

BWANA, REFLET DU RACISME XÉNOPHOBES DANS LA SOCIÉTÉ ESPAGNOLE CONTEMPORAINE: UNE VISION PROBLÉMATISÉE DE LA MONDIALISATION

NGOUNA Lendir Raoul
Maître-Assistant
Enseignant-Chercheur
Université Omar BONGO, Libreville (Gabon)
Département d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines
raoullendir7@gmail.com

Abstract

Bwana, the title of Imanol Uribe's film, which means "settler" in Swahili, deals with the problem of immigration, including the consequences of the crossing of the Mediterranean by sub-Saharan Africans. Immigration and mobility very often result from globalization. This is how we find in the film attributes of globalization. However, in the diegetic universe of *Bwana*, representing Spain as a diegeticized country, associated with immigration, globalization, which should be a vector of interculturality and otherness, appears rather as a problematic phenomenon.

Keywords: Globalization, Prejudice, Racism, Stereotypes, Xenophobia

Resumen

Bwana, el título de la película de Imanol Uribe, que significa «colono» en swahili, trata del problema de la inmigración, en particular las consecuencias de la travesía del Mediterráneo por los africanos subsaharianos. La inmigración y la movilidad a menudo son el resultado de la globalización. Así es como se ven en la película los atributos de la globalización. Sin embargo, en el universo diegético de *Bwana*, que representa a la España diegetizada, asociada a la inmigración, la globalización, que debería ser un vector de interculturalidad y alteridad, se hace más bien un fenómeno problemático.

Palabras clave: Globalización, Prejuicios, Racismo, Estereotipos, Xenofobia

Résumé

Bwana titre du film de Imanol Uribe, qui signifie « colon » en swahili, a trait au problème de l'immigration, notamment aux conséquences de la traversée de la Méditerranée par les Africains subsahariens. Or, l'immigration et la mobilité résultent très souvent de la mondialisation. C'est ainsi que l'on retrouve dans le film des attributs de la mondialisation. Cependant, dans l'univers diégétique de *Bwana*, représentant l'Espagne diégétisée, associée à l'immigration, la mondialisation, qui devrait être un vecteur de l'interculturalité et de l'altérité, apparaît plutôt comme un phénomène problématique.

Mots-clés: Mondialisation, Préjugés, Racisme, Stéréotypes, Xénophobie

Introduction

De manière générale, l'évocation du terme mondialisation nous renvoie au champ sémantique du monde économique, plus précisément à l'imprégnation outrancière des systèmes économiques nationaux par le capitalisme. Toute chose qui a favorisé, d'une part, la configuration d'espaces économiques et politiques transfrontaliers et, d'autre part, le recul des politiques nationalistes et protectionnistes au profit d'une uniformisation globalisante. La mondialisation n'est pas uniquement économique. Elle est également politique, juridique, sociale et culturelle. Elle s'est étendue aux quatre coins de la planète avec l'ouverture des frontières nationales, au gré des brassages culturels, de la mise en relation des personnes, des croyances, des territoires, du développement des moyens de transport et des avancées technologiques.

Sur le domaine culturel, la mondialisation a inspiré aux universitaires, aux chercheurs, des recherches dans divers champs scientifiques. A ce titre, les réflexions, études et colloques, qui ont porté sur les questions d'altérité, d'identité, voire d'ethnicité, ont débouché sur la redéfinition de la condition de l'individu placé sous la force des changements de la « société-monde » (D. Mercure, 2001). Rappelons, au sujet du rapport mondialisation et identité, que le phénomène ne date pas d'aujourd'hui. Car le sociologue canadien Marshall McLuhan qui, en 1968 a énoncé pour la première fois la notion de « village global », traduite par la suite par «village planétaire», avait déjà donné sa vision de l'être humain et de la société dans le contexte de la mondialisation de son époque (cf. P. Roy, 2000, p. 3). Plus récemment, le professeur O. Bruno (2019), a dirigé un ouvrage consacré aux identités collectives à l'heure de la mondialisation. A propos du rapport mondialisation et altérité ou mondialisation et culture, Edouard Glissant (cité par P. Chamoiseau, 2014, p. 95), qui a préféré à la mondialisation « capitaliste et financière », le terme « mondialité », pensait que « avec ou sans démente capitaliste et néolibérale, les sociétés et les cultures cheminaient de manière naturelle à la rencontre des autres ».

C'est pour ainsi dire qu'avec l'inexorable avènement des « sociétés-mondes » ou « espaces-mondes » (V. Kociemba, 2007), liées au phénomène de la mondialisation, il convient de s'interroger sur le comportement de l'individu qui, rappelons-le, demeure au cœur de ce processus de globalisation tous azimuts. Car, pour reprendre E. Glissant, si la « mondialité », entendue comme mondialisation des échanges culturelles débouchant sur une uniformisation de notre humanité, conduira les sociétés et les cultures à cheminer naturellement et inévitablement à la rencontre des autres, comment en revanche expliquer ou comprendre la survivance des sentiments et des relents de racisme et de xénophobie dans la société espagnole contemporaine à l'ère de la mondialisation ? Pour répondre à cette préoccupation relative aux incidences de la mondialisation sur l'individu, nous analyserons, au moyen de la lecture de la socialité¹ du film *Bwana* (1996) du réalisateur espagnol Imanol Uribe, les manifestations du racisme xénophobe subies par un Africain subsaharien, débarqué clandestinement sur les côtes espagnoles. Concrètement, nous évoquerons les attributs de la mondialisation dans le film, la stéréotypisation et les préjugés raciaux qui en découlent, avant de démontrer que ce racisme xénophobe diégétisé, lié à l'immigration, représente une vision problématisée de la mondialisation.

1. Argument et contextualisation thématique

L'argument réfère à la présentation d'un synopsis nécessaire dans la compréhension de notre objet d'analyse. En revanche, nous entendons par contextualisation thématique, l'évocation d'un certain nombre d'entrées thématiques (les attributs de la mondialisation) caractéristiques du phénomène de la mondialisation dans la fiction.

1.1. Le synopsis

L'argument de *Bwana* repose sur le projet d'évasion d'un couple et de ses deux enfants, qui vont passer une après-midi sur la plage. Le père, Antonio (Andrés Pajares) est chauffeur de taxi. La mère, Dori (María Barranco) est femme au foyer. Lorsqu'ils arrivent sur la côte andalouse, ils rencontrent une poignée de

¹ Nous nous référons à la socialité de la fiction au sens développé par Olivier Bara (2012), c'est-à-dire « ouvrir à la lecture sociocritique tous les quartiers de l'immense ville des textes », fiction, roman, poésie ou théâtre.

personnages qui représentent les clichés et les peurs entretenus par une famille espagnole de classe moyenne. Un groupe de petits trafiquants (des passeurs), trois jeunes néo-nazis et un Africain noir, dénommé Ombasi (Emilio Buale), qui vient d'enterrer son ami dans le sable et ne parle pas espagnol. En plus de tout cela, une série d'obstacles les oblige à passer la nuit sur le sable aux côtés de l'homme noir, en dépit de leurs préjugés raciaux. Le lendemain matin, leurs appréhensions exprimées au départ deviennent réalité.

1.2. Les attributs de la mondialisation dans l'espace diégétique

Les attributs de la mondialisation sont constitués d'actants diégétiques représentatifs du phénomène. Si la notion de mondialisation, prise dans son acception capitaliste, a pour fer de lance les entreprises multinationales, il n'en demeure pas moins que les migrations et leur corollaire de mobilités transfrontalières, de configuration d'espaces-mondes, de rencontres entre langues, identités et cultures, ainsi que entre les porteurs de celles-ci, représentent autant d'autres attributs de la mondialisation observables dans *Bwana*. En effet, il est indubitable que l'intrigue de *Bwana* repose sur le problème de l'immigration clandestine, notamment par le canal de la sempiternelle traversée de la Méditerranée. Et pour que la relation entre l'immigration et la mondialisation soit bien établie, il convient d'agréger à la migration, les mobiles socioéconomiques poussant de nombreux jeunes Africains à emprunter le chemin de l'occident. Ainsi, à l'immigration s'adosent d'autres réalités (appelons-les des circonstants) telles que les conditions socioéconomiques des jeunes Africains candidats au voyage dans leur pays d'origine, ainsi que les conditions du voyage, notamment la traversée de la Méditerranée. Aussi, le rapport de l'évocation diégétique de l'immigration au phénomène de la mondialisation réside-t-il dans l'inscription de la mobilité dans le registre des attributs de la mondialisation. A ce propos, C. Montgomery et C. Bourassa-Dansereau (2019, p. 10) qui ont dirigé une étude sur les mobilités internationales, affirment que : « la mondialisation est caractérisée par la mobilité accrue des populations, ce qui amène nécessairement à l'intensification des échanges entre individus ou groupes ». En somme, il apparaît à l'évidence que la mobilité caractéristique de la mondialisation met en relation des individus. Sur le plan diégétique, à partir du point de vue de la famille espagnole, trois rencontres déterminantes dans la construction du schéma narratif de la fiction révèlent des attributs de la mondialisation.

La première rencontre se produit lorsque le chef de famille sort de l'autoroute à la recherche d'un lieu de restauration pour acheter à manger à ses enfants qui pleurent de faim. Au détour d'une voie secondaire, la famille débouche sur une petite restauration rapide où l'accueil n'est pas des plus chaleureux. Cependant, il est remarquable pour être souligné que dans ce petit commerce perdu au milieu d'un paysage contrasté du Sud d'Espagne, le menu servi aux enfants, constitué d'un sandwich burger et d'un soda étiqueté Cola, est caractéristique des Fast-foods américains. Cela rappelle à s'y méprendre les habitudes alimentaires impulsées par les Fast-foods américains, répandus dans le monde entier à travers les multinationales Mc Donald, Burger King, KFC, etc.

La seconde rencontre déterminante se produit en deux temps, entre Antonio et un groupe de jeunes néo-nazis en villégiature dans cette zone littorale du Sud de l'Espagne diégétisée. La première fois, croyant s'être trompé de route, Antonio résolut à aller se renseigner sur le bon itinéraire auprès de ces jeunes néo-nazis logeant dans un camping-car. La seconde fois, qui allait être de trop, parce qu'il avait perdu la bougie de sa voiture, Antonio retourna demander de l'aide aux néo-nazis. C'est à ce moment que l'on relève deux faits caractéristiques de la mondialisation. Il y a d'abord la mise en tension de la langue espagnole avec l'anglais et l'allemand. Ces langues pratiquées par les jeunes étrangers, donnent lieu à la configuration d'un espace-monde dont les bornes géographiques se situeraient entre l'Espagne et l'Allemagne. Ensuite, lorsque les hôtes d'Antonio lui servent à boire, avec l'intention de l'enivrer, l'on peut reconnaître l'incolore eau-de-vie dénommée Vodka, originaire de Russie et de Pologne, qui demeure le produit distillé le plus consommé au monde (Cf. F. Bucella, 2018).

La dernière rencontre met aux prises la famille espagnole avec le Noir. Ici, c'est également par le truchement des langues usitées que se configure à l'esprit du spectateur deux réalités liées à la mondialisation. Tout part du mur d'incommunication qui s'établit entre les différents protagonistes parce

que le Noir, dénommé Ombasi, qui s'exprime en Swahili, ne parle pas la langue de Cervantes. Mais au comble d'un dialogue de sourds, il a l'opportune réminiscence de la seule chose qu'il sait dire en espagnol : « ¡Viva España ! ¡Induraín ! »². Cette expression, qui apparaît comme une formule magique, n'a pas seulement pour effet de faire baisser la garde du père de famille, mais elle met aussi en relief la mondialisation de la culture musicale et sportive espagnoles. En effet, l'exclamation « ¡Viva España ! » réfère au titre d'une chanson populaire espagnole devenue presque l'équivalent d'un hymne national. En revanche, le patronyme « Induraín » renvoie à l'univers du cyclisme espagnol et mondial³. Enfin, lorsque Iván, le fils du couple, décide de rester auprès de Ombasi, et se présente à lui sous le nom de « Bwana », sa sœur, interpellée, demande à sa mère la signification de ce nom singulier. C'est alors qu'Antonio lui donne l'explication suivante: «Es así como los negros llaman a los blancos en las películas de Tarzán»⁴. Cette réplique à connotation raciste (nous le verrons plus loin), trouve son rapport à la mondialisation dans la référence intertextuelle au personnage du romancier Edgar Rice Burroughs⁵, auquel il a consacré quarante-deux livres. Adapté au cinéma, Tarzan est devenu une véritable légende. Aussi, son évocation dans le film de Imanol Uribe s'inscrit-elle d'abord dans la logique de la mondialisation culturelle. Ensuite, l'on ne peut s'empêcher d'y voir le volet de la mondialisation économique, en ce sens que le succès des films sur Tarzan met en exergue la domination des productions hollywoodiennes, et dans une moindre mesure, celle des Studios Walt Disney pour ce qui relève de la version Comics.

En clair, l'intérêt de ressortir les attributs diégétiques de la mondialisation réside dans la volonté d'établir une corrélation entre ce phénomène et les inévitables échanges économiques, brassages des cultures, rencontres des identités et des peuples qu'il sous-tend. Car nous vivons désormais à l'ère des sociétés-mondes ayant pour incidences les plus significatives « le déclin des cultures locales au profit d'une culture fusionnée, c'est-à-dire globalisée, plus homogène, un village planétaire dit-on » (G. Elbaz, 2013, p. 2). Or, paradoxalement, à l'heure où l'on parle de plus en plus du concept de citoyen du monde, où la circulation des informations transcende les frontières nationales, et que se dessinent les contours de ce qu'on appelle désormais « village planétaire », l'on observe la survivance des comportements racistes et xénophobes aux antipodes du dialogue des cultures. C'est pourquoi, dans le point suivant, nous relèverons les manifestations symptomatiques du racisme xénophobe dans *Bwana*.

2. Une image du racisme xénophobe espagnol

Il est important ici de définir les contours de la notion de racisme xénophobe avant d'en évoquer les manifestations symptomatiques dans *Bwana*. Car, même si Imanol Uribe a introduit d'autres étrangers (le groupe des néo-nazis) dans l'univers diégétique, pour ne pas placer la seule famille espagnole au centre des manifestations du racisme xénophobe anti-noirs, il n'empêche qu'en se gardant précautionneusement de la mettre seule en tension avec l'immigré noir africain, il n'a pas réussi la gageure de faire émerger l'expression de son empathie. En revanche, tout porte à croire que le comportement de la famille espagnole est motivé par une forme d'ignorance caractéristique des Espagnoles de classe moyenne, qui n'ont jamais franchi les limites géographiques de leur ville, de leur région, voire de leur pays. Par conséquent, comme l'affirme Dori, la télévision reste leur seul moyen d'information et d'instruction, mais surtout l'unique canal par lequel ils rentrent en communication avec l'Afrique. Or, il est de notoriété publique que les médias occidentaux ont toujours présenté une image peu reluisante de l'Afrique et des Africains. Abondant dans ce sens, le journal en ligne *Focus Groupe Media* (2019), a publié un article sur la mauvaise projection de l'Afrique dans les médias occidentaux qui affirme que:

² Vive l'Espagne ! Induraín ! (Notre traduction).

³ Il s'agit d'une référence à la légende du cyclisme mondial Miguel Induraín Larraya, qui remporta cinq fois successivement la Grande Boucle (le Tour de France) et figure à la sixième position au classement des cent plus grands cyclistes de l'histoire de la Petite Reine.

⁴ C'est comme ça que les Noirs appellent les Blancs dans les films de Tarzan (Notre traduction).

⁵ Romancier américain, il créa le personnage de Tarzan qui apparut pour la première fois dans son roman intitulé *Tarzan of the Apes*, traduit par *Tarzan le seigneur de la jungle*, publié en 1912.

[...] dans les différents médias occidentaux, beaucoup de stéréotypes et de clichés sont véhiculés sur l'Afrique. L'Africain est dépeint comme un animal, avec un comportement bestial, presque dépourvue d'intelligence, vorace, et soumis à ses sentiments. La situation s'améliore en Afrique. Mais les médias occidentaux, ainsi que l'opinion publique occidentale ne veulent pas abandonner cette image misérabiliste.

Prise dans le contexte de l'intrigue de *Bwana*, cette citation nous amène à comprendre que le réalisateur espagnol n'a pas voulu privilégier l'option de se départir de l'image misérabiliste de l'Afrique entretenue en Occident. En revanche, il a choisi de faire passer l'ignorance de la famille espagnole comme l'élément de justification des comportements antipathiques et anti-immigrés africains. A propos, I. Ballesteros (2001, p. 216), a écrit qu'il s'agit de « la ignorancia y el miedo al otro que tiene el ciudadano español sin poder, que ve amenazada su frágil identidad en una época de incertidumbre posmoderna »⁶. Cependant, au regard de la macrostructure du film, cette explication s'avère simpliste et non pertinente. L'on ne peut dédouaner les Blancs de cet univers diégétique, particulièrement les Espagnols, des choix et des actes de racisme xénophobe dont ils sont auteurs. C'est pourquoi, au registre des choix et des actes de racisme xénophobe dans *Bwana*, nous inscrivons tant les stéréotypes que les préjugés raciaux véhiculés sur la personne de Ombasi l'immigré noir.

2.1. Stéréotypisation de la figure du Noir

Le premier stéréotype a trait au profil de l'immigré qui tient le premier rôle dans le film. Rappelons que d'après R. d'Aiglepierre, D. Anda et G. Spielvogel (2020, p. 95) :

La migration africaine fait l'objet d'un traitement souvent partial, loin de la réalité du phénomène [...]. Face à un important déficit d'informations sur la migration africaine, un certain nombre de données et de travaux de recherche comme ceux menés par l'OCDE en partenariat avec l'AFD, [...] permettent pourtant de déconstruire les idées reçues et d'envisager une vision objective.

Sur la base de cette information, l'on peut convenir avec M. Baumard (2019) qu'en dépit du fait qu'on ne retrouve pas « un Africain dans la liste des dix-sept pays qui ont le plus migré vers l'OCDE selon les *Perspectives des migrations internationales 2019* », les Noirs originaires d'Afrique subsaharienne demeurent l'archétype du parfait immigré dans les films espagnols traitant la question des migrations. Par exemple, outre le rôle de Ombasi dans *Bwana*, ce sont également des Africains subsahariens qui jouent le premier rôle dans des films tels que *Las cartas de Alou* (1990) de Montxo Armendáriz et *Manzanas, Pollos y Quimeras* (2013) de Inés París. Mais pour revenir à la monstration de *Bwana*, notons que l'on retrouve chez la famille d'Antonio un florilège de stéréotypes et de préjugés sur les Noirs qui ne favorisent pas l'intégration de Ombasi dans la société espagnole diégétisée.

La première occurrence se produit lorsque la famille rencontre pour la première fois le Noir et qu'il s'établit entre eux un langage de sourds. Les Blancs parlent espagnol, tandis que le Noir s'exprime en Swahili. Au plus fort de l'incompréhension entre les Blancs et le Noir, le fils, Iván, interprète maladroitement un geste de Ombasi, au moment où celui-ci ramenait à ses parents sa sœur Jessie qui avait fait une chute du haut d'une dune : « Dice que quiere comer a Jessie »⁷. Prise de manière isolée, cette phrase pourrait paraître ridicule. Cependant, plus loin, dans une scène où le même Iván se retrouve en compagnie de Ombasi, l'on comprend aisément la portée de son insinuation. En effet, interrogeant Ombasi au sujet du cadavre de son ami décédé pendant la traversée de la Méditerranée, celui-ci, qui ne comprend pas l'espagnol, fait un geste en ramenant sa main vers la bouche. Ce geste (qui signifiait plutôt qu'il avait faim et qu'il demandait à manger) suffit pour qu'Iván et sa sœur parviennent à la conclusion que le Noir a mangé son ami. Cette interprétation que l'on pourrait attribuer à l'ingéniosité des enfants, révèle en réalité un stéréotype ethnique, notamment la figure du Noir cannibale.

Par ailleurs, c'est toujours au fort de l'incompréhension que le Noir prononce quelques mots en espagnol, conduisant Antonio à comprendre qu'il en est quitte pour la peur. Mais la réitération de ce « ¡Viva España !

⁶L'ignorance et la peur de l'autre qu'entretient le citoyen espagnol qui n'a pas de pouvoir, qui voit sa fragile identité menacée dans une période d'incertitude post-moderne. (Notre traduction).

⁷ Il dit qu'il veut manger Jessie. (Notre traduction).

¡Induraín ! » qui a d’abord provoqué l’hilarité du père de famille, finit par agacer Antonio qui s’exclamera en ces termes : « ¡Oyé, ya no tiene gracia ! La primera vez vale, pero ya no tiene gracia. Así que ¡lárgate ! »⁸. A l’occasion, la réaction du chef de famille exprime beaucoup plus que de l’agacement. En fait, on y perçoit l’évocation d’un cliché que l’on retrouve également dans le cinéma français, celui du Noir toujours drôle. Cliché qui va de pair avec la figure du Noir voyou ou voleur qui ne peut s’empêcher de commettre des larcins. Tel est le sens des récriminations de Dori contre Antonio au sujet de la bougie du véhicule, du briquet et du porte-monnaie que Ombasi aurait volé. Cela nous rappelle par exemple, dans le cinéma français, les rôles de voleur repent (Driss) et de clown noir (Chocolat) tenus par Omar Sy respectivement dans *Intouchables* d’Olivier Nakache et d’Éric Toledano (2011) et *Chocolat* de Roschdy Zem (2016). A propos du rôle de Driss dans *Intouchables*, R. Moine (2018, p. 230) a relevé, pour le confirmer, que le personnage noir « condense trois traits stéréotypés dans la figure du noir [sic] tout à la fois voyou, nounou et drôle ».

Une autre des nombreuses stéréotypisations porte sur la libido du Noir dont la mise en scène est la plus esthétiquement aboutie de toutes les représentations des traits stéréotypés dans le film. En effet, tout part d’un gros plan du visage de Ombasi, dévoilé par un travelling en profondeur vers l’avant, lequel débouche sur un insert sur la partie centrale de son visage, avant de s’arrêter sur ses yeux qui s’ouvrent soudainement. A l’aspect de cet enchaînement de plans psychologiques, l’on comprend déjà que le réalisateur nous conduit à pénétrer dans l’imaginaire du Noir où, dans une atmosphère complètement onirique, on le voit ramper jusqu’à la hauteur des jambes de la femme d’Antonio. Là, Ombasi retrousse sa robe et se met à caresser puis lécher langoureusement cet objet interdit, à savoir la cuisse gauche de la femme blanche. C’est alors qu’en contrepoint, intervient le premier plan psychologique du film consacré à un personnage blanc. Le gros plan du visage de Dori trahit l’abandon de cette Blanche à la force du plaisir que lui procure l’activité de la langue du Noir, à quelques encablures de ses parties intimes. Puis, soudain, Dori ouvre les yeux. Le temps d’un raccord regard, elle s’aperçoit que tout est en place. Son homme est à ses côtés, les enfants de l’autre côté, l’Africain n’a pas bougé d’un iota. Alors, Dori prend conscience de ce qu’elle s’était assoupie, puis plongée dans un rêve érotique auquel Ombasi s’est invité comme par enchantement. Confuse, d’un bond, elle va agiter sa main devant le visage du Noir pour s’assurer qu’il dormait véritablement. Dès lors le fantasme est consommé. Le message est passé. Cet intermède érotique s’inscrit dans la continuité des clichés faisant du Noir la figure de l’obsessionnel objet du désir sexuel. Abondant dans ce sens, I. Santaolalla (2005, p. 30) affirme que les clichés sur la libido des Noirs en Espagne remontent aux films du début du siècle, tels que *El negro que tenía Alma Blanca* (Benito Perojo, 1927), où l’on voyait déjà, comme dans le film de Imanol Uribe, une scène où un Noir se jette libidineusement sur une femme endormie.

2.2. Les préjugés raciaux

En ce qui concerne les préjugés, nous en relèverons quelques allusions dans le discours de la famille espagnole. Notons que ce sont les paroles de Dori, la mère de famille, qui cristallisent l’ensemble des préjugés raciaux évoqués dans *Bwana*. Le premier préjugé de Dori intervient lorsque, toujours d’un air niais, elle essaye d’apporter des réponses satisfaisantes aux incessantes préoccupations de sa progéniture :

Jessie -El negro siempre dice le mismo.

Doria -A lo mejor no sabe decir otra cosa.

Jessie -¿No sabe hablar más?

Dori -No, hija, no. Esas personas negras son muy incultas⁹.

L’enseignement à tirer de ce dialogue se trouve dans la dernière phrase prononcée par la mère de famille. Elle apprend à sa fille à considérer tous les Noirs comme des incultes. Mais revenons un tant soit peu sur la sémantique de l’adjectif « inculte » pour comprendre qu’il implique deux réalités associées à la figure du Noir : l’absence de culture intellectuelle d’une part, et le manque d’éducation de l’autre. En d’autres

⁸ Ecoute, ce n’est pas drôle ! La première fois ça va, mais ce n’est plus drôle. Alors va-t’en ! (Notre traduction).

⁹ Jessie - Le Noir dit toujours la même chose. Dori - Peut-être qu’il ne sait rien dire d’autre. Jessie - Ne sait-il pas dire autre chose? Dori - Non, ma fille, non. Ces Noirs sont très incultes. (Notre traduction).

termes, du point de vue de Dori, les Noirs seraient dépourvus de qualité intellectuelle, de sociabilité et de culture. Dans le même ordre d'idées, échangeant avec son époux au sujet de la bougie du véhicule prétendument volée par Ombasi, Dori continue à égrener son chapelet de préjugés: «Le habrá gustado. Se creerá que es un amuleto de esos mágicos. Esa gente es muy prehistórica, Antonio»¹⁰. Cette réplique confirme d'abord l'idée de l'inculture des Noirs évoquée précédemment, car ils seraient incapables de distinguer une bougie d'une amulette. La seconde lecture est qu'en dépit d'évoluer dans des sociétés contemporaines, à l'ère de la mondialisation, les Noirs demeurent préhistoriques, pour ne pas dire sauvages. Cela nous ramène à la question de leur sociabilité évoquée précédemment.

Mais les Noirs ne sont pas qu'incultes et sauvages. Ils sont aussi naïfs de croire que le Blanc pourrait oublier ses préjugés, le temps du partage d'un repas autour du feu. En l'occurrence, la séquence où Ombasi offre à Antonio (qui l'accepte) la première bouchée des fruits de mer qu'il a pêchés révèle l'état d'esprit de Dori. Alors que son mari avait déjà commencé à manger, se servant toujours d'un préjugé racial, Dori intervint pour l'en dissuader : «Estos negros están llenos de microbios, Antonio. Lo dicen todos los días en la télé»¹¹. Sur ces mots, Antonio cracha énergiquement tout ce qu'il avait dans la bouche. Ce préjugé, qui nous rappelle ce que nous évoquions plus haut au sujet de la mauvaise projection de l'image de l'Afrique dans les médias occidentaux, remet au goût du jour le prétendu non-respect de l'hygiène corporelle et sanitaire par les Africains noirs. Disons tout simplement qu'elle évoque « la saleté » des Noirs qui s'accommoderaient de vivre avec les microbes. Ainsi, l'on pourrait en déduire que les Noirs africains sont des vecteurs de maladies.

Enfin, l'on ne saurait parler des préjugés relatifs à l'immigration des Noirs subsahariens sans évoquer la question du travail et les problèmes de délinquance. Assurément, ces préoccupations n'ont pas échappé à la réflexion de Dori, ainsi qu'on peut l'observer dans la réplique suivante où elle interroge son époux sur les raisons de la présence de ce Noir en terre espagnole:

Dori - ¿Para qué habrá venido?

Antonio - Cualquiera sabe. A buscar trabajo.

Dori - Ya ves tú. Como que aquí no hay paro. Al final acabará metido en las drogas, como todos. Lo estoy viendo¹².

Comme dans toutes les interventions de cette espagnole de classe moyenne, c'est la fin du discours qu'il faut retenir. En effet, les allusions faites au chômage et à la drogue traduisent pour le moins deux idées préconçues généralement répandues non seulement dans la société espagnole, mais aussi dans plusieurs pays occidentaux. En ce qui concerne le chômage, rappelons que dans l'imaginaire collectif des Blancs tels que Dori, issus des classes pauvres et moyennes non émergentes, le chômage est très souvent maladroitement associé à l'immigration. C'est-à-dire qu'il résulterait de l'arrivée massive des Noirs en Espagne, ou partout ailleurs en Occident, pour prendre le travail des Blancs. Comme l'a écrit A. Sen (1997, p. 177), en Europe aujourd'hui,

Quand il y a pénurie d'emplois, ce sont fréquemment les minorités qui sont les plus touchées, notamment parmi la population immigrée. Les chances d'intégration des immigrés dans la vie normale de la société s'en trouvent compromises. Les immigrés sont volontiers vus comme des concurrents sur le marché de l'emploi: ils «prennent les emplois» des nationaux. Le chômage, dès lors, alimente en politique l'intolérance et le racisme.

Quant à l'évocation de la drogue, un fléau qui se développerait par l'entregent des immigrés noirs, il n'est pas surprenant que Dori prédise à Ombasi un avenir lié à son économie. Car, l'idée est couramment répandue que tous les immigrés noirs finissent par plonger dans l'univers de la drogue, et comme Ombasi est un Noir visiblement pas différent des autres, il n'y échappera certainement pas. Cette approche syllogistique de Dori (malgré elle) réfère finalement au préjugé reposant sur la prétendue délinquance de

¹⁰ Cela l'a peut-être plu. Il croira que c'est une amulette de ces magiciens. Ces gens sont très préhistoriques, Antonio. (Notre traduction).

¹¹ Ces Noirs sont bourrés de microbes Antonio. On le dit tous les jours à la télévision. (Notre traduction).

¹² D - Pourquoi est-il venu? A - Tout le monde sait. À la recherche d'un emploi. D - Tu vois. Comme s'il n'y avait pas de chômage ici. Il finira par se droguer, comme tout le monde. Je suis en train de le voir. (Notre traduction).

l'immigré noir africain. D'ailleurs, un rapport produit par le gouvernement espagnol sur l'évolution du racisme et de la xénophobie en Espagne (2011, p. 251), montrait déjà qu'au tableau des récriminations faites aux immigrés noirs, la délinquance et l'insécurité étaient inscrits à la première place.

3. L'image d'une mondialisation problématisée

La mondialisation, dans son aspect multiforme (économique ou culturelle), se fonde sur une rencontre à partir de laquelle s'établit une kyrielle d'échanges. En revanche, lorsque, par le truchement de ses attributs, comme c'est le cas dans *Bwana*, elle n'offre aux individus ni le cadre, ni l'opportunité d'établir des échanges gratifiants, empreints de convivialité, d'amitié ou d'humanité, la mondialisation devient problématique.

3.1. Des rapports humains problématiques

Comme nous l'avons vu précédemment, la structuration de la monstration dans *Bwana* repose sur trois rencontres déterminantes entre une famille espagnole et trois autres catégories d'individus présents dans un espace littoral pour diverses raisons. La famille d'Antonio vient passer une journée à la plage pour sortir de son quotidien routinier. Les trois acolytes espagnols, tenant accessoirement un Fast-food le jour, y mènent des activités illégales la nuit. Les néo-nazis sont en vacances dans ce littoral andalou. Enfin, Ombasi, un immigré clandestin (en compagnie du cadavre de son ami), y a débarqué à la suite d'une périlleuse traversée de la Méditerranée. D'emblée, la première observation que l'on peut faire de cette distribution de rôles est qu'au-delà de la divergence des raisons de leur présence dans le littoral andalou, ces groupes d'individus n'entretiennent véritablement aucun rapport, même lorsque l'occasion s'y prête. Cela est d'autant plus curieux que les trois premiers groupes sont constitués de Blancs et que deux d'entre eux sont espagnols. Ainsi, là où l'on s'attend à voir émerger la solidarité entre compatriotes, ou entre citoyens européens, pour ne pas dire entre Blancs, l'on est en revanche frappé par l'hostilité de leurs rapports interpersonnels.

En effet, dans la scène de la première rencontre entre compatriotes espagnols, Imanol Uribe met en tension la famille d'Antonio avec la bande de commerçant-trafiquants. Lorsqu'ils rentrent dans le Fast-food, Dori demande les toilettes pour se soulager, mais l'un des hôtes lui répond sèchement qu'il n'y en a pas. Ensuite, Antonio installe sa famille de l'autre côté du commerce, comme pour tenir leurs hôtes à distance. Mais cette attitude exacerbe l'hostilité des hôtes à tel point que l'un d'eux, un tantinet taquin, fait une blague sur les taximen. Antonio, dont c'est la profession, comprend alors que le message lui est adressé. Soucieux de préserver la sécurité de sa famille, il entreprend de calmer les ardeurs de ses compatriotes avec quelques billets de banque. Enfin, il quitte précipitamment les lieux, entraînant avec lui femme et enfants qui n'avaient toujours pas fini de déjeuner.

La deuxième rencontre, nous l'avons vu plus haut, se produit en deux temps, pour des raisons différentes. Dans un premier temps, parce qu'ils se sont égarés, Antonio se rapproche du groupe de néo-nazis pour demander le bon itinéraire vers la plage. Mais la barrière de la langue pratiquée par ces campeurs singuliers, ajoutée à la violence de leur entraînement sportif, entament sa motivation. Antonio s'enfuit aussitôt. Dans un second temps, sous la pression de sa femme, Antonio qui a perdu la bougie de sa voiture, est obligé de retourner vers les campeurs néo-nazis, pour leur demander de l'aide. Malheureusement, le groupe va l'enivrer et le maltraiter physiquement. Il réussira à s'enfuir *in extremis*. Nous voyons donc dans ces deux premières rencontres, l'illustration de rapports conflictuels entre Européens.

Par contre, la troisième rencontre de la famille avec le Noir, parce qu'elle donne son sens au film, est la plus importante du point de vue diégétique. La famille et les autres blancs, sont en prise directe avec le Noir immigré. Aussi, à l'opposé des premières rencontres du film, ajoute-t-on à l'hostilité le rejet de cet étranger, parce qu'il est le seul personnage chromatiquement différent de l'espace diégétique. En d'autres termes, au cours de cette rencontre, les manifestations d'hostilité et de rejet des Blancs à l'encontre du Noir prennent des allures de comportements racistes.

C'est pourquoi, au regard de la structuration de cette dernière partie du film, l'on est tenté de s'interroger sur la pertinence monstrative des rencontres adjacentes, d'autant plus que le réalisateur espagnol aurait

pu construire son intrigue autour des péripéties de l'histoire de Ombasi. Ce d'autant plus que sur le plan esthétique, c'est davantage dans cette partie du film que l'écriture cinématographique porte véritablement le sujet. Comme dit Y. Vallet (2016, p. 14) : « Quelle que soit la façon dont le réalisateur va aborder les prises de vues, celui-ci doit être conscient que sa façon de filmer devra être nécessairement en adéquation avec son sujet ». Aussi, dans le cas de la dernière partie de *Bwana*, l'adéquation entre le sujet et les choix esthétiques se lit-elle d'abord dans l'introduction d'une musique hors-champ en contrepoint, dont la fonction est de recréer, à l'occasion, l'atmosphère d'une scène dramatique. L'on remarque ensuite que les angles de prise de vue et l'échelle des plans sont pertinents.

Les plans psychologiques, permettant le dévoilement de la psychologie des personnages et l'amplification de la valeur dramatique de la monstration, succèdent aux plans larges et aux plans moyens qui, dans la première partie du film, conféraient à la monstration une linéarité monotone. Prenons par exemple la séquence où Ombasi répète plus d'une fois la seule phrase qu'il sait dire en espagnol, pour demander de l'aide à la famille espagnole. Agacé, Antonio lui demande vigoureusement de s'éloigner de sa famille de la manière qui suit : « Ok. Yo me voy y tú tranquilo »¹³, ou « Ya no tiene gracia. Así que ¡lárgate! »¹⁴. A ces paroles destinées à créer une distance entre le Noir et la famille, est associé un plan de petit ensemble servant à soutenir l'impression de solitude du personnage que l'on voit retourner près du corps de son ami, parce que rejeté et abandonné sur la plage par la famille espagnole. Et dans la foulée, contraint d'enterrer son ami tout seul, Ombasi entame un rituel funèbre majestueusement mis en scène.

A la suite d'un gros plan où il donne un baisé d'adieu à son ami, à la tombée de la nuit, il y a un travelling vertical de bas en haut, en direction du ciel, lequel s'arrête au sommet de la dune où, au rythme d'un pano-travelling horizontal, la lune, en contre-plongée, quitte progressivement le côté obscur de la dune, pour venir s'immobiliser au-dessus du lieu du rituel. Et si l'on l'agrège à la solitude de Ombasi et à la mort de son ami, l'exaltation de la lune (filmée en contre-plongée) symbolise, pour le personnage noir, l'avènement d'un nouveau cycle, c'est-à-dire l'annonce d'une nouvelle saison empreinte d'instabilité. C'est d'ailleurs le sens du message que lui apportera son ami en songe : « Quiero prevenirte contra los blancos [...]. Todos son iguales, acabarán contigo »¹⁵. En somme, la rencontre de Ombasi avec les Blancs ne lui garantit pas un avenir en terre espagnole.

En définitive, à la lumière de ces rencontres problématiques, l'on a l'impression que, pour éviter qu'il soit dit de son film qu'il est l'expression de la xénophobie et du racisme anti-Noirs des Espagnols, Imanol Uribe a introduit dans l'univers diégétique d'autres protagonistes avec lesquels la famille d'Antonio a maille à partir. De cette manière, il a transféré la charge du racisme des Blancs sur le compte des Allemands néo-nazis, qui décident de punir Ombasi parce qu'en tant que Noir, il a commis le crime de se baigner avec une femme blanche. Les Espagnols ont beau paraître niais, au point de se mettre en tension entre compatriotes et de fuir devant toute forme d'hostilité, mais il n'empêche qu'ils ont entrepris d'aller à la rencontre des Blancs en dépit de leur hostilité. Par contre, envers cet immigré noir africain, le principal personnage de ce film, ils n'ont montré aucun signe d'empathie, ni de reconnaissance de son altérité. Car, d'après A. Jacquard et F. Cuevas (2010, p. 87), l'altérité « est caractérisée par la générosité mutuelle, qui s'oppose à l'égoïsme, par la gentillesse, qui s'oppose à la violence et par la spontanéité qui s'oppose à la stratégie ». Or, malgré la barrière de la langue, ce Noir s'est montré serviable et aimable. Il leur a porté secours lorsque leurs propres compatriotes les violentaient. Mais en retour, il n'a toujours reçu de leur part que mépris et rejet. Finalement, au comble de leur racisme xénophobe, ces Espagnols de classe moyenne, prétendus niais, ont lâchement abandonné Ombasi aux mains des néo-nazis, au moment où, en danger de mort, il avait le plus besoin d'eux, au moment où sa condition convoquait leur humanité.

3.2. Une incommunication systématique

L'incommunication dans *Bwana* ressort d'abord de la réduction de l'espace diégétique aux seules limites géographiques du littoral andalou. Dans l'univers diégétique du film, au fil de la monstration, l'on est

¹³ OK. Moi, je m'en vais. Et toi, reste tranquille. (Notre traduction).

¹⁴ Ce n'est plus drôle. Alors va-t'en! (Notre traduction).

¹⁵ Je veux te mettre en garde contre les Blancs [...]. Ils sont tous les mêmes, ils finiront par te tuer. (Notre traduction).

confronté à une bipartition spatiale. Nous avons d'une part, un espace tangible où se déroule l'essentiel de l'action, et d'autre part, un espace intangible constituant l'ailleurs diégétique auquel renvoient certaines réalités de l'espace tangible. Cette structuration de l'espace donne l'impression que tout se passe sur la plage. Or, lorsqu'on considère l'identité, les origines, l'histoire des personnages, voire les langues en présence dans cet espace tangible délimité, il est indubitable que cela nous renvoie à l'existence d'autres lieux ou espaces non actualisés. Par exemple, Ombasi est un immigré clandestin qui vient nécessairement de l'autre côté de la Méditerranée, avec l'intention de s'installer dans une ville ou une région espagnole de même que les Allemands venus camper dans le littoral andalou. Et suivant la même logique, la famille espagnole vient d'une agglomération andalouse. Par conséquent, aucune histoire ne commence sur la plage. Ainsi, ce cloisonnement de l'espace diégétique dans un film sur l'immigration, donc sur la mobilité internationale, génère un sentiment d'incommunication entre les espaces urbains, régionaux, voire nationaux.

L'incommunication dans le film de Imanol Uribe ressort également de l'absence de partage ou d'ouverture à l'autre. De ce fait, elle devient problématique parce qu'elle annihile toute possibilité d'interculturalité. Le régime de cohabitation auquel sont soumis les personnages du film favorise des rencontres entre les différents groupes certes, mais celles-ci demeurent superficielles. Car, au regard de la qualité des personnages, porteurs de langues, d'identités, et de cultures diverses, l'on s'attendrait à voir émerger un brassage culturel, constitué d'échanges linguistiques, d'expériences, de traditions, d'histoires, etc. Toute chose qui déboucherait naturellement sur l'acceptation de l'étranger, préalable à son intégration dans la société d'accueil. Telle est en réalité, la finalité de la mondialisation. Or, dans *Bwana*, le Noir c'est, l'enfer. Dès lors, point n'est besoin de s'unir à lui dans une démarche de communication interculturelle, malgré le fait qu'il s'efforce de dire quelques mots en espagnol pour briser la barrière linguistique.

Cette incommunication émanant de la volonté du réalisateur, nous prive d'informations essentielles sur l'identité du Noir. Si à l'entame de la fiction l'on a pu se familiariser avec la famille d'Antonio, en revanche, aucun élément diégétique ne permet de faire la connaissance de Ombasi. En effet, outre son nom qu'il prononce furtivement en Swahili au début de sa rencontre avec la famille, l'on ne sait rien de concret sur son histoire, sauf se lancer en conjectures sur les péripéties de son aventure, sur la base de la présence du cadavre d'un autre Noir à ses côtés. Mais peu importe, puisque ces Blancs, qui n'ont pas pu retenir son nom, ont choisi de le nommer au gré de leurs humeurs (tú et Induráin), stéréotypes et préjugés (el negro). Par ailleurs, l'on est interpellé par le peu de considération accordée à sa langue maternelle dont l'absence de traduction ne favorise ni la compréhension de ses interlocuteurs, ni celle des spectateurs. A cela, il convient d'ajouter le manque de curiosité intellectuelle, voire la cécité spirituelle des Espagnols qui ne furent interpellés ni par la tradition, ni par la qualité des méditations de Ombasi. Et c'est dans cette vision réductrice, voire d'impersonnification du Noir, que s'inscrit le titre du film *Bwana* (colon en swahili).

Ce mot sorti de la bouche d'un enfant, rappelle au bon souvenir de la colonisation. En d'autres termes, l'intention d'Iván n'est pas de décliner son identité, sinon de rappeler à ce Noir, tel qu'il l'a appris dans les films de Tarzan, qu'il reste et demeure son maître. D'ailleurs, c'est ce qui justifie que dans la conscience collective de ces Espagnols, voire de tous les Blancs diégétisés, il ne peut s'établir de connexions entre les maîtres et leur esclave. C'est pourquoi la séquence érotique entre Ombasi et Dori n'était qu'un leurre, un fantasme archétypal associé à la stéréotypisation de la libido du nègre, ce que l'on a rapidement substitué par la scène de copulation du couple espagnol sur la plage. De même, la rencontre sur la plage entre la femme blanche et ce Noir, tous les deux complètement nus, n'a pas prospéré, parce qu'interrompue par les néo-nazis venus rétablir l'ordre des choses, en décidant de punir par castration le nègre outrageant. Et pour finir, comble de malheur, l'unique blanc, un tantinet demeuré, issu du groupe des commerçants-trafiquants, qui manifesta de l'empathie pour Ombasi dès leur première rencontre sur la plage, fut tué à coups de batte de baseball.

Conclusion

En définitive, parce que l'immigration et son corollaire de mobilités internationales sont liées à la mondialisation, il nous a paru opportun d'en relever quelques manifestations dans *Bwana*, afin d'établir son rapport au phénomène. Ainsi, il en ressort que les habitudes alimentaires, la mobilité des personnes et des biens de consommation, la diversité de langues et des identités, que l'on retrouve dans ce littoral de l'Espagne diégétisée, constituent autant d'attributs de la mondialisation perceptibles dans le film. Cependant, à côté de ces attributs de la mondialisation, facteurs de l'instauration des sociétés-mondes, se développent paradoxalement des actes d'hostilité, de mépris et de rejet, générés par des stéréotypes et des préjugés raciaux. Autant d'éléments qui mettent en mal l'interculturalité et la reconnaissance de l'altérité du Noir. C'est pourquoi, au regard de ce qui précède, nous sommes parvenus à la conclusion que *Bwana* n'est pas uniquement un film sur l'immigration, et encore moins sur le racisme ou la xénophobie. *Bwana* est aussi une réflexion sur la mondialisation et ses conséquences dans les sociétés-mondes. En réalité, le message véhiculé par le film de Imanol Uribe est celui de l'échec de la mondialisation au sens de E. Glissant (Cf. P. Chamoiseau, 2014), c'est-à-dire « la mondialité » consacrant le cheminement naturel vers la rencontre des cultures, ou vers la rencontre de l'autre tout simplement. Car si l'individu, qui est à la base de ce processus, n'a pas évolué vers un changement d'attitude et de mentalité, tout porte à croire que les efforts entrepris en matière de mondialisation seront vains. Et comme nous l'avons vu dans *Bwana*, la mondialisation qui en découlera sera toujours perçue tel un phénomène problématique.

Bibliographie

- BALLESTERROS Isolina, 2016, *Cine (Ins) urgente: textos filmicos y contextos culturales de España postfranquista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- BARA Olivier, 2012, « Présentation. Études littéraires », *Lectures sociocritiques du théâtre*, Volume 43, numéro 3, p. 7-20.
- BAUMARD Maryline, 2019, « Six leçons sur les migrations africaines », https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/09/18/six-lecons-sur-les-migrations-africaines_5511874_3212.html, (04.05.2020).
- BRUNO Ollivier, 2019, *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions via OpenEdition.
- BUCELLA Fabrizio, 2018, « 7 choses à savoir sur la Vodka », https://www.huffingtonpost.fr/fabrizio-bucella/7-choses-a-savoir-sur-la-vodka_a_23456784/, (04.05.2020).
- CEA D'ANCONA María Ángeles y Miguel Valles Martínez, 2011, *Evolución del racismo y xenofobia en España*, Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración.
- CHAMOISEAU Patrick, 2014, « Mondialisation, Mondialité, Pierre-Monde », <https://www.cairn.info/revue-litterature-2014-2-page-92.htm>, (03.05.2020).
- D'AIGLEPIERRE Rohen, ANDA David, et SPIELVOGEL Gilles, 2020, « VI. La migration africaine », *L'économie africaine 2020. La Découverte*, Agence française de développement éd., p. 95-109.
- ELBAZ Gilbert, 2012, « Un village planétaire, dit-on ? », *Études caribéennes*, n°22, <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/6153>, (03.05.2020).
- JACQUARD Albert et CUEVAS Fernando, 2012, « Altérité : fondement de l'humanisme », <https://www.cairn.info/revue-humanisme-et-entreprise-2010-5-page-85.htm>, (03.05.2020).
- KOCIEMBA Valérie, 2007, « Hollywood mondialise-t-il le regard ? », *Les Cahiers d'Outre-Mer*, <http://journals.openedition.org/com/2401>, (02.02.2020).
- MEDIA FOCUS, 2019, « Les médias occidentaux et leur mauvaise projection de l'Afrique », <https://www.focusgroupemedia.com/les-medias-occidentaux-et-leur-mauvaise-projection-de-lafrique/>, (02.05.2020).
- MERCURE Daniel, 2001, « Une société-monde ? », *Une société-monde ? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, De Boeck Supérieur, p. 9-16.
- MOINE Raphaëlle, 2018, « Intouchables », *L'analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 229-235.
- MONTGOMERY Catherine, BOURASSA-DANSEREAU Caterine, 2019, « Introduction », *Mobilités internationales et intervention interculturelle: Théories, expériences et pratiques*, Presses Universitaires du Québec.
- ROY Patrick, 2000, « Le médium est le message dans le village global : le vrai message de Marshal McLuhan », *Aspects sociologiques*, Vol.7, n°1, p. 38-48.
- SANTAOLALLA Isabel, 2005, *Los "otros": etnicidad y « raza » en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza y ocho y Medio.

SEN Amartya, 1997, « L'inégalité, le chômage et l'Europe d'aujourd'hui », *Revue internationale du Travail*, Vol. 136, n°2, p. 169-186.

VALLET Yannick, 2016, *La grammaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Références audiovisuelles

Bwana, 1996, URIBE Imanol, Espagne, Drame, 90 min.

Chocolat, 2016, ZEM Roschdy, France, Comédie dramatique, 110 min.

El negro que tenía alma blanca, 1927, PEROJO Benito, Espagne, Drame, 88 min.

Intouchables, 2011, NAKACHE Olivier et TOLEDANO Éric, France, comédie dramatique, 113 min.

Las cartas de Alou, 1990, ARMENDÁRIZ Montxo, Espagne, comédie dramatique, 90 min.