute satisfaction. Le monde du colonisé se fond dans celui de la filière du bois. Sur la façade de l'exploitation rationnelle, aucune aspérité n'émerge. Toute violence est laissée de côté : l'univers du travail s'offre comme un havre de paix qui fonctionne sur un mode naturel, allant de soi. Or il ne s'agissait pas d'un travail salarié — ou si peu — mais d'une véritable exploitation proche du travail forcé. Mais de cela l'équipe ne dit mot. Et les images l'appuient.

En revanche, une autre approche de la forêt, élément clé du territoire guinéen, qui en dessine la force en imposant ses limites à l'explorateur, trahit la pensée colonialiste des membres de l'équipe filmique. Le commentaire écrit et dit par Santos

Núñez en dit long sur l'adéquation entre ses valeurs et celle du colonialisme quand il commente l'usage que font les autochtones de leur forêt, lesquels, « grâce à une industrie rudimentaire<sup>2</sup> » exploitent le bois des arbres et arrivent à en tirer de quoi se construire des embarcations « simples et primitives ». Le propos et la tonalité sont sans équivoque, en accord avec le titre du film documentaire dont il est question *El cayuco y la motonave*<sup>3</sup>, de 1946.

Ce film démontre à quel point sont distants dans le temps et dans la construction la pauvre embarcation de bois du Guinéen et le bateau à moteur, technologiquement supérieur du colon. Il n'est pas anodin de souligner que le texte attribue à la barque de Guinée un nom d'origine indienne (« cayuco : embarcación india (...) dit le dictionnaire de la Real Academia), preuve s'il en est de la méconnaissance de la culture de la colonie.

Les films d'Hermic ne se limitent pas à mettre en évidence l'investissement lucratif de l'Espagne en Guinée, ils s'attachent sur un mode plus intimiste à dépeindre quelques tableaux de la vie des colons, loin de chez eux certes mais toujours s'efforçant de maintenir un certain art de vivre « civilisé ». À cet égard, un des courts métrages mettant en scène l'heure du café, sorte de *tea time* espagnol, témoigne sans le moindre doute de la structure inégalitaire de la société coloniale. Dans le documentaire *En el trópico huele a azahar*<sup>4</sup>, tourné en 1945 le rôle de subalterne du Guinéen trace la ligne qui en fait définitivement un étranger dans son propre pays.

### **De l'incomplétude du colonisé, étranger dans un monde parfait**

La particularité de ce film est d'être présenté dans le commentaire comme une fiction documentaire. La voix off prend l'initiative et s'amuse à nous faire visiter ce qu'elle définit comme sa propriété dans laquelle nous pénétrons à partir d'une photographie qui surgit après une mise en scène du bonheur colonial. En effet, dès le début du film nous recevons une scène étonnante qui introduit le docufiction qu'est *En el trópico huele a azahar*. La caméra cadre en gros plan et en plongée légère une table sur laquelle le café, thème du court, est servi. Des mains de femme blanche aux ongles

---

2 Je traduis ces citations très brèves.

3 Le film porte le numéro 70 dans la série « Guinea Española » et dure neuf minutes.

4 Le film porte le numéro 27 dans la série « Guinea Española » et dure neuf minutes.

verniss servent le liquide chaud tandis que des mains d'homme blanc allument un cigare.

Nous ne verrons pas leur visage car il n'est pas nécessaire que nous les connaissions. Leur mode de vie sous les latitudes africaines (tasse de porcelaine blanche, café chaud, cigarette, pour elle) est une synecdoque de leur supériorité. Sur ce moment de plaisirs sophistiqués où au café fumant se mêlent les arômes du vin cuit, du cigare et de la cigarette américaine, la musique de percussions qui a accompagné l'essentiel du court laisse place peu à peu à des sons d'instruments à corde, des accords de piano et de harpe qui donnent le ton de la scène : bon goût, délicatesse et plaisir de vivre. Il s'agissait d'une véritable vie de grands seigneurs, vie à laquelle ils n'auraient pas eu droit en Espagne en raison de la rigidité sociale ou d'un passé délictueux. Dans la colonie tout devenait possible et cette reconstruction de classe dans laquelle le colon n'était plus en bas de l'échelle a surpris l'équipe d'Hermic : « Nos sorprendió mucho que los colonos vivían en plan de señores. » (Ortín et Pereiró, 2006: 31). Et c'est cette nouvelle caste qu'ils essaient de représenter dans leur court métrage fictionnalisé.

Lorsque la voix off déclare : « La flor del cafeto huele a azahar. (...) El olor de los cafetales no es un aroma tan denso, es más suave. A mí me recuerda ese olor tan delicado que se respira en los naranjales de Valencia. Yo tengo una finca...». C'est dans cette *finca* c'est-à-dire une grande propriété agricole, en général prospère, dans laquelle nous pénétrons par l'intermédiaire de la photographie qui la représente. Nous pénétrons un monde représenté et en représentation et le commentaire révèle sans le vouloir la nature artificielle du dispositif colonial.

La première personne incarnée dans ce *yo* qui s'affirme en tant que propriétaire de caféiers et exploitant cherche à donner un ton léger à un thème sérieux : l'exploitation du café en Guinée. Rappelons que celle-ci était particulièrement soutenue par les pouvoirs publics franquistes qui appuyaient les investisseurs métropolitains et taillaient des lois sur mesure sous la pression des puissantes organisations agricoles locales (De Castro et Ndong, 1998: 136).

Le jeu et le « je » de la voix de Santos Núñez expriment la satisfaction de la réussite : de la conquête de la terre sur la forêt pour les caféiers à la tasse de café tout concourt à laisser transparaître la réussite incontestable d'une telle entreprise. La voix off, sans doute enthousiaste devant le bon rendement de son entreprise, ne lance-t-elle

pas un peu hâtivement : « el café lo llevo a... », tandis qu'à l'écran on ne la voit guère travailler. C'est cette disjonction récurrente entre le commentaire et ce que montrent les images qui rend si difficile la catégorisation de ces films. Mais n'est-ce pas là la nature même du film colonial lorsqu'il s'essaie à documenter une colonie sans remettre en question la présence même du véritable étranger, le colon ? Ne faudra-t-il pas attendre Jean Rouch ou René Vautier, en France, pour oser démolir les discours les plus paternalistes ? Filmer les peuples guinéens, dans une série documentaire aussi mise en scène soit-elle, ne pouvait que mettre en évidence la propre faiblesse du système. Filmer la colonisation à l'œuvre fait courir le risque de mettre sous les yeux du public les contradictions inhérentes au système.

Au cours de ce film, tout à fait singulier, les habitants originels sont soit absents de l'écran — et c'est la phase assez longue durant laquelle la voix off nous fait visiter avec fierté son domaine le temps d'un long travelling — soit omniprésents comme main d'œuvre et par conséquent sans aucune initiative, au second plan. Ils ne sont que les auxiliaires, les exécutants pompeusement appelés « *empleados* » dans le commentaire. Ils n'apparaissent à l'écran que pour obéir aux ordres des Espagnols et travailler de l'aube au coucher du soir. Ils se lèvent à 6h, nous explique la voix off, puis sortent en enfilade de leur chambre commune, sorte de caserne, se mettent en rang et répondent à l'appel d'un contremaître espagnol. Enfin ils sont emmenés sur le lieu de travail, les plantations de café où ils arrivent en ordre, leur échelle de travail à l'épaule.

Le colonisé ici se distingue dans la mesure où il n'est pas en harmonie avec un territoire – la plantation – sur laquelle il ne fait que passer. Les gestes mécaniques et répétitifs de récolte des grains de café le restreignent à une unique fonction, celle de l'ouvrier au travail, aligné comme des dizaines d'autres le long de la rangée de caféiers. Grâce à la profondeur de champ, l'enfilade des travailleurs perchés sur leur échelle et les rangées de gros arbustes semblent interminables. L'ouvrier est au sens propre un manœuvre : on les appelait des *braceros*, des hommes qui n'ont que leurs bras pour travailler et survivre.

Le *bracero* a un rôle actif du point de vue du rendement mais passif, car il n'est qu'un robot : les plans d'ensemble attestent de cette situation d'obéissance absolue, accentuée par l'anonymat. La seule prise au cours de laquelle il semble acquérir quelque individualité, un gros plan sur son visage en contreplongée, n'est en fait qu'une partie

d'un montage en champ-contrechamp. Cette figure du montage au cinéma transpose à l'écran l'échange entre deux personnages. Elle est en somme la mise en scène de la conversation. Or, dans le cas précis de l'échange entre le contremaître et l'« employé », l'échange se réduit à l'appel à l'aube et à la réponse que l'on devine en lisant sur les lèvres du travailleur : « ¡Presente! ».

De toute cette organisation, nous retiendrons deux éléments. D'une part le travailleur des plantations est un parmi des dizaines de semblables et, c'est notre deuxième point, il est physiquement et mentalement colonisé. L'obligation d'obéissance en fait un être mécanisé par l'exploitation inhérente au processus de la colonisation. Étranger aux autres, il devient l'étranger à lui-même : les plans du réveil des travailleurs, vraisemblablement mis en scène, donnent à voir des corps mécanisés, qui marchent au pas tels des robots. Nous sommes en présence d'un habitant n'ayant plus de prise sur son environnement, en l'occurrence la plantation de café, perché dans un habitat qu'il a sans doute construit mais pour un usage qui lui est étranger. Ainsi, à la case familiale s'oppose la case dortoir des travailleurs. La construction légère est similaire, en revanche l'usage en est détourné au profit du système colonial qui privilégie la rentabilité et le coût le plus bas.

Détourner les usages locaux, ici celui de l'habitat, à son avantage, tel est un des modes d'accaparement du pays par les colons. Altérer la terre afin qu'elle devienne étrangère à ses premiers habitants est une des stratégies coloniales que nous voyons à l'œuvre dans ces documentaires. Le colonisé est utilisé en l'état : il suffit juste de penser qu'il ne dispose d'aucune tenue de travail pour comprendre que seule sa force physique compte. Vêtu d'un simple pagne, il est conduit, après l'appel tout militaire, en camion, sur son lieu de travail. D'ailleurs, n'est-il pas légitime de se demander si le port du pagne ne répond pas à une injonction de décence imposée par les colons ou par les missionnaires, particulièrement influents en Guinée Équatoriale.

La maîtrise absolue de la main d'œuvre telle qu'elle est présentée dans la longue séquence du travail dans la plantation de café est cependant loin de correspondre à la réalité. En effet, la rareté de la main d'œuvre agricole, problème récurrent en particulier sur l'île de Fernando Poo, ne transparait pas dans le court métrage. Or il est attesté que devant la baisse de main d'œuvre locale, qui s'est réduite pour diverses raisons que nous ne pouvons traiter ici, le gouvernement franquiste a dû signer en 1943

un accord avec le Nigéria afin de recruter des travailleurs de ce pays qui remplaceraient les Guinéens dans les plantations (De Castro et Ndong, 1998: 139). Le court métrage ne laisse rien transparaître des difficultés rencontrées avec les ouvriers agricoles : il gomme toute allusion même minime à un conflit.

En cela les films d'Hermic s'inscrivent dans la ligne générale des films tournés dans les colonies du point de vue du « blanc », terme daté mais qui nous semble fort utile à l'heure de définir l'équipe de tournage qui n'était pas partie prenante directement dans le système colonial. Néanmoins, ainsi que le rappelle Miguel Hernández Sanjuán, son équipe et lui-même étaient hébergés, accueillis chez des colons au cours des longs séjours qu'ils ont passé sur place alors qu'il n'existait que peu d'infrastructures d'accueil. Il indique qu'au nom de la solidarité il lui était impossible d'émettre la moindre critique. D'ailleurs insiste-t-il, il ne voyait pas le mal qu'ils faisaient. (Ortín et Pereiró, 2006: 31).

Plus que la découverte ou la connaissance de l'Afrique, les films sur l'exploitation construisent la chronique des colons. Et les films d'Hermic constituent en ce sens une archive extraordinaire de la vie de ces Espagnols souvent exclus de l'Espagne qui se sont recréés un paradis sur terre, pour reprendre l'expression de Hernández Sanjuán. Des courts métrages tels que *Bajo la lámpara del bosque* de 1946 retracent spécifiquement le cadre de ce paradis où aux hôtels avec piscine succèdent des safaris.

En somme, en convertissant la terre en un espace privé, le colon a fait du colonisé non seulement un travailleur docile et bon marché, mais un étranger à ce territoire qu'il ne lui est plus destiné. Par conséquent, le colon en vient à oublier qu'aux yeux du colonisé, il est l'étranger. Ceci peut expliquer en partie le choc que provoqueront les revendications indépendantistes qui conduiront non sans heurts à la fin de la colonisation de la Guinée Équatoriale en 1968.

La relégation, qui se définit au figuré par l'action de rejeter au second plan (*Trésor de la Langue Française*, 2012: en ligne) dont sont victimes les Guinéens dans les films que nous avons choisis participe d'un projet colonial fondé sur la conversion, dans tous les sens du terme. Ainsi que l'explique Jacint Creus à partir de l'exemple paradigmatique de la riche Fernando Poo :

*Convertir Fernando Poo*<sup>5</sup> en una finca fue el objetivo proclamado por misioneros y administradores coloniales; un objetivo que requería, a su vez, la *conversión de los indígenas* en trabajadores útiles al nuevo sistema económico. (Creus, 2007: 520)

L'étrangeté du colonisé telle que l'écran d'Hermic nous l'offre ne viendrait-elle pas de cette conversion inaboutie qui a fait du Guinéen un être mis au ban de sa terre ?

Au terme de cette étude de la mise en scène de la coupure de l'étranger de son monde d'origine par l'intrusion et l'installation du colon, le véritable étranger, force est de reconnaître que la puissance documentaire en dit davantage sur le système colonial que ce que les images en montrent. À ce titre, il est indéniable que notre approche des scènes tournées est sous la coupe de la voix off, plus près de la voix originale du bonimenteur des premiers films que de la voix over, celle du commentateur absolument extérieur à la diégèse. La voix, identique dans tous les courts métrages de la série, s'apparente à celle du bonimenteur car comme lui, elle appartient à un corps très présent même s'il n'est pas sur la pellicule ni dans la salle de projection (Lacasse, 2004: 41s) C'est une voix qui partage le même corps social que celui du public et les mêmes convictions que les dominants dont elle commente la vie qu'elle a partagée par ailleurs. Elle a en ce sens un statut tout à fait inédit qui l'autorise, le temps d'un film à se glisser dans la peau d'un colon pour documenter et exprimer sa perception du monde : la Guinée et son café qui est un peu l'Espagne et ses orangers.

Néanmoins, il serait injuste au regard de la production plus spécifiquement ethnographique d'Hermic de limiter leur corpus à un rôle de caisse de résonance du discours colonialiste ambiant. S'ils ne s'y sont pas opposés, ils ont eu la curiosité de regarder au-delà du colonisé et parce que justement ils n'étaient pas des colons ils ont eu un regard libéré de l'appât du gain. Ainsi ils se sont sentis attirés, avec les limitations propres à l'époque, par ces ethnies inconnues aux mœurs si diverses. Ils ont su être sensibles au travers d'une forme d'anthropologie, défectueuse certes, aux coutumes des ethnies Fang et Bubis dont ils sont les seuls, à ma connaissance, à avoir filmé les coutumes, certaines mœurs et l'artisanat. Le mode de vie des diverses ethnies guinéennes, aux yeux de ces cinéastes épris d'images, n'est pas dénué d'intérêt et ils tentent à plusieurs reprises dans leur série de voir par leurs yeux.

---

5 Les italiques sont de l'auteur.

Ils privilégient une approche de l'homme dans sa culture et à cet égard, ils ont une démarche proche de l'ethnographie. Un ou deux films de la série mériteraient que l'on s'y attarde car ils témoignent d'une vision de l'étranger, entre exotisme et fascination assurément, mais jamais dénuée d'une valeur créatrice. Dans certains films d'Hermic, celui qui est étranger à la culture occidentale est reconnu comme ayant la sienne propre. Avant l'arrivée du colonisateur il n'était ni vide ni incomplet. En somme il n'était pas inculte. Nous pourrions sans doute y voir pour une équipe de tournage espagnole et catholique une forme de « re-connaissance » toute chrétienne de l'altérité, mais il nous semble que pour Hermic, il existait une conscience documentaire indissociable d'une perception du temps qui résiste à l'oubli. Il est possible qu'en tant qu'étrangers à la machine coloniale ils en aient perçu les limites. Cette hypothèse pourrait expliquer en partie cette impression a posteriori que le colon avec son uniforme et son casque fait paradoxalement figure d'étranger<sup>6</sup> dans le paysage de la colonie.

### **Bibliographie :**

- CREUS, Jacint (2007). « Cuando las almas no pueden ser custodiadas: el fundamento identitario en la colonización española de Guinea ecuatorial », *Hispania*, vol. LXVII, n°226, pp. 517-540.
- DE CASTRO, Mariano et NDONGO, Donato (1998). *España en Guinea. Construcción del desencuentro: 1778-1968*. Toledo: Sequitur.
- ELENA, Alberto (2010). *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelone: Edicions Bellaterra.
- LACASSE, Germain (2004). « Où est off ? Et qui ? », *Vertigo*, n° 26, pp. 41-44.
- MEMMI, Albert (1985). *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard. [1ère édition: 1957].
- NOURRISSON, Didier et PERRIN, Yves (2005). *Le barbare, l'étranger : images de l'autre*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- ORTIN Pere et PEREIRO Vic (2006). *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial*. Barcelone: Altaïr/We Are here Films.
- SELLIER, Geneviève et MEYER-PLANTUREUX Chantal (2009). « Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma », *Double jeu. Théâtre/Cinéma*, pp. 7-11.
- TRESOR de la LANGUE FRANÇAISE INFORMATISE (2012). [en ligne] Nancy [disponible le

---

6 Nous reprenons en partie le titre d'un ouvrage, *Faire figure d'étranger. Regards croisés sur l'altérité* coordonné par Claire Cossé et publié en 2004.

12/02/2012] <<http://www.cnrtl.fr/portail/>>

VALENCIANO MAÑÉ Alba et BAYRE Francesca (2010). « Objectivos cruzados (Guinea Española 1944-1946). Abriendo el archivo de Hermic Films para una reflexión múltiple » [en ligne], *in* CIEA#7 (Congreso Ibérico de Estudios Africanos nº 7) pp. 1-13 [disponible le 02/11/2011] <[http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/2196/1/CIEA7\\_1\\_VALENCIANO%26BAYRE,%20Objectivos%20cruzados%20%28Guinea%20Espa%C3%B1ola%201944-1946%29.pdf](http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/2196/1/CIEA7_1_VALENCIANO%26BAYRE,%20Objectivos%20cruzados%20%28Guinea%20Espa%C3%B1ola%201944-1946%29.pdf)>