



HAL
open science

L'esclavage au cinéma : Sumurun (1920) ou les multiples facettes de la domination

Frédéric Abécassis, Martin Barnier

► To cite this version:

Frédéric Abécassis, Martin Barnier. L'esclavage au cinéma : Sumurun (1920) ou les multiples facettes de la domination. L'esclavage oriental et africain au miroir des littératures française et anglaise (XVIIIe-XXe siècles), Feb 2014, Lyon, France. halshs-01788188

HAL Id: halshs-01788188

<https://shs.hal.science/halshs-01788188>

Submitted on 8 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'esclavage au cinéma : *Sumurun* (1920) ou les multiples facettes de la domination

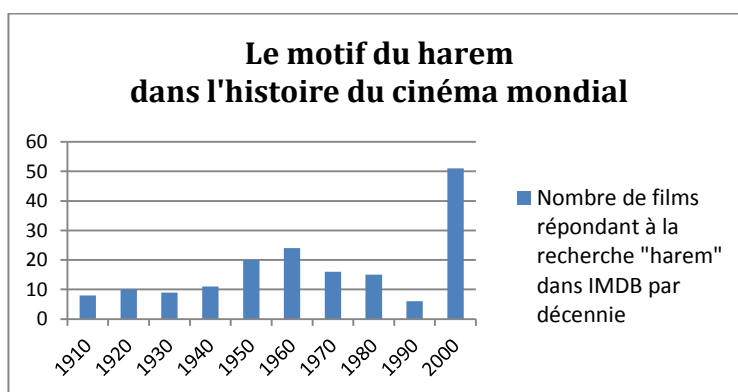
Frédéric Abécassis (ENS de Lyon) et Martin Barnier (Université Lumière Lyon2)

Dès les débuts de l'histoire du cinéma, l'esclavage a fait partie des motifs, hérités de l'orientalisme, dont le septième art s'est emparé. Et l'usine à rêves a tôt fait de cristalliser sur le harem tous les fantasmes de servilité et de domination. Comme le faisait remarquer Fatema Mernissi, renvoyant dos à dos, non sans un brin de provocation, la pratique de l'esclavage et son esthétique : « les musulmans semblent éprouver un sentiment de puissance virile à voiler leurs femmes, et les Occidentaux à les dévoiler. »¹

Parmi tous les films qui mobilisent le topos du harem, c'est le film de Lubitsch, *Sumurun* qui s'est immédiatement imposé, parce qu'il apparaissait comme le plus complet sur les représentations et les imaginaires de l'esclavage d'Orient vu par l'Occident. Au-delà du seul harem, le film présente toutes les facettes et tous les stéréotypes des différentes conditions serviles en vigueur en Orient. Mais en s'inscrivant dans cette tradition, il livre en même temps une vraie réflexion sur la domination, à un moment où la révolution mondiale est à l'ordre du jour.

Le harem, motif orientaliste par excellence, est présent dès les premiers temps du cinéma sous forme de comédie. Dans *His Uncle's Wives* (1913), un peintre new-yorkais déjà marié découvre qu'il a hérité d'un harem et cherche désespérément à s'en débarrasser. Mais c'est aussi un cadre propice aux intrigues du film d'aventure. Dans *The Pasha's Daughter* (1911), un Américain séjournant en Turquie est arrêté et jeté en prison en dépit de son innocence. Il doit son évvasion à la fille du Pacha. Tout aussi rocambolesques sont les aventures de *La vierge d'Istanbul* (1920), sauvée de la captivité par un courageux Américain.

Le harem est un motif récurrent de l'histoire du cinéma, lié aux relations complexes entre Orient et Occident, qui semble resurgir dans les moments de tension ou de conflit. Dans l'histoire du cinéma mondial, il connaît une poussée sensible dans le moment post-colonial et dans la décennie qui suit le 11 septembre 2001, avant que, dans la décennie suivante, Daesh ne rende à la fiction intemporelle une réalité bien cruelle et n'en fasse un motif de propagande.



¹ Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

Le contexte de sortie de *Sumurun* en 1920, est celui d'un profond bouleversement de l'ordre du monde au lendemain de la Première guerre mondiale, tant en Orient qu'en Allemagne. La guerre n'est d'ailleurs pas achevée dans un Orient marqué par les dernières convulsions de l'Empire ottoman, où la révolte arabe est réputée avoir mis fin à des siècles de domination turque. Les mandats français et britannique s'imposent par les armes en Syrie, en Irak et en Palestine, tandis que la Turquie de Mustafa Kémal repousse les frontières prévues par le traité de Sèvres et que l'Égypte vit à l'heure de la revendication d'indépendance.

Cette effervescence révolutionnaire, qui marque une profonde rupture dans l'histoire des sociétés du Proche et Moyen-Orient, n'est pas moins vive en Allemagne où le mouvement spartakiste vient de faire écho à celui des soviets. Là se joue, comme en Autriche et dans l'Empire ottoman, la fin des Empires centraux et l'avènement du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

Sumurun est le 35ème film réalisé par Lubitsch, en comptant les courts et les longs métrages. C'est le dernier film dans lequel il apparaît comme acteur alors qu'il était présent dans presque toutes ses réalisations précédentes. Il est au sommet de sa carrière allemande. Moins de deux ans plus tard il part pour les États-Unis avec des contrats intéressants grâce au succès de ses superproductions en costumes tournés à Berlin. Acteur de théâtre chez Max Reinhardt (jusqu'en 1918), Lubitsch a su passer au cinéma en jouant et réalisant aussi bien des comédies populaires que des grands drames historiques, et même quelques films expérimentaux, expressionnistes ou de *Kammerspiel*. Il a déjà mis en vedette l'actrice polonaise Pola Negri dans plusieurs grandes productions dont *Carmen* (1918) et *Madame Du Barry* (1919)². En 1920, il a 28 ans et il est passé du petit commerce de « Konfektion » de son père, au milieu des « Mantelmen » venus d'Europe de l'Est, aux plus grands studios de cinéma d'Europe avec des « Monumentalfilm », avant de partir pour les USA.

Dans la même période, Lubitsch réalise deux autres grands films dramatiques se déroulant en Orient, avec des esclaves dans des rôles importants dans le second : *Les Yeux de la momie Mâ* (1918), et *La Femme du Pharaon* (1921).

En 1920, le réalisateur star dispose de budget gigantesque lui permettant de construire d'énormes décors et de diriger des milliers de figurants. Il s'inspire d'une pantomime montée par Max Reinhardt en 1909³, déjà intitulée *Sumurun*, avec Pola Negri dans le rôle de la danseuse. Lubitsch y a joué différents rôles lors de diverses reprises. Cette pantomime favorite de Reinhardt a marqué le style de Lubitsch d'après Lotte Eisner⁴. Mais dans le contexte des années 1920, celle-ci revêt un sens nouveau. Le premier acte joue comme un moment d'exposition et de présentation de toutes les formes de domination et de catégories serviles. La suite du film porte un questionnement sur le cheminement vers la liberté de ces différents personnages.

² Et *Die Augen der Mumie Mâ* (1918), *Die Bergkatze* (1921), *Die Flamme* (1922), et il la retrouve aux USA : *Forbidden Paradise* (1924). Les informations filmographiques et biographiques sont tirées de Bernard Eisenschitz et Jean Narboni (dir.), *Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 1985.

³ Reinhardt aurait fait une adaptation cinématographique de cette pantomime en 1910 pour la Bioscop allemande avec un casting très différent, et un seul élément commun à la version de Lubitsch, la composition musicale de Victor Hollaender.

⁴ Lotte Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Paris, Le terrain Vague Eric Losfeld, 1981, rééd Ramsay, 1985, p.58.

I. Les différentes conditions serviles, une allégorie de la domination

Le film s'ouvre sur une représentation stéréotypée de la ville orientale. Dans un décor de carton-pâte, le désert s'impose au premier plan, tandis qu'au loin coupoles et minarets symbolisent l'agglomération. Mais ce qui retient l'attention, c'est le mouvement du conducteur de la carriole, qui bat son animal de trait avec une particulière énergie. La maltraitance animale apparaît ainsi comme la première manifestation d'un univers qui ne connaît que des rapports de domination.



Le motif de l'esclavage est très vite amené par la mention naturelle du commerce des hommes. Les roulotés qui se déplacent abritent une troupe d'artistes ambulants. On relèvera, alors que la troupe est au repos, l'association dans un même plan de la danseuse interprétée par Pola Negri et d'un artiste noir. L'un et l'autre sont *a priori* libres, mais ils sont réunis dans un même plan au moment même où apparaît, en contre-champ, « le plus célèbre vendeur d'esclaves de l'Orient ».

Le plan associe en réalité deux figures centrales de la lutte contre l'esclavage : le danseur noir représentant la traite négrière, celle combattue par le mouvement abolitionniste tout au long du XIX^e siècle ; Pola Negri, par son métier de danseuse, ses attitudes provocantes et ses habits légers, renvoie à l'évidence à la traite des Blanches.



Ce n'est pas le marchand d'esclaves qui fait l'esclavage, et la condition servile n'exempte pas d'une volonté de puissance : le marchand d'esclaves a ses entrées au palais du cheikh, et cette information intéresse vivement la danseuse, qui nourrit dès lors le projet d'accéder au palais en s'y faisant vendre.

Le statut servile (et dans ce cas, la servitude volontaire) représente un moyen d'élever sa condition sociale. A l'inverse, la liberté consiste à refuser la transaction marchande, mais elle suppose aussi d'être en dehors du jeu social, ce qui va de pair avec une vie nomade ou errante. Ainsi, le chef de la troupe de comédiens ambulants, bossu

joué par Lubitsch lui-même, est amoureux de la danseuse, et refuse à deux reprises au cours du film, de la vendre au marchand d'esclaves – alors qu'elle-même le souhaiterait vivement.

Alors que les figures du marchand et de la danseuse laissent penser que l'on peut être esclave de l'argent ou de ses désirs, la séquence du harem insiste sur l'idée d'enfermement. Le harem y apparaît comme une prison dorée, fortement inspirée des représentations orientalistes.

Les personnages féminins sont assis dans un iwân. Les fenêtres en arrière-plan sont espacées et le contre-jour accentue l'impression de voir dans cet espacement les barreaux d'une cage. Habillées en danseuses orientales, parées de bijoux et de voiles, chacune des femmes se trouve à une place qui semble attirée. Au premier plan à droite se détache le personnage de la favorite, Sumurun. Le seul mouvement qui anime cette scène est un la trajectoire verticale des balles avec lesquelles ces femmes jonglent, comme si la tentative de s'échapper par le haut était perpétuellement vouée à l'échec et demeurait soumise aux lois de la gravité.



Les eunuques précèdent la présentation du harem dans l'ordre de l'exposition. Gardiens de la porte, ils en symbolisent la clôture. L'esclave eunuque est représenté féminisé et inoffensif dans le film, reprenant les définitions classiques qui ont cours au XIXe et début XXe siècle⁵.



Féminisé, l'eunuque est fondamentalement un être faible. Gardien du palais mais doux avec les femmes, il les aide plus qu'il ne les surveille. Il est facilement berné, manipulé. Il est objet de raillerie et sert à faire rire les spectateurs, tout comme les femmes du harem. Réputés corruptibles, les eunuques se font acheter (sans aucune

⁵ « L'impuissance, la féminisation et l'obésité des eunuques contribuaient à en faire les gardiens, à la fois efficaces et inoffensifs, des gynécées et des harems. » Bariéty, Coury, *Hist. méd.*, 1963, p. 757. Dictionnaire TLF, cité in <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/eunuque>.

difficulté) par le marchand d'esclaves. Comme pour la danseuse, la servilité est plus qu'un statut : elle est aussi une disposition morale qui va de pair avec l'appât du gain.

La servilité suppose enfin une docilité sans faille, comme dans celle des mamelouks ou des janissaires, qui viennent compléter le tour d'horizon des différentes conditions serviles.



Figures pouvant alternativement passer du statut de dominé à celui de dominant, ils représentent aussi l'exercice de la violence, dans une chaîne qui va du simple soldat au cheikh tout-puissant, en passant par le fils du cheikh, dont on imagine bien qu'il remplacera un jour son père par la force. Cela fait bientôt un siècle que le corps des janissaires et celui des mamelouks ont disparu, mais le pouvoir, dans le monde oriental, ne peut reposer, aux yeux des Européens, que sur l'usage de la violence. Et celle-ci est d'autant moins légitime qu'elle s'avère brutale et sans fard.

Plus que leurs statuts respectifs, c'est la violence brute, gratuite qui marque les rapports entre maître et esclaves, et cet inventaire des conditions serviles ne saurait se passer, pour compléter l'exposition, du portrait du maître. La séquence du lever du cheikh fait débiter l'intrigue du premier acte. Après avoir brutalisé les esclaves chargés de l'habiller, le cheikh se rend dans son harem, où Sumurun manque à l'appel. Elle est à la fenêtre. Secrètement amoureuse du marchand d'étoffes, elle est aussi l'objet des désirs du fils du cheikh. Traînée à travers les salles du palais comme un animal à l'abattoir, c'est la faute qu'elle devra expier dans les bras de son maître, dans une scène où viol et sacrifice vont de pair. Il faudra l'arrivée providentielle du marchand d'esclaves venu proposer les services de la danseuse pour sauver Sumurun du couteau du cheikh. Il la laisse alors brutalement choir, pour courir assouvir son nouveau désir.



La scène qui clôt le premier acte n'est pas sans rappeler le sacrifice d'Abraham, par la substitution de l'objet du sacrifice. Le palais du cheikh est le lieu où s'exerce sa toute-puissance, et le premier acte offre au total une allégorie de la domination sous toutes ses formes. Brutalité, cruauté gratuite, menace, peur, violence méfiance et

humiliation sont les attributs d'un pouvoir masculin régnant sur un troupeau d'esclaves terrorisés, de femmes dociles et d'hommes émasculés.

Le sacrifice de Sumurun (thème dont on imagine la résonance particulière dans les consciences des spectateurs dans le monde de l'après-guerre) marque le point d'orgue de ce premier acte. La substitution de la danseuse à Sumurun comme victime expiatoire répond à la substitution de premier rôle : c'est la danseuse, incarnée par la célèbre actrice Pola Négri, qui est la véritable vedette du film. Et c'est son sacrifice final qui permettra à tous les protagonistes de trouver les chemins de la liberté.

II. Les chemins de la liberté

Le cadrage, le montage, l'ensemble de la forme cinématographique de *Sumurun* renforcent les idées transmises par le film.

Même si certains trouvent ces « kostümeilm » trop commerciaux⁶, Paul Rotha, britannique, historien du cinéma, est bien obligé d'admettre l'importance de ces films qui, au même titre que les peplums italiens ont nettement influencé le cinéma hollywoodien des années 1920. Douglas Fairbanks a vu *Sumurun* et il en a tiré des leçons sur l'utilisation des décors, des foules, etc⁷. Pour Lotte Eisner, historienne allemande de l'Expressionnisme, Lubitsch est fasciné par les costumes et tourne des films pseudo-historique pour « conter, sous le chatoiement des précieuses étoffes une aventure amoureuse, et [pour] mélanger l'histoire romancée et le mélodramatique élan des foules, soigneusement composées de personnages stéréotypés »⁸. Mais ces personnages stéréotypés, qui font rire, servent aussi de modèles de personnages voulant se libérer de leurs chaînes. Ces films peuvent être interprétés comme une appropriation des stéréotypes, comme le « camp » a été assimilé par les gays⁹.

Lubitsch aurait joué un esclave dans la pièce de Reinhardt quand elle fut remontée¹⁰. Son empathie va vers les rejetés, les éprouvés, les femmes, les esclaves de toutes catégories, les eunuques, les noirs, et lui-même joue un artiste vagabond bossu dans *Sumurun*. Dans ce film le désir des femmes mène l'intrigue et permet à l'ensemble des réprouvés de lutter contre un patriarcat despotique.

L'esclave eunuque, on l'a vu, est objet de raillerie et sert à faire rire les spectateurs, et les femmes du harem.

En cela il est proche du bossu, qui fait rire, mais qui possède un côté tragique. Celui-ci est vu par certains exégètes de Lubitsch comme un « juif implicite », personnage proche des premières comédies juives, un schlemiel qui ne peut jamais conquérir la femme qu'il admire et désire¹¹. Il reste presque toujours caché, enfermé dans une

⁶ Lotte Eisner, op. cit, p.53.

⁷ Paul Rotha, *The Film till Now. A Survey of World Cinema*, Londres, Vision/Mayflower, 1960, p.171.

⁸ Lotte Eisner, op. cit., p.56.

⁹ Valerie Weinstein, « Anti-Semitism or Jewish 'camp' ? Ernst Lubitsch's *Shpalast Pinkus* (1916) and *Meyer aus Berlin* (1918) », in *German Life and Letters*, n°59, vol.1, janvier 2006, p.101-121.

¹⁰ Richard W. McCormick, « Desire vs Despotism : The Politics of *Sumurun*, (1920), Ernst Lubitsch's Oriental Fantasy », in Christian Rogowski, *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester, Camden House, 2010, p.68.

Il a joué plusieurs esclaves, valets, bossus dans différentes pièces montées par Reinhardt. Cf. Helmut Prinzler, « Eléments pour une biographie », in Eisenschitz et Narboni, op. cit, p.14.

¹¹ Joel Rosenberg, « Shylock's Revenge. The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's *To Be or Not To Be* », *ProofTexts*, n°16 (1996), p.212.

carriole, dans un sac, dans un coffre, dans un sommeil léthargique, et pourtant il survit à toutes ces avanies et devient le héros tuant le despote, libérant tous les esclaves¹². Le scénario retranscrit par Hanns Kräly dans le supplément d'un journal berlinois distribué lors de la première du film est limpide à ce sujet :

« Le tyran est tombé. Les femmes opprimées peuvent maintenant respirer de nouveau – le bossu ouvre les portes du harem, les guide vers la liberté. Lui-même, néanmoins, prend son instrument et joue sur les cordes. Il doit danser et gambader encore – car le public veut rire »¹³.

En réalité c'est la servante de Sumurun qui ouvre les portes du Harem une fois que le Cheik est tué.



Les personnages les plus importants du film sont transgressifs. Dans l'ordre vers la transgression la plus grande, on trouve tous les esclaves du film, plus le musicien bossu (qui, lui, est esclave de son amour pour la danseuse, mais aussi banni de la société). Les esclaves noirs rient du Cheik, les eunuques ne respectent pas leur chef et aident les femmes du harem ; les esclaves du marchand d'étoffe (Mutti et Putti, caricatures d'homosexuels) jouent des tours à leur maître ; Sumurun est amoureuse du marchand d'étoffes et avec l'aide de sa servante, elle le contacte, va lui rendre visite et le fait entrer dans le harem ; la danseuse veut être vendue comme esclave au puissant Cheik, mais dans sa chambre même, elle se donne au fils du Cheik après avoir couché avec le père ; enfin le bossu tue le Cheik qui vient d'assassiner la danseuse, tandis que son propre fils et est sur le point de tuer (une fois de plus) Sumurun...

Toute cette hiérarchie de maîtres et d'esclaves s'écroule dans ce film allemand des premiers temps de la République de Weimar, alors que les personnages semblent, au départ du film, enfermés dans leur caricature. L'ordre violent du Cheik, et celui de ses mamelouks, organise la vie et toutes les formes d'esclavage des personnages qui, dans une stricte hiérarchie, subissent le potentat.

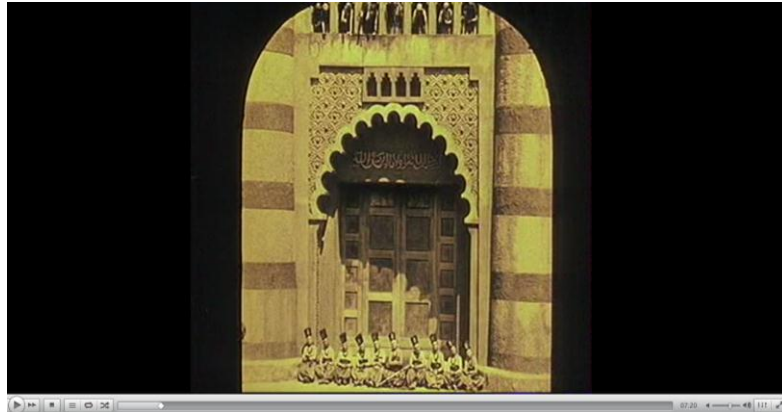
Cet enfermement se voit à l'image. Les angles de prises de vue enferment les personnages. Si le ciel se voit avec des dunes de sable, les personnages de l'histoire sont enfermés à l'intérieur de la carriole. Dans la première séquence seul le marchand d'esclaves peut se promener à dos d'âne avec une vue dégagée derrière lui. Quand la danseuse se trouve à l'extérieur, la dune de sable bloque la profondeur de champ et un iris enferme son visage près de celui du danseur noir qui lui parle du marchand d'esclaves. De même le bossu n'est jamais filmé avec une vue dégagée derrière lui. Il se retrouve d'ailleurs dans des sacs, coffres, et sur une scène minuscule littéralement étouffé par la foule.

¹² McCormick, op. cit., p.73.

¹³ *Illustrierter Film-Kurier*, 1^{er} septembre 1920, cité par McCormick, op. cit, p.74.

Le cadrage n'est pas aussi serré pour les femmes du harem qui bénéficient de plans plus larges montrant le luxe des appartements ou de la cour intérieure. Mais l'accumulation de tentures, de rideaux, de coussins, crée un univers étouffant. Sumurun alanguie est filmée comme l'Odalisque à l'esclave de Jean-Auguste-Dominique Ingres, dans son célèbre tableau de 1839.

Si les esclaves du harem se penchent à la fenêtre, pour jeter des pommes sur les eunuques, elles restent cloîtrées, enserrées dans le petit espace de ces fenêtres. Le cadrage effectué par Theodor Sparkuhl, est combiné avec des iris, des caches et autres effets de fermetures de l'image, typique du début des années 1920 qui servent ici à confirmer l'enfermement des personnages. Le décor labyrinthique de la ville renforce cette atmosphère étouffante.



Notons dans certains plans le triple surcadrage : les femmes du harem sont encadrées de façon serrée à chaque fenêtre, ce décor est masqué par une grande arche en contrejour qui indique une porte au premier plan, enfin, l'ensemble se trouve dans le cadre du film.

Le blocage de la situation, l'écrasement des personnages est à la fois diégétique et narratif. Métaphore d'un destin tout tracé qui mène à la mort.

Ce qui fait dévier le destin de soumission de tous ces esclaves, c'est le désir amoureux. D'abord le désir amoureux des femmes, surtout celui de Sumurun, seul amour qui triomphe. Pour la danseuse le désir est plus sensuel ou sexuel, mêlé à une volonté d'ascension sociale... grâce à l'esclavage volontaire. Enfin, le désir amoureux du bossu, éconduit, rejeté, à qui il ne restera que la vengeance et l'art.

L'art comme libération de tous les esclaves.

Les derniers plans du film montrent le bossu jouant de son instrument et se rappelant la femme qu'il a aimée. Toujours marginal, toujours artiste, il peut exprimer sa douleur grâce à la musique. Plusieurs analyses du film voient dans cette conclusion une représentation autobiographique.



Cette dernière apparition de Lubitsch à l'écran, deux ans après qu'il ait quitté définitivement les planches, donne une concaténation de son art et de sa *persona*. Il est le bossu, le Schlemiehl maladroit et ridicule, celui dont on se moque dans ses productions comiques. Il est aussi le personnage dramatique, touchant dans sa détresse, l'amoureux éconduit, le second rôle éternel perdant des pièces montées par Max Reinhardt. Dans les deux cas il est l'esclave de l'amour. Le choix d'une pantomime montée par Reinhardt renvoie à l'imaginaire des *Mille et une nuits* et à son expression de toutes les formes d'amour imaginables sur terre.

De son expérience dans la plus célèbre troupe théâtrale du Berlin des années 1910, il apporte à ses films un esprit d'équipe avec des collaborateurs réguliers qui le suivent d'une production à une autre et dont plusieurs viendront travailler avec lui en Amérique. Dans *Sumurun* on trouve Hanns Kräly au scénario, ami de longue date avec qui il travaillera jusqu'en 1930, Theodor Sparkuhl grand chef-opérateur, Ernö Metzner et Kurt Richter pour les décors, Ali Hubert pour les costumes.

La même année, Paul Wegener, l'acteur incarnant le vieux cheikh, joue et réalise le film *Le Golem* (2^e version après un film de 1914) œuvre expressionniste qui se déroule dans un ghetto juif médiéval. Cette figure du Golem, du renversement de la domination qui ne parvient pas à sortir des excès de la domination inversée nous conduit à un retour au contexte d'un après-guerre et aux idées d'universalisme qui émergent dans les années 1920 : au moment où la question de « la traite des Blanches » s'énonce dans le nouveau vocabulaire de la Société des nations sous la forme d'une « Commission d'enquête sur la traite des femmes et des enfants en Orient »¹⁴, le film de Lubitsch pose la question de la sortie de la servitude, qui est aussi pour lui, ses films précédents en témoignent, celle de l'émancipation des juifs, de la sortie du ghetto et de l'accès à la citoyenneté.

Une fois de plus, dans la tradition des Lettres persanes, l'Orient est convoqué pour répondre à une préoccupation politique d'un lieu et d'un temps donnés, qui sont européens. Mais cet Orient de pacotille ne peut être balayé d'un revers de main comme relevant d'une tradition orientaliste. Il renvoie aussi aux profonds bouleversements politiques et sociaux des pays de la région dans le premier quart du XX^e siècle. Là comme en Allemagne, la situation est révolutionnaire et s'énonce en termes de dialectique et d'inversion des rôles entre les maîtres et les esclaves. Au moment où *Sumurun* connaît un réel succès en Allemagne et aux États-Unis, au Caire, l'acteur 'Ali el Kassar, déguisé en Nubien et visage noirci, triomphe en interprétant un personnage d'Égyptien aux prises avec une bourgeoisie étrangère d'origine ottomane. Sous le nom d' *al-Barbarī 'Othmān*¹⁵, il incarne à l'évidence un profond désir de renversement de l'ordre des choses que l'Orient partage alors avec l'Occident.

¹⁴ Résumé du rapport au Conseil / Société des Nations, Commission d'enquête sur la traite des femmes et des enfants en Orient / Genève : Société des Nations (1934), cité par Liat Kozma, ouvrage à paraître sur l'histoire de la prostitution en Orient. Lien : http://cediasbibli.org/opac/index.php?lvl=notice_display&id=1179

¹⁵ Cf Alon Tam, "Cosmopolitanism from Below": Representing Black Identity and the Social Métissage in Early 20th Century Egyptian Theater", communication présentée à l'IREMAM, journée d'études « Le(s) cosmopolitisme(s) dans l'Égypte moderne et contemporaine », Aix-en-Provence, 27 septembre 2013, à paraître, ouvrage sous la direction d'Elena Chiti.