

UNIVERSITÉ DES ANTILLES

Thèse de Doctorat

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

HERMÉNEUTIQUE LITTÉRAIRE DU CINÉMA D'EUZHAN PALCY

Présentée par Yolande-Salomé TOUMSON

Laboratoire d'accueil : CRILLASH

Sous la direction de M. le Professeur Dominique Berthet

Date de la soutenance : 4 juillet 2017

Membres du jury :

Dominique Berthet, Professeur, Université des Antilles

Dominique Chateau, Professeur émérite, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I

Liliane Fardin, MCF HDR, Université des Antilles

Kathleen Gyssels, Professeur, Université d'Antwerp

Daniel-Henri Pageaux, Professeur émérite, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Remerciements

Je tiens à remercier les membres du jury, Madame la MCF HDR Liliane FARDIN et Madame la Professeure Kathleen GYSSELS, ainsi que Monsieur le Professeur Dominique CHATEAU de me faire l'honneur de présenter devant eux ce travail.

J'exprime toute ma reconnaissance au Professeur Daniel-Henri PAGEAUX pour m'avoir accueillie en Littérature générale et comparée. Grâce à vous, j'ai pu me former à la recherche.

J'adresse mes sincères remerciements au Professeur Dominique BERTHET qui me fait confiance depuis le premier jour. Merci de m'avoir soutenue dans ce projet et de m'avoir aidée à le réaliser. Je n'oublie pas que c'est grâce à votre détermination que j'ai trouvé, au sein du CEREAP-CRILLASH, un espace d'échanges et d'émulation propice à l'élaboration de ma pensée, à partir de corpus neufs autour desquels se fédèrent des développements conceptuels amples et exigeants.

J'adresse toute ma gratitude à Madame la MCF HDR Denise AEBERSOLD et Monsieur le Professeur Gilbert ELBAZ qui m'ont accompagnée et conseillée dans les premiers temps de mon projet. Sans leur soutien initial, rien n'aurait été possible. Je leur en suis profondément reconnaissante.

Je n'oublie pas mes parents qui m'ont soutenue d'une indéfectible et incroyante anticipation, ainsi que mes proches qui ont cru en moi quand je doutais. Je remercie en particulier ma sœur Jessica qui m'a offert de manière inconditionnelle, soutien moral, aide logistique, technique et intellectuelle.

Résumé

Le cinéma est un art qui repose sur des moyens techniques de capture et de reproduction du mouvement et du son. Il s'impose après la littérature, la peinture et la photographie par sa virtuosité nouvelle à créer des artifices à l'image du monde. Une fois défait de l'objectif mimétique, il conquiert sa légitimité artistique par l'écart discursif esthétique ou critique. Il ne reproduit plus seulement les images en mouvement de la nature, des hommes et des sociétés, il les met en scène et les met en tension. Le discours universitaire a investigué et continue d'interroger les traces du monde qu'il propose, la spécificité de ses images, ses techniques et sa grammaire, la conception de l'art et de l'artiste qu'il offre. En histoire du cinéma, la littérature consacrée aux cinématographies nationales et aux monographies de réalisateurs est importante tandis que la sémiologie, l'analyse des films et la philosophie du cinéma ont construit les concepts opératoires nécessaires à la considération transversale des œuvres par-delà les frontières nationales et génériques.

Les travaux de recherche consacrés à la réalisatrice martiniquaise Euzhan Palcy s'inscrivent dans cette tradition. En effet, l'analyse a dans un premier temps à cœur de rendre compte de son travail et de la placer dans l'histoire du cinéma et de l'art. D'autre part, il s'agit de proposer des outils et des méthodologies susceptibles de permettre une analyse adaptée aux artistes de cinéma issus de l'espace caribéen insulaire qui, exception faite de Cuba, n'ont pas encore voix de cité. Notons que la complexité préside au projet. En dépit d'une histoire faite de conquêtes et de dominations européennes, les sociétés présentent des caractéristiques structurelles similaires mais non identiques, les situations politiques qui en découlent sont disparates. Les réalisateurs partagent de ce fait des influences sans pour autant se constituer en école ou en mouvement d'autant qu'il n'existe à proprement parler ni industrie ni formation autochtones. Enfin, ils sont pour la plupart en marge des questions qui traversent le monde de

l'art occidental qui leur est contemporain tant ils articulent de manière singulière les éléments de cinéma et d'un imaginaire fort peu connu.

Mots-clés : littérature et cinéma, études francophones, littérature et culture francophones, cinéma franco caribéen, études caribéennes.

Abstract

Cinema is an art based on technical devices to capture and reproduce motion and sound. It surpasses literature, painting and photography by its virtuosity in creating new reality-like images of the world. Once rid of its mimetic purpose, cinema conquered its artistic legitimacy by making full use of its technical specificities to develop discursive, aesthetic and/or critical perspectives. It no longer simply displays moving images of nature, people and society, it stages them and builds narrative tension. The academic discourse has investigated and continues to examine the traces of the world it offers, the specificity of its images, techniques and grammar, the conception of art and the understanding of the artist it suggests. In film history, the literature on national cinematography and monographs about directors is important while semiotics, film analysis and the philosophy of cinema gave rise to the operational concepts needed to consider works across national liens and genres.

The research devoted to Martinican director Euzhan Palcy fits into this tradition. The analysis aims to account for her body of works and places her in the history of cinema and the arts. Secondly, it tends to provide tools and methodologies to facilitate an adequate analysis for film artists from within the Caribbean area, which, except Cuba, are not yet considered. It should be noted that complexity governs the project. Despite a shared history of European conquests and domination, Caribbean societies have in common structural, although not identical, characteristics of which stem disparate political situations. Therefore, filmmakers share influences which cannot be grouped as school of thoughts or movements, since strictly speaking there is neither industry nor indigenous training. Ultimately, filmmakers from the Caribbean fundamentally operate on the sidelines of the issues running through the world of contemporary Western art, as they articulate in a singular way the elements of cinema and an imagery little known to the mainstream.

Keywords: literature and cinema, francophone studies, francophone literature and culture, franco-caribbean film, Caribbean studies.

Sommaire

REMERCIEMENTS	2
RESUME	3
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	7
PREAMBULE	9
INTRODUCTION	10
PARTIE I : LECTURE HISTORIQUE : DU MYTHE A L'HISTOIRE.....	22
CHAPITRE 1. EUZHAN PALCY, SA VIE, SON ŒUVRE : DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE..	23
A. LE DISCOURS SUR SOI : DAVID CONTRE GOLIATH OU LE MYTHE PERSONNEL	23
B. FORMATION ET CONSTRUCTION	26
CHAPITRE 2. CHRONOLOGIE COMMENTEE DE L'ŒUVRE D'EZHAN PALCY : PASSAGE EN REVUE	37
A. DES FILMS DE FICTION... ..	37
B. ... ET DES FILMS DOCUMENTAIRES	45
CHAPITRE 3. CONTEXTUALISATION	52
A. L'ŒUVRE DANS LE CONTEXTE FRANÇAIS : UNE REALISATRICE MARGINALE	52
B. L'ŒUVRE A L'AUNE DU CINEMA INTERNATIONAL UNE CARACTERISATION EXTERIEURE (ECONOMIQUE, THEMATIQUE)	62
PARTIEII : L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE, DETERMINATION DE L'ECRITURE D'EZHAN PALCY	71
CHAPITRE 1. CONVERGENCES GENERIQUES ET ESTHETIQUES D'ENSEMBLE DANS LES ŒUVRES DE JOSEPH ZOBEL ET ANDRE BRINK.....	72
A. ENTREE INTRADIEGETIQUES : DESCRIPTION, METAPHORES ET SYMBOLIQUES SPATIALES	73
B. CARACTERISATION EXTRADIEGETIQUE	87
C. ANALYSE METADIEGETIQUE	105

CHAPITRE 2. QUAND PALCY ADAPTE	121
A. REPRISE DE LA CATEGORIE « PERSONNAGES »	122
B. DECONSTRUCTION ET RECOMPOSITION DES STRUCTURES NARRATIVES.	130
C. ANALYSE GENETIQUE DES STRATEGIES D'ADAPTATION.....	139
CHAPITRE 3. PENSER L'ADAPTATION, LA LITTERATURE ET LE CINEMA A PARTIR DU TRAVAIL DE PALCY	145
A. LA LITTERATURE COMME BASE DE SONNEES DU CINEMA : LE DISCOURS DE L'HOMMAGE	145
B. ADAPTER OU COMMENT PORTER A L'ECRAN ?.....	159
C. LES INADAPTABLES : LES ŒUVRES ET LES GENRES REPUTES INADAPTABLES	167
PARTIE III : ESTHETIQUE CINEMATOGRAPHIQUE, EUZHAN PALCY AU TRAVAIL	181
CHAPITRE 1.LECTURE SEMIO-PRAGMATIQUE	182
A. LA DEMARCHE DE LA REALISATRICE : UN CINEMA NEGROPHILE.....	184
B. UN CINEMA DE REACTION	196
C. UNE ESTHETIQUE CLASSIQUE	206
CHAPITRE 2.COURANTS ET RESEAUX DE SIGNIFIANCE.....	219
A. LES GENRES DE LA FICTION : ENTRE REALITE EFFECTIVE DE CREATION ET CATEGORIE CLASSIFICATRICE DU CINEMA 221	
B. DU DOCUMENTAIRE : LE GENRE EN QUESTION	238
C. DOCUMENTARISATION ET FICTIONNALISATION, PROCESSUS DE CREATION CINEMATOGRAPHIQUE/FILMIQUE OU LE CINEMA EN QUESTION.....	259
CHAPITRE 3. EUZHAN PALCY, QUELLE AUTEURE DE CINEMA ?.....	273
A. L'IMPOSSIBLE OPERATEUR PASSIF	273
B. UNE AUTEURE ANTILLAISE	279
C. UNE METTEUR EN SCENE DE LA PAROLE VERITE	288
CONCLUSION.....	293
BIBLIOGRAPHIE	303
INDEX	319
ANNEXES.....	322
TABLE DES MATIERES	352

Préambule

« Il dépend de celui qui passe
Que je sois tombe ou trésor
Que je parle ou me taise
Ceci ne tient qu'à toi
Ami, n'entre pas sans désir »

Paul Valéry, Fronton du Musée de l'Homme

L'herméneutique littéraire du cinéma d'Euzhan Palcy est une étude non exhaustive à visée synthétique, consacrée au premier réalisateur originaire des Antilles françaises mondialement connu, femme de surcroît, sans accorder beaucoup de place à ce dernier point.

L'analyse embrasse la dimension duale de la réalisation, à la fois de fiction et documentaire, à la recherche de sa logique interne. La démarche comparatiste adoptée se fait tout à tour biographique, historienne du cinéma, théoricienne, analytique, esthétique pour valider l'éclairage littéraire porté sur une œuvre cinématographique complexe.

Ce premier ouvrage de fond veut se placer dans la lignée des premiers travaux philologiques de Liliane Kesteloot qui ont défini la littérature négro-africaine par son élan créateur et ses ambitions plutôt que par la bande, caractérisation par défaut.

Introduction

« Le cinéma est une invention permanente.
Le jour de son invention définitive sera aussi le jour de sa mort.
Ce qui fait qu'un art ne meurt pas, c'est qu'un être soudain découvre une "place vide" et qu'il ne trouve un moyen de la combler »¹.

L'*herméneutique littéraire du cinéma d'Euzhan Palcy* poursuit l'objectif de situer la réalisatrice martiniquaise dans un contexte géographique, historique, artistique et culturel, afin de déterminer sa place dans le cinéma contemporain mondial et de penser la production artistique des Antilles françaises et de la Caraïbe, ainsi que quelques-uns de ses spécificités.

Le cadre théorique de la recherche est double et de nature très hétérogène dans un contexte scientifique ; en l'absence de travaux universitaires qui lui soient strictement consacrés, le dossier de presse a constitué le point de départ. Comme tout personnage public, Euzhan Palcy a été l'objet d'un discours tenu par la presse régionale, nationale et internationale mais également tenu, quoique de manière moins conventionnelle, par la réalisatrice elle-même. Il convient d'analyser ce discours tant il est constaté voire polémique et tant il a évolué à travers le temps. À ce titre, il est riche d'enseignements quant à la réception contradictoire de celle dont il rend compte.

Le regard que les médias nationaux posent sur Euzhan Palcy et ses films connaît des vicissitudes. Elle est tout à tour encensée pour son premier long-métrage *Rue cases-nègres*, saluée pour les positions prises tant dans *Une Saison blanche et sèche* que dans son documentaire consacré au chantre de la Négritude, *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* et souvent critiquée pour ses partis-pris dans son troisième film, *Siméon*.

¹ Henri-Georges Clouzot, cité en exergue par José-Louis Bocquet et Marc Godin, in *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table ronde, 2011, 541 pages.

Plus tard, ses films pour les télévisions américaine et française sont passés sous silence. On le sait, les critiques artistiques répondent à une double détermination de publication dans la presse spécialisée ou la presse généraliste d'une part, et la vocation de promouvoir ou d'évaluer d'autre part. Il est tout à fait frappant de constater la très grande homogénéité des publications dont la réalisatrice et ses films, à leur sortie, font l'objet. Elles respectent une trame connue qui évolue schématiquement du synopsis aux quelques mots glanés de l'artiste. La quasi immuabilité constatée, quel que soit le degré de spécialisation du journal de publication, impose à rebours une analyse des termes et des motivations et des déterminismes de la rhétorique de l'exception qui y est développée.

D'abord, c'est le statut ou la place tenue par la réalisatrice dans l'industrie du cinéma qui semble imposer le respect. En effet, tous le rappellent, elle n'appartient pas au sérail du cinéma français : « Lorsque le jury du Festival de Venise 1983 décerna le Lion d'Argent à son premier long-métrage, *Rue cases-nègres*, Euzhan Palcy, jeune Antillaise, était à peine connue de la profession et du public »¹.

Elle n'est pas non plus introduite dans l'énorme machine du cinéma américain, lorsqu'elle réalise un triple exploit. D'abord, elle est le premier réalisateur français à réaliser un film outre-Atlantique ; ensuite, elle est le premier réalisateur noir à diriger une grosse production hollywoodienne ; enfin, elle est celle qui ramène sur les plateaux, pour un cachet modique, Marlon Brando, le monstre sacré, l'enfant terrible du cinéma américain, alors qu'il s'était retiré depuis déjà sept ans. Ce dernier point est indubitablement celui qui retient l'attention de la presse française : « Elle a tout simplement envoyé son script à Marlon Brando. Et Brando qui n'a pas fait de cinéma depuis près de dix ans, et grossissait tranquille, sur une île du Pacifique, lui a téléphoné : "Un beau rôle. J'accepte" »².

¹ Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, p. 85-92.

² *Le Journal du dimanche* du 05/11/89, « Brando, séduit retrouve le goût de jouer », par Michèle Stouvenot.

Le caractère extraordinaire de la place de la réalisatrice se renforce lorsque l'on se penche sur la complicité qui la lie dès le début à la productrice du film, Paula Weinstein, et que l'on considère le soutien qu'elle reçoit de cette dernière dans les différentes étapes de la conception du film :

« Il arrive très rarement qu'une major produise un film tout en laissant au réalisateur le *final cut*, et que ce dernier soit consulté à propos de la stratégie promotionnelle à adopter. Je considère que mon expérience des majors est une exception et je crois que cela ne se refera jamais »¹.

Le récit que font les deux femmes de cette grosse production les montre en équipe soudée, image bien éloignée de celle désormais proverbiale des tensions entre producteurs et réalisateurs à Hollywood et de la stricte répartition des tâches. Euzhan Palcy devient, à la demande de la production, la scénariste du film.

Enfin, il s'avère que le choix du film pour la major qu'est MGM comporte un risque. Cela s'explique indubitablement par les résultats commerciaux décevants rencontrés par *Le cri de la liberté* de Richard Attenborough², comme par *Un monde à part* de Chris Menges³. Pourtant *Une Saison blanche et sèche* obtient l'aval espéré et même une liberté totalement inespérée :

« Laddie [Alan Ladd de la MGM] a perçu la dimension universelle : c'était à la fois un film à suspense, l'histoire d'une relation exceptionnelle entre deux êtres humains et un film dont bien d'autres éléments pouvaient être utilisés pour la promotion. Alors il nous a laissé faire. Il ne nous a jamais dit comment faire. La preuve est : nous avons choisi tous les comédiens »⁴.

¹ Propos d'Euzhan Palcy recueillis par Pat Aufderheid in « *A different freedom* », Black Film Review, 5 n° 3, p. 7-10: "It is very rare that a studio produces a film, gives the director control over the final product; and then brings a director back and asks them about promotion. I consider my experience with the studio an accident, and I'm not sure it will never happen again".

² *Cry Freedom* (titre original), Grande-Bretagne, 1987, 157 minutes. Adaptation de la biographie consacrée à Steve Biko par Donald Woods.

³ *A World Apart* (titre original), Grande-Bretagne, 1988, 113 minutes.

⁴ Propos d'Euzhan Palcy recueillis par Pat Aufderheid in « *A different freedom* », Black Film Review, 5 n° 3, p. 7-10: "It is very rare that a studio produces a film, gives the director control over the final product; and then brings a director back and asks them about promotion. I consider my experience with the studio an accident, and I'm not sure it will never happen again".

Par ailleurs, parler de la réalisatrice revient toujours à considérer les industries américaine et française du cinéma à partir de critères qui, s'ils sont peu courants en France, sont en revanche plus usités aux États-Unis ; ce sont ceux de la discrimination. Vus par les journalistes français, les deux contextes sont renvoyés dos-à-dos à la faveur des Américains, ce en quoi Palcy elle-même les conforte. Certains relèvent, non sans ironie, la contradiction d'une Amérique qui a pratiqué la ségrégation et la pratique encore dans une certaine mesure :

« Curieusement, le financement a été pris en charge par des producteurs – l'Amérique comporte de ces contradictions rédemptrices, heureusement pour elle, à côté de Harlem et des quartiers chauds des villes du Sud (qui pratiquaient justement une ségrégation ouverte, et sans doute aujourd'hui encore, larvée) des libéraux prennent le relais »¹.

Le traitement réservé à la réalisatrice par les médias nationaux continue de faire exception tant ils n'ont de cesse de chercher et de trouver des rapprochements entre la réalisatrice et ses personnages. La présentation de *Rue cases-nègres* est à cet égard édifiante. De l'exemplarité de l'enfant du film découle celle de la réalisatrice à travers l'anecdote dont ils se sont tous faits le relais :

« *Rue cases-nègres* consacre l'aboutissement d'une double volonté : celle d'un petit garçon martiniquais qui poussé par sa grand-mère et grâce à l'école de Jules Ferry va échapper à l'enfer des plantations de canne à sucre se fera reconnaître par les "Békés" (les Blancs) en acquérant le savoir ; celle d'une jeune martiniquaise elle aussi qui décide dès l'âge de quatorze ans de porter à l'écran le roman homonyme de Joseph Zobel et qui elle aussi se fera connaître en voyant par exemple son film couronné d'un Lion d'argent au festival de Venise. Le petit garçon, c'est José, le héros de *Rue cases-nègres*, et la jeune fille, c'est Euzhan Palcy, la réalisatrice du film »².

Enfin, l'étonnement qui le dispute à l'enthousiasme chez les journalistes français vient de ce que, non contente d'être une inconnue, Euzhan Palcy, Martiniquaise, convoque avec elle et par les choix qu'elle fait, en particulier dans *Siméon*, des images d'Épinal aux accents doudouistes :

« C'est un conte sur les Antilles, la musique, le soleil, la nonchalance, la solidarité des hommes [...] qui revendique le droit de vivre et d'écouter la

¹ *Jeune cinéma* n° 199, « Une saison blanche et sèche », par Hélène Romano, p. 40-42.

² *Positif* n° 273, « L'épure d'une mémoire antillaise », par Olivier Curchod, p. 11-13.

voix des morts. [...] E. Palcy joue sur toute la palette de nos mémoires, elle réveille les parfums de cannelle et de vanille, toutes les senteurs enivrantes de son pays »¹.

Cette chanson de geste en demi-teinte se doit de trouver une validation plus conventionnelle que tous les éléments dont elle est faite. Les articles se terminent fort souvent par une validation académique : les nombreux diplômes d'Euzhan Palcy obtenus dans les écoles et les universités françaises les plus réputées. C'est à Paris qu'elle a fait ses classes : elle est diplômée de la Sorbonne et de l'école Louis Lumière. Le discours de l'exception se résorbe par une explication logique *a posteriori* de proximité, oubliant de noter que celle qui a obtenu le Lion d'Argent à Venise était alors encore élève rue de Vaugirard, ce qui aurait pourtant fort bien convenu au mythe de la précocité.

En revanche, la dominante biographique qui caractérise le discours tenu par les médias nationaux généralistes et spécialisés sur Euzhan Palcy fait question parce qu'il rompt avec une tradition déjà bien ancrée, celle de la considération de la dimension strictement cinématographique d'un réalisateur et de l'œuvre qui fait son actualité : filiation, collaborations passées ou futures, travail précédent même s'il est confidentiel et interrogation du réalisateur sur ses convictions concernant le septième art afin de présenter ou discuter le caractère original de la posture choisie.

La presse régionale, quant à elle, élabore une stratégie de proximité, cherchant à se reconnaître dans cet ovni qu'est, à ses yeux, Euzhan Palcy. Dans quelle commune, dans quel quartier a-t-elle grandi ? Qui a été sa maîtresse ? Quels souvenirs garde-t-elle de l'école du bourg de Sainte-Marie, la commune du Nord Atlantique où elle a vécu ? C'est l'occasion de souvenirs susceptibles d'être ceux de tous ; de fait, ils mêlent une idée de l'enfance, famille nombreuse, l'éducation religieuse obligatoire dans la société des Antilles françaises.

¹ *L'Avant-scène*, rubrique cinémas d'auteurs « *Siméon d'Euzhan Palcy* », par Sonia Taillet, p. 117.

Euzhan Palcy est emblématique d'un processus propre à l'espace anthropologique franco-antillais : d'une part, la reconnaissance au niveau local qu'elle rencontre est pour partie tributaire du succès au niveau national et international, d'autre part, elle est l'objet d'une forme de doxa par définition atemporelle, pour le plus grand nombre.

À travers le temps, son discours dans les médias, porté en cela par les questions qui lui sont posées, se concentre tout entier sur la dimension industrielle et économique de sa production, laissant son travail sans réponse et sans discours théorique disciplinaire cinématographique. Le pan artistique de son travail est laissé vierge, comme s'il n'y avait pas de réflexion.

Ensuite, le contexte universitaire et scientifique de la recherche sur Euzhan Palcy est paradoxal.

La Martinique et la Guadeloupe sont des départements français qui ont produit au moins un réalisateur récompensé à défaut d'être (re-)connu. *Rue cases-nègres* a, entre autres, reçu le Lion d'Argent de la Meilleure Première Œuvre et un César de la Meilleure Première Œuvre en 1983. Au total, le film comptabilise plus de dix-sept prix internationaux. Bien que de nationalité française, Euzhan Palcy n'apparaît pas dans les monographies nationales.

D'un autre côté, sa notoriété et sa place dans le cinéma sont très variables selon les périodes.

Le rythme de production-réalisation décroissant permettrait de soulever l'énigme d'un déclin dont on ne peut douter qu'il a eu lieu, d'autant que ses derniers films ont été des téléfilms, alors même que l'intérêt et l'estime que les chercheurs américains lui portent ne cessent de croître. Notons cependant que la famille du cinéma français semble lui accorder aujourd'hui une reconnaissance *a posteriori*. En 2013, elle reçoit effectivement pour l'ensemble de sa carrière, le Prix Henri Langlois qui, en référence au créateur de la

Cinémathèque française, s'intéresse au « cinéma de patrimoine »¹. C'est la même démarche qui a permis la projection de la copie restaurée de *Rue cases-nègres* dans la sélection Cannes Classics² lors de la 64^e édition du Festival de Cannes.

Ainsi, si les contextes scientifiques français et anglo-saxons autour de Palcy s'opposent, les raisons de ces divergences demandent d'être explicitées.

Le cadre de la considération du cinéma dans l'université française est l'héritière du structuralisme. L'affirmation du cinéma comme un art à part entière est le résultat de nombreuses batailles, qui ont eu l'avantage de créer des disciplines aussi variées et porteuses que l'histoire du cinéma et de ses formes, la sémiologie du cinéma et l'esthétique du cinéma par exemple, avec des théoriciens tels que Hervé Bazin, Christian Metz, Michel Marie, Jacques Aumont, pour ne citer que ceux-là. La tâche a également été celle des réalisateurs eux-mêmes qui ont participé à ce que l'on connaît maintenant comme l'aventure française de la critique et de la théorisation dans les *Cahiers du cinéma* et *Positif* (à laquelle ont participé Jean-Luc Godard et François Truffaut, ou encore plus tard Olivier Assayas). Cependant, l'obligation de démontrer l'essence artistique du cinéma a pu se pervertir en une évaluation (surévaluation parfois) qui se cristallise dans les années 1970 autour de la notion d'auteur, excès contre lesquels Bazin lui-même mettait en garde à cause du « culte esthétique de la personnalité » qui en est le pendant. Là où des théoriciens tels que Joël Magny voient une « notion historiquement déviée »³, il faut, semble-t-il, ajouter que les films dont il s'agit sont principalement ceux de la vieille Europe.

¹ Le nom exact du festival est : *Rencontres internationales du cinéma de patrimoine et du film restauré*. Il existe depuis 2006.

² Créée en 2004, la sélection Cannes Classics répond à une volonté de valorisation des films de fiction ou documentaires, plus anciens que ceux présentés en sélection officielle. Ainsi, cette programmation donne une autre dimension à l'ambition de promotion du film qui s'est fixé le Festival de Cannes dès ses débuts et sous l'impulsion de son directeur, Gilles Jacob.

³ Joël Magny, « 1953-1968 : De la "mise en scène" à la "politique des auteurs" », in *Histoire des théories du cinéma*, CinémaAction, n° 60, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1991, p. 86-90.

À l'inverse, ou différemment, les *Cultural Studies* des chercheurs américains considèrent que les films de Palcy participent précisément des *African American Studies* dans leur dimension cinématographique et/ou appartiennent aux études féministes¹, deux de ses manifestations. Les études culturelles² sont un foyer marginal des années 1980, devenu prolifique et influent dans le monde anglo-saxon et progressivement dans l'université française. Elles prônent l'étude des manières de vivre, de ressentir les événements et de penser, propres à un groupe social. La légitimation qu'offre cette littérature est indéniable puisqu'elle permet de sortir de l'oubli un nombre important d'œuvres, ces dernières étant dédaignées ou récusées parce que leurs marques singulières les constituent comme totalement autonomes des artistes européens et, conséquemment, de la critique qu'ils entraînent dans leur sillage.

Le cinéma est ligne de culture, affirme Stuart Hall. Les études culturelles, voisines qu'elles sont de la sociologie des médias, préconisent d'« [étudier] la production et la réception des films comme pratique socioculturelle, en dehors de toute évaluation esthétique »³. En outre, elles participent du courant des études postcoloniales⁴ qui entendent réinterroger les concepts, les champs disciplinaires et leurs discours, à l'aune d'une lecture politique marquée au coin de l'histoire coloniale. Ainsi, la part belle est faite à des traitements qui sont ceux de la représentation du racisme et de la ségrégation raciale, de la réussite scolaire des enfants pauvres ou du Tiers-Monde, de l'esclavage et de ses survivances dans les structures économiques et politiques qui en découlent, de la représentation des Antilles françaises et de la domination de l'ancienne métropole coloniale, ou encore la prise en

¹ Brigitte Rollet, « Cultural studies, gender studies et études filmiques », *Iris*, n° 26, automne 1998, (Geneviève Sellier dir.), *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, [en ligne], 13/2001, p. 261-267.

² Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, 128 pages.

³ Définition de Geneviève Sellier, « Cultural studies, gender studies et études filmiques », *Iris*, n° 26, automne 1998, p. 5. Elle y donne également la définition des *gender studies* : « Études des pratiques et des représentations (dans le cinéma et dans l'audiovisuel) des identités et des rapports de sexe en tant qu'ils sont construits socialement ».

⁴ Bill Ashcroft, Helen Tiffin, G. H. Griffiths, *The Postcolonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, 544 pages.

considération des succès de femmes réalisateurs, des difficultés qu'elles ont rencontrées, etc. Notons que dans cette dissociation du fond et de la forme se joue un moment important des questions qui se posent au cinéma comme art : le cinéma peut-il avoir une relation statique avec le réel ? L'objectivité mécanique qu'implique nécessairement l'usage des moyens techniques de capture du monde peut-elle faire du film un matériau d'analyse fiable du monde ?

À considérer les nombreux ouvrages qui portent sur le cinéma, même si l'on se cantonne à la seule édition française, il s'avère qu'ils investissent les champs complémentaires de l'exégèse cinématographique. La grammaire et le langage du cinéma sont scrutés, en même temps que son essence artistique est questionnée et théorisée. Or les *Cultural Studies* font l'économie de cette analyse complémentaire et croisée. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, en dépit du nombre pléthorique des ouvrages anglo-saxons, le corpus composé des films de la Caraïbe insulaire envisagé lors de l'inscription a été révisé et le projet initial reformulé.

Ce travail s'est toujours voulu une entreprise de collecte d'informations sur le cinéma et la production, la réalisation, l'histoire et l'industrie cinématographiques. En partant des quelques travaux déjà existant à ce jour, il a voulu suivre un parcours le plus complet du processus cinématographique : depuis l'élaboration du scénario, conception du film, même dans sa dimension économique, jusqu'à l'exploitation commerciale et à la réception par le public. À notre avis, la littérature comparée, engagée qu'elle est dans l'adaptation et l'écriture de scénario entre autres, est la discipline qui permet d'embrasser toutes ces étapes du film ; en somme, d'« unir ce qui est le plus souvent séparé [...] parce que, fondée sur les notions de différence et, d'écart, de décalage, de distance et de dialogue, au plan de la réflexion, [elle] pratique la synthèse [...] »¹.

¹ Daniel-Henri Pageaux, *La lyre d'Amphion*, « De Thèbes à la Havane. Pour une poétique sans frontières », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 8.

De plus, l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy est protéiforme et appelle de ce fait de nombreuses questions que la réalisatrice laisse sans réponse. La diversité qui la caractérise en soi fait question et laisse espérer de sa part des développements esthétiques ou théoriques ayant trait à la multiplicité des postures que lui font adopter ses choix. Pourtant, il n'est rien. La caractéristique la plus visible et la plus assumée de son cinéma est qu'elle porte à l'écran des histoires de Noirs, de personnages/personnes qui sont noirs. Mais, en reconnaissant l'existence des lignes de force déterminantes des arts de la diaspora caribéenne et noire, il n'est pas possible d'accorder du crédit à l'idée d'arriver à la réalisation et au cinéma de manière vierge et de prendre la caméra de manière neutre.

L'originalité de la production d'Euzhan Palcy et de son discours ont imposé à l'analyse de faire à plusieurs reprises, un pas de côté comme la réalisatrice a elle-même procédé. C'est d'ailleurs dans le mouvement de la Négritude que la metteur en scène reconnaît ses influences, soit hors du cinéma et dans un mouvement dont l'émergence est organiquement liée à un espace et un moment de l'Histoire. Aussi, le plan et le propos de ce travail interrogent ces points. Dans quelle mesure et comment l'œuvre complexe et protéiforme d'Euzhan Palcy participe-t-elle de champs discursifs multiples d'idées, de pratiques, de mouvements sociaux, culturels et artistiques, d'événements politiques ?

D'abord, l'importance de la littérature dans sa création et dans l'écriture du scénario – puisque la réalisatrice y puise son inspiration –, puis dans la production de ses films sera investiguée. L'adaptation d'un texte romanesque qui l'amène à la réalisation de longs métrages de fiction pour le grand écran, fait dans un premier temps, des œuvres romanesques de Zobel¹ et de Brink² des matériaux génétiques fiables. L'adaptation cinématographique est un concept qui est en apparence simple parce qu'il recouvre le transfert à l'écran de l'intrigue et des personnages créés initialement pour le roman ou la nouvelle. En parallèle des pratiques

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, Paris, Présence africaine, 1950, 311 pages.

² André Brink, *Une Saison blanche et sèche*, 1979, traduction française, Paris, Stock, 1980, 362 pages.

variées et variables des réalisateurs, l'analyse de l'adaptation a évolué dans le temps, retenant par périodes des axes de préoccupations différents. Dans le cadre très précis de l'analyse des films de Palcy, cette histoire du concept nous intéresse puisqu'elle est efficiente à chaque fois. Voilà comment elle s'est constituée. À l'initial, il y a eu la question du respect ou de la trahison du texte littéraire. Plus tard, est venue celle du caractère traduisible ou de l'inadaptabilité de certains romans, qui a livré passage à une réflexion à rebours, et sur chacun des auteurs, et sur chacune des œuvres dans sa cohérence-authenticité. La démarche empirique qui a inauguré les travaux qui suivent a révélé que la littérature (antillaise) est pour le cinéma négrophile d'Euzhan Palcy, tout à la fois un matériau génétique et un substrat esthétique.

Ensuite, le deuxième moment de l'histoire du concept de l'adaptation a fait surgir toute vivace la question de Deleuze aux étudiants de la FEMIS en 1987¹ : qu'est-ce qu'une image de cinéma ? Qu'est-ce qu'une image pensée pour le cinéma ? Ce questionnement préside aux observations qui émaillent puis constituent l'objectif de l'analyse. Puisque les individus de chair et de sang et êtres sociaux sont, irréductiblement et par essence, extérieurs à l'artefact filmique, le projet palcien annoncé a-t-il du sens ? Est-il même possible ? Que dit-il ? Quelle esthétique dissimule-t-il ?

« Herméneutique » au sens étymologique est la recherche et l'explication. L'œuvre de la réalisatrice martiniquaise qui échange en permanence avec des romans sera analysée depuis, avec et sans la littérature, pour mieux permettre que le langage cinématographique soit considéré tel qu'elle le pratique. Il faut entendre par « langage cinématographique » ce que Deleuze désigne comme des « blocs d'images-mouvements »² et qui fait l'architecture technique de tout film tel que le spectateur le reçoit : les cadrages, les types de plans et de séquences, leur durée longueur, leur flou et leur net, et leur mise bout à bout, la lumière et la

¹ François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Les Cahiers du cinéma/INA, 2008, 288 pages.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 296 pages.

musique, pour ne citer que ceux-là. Mais la compréhension des choix de mise en scène opérés comme celle de leurs portées engageront plusieurs des théories actuelles issues aussi bien de l'université française que de l'université anglo-saxonne. Loin de se récuser les unes les autres, elles se complètent harmonieusement avec le projet de déterminer les marques de l'écriture cinématographique palcienne.

Enfin, avant ou en dépit de ces champs disciplinaires d'analyse, la déconstruction de la démarche de la réalisatrice martiniquaise offre l'occasion d' « étudier, [de] cultiver le divers, non pour s'y complaire en multipliant les juxtapositions de textes et de cultures, mais pour le maîtriser, en le recomposant selon des ensembles et des modèles explicatifs [et] conjurer des dangers et éloigner des tentations qui ne sont que trop connus : la fixation identitaire, la différence racialisée, radicalisée, l'authenticité ethnique »¹. Pour le dire autrement, la mise au jour des soubassements, des influences et des liens dans les films d'Euzhan Palcy considèrera le point de vue privilégié sur les mondes, offert depuis la Martinique, que la réalisatrice s'attache à décrire, transcrire ou qu'il lui arrive de fantasmer. L'acte créateur sera poursuivi dans ses moyens en lien avec ses ambitions politiques assumées, ses esthétiques secrètes et paradoxales, présenté dans sa période par ses composantes caractéristiques, pour prendre place dans ses espaces nourriciers et ceux de sa réception.

¹ Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 9-11.

Partie I : Lecture historique : du mythe à l'histoire

Chapitre 1. Euzhan Palcy, sa vie, son œuvre : deux ou trois choses que je sais d'elle

A. Le discours sur soi : David contre Goliath ou le mythe personnel

1. De la nécessaire étape biographique : les enjeux

Le projet d'embrasser d'un seul regard un artiste et son œuvre a répondu à travers l'histoire de l'art à des tendances variables, voire opposées. En effet, la première démarche marquée du sceau de l'interprétation biographique a, en littérature, été incarnée par Sainte-Beuve, non pas véritablement parce que l'auteur s'est montré plus fervent défenseur de la critique biographique, mais parce que le pamphlet que lui a consacré Marcel Proust au début du XX^e siècle l'a fait tel. Il reste, de cette irréconciliable opposition de principes confirmée par la doctrine structuraliste, un possible moyen-terme que la présente analyse se propose d'adopter.

Connaître un artiste, un auteur, c'est en connaître la vie. Cette affirmation péremptoire a donné lieu en littérature à une démarche dont les limites et les travers ont été démontrés par les formalistes dès les années 1960. Cependant, le projet de l'analyse littéraire telle que Sainte-Beuve la conçoit a perduré et partiellement basculé dans l'escarcelle des biographes. Dans le champ des études cinématographiques, la question ne s'est pas posée. Est-ce parce que le film est par nature réticent à l'analyse biographique, tant il est l'œuvre de plusieurs et dépendant d'un système de production lourd et contraignant ? Ou est-ce parce que les études cinématographiques font leur entrée dans l'université et, ce faisant, se constituent comme champ de recherche légitime aux grandes heures du structuralisme et de l'analyse du texte comme tout clos, signifiant et suffisant ? Si l'objet-film seul, comme dans un entre-deux, fonde des analyses psychanalytiques, les réalisateurs sont considérés soit par des analystes/sémioticiens qui traquent le travail spécifique du langage cinématographique, soit

par des biographes qui débusquent l'auteur afin d'éclairer la genèse d'une œuvre, ou retrouvent l'intervention de l'intime dans l'évolution créatrice. La biographie de Pasolini par de Ceccati est à cet égard éclairante.

Reste qu'Euzhan Palcy, au cours de l'acte ritualisé de la promotion des films – sortie en salle quand ce fut le cas, diffusion télévisée, sortie en format DVD ou encore projection dans le cadre de festivals –, a donné et donne des interviews dont les récurrences construisent une image d'elle-même. L'étude ne saurait en faire l'économie parce que son cinéma est peu connu du grand public, et que ce discours prend à rebours une place considérable dans sa réception. L'analyse à venir ne cherchera pas l'auteur derrière les mots puisque la presse n'est pas littérature, au sens poétique, et que les propos ne relèvent donc pas d'une écriture mais s'inscrivent dans un échange interactionnel régi par un principe d'intentionnalité.

2. Les composantes du mythe

Euzhan Palcy relate le parcours du combattant qu'a représenté chacun de ses projets – douze ans de collecte des fonds nécessaires et de préparation pour *Rue cases-nègres*, cinq pour *Une Saison blanche et sèche* – du fait de handicaps qu'elle répertorie : jeune, femme et noire : « Le fait d'être jeune, d'être femme et d'être noire, ont été trois handicaps terribles »¹.

Elle renverse ces éléments objectifs qui l'excluent du sérail cinématographique français pour en faire une force. Pour elle, être une femme est le fondement d'une sensibilité particulière vis-à-vis des sujets filmés : « Je ne pense pas qu'un homme cinéaste et une femme cinéaste filment de la même façon. Je crois que les femmes ont davantage le souci du détail [...] »².

Ensuite, elle présente sa trajectoire professionnelle comme intimement liée à la Martinique. Pourtant, un tel choix ne favorise pas sa carrière, source d'objections qu'elle

¹ Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, p. 87.

² Émile Breton et Carole Andréani, *op. cit.*, p. 88-90.

connaît : « On me disait : “Les Antilles, ça n’intéresse personne, peut-on parler de cinéma antillais ? Il n’y a pas de public pour ce genre de films...” »¹. *Siméon* qui réalise les aspirations de la réalisatrice après *Rue cases-nègres*, sort en salle quelque dix ans plus tard. Il est lui aussi une fiction antillaise. Les difficultés pour réaliser des films traitant des Antillais ne se sont pas résorbées depuis lors. La fortune d’*Antilles sur Seine* de Pascal Légitimus, en 1998, et le succès au box-office rencontré par *La première étoile* de Lucien Jean-Baptiste en 2009 pourraient faire croire à une modification d’importance des producteurs et des investisseurs du fait d’un intérêt quoique récent du grand public pour les territoires ultra-marins. Mais ces deux films sont des comédies qui mettent certes en scène des Antillais, mais de la génération née en France dans des situations endogènes (vues de France hexagonale), dans des lieux qui le sont tout autant (Paris ou la montagne). Ainsi, ni le film de Légitimus ni celui de Jean-Baptiste ne permettent de postuler aujourd’hui d’un changement ou d’une facilité plus grande pour des Antillais à se faire une place dans le cinéma français.

Contrairement au titre de son premier long-métrage, le titre du film de 1996 n’est pas connoté ou marqué du sceau des Antilles ou des Noirs, comme une prise en considération des objections rencontrées au préalable :

« Pire encore, il s’agissait d’un film dont le titre comprenait le mot nègre : *Rue cases-nègres*. Le coproducteur et distributeur du film, Claude Nedjar, s’est battu contre les producteurs pour défendre le titre. Pourquoi le changer, le roman s’appelle ainsi, il a été traduit dans plusieurs langues sous ce titre... »².

Cette affirmation pour fondée qu’elle soit, passe sous silence les obstacles rencontrés par le romancier au moment de la publication de son livre, les attaques nombreuses contre le roman pour des raisons similaires à celles des détracteurs de *Palcy*, bien qu’en des périodes différentes et en dépit du Prix des Lecteurs qui le couronne en 1950, l’année de sa publication.

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 87.

² *Id.*, *ibid.*, p. 87-88.

Enfin, Euzhan Palcy continue de se faire entendre. Sa double expérience française et américaine, rare parmi les réalisateurs de sa génération, plus par choix que par impossibilité, lui donne l'occasion de formuler des mots très durs sur le cinéma français et plus largement sur la France, propos nouveaux dont le contenu la différencie des autres réalisateurs, connus pour les saillies esthétiques comme un Truffaut, ou plus sociales, comme un Chabrol :

« Après le succès de *Rue cases-nègres*, j'ai reçu beaucoup de propositions de la part des producteurs américains. J'ai tout d'abord négligé ces offres puisque je cherchais un financement français pour *Une Saison blanche et sèche*. Sans succès. Comme le pays des droits de l'homme se foutait qu'on tape sur les nègres, je suis partie Outre-Atlantique avec d'autant plus de facilité que Robert Redford m'avait invitée au *Sundance Institute* »¹.

Au nom de son identité créole, elle refuse toute catégorisation en vue de les dépasser, d'abord au nom d'une implication plus grande dans ses choix, d'une justification plus fondée que celle finalement aléatoire, moins individuelle, de l'appartenance à un seul groupe humain.

B. Formation et construction

1. Les années de formation : 1973-1983

Si c'est à Paris, en 1975, dans la prestigieuse école Louis Lumière, que commence véritablement sa formation, Euzhan Palcy fait ses premiers pas en Martinique. Les années de formation forment donc deux volets. Le premier, martiniquais, correspond à ses années de lycée à partir de 1973 et le second, à Paris, en est la suite, jusqu'à ce qu'elle obtienne son diplôme de directeur de la photo à l'école Louis Lumière, période qui coïncide avec la sortie sur les écrans de *Rue cases-nègres*.

¹ *Présence du cinéma français*, n° 43, janvier/février 1993, rubrique « Carrière », entretien avec Stéphane Brisset, « Euzhan Palcy, Siméon », p. 39.

Sa première opportunité lui est offerte par la télévision pour le compte de laquelle elle réalise, en 1975, un moyen-métrage, première expérience qu'elle vit alors comme une épreuve initiatique. En effet, *La Messagère* est une œuvre de commande alors qu'elle a déjà écrit une première adaptation de son roman favori, le roman de Joseph Zobel. On lui demande de faire ses preuves tout en lui allouant un budget de trois cent mille francs.

Ensuite, elle poursuit son travail personnel grâce au SERMAC (Service Municipal d'Action Culturelle), structure publique à la tête de laquelle se trouve Jean-Paul Césaire qui, au début des années 1970, entend exploiter au mieux la force de contre-pouvoir du Septième Art. Il formule en ces termes ses intentions :

« J'ai créé le SERMAC en 1974 avec huit ateliers [...] dont l'atelier audiovisuel. J'y tenais particulièrement car à l'époque il n'y avait même pas la tv couleur, elle était en noir et blanc et il n'y avait qu'une seule chaîne qui était FR3 Martinique. Les Martiniquais avaient un seul médium audiovisuel à leur disposition qui était FR3, chaîne de droite sous Giscard d'Estaing. Donc on était dans l'opposition. Il fallait qu'il y ait donc une espèce de concurrence d'où la naissance de l'atelier audiovisuel. [...] Les tournages étaient quelque peu militants et étaient pour la plupart des documentaires et puis on s'est lancé dans une fiction *Dérive de la femme jardin* adaptation du roman de René Depestre »¹.

Il est intéressant de noter que si dans l'histoire occidentale du cinéma, il y a bel et bien rivalité entre le cinéma et la télévision, c'est plutôt cette dernière qui a représenté une force d'affaiblissement du cinéma avec la pénétration des postes de télévision dans les foyers. L'intention de Jean-Paul Césaire est inverse : apporter un contre-point à la télévision par le cinéma.

En 1981, le court-métrage d'Euzhan Palcy, *L'Atelier du diable*, raconte l'histoire d'un jeune orphelin qui, sur le chemin de l'école, accompagné d'autres enfants, a aperçu dans une étrange cabane, quelqu'un, quelque chose. Un diable peut-être ? Pourtant, Joseph, plus hardi que les autres, va chercher à découvrir le secret de ce solitaire. Ce film, réalisé dans le cadre

¹ Interview accordée à Livio Duverger, Mémoire de Master 1 *Arts du spectacle et Musique : mention Cinéma-Audiovisuel*, Université Paul Valéry Montpellier III, Juin 2005, sous la direction de M. Jacques Choukroun : « *L'économie du cinéma des régions d'outre-mer : le cas des Antilles françaises. Y a-t-il une économie possible du cinéma Antillais ?* », Annexe I, p. 97-98.

des premiers ateliers du Sermac, en a toutes les caractéristiques. L'ancrage aux Antilles, en Martinique, du thème traditionnel du rejet d'un marginal par une communauté, inscrit la réalisatrice dans la mouvance idéologique des ateliers : rester très proche des problèmes des populations antillaises françaises de l'époque, en faisant le choix de fixer sur la pellicule le réel antillais. Ici, dans la mesure où c'est un village de pêcheurs qui sert de cadre, ce réel est pensé et présenté sous les doubles espèces d'un monde frontière entre campagne et mer et du monde de l'enfance. Comme tous les autres films de l'atelier d'audiovisuel, *L'Atelier du diable* ajoute à ces préoccupations des exigences technologiques afin de pallier les instabilités structurelles qui pèsent sur la part technique du Sermac (manque de personnel stable, des formateurs peu nombreux). En effet, il a été réalisé avec un matériel de qualité et à la pointe de la technologie de l'époque : une caméra Éclair, une table de montage Atlas, un magnétophone Nagra IV et banc de recopie Schlumberger.

Quand en 1975, Euzhan Palcy s'installe à Paris afin d'y poursuivre un double cursus, s'ouvre la période académique de sa formation. Le premier versant est littéraire et sera couronné d'un diplôme de Licence de Lettres et d'une Maîtrise en Études théâtrales. Dans le même temps, le versant principal cinématographique se concrétise rue Vaugirard.

À l'école Louis Lumière, en dépit d'un goût marqué pour la direction de la photo, c'est en tant qu'assistant réalisateur qu'Euzhan Palcy complète sa formation, parallèlement aux cursus universitaires entrepris. L'année 1977 est, pour elle, celle des jeunes réalisateurs africains. Ses expériences professionnelles sont celles d'un assistant réalisateur¹ sur des films qui, quoique confidentiels, sont de bonne facture. Elle est assistant réalisateur avec le jeune réalisateur mauritanien Sydney Sokhona sur *Safrana ou le droit à la parole*² ; puis elle est

¹ Palcy ne conçoit pas ainsi ses participations. Elle parle seulement d'apporter son soutien et son expérience.

² Sidney Sokhona, *Safrana ou le droit à la parole*, 1977, 121'. Second long métrage de son réalisateur, après *Nationalité : immigré* en 1975, *Safrana* est également l'ultime long-métrage de Sidney Sokhona. Il n'existe pas de cinéma mauritanien à proprement parler. Les ouvrages spécialisés en recensent quatorze en quatre décennies qui sont le fait de trois réalisateurs. [*Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, R. Armes (dir.), p. 246-247]. Dans les années 1960 et 1970, Sidney Sokhona, avec Med Hondo, est de ceux-là. Depuis les années

assistant réalisateur du Burkinabé Kollo Daniel Sanou sur *Touyan Tigui*¹, fiction de 15 minutes, qui adapte le roman de l'auteur sénégalais Cheik Hamidou Khane, *L'aventure ambiguë*. L'année suivante, c'est sur *Ô Madiana*² de Constant Gros-Dubois, réalisateur guadeloupéen qui participe au cinéma de l'immigration antillaise³, qu'elle travaille. En 1986, elle collabore également avec le célèbre réalisateur et son ancien professeur Jean Rouch sur *Dionysos*.

2. Les années de construction franco-américaines : après 1983, liberté et émancipation

Le cinéma est aussi une industrie. On ne peut douter que la fortune de cette formule d'André Malraux est due en grande partie à sa véracité. Les données économiques et financières, la chaîne des moyens nécessaires à l'existence d'un film ne sont pas extérieures à la considération d'un cinéma national ou de manière plus restreinte à la considération de la filmographie d'un cinéaste. Loin de renvoyer dos à dos esthétique et économie ou de lancer l'analyse dans l'impasse, il s'agit pour un temps de tourner vers « ces partenaires sans lesquels un film n'est jamais qu'une longue pellicule impressionnable : artisans, négociants, industriels, ouvriers, sans oublier le fameux public »⁴. De 1982 à 1992, Euzhan Palcy laisse derrière elle l'expérience amateur du Sermac. Cela équivaut à une période de dix ans durant laquelle son cinéma connaît plusieurs périodes française et américaine. Le propos ne sera pas de rendre compte de la totalité de l'histoire culturelle des deux cinémas les plus prolifiques et

2000, Abderrahmane Sissako est le troisième. L'intrigue de *Safrana* traite des problèmes de l'immigration, thème cher à son metteur en scène.

¹ Kollo Daniel Sanou, *Touyan Tigui*, 1978, 15'. Le titre en langue mooré signifie *Le Diseur de vérité*.

² Constant Gros-Dubois, *Ô Madiana*, 1978 (sorti en 1980). Darling Légitimus campe l'un des personnages de cette famille antillaise confrontée au déracinement et au racisme en France.

³ Mémoire Livio Duverger.

⁴ Préface de Pascal Ory à *Une histoire économique du cinéma français de 1895 à 1995*, « Regards croisés franco-américains », Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 17.

influent du XX^e siècle, par le prisme des films de la réalisatrice martiniquaise. Cela serait peut-être possible, mais ferait l'objet d'un développement bien plus étendu et serait en outre peu probant. En revanche, il s'agira de trouver les contours du design économique de l'œuvre de la cinéaste et d'y débusquer les fondements de quelques-uns de ses partis-pris de metteur en scène, à la suite des arguments qu'elle présente.

Au regard de sa seule expérience, elle fait ses armes avec des projets colossaux tant du point de vue des équipes constituées, du nombre de figurants ou des budgets. Elle est habituée aux projets amateurs et, par conséquent, minimalistes (une équipe technique ramenée à la portion congrue, un nombre réduit d'acteurs non professionnels et des tournages en décors naturels). Si deux de ses trois films de fiction pour le grand écran ont en commun d'engager des équipes de tournage réparties sur plusieurs sites, tous ont imposé la création de décors adaptés pour des raisons différentes. La rue case-nègres, décor principal de son premier long-métrage, a dû être construite de toute pièce, l'habitat authentique existait mais était encore utilisé par des ouvriers agricoles pauvres. *Rue cases-nègres* a finalement coûté 6 millions de nouveaux francs et a demandé la constitution d'une équipe technique exclusivement française installée en Martinique pendant les mois de tournage, les moyens humains n'existant pas sur place, ainsi qu'une cinquantaine de figurants. *Une Saison blanche et sèche* a été tourné principalement au Zimbabwe sur des plateaux construits pour l'occasion, le sujet du film rendant impossible le tournage à Soweto et la scène centrale du tribunal à Londres a nécessité deux cents figurants pour la seule scène des émeutes de Soweto. *Siméon* a été tourné entre la Guadeloupe et Paris, tout en imposant la construction de plusieurs décors où se déroule la part onirique du film. Bien qu'allant croissant pour la réalisatrice, les budgets restent très inférieurs aux coûts de production de la période ou même antérieure. Les films de la Nouvelle Vague réputés pour leurs coûts de production réduits avoisinaient dans les années 1960 les 40 millions de francs. *Une Saison blanche et sèche* n'a coûté que 9 millions de dollars

comparativement à *Cry Freedom* de Chris Menges (40 millions). Les sommes investies ne sont pas synonymes de succès au box-office. *Batman*, le film ayant réalisé le meilleur bénéfice la même année, n'a coûté que 23 millions de dollars.

Durant ses trépidantes années franco-américaines de construction, Euzhan Palcy endosse des responsabilités de plus en plus importantes, jouant le rôle de scénariste et de productrice, en plus de réalisatrice. *Rue cases-nègres* réunit vingt ans plus tard si ce n'est l'équipe française de Truffaut de *Les Quatre cents coups*, une équipe constituée sur les conseils de son mentor et repose en outre sur un montage financier complexe. Avec *Une Saison blanche et sèche*, elle découvre le travail avec une équipe de réalisation de major américaine et le star-system. Pour donner vie à son projet *Siméon* et avoir la main haute, elle crée la maison de production, Saligna & So On. Trois expériences différentes. Avec la première, elle fait l'expérience d'une certaine indépendance liée économiquement à la personnalité et au profil des deux producteurs principaux du film. Jean-Luc Ormières est également le producteur de réalisateurs atypiques tels que Dai Sije, Raymond Depardon, des frères Dardenne, de Benoît Delépine et de Gustave Kervern. Claude Nedjar, le créateur de Nef Diffusion, a été le producteur et/ou le distributeur de réalisateurs français (Louis Malle ou Jean-Jacques Annaud pour *La Guerre du feu*). Il a également distribué en France des réalisateurs étrangers (l'Indien Satyajit Ray, par exemple), après avoir été associé à des projets aussi dissidents que *Vladimir et Rosa* du Groupe Dziga Vertov. Dans ce laboratoire expérimental, né de la rencontre de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, il joue, en 1970, le rôle de Dave Dellinger. Quant à l'autonomie artistique, Euzhan Palcy la doit à Truffaut. Elle confie :

« [Truffaut] n'a pas pu venir aux Antilles. Mais pour la post-production, il était très présent surtout à un moment où j'ai eu besoin de ... On me demandait de charcuter mon film parce qu'il fallait faire une heure trente. Ce n'était pas possible. Le film était défiguré, massacré. Et là, j'ai fait appel à mon parrain. Tout de suite, il a demandé une projection et à l'issue de la projection, il s'est écrié mais vous êtes malades. Vous allez défigurer le film.

Remettez toutes les images. Et parce que monsieur Truffaut avait dit cela, avait parlé, ... du coup, je dois à François Truffaut les une heure 46 de *Rue cases-nègres* »¹.

Avec *une Saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy fait l'expérience des difficultés et des contraintes inhérentes à un projet hollywoodien (tournage en anglais, changement des dirigeants de la *major* pendant la pré-production) et à l'occasion de la troisième expérience, elle découvre la pleine responsabilité. Périodes toujours en rebond l'une de l'autre : Palcy commence aux États-Unis parce qu'elle ne trouve pas en France les financements pour son nouveau projet, puis elle retourne en France lassée du système hollywoodien. Elle refuse les concessions allant de pair avec les industries dans lesquelles elle s'inscrit économiquement, même celles qui pourraient paraître les plus secondaires. En France, elle défend le titre de son premier long-métrage et refuse de lui donner une suite. Aux États-Unis, après *une Saison blanche et sèche*, sa situation ne la satisfait pas plus :

« J'ai passé mon temps à dire non à Hollywood, à refuser des centaines de projets. Ce que beaucoup de gens n'ont pas compris. Pourquoi n'ai-je pas davantage de films sur mon CV avec le parcours que j'ai eu ? Parce que ceux qui ont l'argent et auraient pu me permettre de faire des films, ceux-là n'ont jamais voulu faire *mes* films. Mais ils n'avaient cessé de me solliciter pour faire *leurs* films. Mais des films dans lesquels je ne me reconnaissais pas. [...] Ça a été dur. Et chaque jour j'écrivais des histoires et plus on me disait non, plus je recommençais à écrire autre chose. Mais chaque fois on me disait non et là je me suis entêtée. J'ai dit : non, je ne céderai pas même si je n'aurai fait en mourant, en quittant cette terre que cinq films, je veux faire des films que je veux faire. [...] Quand je propose un film, ils me disent: "we don't know how to market this to the white audience. It's a black story". Why call it a black story? It's just a story. Pourquoi l'approcher comme a black story? Pourquoi ne pas dire que c'est un film ? Est-ce qu'à l'inverse, avec l'une de vos histoires, vous réunissez vos publicistes, vos gens pour vous demander comment vous allez le vendre à *black audience, latino audience, asian* ? »²

La situation qu'elle décrit réinterroge le sens que l'on donne à l'expression *director's cut*. Il semble souvent qu'il s'agisse de désigner l'opposition entre les vues du réalisateur et

¹ Supplément de *Rue cases-nègres*, « L'amour sans je t'aime », 10'32'' à 11'00''.

² Entretien filmé avec Jean Hodgkinson, à l'occasion de l'édition du *Festival Caribbean Tales*, en 2009, à Toronto, 22'45'' à 27'33''.

<https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU> (ressource disponible au 17 mai 2017).

des producteurs. Prenons l'exemple de *The Four Devils*¹ de Murnau pour illustrer les enjeux suggérés de cet antagonisme. Murnau écrit et réalise un film muet où il continue le travail entrepris dans *L'Aurore*. Mais le sens de l'œuvre, profondément voulu par le metteur en scène, a été sacrifié à la mode nouvelle du parlant, au point entre autres de transformer l'issue fatale en *happy end*, de réécrire et de tourner à nouveau des séquences entières. De prime abord, le cas de Palcy est fort différent de celui de Murnau : la première n'arrive pas à faire les films de son choix pour des raisons qu'elle formule avec la catégorie de la race, le second a un film qui sort deux fois, dans une version muette et l'autre parlante quoique modifiée. Or, en termes d'histoire économique du cinéma, c'est le même phénomène qui s'illustre différemment du fait de leurs contextes respectifs. En effet, on peut lire :

« Comme la plupart des produits industriels, le cinéma a obéi, depuis ses débuts, à une évolution, tenant à un cycle de vie le faisant passer, successivement, d'une phase d'émergence et de croissance à une phase de maturité, puis à un phase de vieillissement »².

Reprenons. En 1928, Murnau appartient à la fin de la période de croissance du cinéma, caractérisée « par le perfectionnement de l'outil technique et la multiplication du nombre de films »³. À la fin du XX^e siècle, Euzhan Palcy participe d'un cinéma dans sa phase de vieillissement dont les traits principaux sont : stabilisation et rationalisation des techniques de fabrication, saturation de la production et des marchés et concentration des recettes sur un petit nombre de films. Les mésaventures de Murnau et les obstacles rencontrés par Palcy se comprennent dans le cadre d'une réflexion sur une logique de l'offre et de la demande et donc de la structure de risque. Quand Murnau réalise, la pression exercée par les distributeurs est quasi-inexistante ; ce n'est qu'au terme de la phase de maturité que les intermédiaires seront

¹ Friedrich W. Murnau, *The Four Devils*, 1930, Fox. Synopsis : une troupe d'acrobates réalisent chaque soir un saut particulièrement dangereux dont le succès est assuré par le travail certes mais surtout sur la complicité – voire l'amour – entre les deux principaux protagonistes. Cet équilibre est mis en danger parce que le jeune homme tombe amoureux d'une sombre séductrice. Dans la version test choix du réalisateur, les deux trapézistes mourraient ensemble. Dans la version parlante, l'économie de rôles féminins est renversée (la vamp est plus présente que la douce équipière) et l'homme volage est finalement repentant.

² Pierre-Jean Benghozi, « Économie et histoire », in *Une histoire économique du cinéma français*, op. cit., p. 24.

³ Op. cit, p. 24.

réduits au minimum. À compter du dernier quart du XX^e siècle, « c’est désormais l’offre qui “pousse” et non plus l’offre qui “tire ” [...], l’augmentation des parts de marché s’opère au détriment des concurrents »¹.

Les oppositions aux projets d'Euzhan Palcy sont ainsi à entendre, par-delà le modèle WASP qui a cours à Hollywood, en termes économiques comme une interrogation du public auquel elle destine ses films. Il n'est plus l'heure où Hollywood découvrait que les Afro-Américains constituent un quart de la population et donc, à ce titre, un marché à part entière à conquérir. Dans le même temps, la fin de la ségrégation raciale et les mouvements noirs assuraient du succès des films de la *Blaxploitation*² des années 1970, portés par des bandes-son faites de soul music et de funk populaires. Le public depuis est stabilisé, de même que, probablement, les stratégies communautaires par l'adjonction de personnages secondaires noirs, asiatiques, homosexuels. En outre, l'affaiblissement de la demande, le développement de la concurrence aujourd'hui incarnée par la vague des *horror found footage*³, rendent les sujets de Palcy d'autant plus difficiles à imposer qu'elle ne se reconnaît aucunement dans le cinéma comme grand spectacle. L'enjeu du *director's cut* est donc celui de la pression économique extrême exercée sur un réalisateur, selon que son projet correspond plus ou moins à un format susceptible d'assurer la rentabilité économique et des bénéfices substantiels :

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 24.

² Considérée comme la naissance du cinéma afro-américain, la *blaxploitation* est une appellation qui recouvre les films des années 1970, au scénario souvent schématique, dont l'intrigue se noue autour d'un héros (Shaft) ou d'une héroïne noir (Foxy Brown). Permettant une revalorisation de l'image du Noir dans le cinéma américain après huit décennies de rôles de toile de fond humiliants et ridicules, les films de la *blaxploitation* sont des films d'action à la recette connue (sexe, violence et succès final du héros).

³ Plus qu'un genre cinématographique jouant sur les codes du film d'horreur et du thriller dont *Cannibal Holocaust* aurait ouvert la voie reposant sur des images qui seraient littéralement trouvées (*Blair Witch project*, *Paranormal activity*, etc.) utilisant à l'envi les techniques, les gros plans, les ralentis, les arrêts sur image et le point de vue subjectifs, le *horror found footage* est un modèle économique fondé sur la réduction de tous les coûts de production : tournage en deux ou trois mois, sur un seul site, délocalisation des tournages, peu de comédiens et une équipe technique réduite mais dont la promotion est ensuite assurée par les majors ou à la manière des majors. Voir à ce sujet, l'article de Jay MacRot, "*Devil's experiment and Flowers of Flesh and Blood*" in l'ouvrage collectif *Horror film, Creating and Marketing Fear*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, (p. 135-143).

« [...] si le nombre des films frappés d'échec augmentait, les succès continuaient à exister ; ils étaient dans les années quatre-vingt de plus en plus gros. Le marché est devenu spéculatif, a attiré de petits producteurs qui tiraient avantage de leurs faibles frais généraux, rendant difficile sinon impossible toute immobilisation et tout investissement lourd dans les sociétés intégrées »¹.

Euzhan Palcy, à l'instar de nombreux cinéastes, utilise les moyens de sa disposition pour s'affranchir des contraintes qui pèsent sur les réalisateurs, à la recherche de la liberté artistique qui, pour elle, réside dans la possibilité même de faire exister un film. Au fur et à mesure des années, elle expérimente et repousse chaque fois plus loin les limites imposées aux réalisateurs dans la réalisation de leurs projets. Les compétences nombreuses qu'elle développe, jusqu'à créer sa propre maison de production en dépit des risques que cela comporte – *Siméon* a été un échec commercial –, prennent un sens plus profond et éclairent d'une manière nouvelle ses choix au cours des deux décennies suivantes qui, de prime abord, peuvent paraître discutables. En effet, immédiatement après sa deuxième fiction martiniquaise, la cinéaste renonce au grand écran et à la fiction. C'est alors la trilogie documentaire consacrée à Aimé Césaire dont le court métrage, *L'Ami fondamental*, est l'appendice, si ce n'est la clôture. Il est tout à fait rare de voir un cinéaste se détourner de la fiction pour le documentaire, à moins d'y jouer avec les limites et les codes appartenant supposément en propre à l'une ou à l'autre. L'inverse est plus courant (Buñuel ou Ousmane), le documentaire faisant office de première fois. Ce choix surprenant s'explique. Le nouveau projet qu'elle porte avec sa jeune maison de production est l'assurance d'une totale liberté ; elle ne se restreint plus ni sur le sujet, ni sur la durée. Elle renoue avec son intention documentaire dans *Parcours de dissidents*. La séduction de la fiction semble trop forte pourtant. Chaque documentaire en est immédiatement suivi ; *Ruby Bridges* et *The Killing Yard* sont réalisés coup sur coup après Aimé Césaire, *Une Voix pour l'Histoire* et *L'Ami fondamental*, et *Les Mariées de l'Isle Bourbon* est produit deux ans après *Parcours de*

¹ Pierre-Jean Benghozi, « Économie et histoire », in *Une histoire économique du cinéma français*, op. cit., p. 25.

dissidents. L'affaire est d'importance parce qu'alors, le téléfilm n'est pas pour elle une manière de déchoir, contrairement à l'avis défavorable largement partagé qui veut, comme le rappelle René Prédal, cité par Stéphane Benassi, que « dépréciant largement la télévision par rapport au cinéma, le téléfilm est doté d'une image largement négative »¹. C'est choisir de tirer parti de ce « *média de masse* aux contenus divers et protéiformes »². Si l'on ajoute cela, que son premier téléfilm américain est un produit Disney, elle semble s'autoriser toutes les audaces ou les alliances les plus opposées à une certaine conception du cinéma d'auteur, pour pouvoir faire les films de son choix. Notons que depuis *Les Mariées de l'Isle Bourbon* en 2007, aucun nouveau film d'Euzhan Palcy n'a paru sur les écrans. C'est qu'elle consacre beaucoup de son temps à parrainer d'autres réalisateurs dans lesquels elle se reconnaît, et à participer à des festivals – bien souvent elle est présidente du jury – comme ce fut le cas du Fescapo 2013.

La période de construction précoce préfigure ses dispositions : choix d'histoire, deux espaces d'existence, la France et les États-Unis, la notoriété et la discrétion, le travail avec des non professionnels et son contraire. De ses déceptions naissent des stratégies osées, voire risquées. Ce premier découpage chronologique correspond à un premier regard de synthèse et a permis de présenter le lien entre ses années de formation, ses premières expériences professionnelles, ses années de construction et la suite de son œuvre, en y appliquant les premiers filtres signifiants et/ou significatifs que sont l'histoire et l'économie du cinéma.

¹ Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V.*, « Pour une typologie des fictions télévisuelles », Lièges, Cerfal, coll. « Grand et petit écran/Essais », 2000, p. 51.

² *Op. cit.*, p. 15.

Chapitre 2. Chronologie commentée de l'œuvre d'Euzhan Palcy : passage en revue

La filmographie de la réalisatrice est en grande partie confidentielle, aussi impose-t-elle un passage en revue des films, premièrement, dans le projet d'apporter au lecteur les informations nécessaires qui seront ensuite utilisées dans l'analyse et, deuxièmement, pour établir les premiers liens. Proposer la monographie de la réalisatrice rend nécessaire, au nombre des chronologies utiles, d'en déterminer une qui envisage sa production de l'intérieur parce que la réalisation s'est échelonnée de 1972 à 2007. Il a paru intéressant de maintenir en partie le prisme biographique. Troisièmement, bien que profondément hétérogène dans sa densité et ses formes, les films de fiction et les films documentaires de l'œuvre de Palcy construisent un univers cohérent où s'affrontent le bien et le mal, où les personnages lumineux sont confrontés à l'ombre, aux faiblesses, à la dualité vice-virtu.

A. Des films de fiction...

1. Rue Cases-nègres, Une Saison blanche et sèche et Siméon : le triptyque nodal et ses précurseurs

Trois des films d'Euzhan Palcy ont été faits pour le grand écran et effectivement projetés avec des fortunes diverses. *Rue cases-nègres*, *Une Saison blanche et sèche* et *Siméon* constituent un cycle cohérent, celui des années de formation mais également un ensemble nodal puisque deux d'entre eux sont des adaptations. La réalisatrice en vient à un film de fiction dont elle écrit le scénario sans *pré-texte* et pour lequel elle crée une maison de production. Avant eux, de 18 à 26 ans, à Paris (1975-1983), soit durant huit ans, elle a réalisé *La Messagère*, *L'Atelier du diable*.

La Messagère est le premier moyen-métrage d'Euzhan Palcy créé pour la télévision et réalisé avec des moyens financiers et techniques minimums dont il ne subsiste aucune copie. Dans les années 1970, dans la région rurale et paysanne de la Martinique, des ouvriers agricoles décident de tenter de sauver leurs emplois en rachetant la propriété sur laquelle ils travaillent parce que les héritiers ont décidé de s'en défaire à tout prix. Mais ils n'en ont pas les moyens. La coopérative est finalement créée grâce à un don providentiel d'une jeune fille, à qui la défunte grand-mère a révélé l'existence d'un trésor, au cours de deux rêves successifs. Le téléfilm tient son titre de la relation entre le personnage de la jeune fille et de son aïeule, qui fait d'elle sa messagère auprès de ses anciens collègues de travail.

L'Atelier du diable est le premier court-métrage de fiction qu'Euzhan Palcy réalise. L'action se déroule dans un petit village de pêcheurs. Un écolier, passionné de cinéma et curieux, décide de braver les interdits pour aller à la rencontre d'un vieillard bourru qui vit seul avec sa poule. Les liens d'amitié qui vont se construire entre les deux personnages se feront dans le plus grand silence et, souvent, avec la complicité de la nuit. L'aura de mystère et d'étrangeté qui entoure le vieil homme est renforcée par le fait qu'il ne sort de sa case que la nuit et qu'il vit en harmonie avec la nature (la mer, sa poule, la forêt).

Les films de l'extrême jeunesse sont des courts et moyens-métrages de fiction. Les conditions rudimentaires dans lesquelles elle réalise permettent de postuler que son rapport à son travail est plus intuitif que réfléchi. En effet, elle n'a pas encore vingt ans. On peut considérer dans un premier temps *Rue cases-nègres* comme l'aboutissement de ses années de formation de huit années. D'une part, il est coutume de considérer le court-métrage comme le laboratoire d'expérimentation avant le passage au long-métrage. D'autre part, son expérience de court-métrage, pour artisanale ou amateur qu'elle fut, lui a permis d'envisager tous les aspects, aussi bien techniques qu'esthétiques, impliqués par la réalisation d'un film, contrainte qu'elle a été d'être à la fois scénariste, cameraman et monteur. Enfin, la troisième raison est

qu'à écouter ses propres témoignages, *Rue cases-nègres* est, peu ou prou, son film de fin d'études :

« Quand je suis arrivée en France pour faire mes études de cinéma, j'avais déjà *Rue cases-nègres* dans mes bagages. J'avais le roman et j'ai commencé à en écrire le scénario. Tous les dimanches après-midi, mes amis et moi nous nous réunissions dans le jardin autour d'une tasse de thé et de petits gâteaux et là, je faisais lecture de ce que j'avais écrit au cours de la semaine écoulée »¹.

La période de ses expériences professionnelles qui coïncide avec celle de ses études parisiennes initie des liens qu'elle mettra à profit lors de la réalisation de l'adaptation du roman de Joseph Zobel. De fait, c'est sur *Ô Madiana*² de Constant Gros-Dubois qu'elle travaille avec Darling Légitimus, à qui elle confie ensuite le rôle principal. Mieux encore, c'est également de là que lui vient la tonalité pathétique de son premier film et que commence sa complicité professionnelle avec Joël Palcy, son frère, qui continue jusqu'à *Siméon*. Enfin, le comédien Serge Ubrette qui tient l'un des rôles principaux de Constant Gros-Dubois tournera quelques années plus tard pour Willy Rameau³, qui est lui-même producteur délégué de *Siméon*.

Troisième long-métrage de fiction d'Euzhan Palcy, *Siméon* raconte deux histoires croisées. L'action commence dans une petite commune d'une île tropicale où, quand les enfants ne vont pas à l'école, ils assistent aux cours de solfège, de musique et de danse autour du tambour Ka. Ceux-ci sont dispensés par M. Siméon, un homme débonnaire et séducteur, compositeur à ses heures perdues, dans une salle ouverte à l'ombre des manguiers et des arbres à pain. Les adultes vaquent à leurs occupations : au bistrot de la place centrale, ils

¹ Interview vidéo accordée au MoMa dans le cadre de la rétrospective qui lui a été consacrée du 18 au 31 mai 2011 organisée par Ron Magliozzi Assistant curator et Anne Morra, Associate curator of Department of Film "I discovered Truffaut in Martinique before I came to France, to study film but when I came to study I already had in my luggage Sugar Cane alley. I had the book and I began to write on my own screenplay. Every Sunday afternoon, my friends and I would gather in the garden, with tea and cookies, I would read what I've been writing during the week".

² Le film réalisé en 1978, sorti en mai 1979 a dans les rôles principaux Benjamin Jules-Rosette, Rose-Marie Fixy, Darling Légitimus, Anémone et Serge Ubrette.

³ Réalisateur et co-scénariste avec Jean-Pierre Rumeau de *Lien de Parenté*, 1986, 95', avec Jean Marais et Serge Ubrette.

écoutent la radio et discutent des nouvelles, les femmes créent des coiffes en madras et font se languir des soupirants éternels, tandis que le pompiste et le facteur, musiciens amateurs, rêvent de devenir célèbres. Un soir de fête du village, M. Siméon, fin soûl, tombe d'un arbre et meurt. Pendant la veillée mortuaire, l'une de ses élèves, la petite Orélie, lui dérobe une mèche de cheveux. Là, commencent les errances de Siméon, affublé d'une improbable queue de pie rose, entre le monde des vivants et le monde des morts, qui s'achèvera quand l'enfant aura accepté de brûler la relique. Dans le même temps, le pompiste, un ivrogne peureux et souvent ridicule, sur les conseils de la voix de Siméon part à la conquête de Paris, monte un groupe, trouve un manager, crée une nouvelle musique et fait un retour triomphal pendant le carnaval, avant de donner deux concerts spectaculaires, aux Antilles et à Paris. La structure du film entrecroise les deux trames narratives principales qui fonctionnent dans des rapports de dépendance l'une vis-à-vis de l'autre, organisées par le point de vue complexe du regard de la petite fille sur les événements racontés. Elle est tour à tour une enfant espiègle et rêveuse, la complice et le messenger de l'amour impossible entre le fantôme et la chanteuse du groupe, une jeune lolita amoureuse et en admiration devant son professeur de musique qui par voie de conséquence, se sent la rivale d'une femme adulte.

Le lien qui existe entre les trois premiers longs-métrages d'Euzhan Palcy se tisse étroitement dans les sentiments de la réalisatrice, l'un venant compléter l'autre. Ainsi dit-elle :

« Je suis sortie en morceaux de mon tournage sud-africain. Je ne pouvais pas voir une histoire d'Afrique à la télévision sans avoir les larmes aux yeux. J'étais mal pendant un an. J'avais envie de musique, de poésie, d'évasion. C'est ainsi que l'histoire de *Siméon* m'est venue. D'avoir fait ce film m'a donné la foi »¹.

Sur *Siméon*, Palcy renoue avec les Antilles, dix ans après *Rue cases-nègres*. En un sens, *Siméon* est la suite de *Rue cases-nègres*, soixante ans plus tard puisque l'intrigue est totalement ancrée dans les années 1990. *Rue cases-nègres*, *Une Saison blanche et sèche* et

¹ François Quenin, « Conte de Noël créole. *Siméon*, un film d'Euzhan Palcy », in *Témoignage chrétien*, rubrique « Cinéma », 26/12/1992.

Siméon forment des volets économique, politique et géographique complémentaires d'une même question, celle de la misère et des difficultés rencontrées par un groupe humain dont la caractéristique est d'être noir. En effet, *Rue cases-nègres* raconte comment le petit José Hassam grandit avec sa grand-mère, ouvrière agricole pauvre, dans les champs de cannes, sous le Gouvernorat dans la commune de Rivière-Salée, en Martinique. José joue et fait des bêtises avec ses amis dans la rue cases-nègres quand les adultes sont au travail. Puis, il est poussé par sa grand-mère à aller à l'école pour quitter définitivement la misère à laquelle condamne le travail de la canne. Il réussit à son diplôme alors même que M'man Délia décède. Dans *Une Saison blanche et sèche*, le procédé pour décrire la précarité des Noirs des *townships* est différent. Ben du Toit, accompagné de Stanley, cherche le fils de son jardinier disparu après une rixe de la police d'État, puis son jardinier lui-même. C'est par le biais des découvertes d'une adulte, blanc de surcroît, que se dévoile l'iniquité du régime de l'*apartheid*.

2. Les téléfilms du domaine palcien

Ruby Bridges est le quatrième long-métrage de fiction d'Euzhan Palcy. Il raconte l'histoire vraie de l'entrée en classe et la première année de scolarisation d'une petite fille noire, dans une école primaire blanche de la Nouvelle-Orléans¹. La traduction du titre (*Le combat de Ruby Bridges*) cherche à rendre intelligible l'intrigue pour un public français non initié, alors que le titre original dans le contexte américain est auto-référent. Aux États-Unis, Ruby Bridges est aussi connue que Rosa Parks, une autre figure emblématique du mouvement américain des Droits civiques dans les états du Sud. Seulement cinq années séparent l'affaire du boycott des bus de Montgomery Alabama (décembre 1955) des événements qu'a provoqués l'arrivée de Ruby Bridges à l'école élémentaire William Frantz, Nouvelle-Orléans,

¹ La décision fédérale de ne plus pratiquer la ségrégation raciale dans les écoles (novembre 1960) a été une des premières étapes vers le *Civil Right Act* voté en 1964. Ce dernier a finalement interdit toute discrimination dans les lieux publics.

Louisiane. L'opposition virulente et violente des parents d'élèves et, plus largement, de nombreux manifestants blancs ainsi que l'inaction de la police locale, ont imposé que la petite fille soit escortée, tout au long de cette année, par des policiers fédéraux. Ces images constituent le fond documentaire et les séquences clés du film réalisé par Palcy, après avoir été immortalisées, en 1964, par le peintre Norman Rockwell, dans une illustration pour le magazine *Look*, intitulée *The Problem We All Live With*. Les personnalités du mouvement des Droits civiques sont célébrées depuis la fin des années 1970. La création d'un jour férié, à la date d'anniversaire de son leader, en est la preuve ; c'est le *Martin Luther King Day*. Le film de Palcy participe de ce projet, et redouble les épisodes racontés dans le livre de jeunesse qui est consacré à l'écolière¹.

Dans les années 1990, l'écriture d'Euzhan Palcy connaît un changement de taille : l'écriture documentaire remplace de manière conséquente l'écriture fictionnelle, au point d'enserrer les deux téléfilms américains de fiction.

Le téléfilm américain *The Killing Yard* est une reconstitution du procès intenté, dans les années 1970, à un prisonnier noir inculpé du meurtre de deux prisonniers blancs. Cet homme est Bernard Strobble, dit Shango. Le film raconte le fait-divers et le procès à épisodes qui en a découlé. En septembre 1971, la prise en otages d'une vingtaine de gardiens de la prison d'Attica, dans l'État de New York, tourne au massacre quand la police donne l'assaut, faisant trente-neuf morts dont dix gardiens. Cet épisode est traité par des séquences en noir et blanc dans le téléfilm. Les revendications des prisonniers portaient sur leurs conditions de détention inhumaines. La mutinerie fait immédiatement suite à la mort, dans une prison californienne, dans des conditions troubles, du militant du *Black Panther Party*, George Jackson, en août 1971. Le film fait le portrait empathique du leader des mutins, à travers les liens de respect mutuel et de complicité qu'il établit avec son avocat blanc, Ernie Goodman. Dans la période

¹ Robert Coles, *The Story of Ruby Bridges*, New York, Scholastic Inc., 1995, 27 pages.

d'exacerbation des tensions raciales, après l'abrogation des lois Jim Crow, Strobble et ses avocats doivent déjouer les accusations et surmonter de nombreux obstacles. L'enquête à charge menée par des policiers racistes, les dépositions de détenus obtenues par des brutalités, l'infiltration du comité des Amis d'Attica par le FBI, les pressions subies par les avocats sont autant de preuves des conditions carcérales et du climat politico-judiciaire de l'époque, à l'apogée du militantisme noir. Le prisonnier est finalement acquitté.

Les Mariées de l'Isle Bourbon est un téléfilm dont l'action se situe à la fin du XVII^e siècle, avant l'instauration de l'esclavage qui résulte du développement et de l'exploitation du café. Le premier épisode raconte le départ de Paris puis l'installation à Saint-Paul de la Réunion d'Alix, l'orpheline, et de Louison, la prostituée. Elles font partie d'un groupe de femmes envoyées par-delà les mers pour épouser les colons et peupler l'île. Le premier épisode se concentre sur une intrigue sentimentale et matrimoniale. Alix épouse un homme dont elle ne s'éprend pas. Louison se met en tête d'épouser Blancpain, le colon le plus riche, afin d'acquérir richesse et pouvoir. Cependant, ce dernier est tombé amoureux d'Alix. Dans le deuxième épisode, le conflit amoureux initial se complique. Alix, devenue rapidement veuve, tombe amoureuse de Jean Penmach, trésorier du Roi et représentant de la Compagnie des Indes, et en est aimée en retour. Le contexte de tensions politiques encore sous-jacentes dans le premier volet entre les colons les plus riches et les colons pauvres, auxquels s'est ralliée la population malgache, se cristallise alors dans l'antipathie entre Blancpain et Penmach. Sous l'influence du Père Romand, arrivé en même temps que les femmes, le racisme corrompt les rapports jusqu'à se solder par l'emprisonnement de Penmach qui est Noir, sur la décision conjointe de Blancpain et Romand. Louison, repoussée par Blancpain, se lance dans l'importation encore illégale d'esclaves africains. Le téléfilm se clôt par une fin heureuse. Penmach est sauvé *in extremis* de la mort, grâce à l'arrivée des soldats de la Compagnie. Il est libéré et rétabli dans ses fonctions, les esclaves achetés par Louison libérés de leurs entraves.

Blancpain jugé, le père Roman neutralisé et Alix découvre qu'elle est enceinte. Mais les cartons qui défilent indiquent la date à laquelle l'esclavage est effectivement mis en vigueur, ainsi que les chiffres des hommes et femmes africains qui, jusqu'à l'abolition, seront emmenés puis asservis pendant la traite négrière.

À l'exception principale des deux téléfilms, la caméra de Palcy est à hauteur d'enfant. *Ruby Bridges* est le film de l'enfance par excellence où les enfants sont des enfants. La diégèse s'ouvre sur des jeux et finit sur des jeux. Dans une certaine mesure, c'est l'antithèse de *Rue cases-nègres* qui, de l'enfance, raconte les séparations et l'apprentissage de la solitude, bulle de l'enfance qui s'effrite et des jeux qui disparaissent. Dans l'univers fictionnel de Palcy, vice et vertu s'affrontent. Le monde des adultes des codes, des habitudes, de toutes les malversations et exactions possibles s'oppose à celui des enfants, caractérisé par les jeux, l'expérimentation et la découverte. Ces deux mondes se côtoient sans se croiser, au point de faire d'*Une Saison blanche et sèche* le film sur la transmission interrompue et ratée mais nécessaire.

En outre, dans le domaine palcien hanté par la mort et la disparition, l'irrationnel n'est pas le magico-religieux mais la condition humaine où l'homme trébuche et agit à l'encontre de ses valeurs : Orélie a-t-elle tort ou raison de ne pas laisser partir Siméon ? Peut-on voler un mort ? Peut-on aimer malgré tout ? Une enfant peut-elle se sentir femme ? Et comment doivent réagir les adultes autour ? Doit-on donner son nom à son enfant ? Le Stanley d'*Une Saison blanche et sèche* a-t-il tué par justice ou s'est-il vengé ?

B. ... et des films documentaires

1. *Le triptyque documentaire : Aimé Césaire, « Une Voix pour l'Histoire »*

Envisager la part documentaire de l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy met face à une œuvre complexe. La première question est de savoir combien de films il y a en tant que tels. Du point de vue des dates de sortie, il y en a trois qui appartiennent à la dernière décennie de sa production : *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* (1994), *L'Ami fondamental* (1994) et *Parcours de dissidents* (2006). Les moyens de financement et de diffusion identiques confirment cette première conclusion. Ils se sont créés grâce à Saligna and So On, la propre maison de production de la réalisatrice et, avec des soutiens financiers complémentaires (principalement le CNC, les régions Guadeloupe et Martinique). Aucun d'entre eux n'a été conçu pour une diffusion en salle. Tous font l'objet d'une sortie DVD, accompagnés d'une campagne de promotion ciblée, de proximité. La réalisatrice va à la rencontre de son public quand les films sont mis en vente, lors de séances de dédicace ou après la projection dans de petites salles du réseau d'art et d'essai et des ciné-clubs. Ils passent à la télévision, parallèlement à des circonstances/cérémonies politiques d'hommage – l'entrée de Césaire au Panthéon (avril 2011), la décoration des anciens combattants par le président de la République (25 et 26 juin 2009). Les films ne sont pas impliqués dans les circuits de diffusion complémentaires que constituent les festivals, en l'occurrence ceux, nombreux, de cinéma documentaire. Pourtant, la structure originale des films remet en question l'homogénéité du pan documentaire installée par la permanence du design économique et le laps de temps resserré de création. En effet, à considérer leur format, il n'y a plus trois mais quatre films « et demi ». Le documentaire consacré au chantre de la Négritude, dans le projet colossal de rendre compte de l'engagement du poète martiniquais, est un film-fleuve composé de trois

films documentaires, autonomes du point de vue de leur contenu, rendus solidaires par des codes structuraux répétitifs, principalement ouverture et clausule, musique et générique de fin, organisation thématique et sous-thématique des ensembles. La création de *L'Ami fondamental* s'est imposée lors du dérushage des prises pour *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* qui furent exponentiels. Aussi le court-métrage est-il un appendice du triptyque césairien. Son unicité est cependant assurée par des codes qui lui sont propres. Le projet hagiographique autour de Césaire se comprend *in fine* sous les espèces de l'intrication et du double, sans jamais craindre la redondance.

En 1996, Euzhan Palcy réalise *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* qui marque sa venue au cinéma documentaire. Il se décompose en trois parties d'égale longueur. Le premier volet, *l'île veilleuse*, considère la première partie de l'action politique césairienne. Le film couvre les années de 1939 à 1964, dont les bornes – comme les étapes – sont littéraires. Il s'ouvre sur « le grand cri nègre », qui là n'est pas tout à fait la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* et se clôt sur l'évocation de l'œuvre de Fanon, *L'An V de la révolution algérienne* (1959) et *Les damnés de la terre* (1961), *Pour la révolution africaine* (1964). Le propos amalgame Césaire, le *Cahier d'un retour au pays natal* et la revue *Tropiques*. Le film évolue autour de trois temps chronologiques et thématiques. La naissance de l'action césairienne, incarnée par le *Cahier d'un retour au pays natal*, est présentée dans son contexte géographique (les îles), son contexte historique (l'année 1939), son contexte de réception régional et son influence sur ceux qui deviendront plus tard des figures culturelles de la société antillaise (comme Roland Suvélor, Joseph Zobel ou Maryse Condé), et sa raison d'être – contre les efforts d'oubli du monde colonial –. La revue *Tropiques* est le deuxième acte de Césaire. Son traitement et le deuxième chapitre de l'explication de la geste césairienne, dans sa nécessité politique (contre l'aliénation de l'Amiral Robert), éthique (contre le silence, le

bâillonnement¹), dans sa filiation littéraire, engagée et rebelle (« comme Racine, Zola, Hugo, Rimbaud et Lautréamont »²). Le mouvement du film se tourne vers Haïti, dans un glissement du Congrès International de Philosophie à l'histoire de la première république nègre indépendante, présentée comme l'inspiration d'un personnage césairien. Désormais, il faut associer le poète au personnage du Rebelle qu'il a créé pour *Et les chiens se taisaient*. Puisqu'Haïti est au cœur de la Négritude césairienne, les séquences qui lui sont consacrées se trouvent au milieu du film (18'12'' à 22'33''). Dans la dernière partie, le temps du récit et le temps historique s'accélèrent. Vingt minutes pour rendre compte des bouleversements du monde, durant les quinze années de l'après Seconde Guerre mondiale et du début de la Guerre froide. La gageure à laquelle Palcy est confrontée est immense. Il faut livrer, dans leur chronologie, les événements qui font se convulser la planète (les premières élections municipales républicaines, le référendum de la V^e République de De Gaulle, le vote de l'Assemblée nationale de la départementalisation antillaise, le début des Indépendances africaines, la révolution cubaine ou le début de Duvalier en Haïti) comme il faut rappeler ses figures, dans ce pan du XX^e siècle (Castro, Malcolm X et Fanon). Il faut faire surgir les épisodes propres aux Antilles (la conférence du Select Tango à Fort-de-France³, le discours de De Gaulle en Martinique), mais aussi, rendre compte des mouvements des peuples (l'espoir qui accompagne la fin de la Seconde Guerre mondiale et leurs cris pour la liberté ou l'égalité des droits). Et, il faut continuer de retracer l'itinéraire de Césaire, le poète humaniste (l'engagement politique sous la bannière communiste et sa rupture marquée par la lettre à Maurice Thorez, le discours sur l'indépendance contre la révolution, l'action du maire et de député, mais aussi l'ostracisme politique). Les épisodes se succèdent, portés par un même

¹ La thèse en est développée dans *Le Grand camouflage*.

² Euzhan Palcy, *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*, « L'île veilleuse », 16'40'' à 17'06''. Aimé Césaire, « Réponse de *Tropiques* » à la lettre du Lieutenant de vaisseau Bayle, chef de service d'information du régime de Vichy, reproduite dans *Tropiques*, p. XXXIX.

³ Conférence du 2 janvier 1945 restée célèbre parce que Césaire, de retour d'Haïti, partageant son enthousiasme, revivifie les mots et les thèses développés dans *Tropiques*, interdite.

élan épique, pris dans le déferlement de l'Histoire. Une voix off les prend en charge. Pour le reste, les acteurs témoignent (Césaire, Pierre Alier et Édouard de Lépine) et des images d'archives défilent au pas de charge. La complexité de la période doit être défaits pour que le projet du chantre de la Négritude soit mis en perspective et compris. Comment ultimement lier les irréconciliables, la poésie, l'Idéal et le pragmatisme de l'action politique ? Césaire dit :

« Le Poète, c'est d'abord un homme qui crée. Le poème, c'est la création, la vie continuée. Mais par conséquent, ça me paraît tout à fait normal qu'un poème débouche sur la création d'une route, d'une école ou d'une crèche. C'est de la poésie »¹.

Dans le flot de l'histoire mondiale, la parole césairienne vient de l'île et s'adresse à un groupe, plus encore qu'à un autre :

« Le plus petit canton de l'univers est significatif de l'homme tout entier et de la civilisation toute entière. C'est ainsi que je conçois la Martinique [...] L'appel que je fais à l'Antillais. Il faut qu'il soit un démiurge pour être un homme »²

Le deuxième volet d'Aimé Césaire, *Une Voix pour l'Histoire* s'intitule *Au Rendez-vous de la conquête* et court sur les vingt-quatre années de la Négritude césairienne, dont le film veut démontrer que la doctrine est celle d'un humanisme enraciné dans l'Histoire. L'idée est livrée à la fin. La boucle est bouclée, tout en faisant le choix d'un portrait du mouvement du point de vue césairien ; les conceptions de la Négritude de Senghor et de Damas sont citées, mais non explicitées. Exception faite du recueil *Pigments* de Damas, les autres œuvres des créateurs du mouvement sont passées sous silence. C'est la carte des déplacements césairiens, plus que la chronologie, qui structure le second film qu'Euzhan Palcy consacre à Aimé Césaire. L'ouverture est à Paris en 1931, point central de l'aventure de la Négritude, car c'est là que les Antillais découvrent qu'ils appartiennent « à une Afrique lacérée »³, que se nouent les amitiés des Césaire, Senghor, Damas, que se découvrent et se rencontrent les Américains de *l'Harlem Renaissance* (Alan Locke, Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay),

¹ Euzhan Palcy, *op. cit.*, 47'53'' à 48'11''

² Id. *ibid.*, 49'47'' à 52'06''.

³ Propos d'Aimé Césaire dans *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*, « Au rendez-vous de la conquête », 01'34'' à 01'37''.

alors que la ségrégation aux États-Unis, le colonialisme en Europe, l'eurocentrisme, la théorie de l'inégalité des races de Gobineau, poussent à une remise en question de l'Histoire et du discours sur la civilisation africaine. Le film de Palcy isole les dates, les rend presque secondaires ; elles sont rares (1939, le *Cahier d'un retour au pays natal* et publié dans la revue *Volontés* ; 1946, Senghor et Damas sont élus à l'Assemblée nationale et *Les armes miraculeuses* paraissent). Césaire dit du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il est « l'odyssée d'une prise de conscience »¹. Le film adopte littéralement la métaphore pour épouser le principe narratif de *L'Odyssée* homérique ; les notations temporelles se diluent au profit d'événements clés, des dynamiques structurelles et significatives. À Paris, en Europe, l'esprit colonial s'exhibe – l'exposition coloniale à Vincennes reflète l'idéologie coloniale dominante qui superpose civilisation, colonisation et assimilation –. Il nourrit l'élan d'opposition de la modernité nègre internationale. En effet, ces intellectuels noirs sont Américains (Marcus Garvey et le mouvement de *Harlem Renaissance*), Cubains (les auteurs du *Negrismo*), latino-Américains (Neruda, Garcia, Marquez et Guillén). Ils partagent des convictions panafricaines dans le salon des sœurs Nardal et dans la revue du *Monde noir*. En 1956, le premier Congrès des Écrivains et des Artistes noirs les réunit à la Sorbonne et fait concert avec le monde. Après la conférence de Bandoung, ils joignent leurs voix à celles des Non-Alignés du monde de la Guerre froide, sensibles aux misères, tragédies et souffrances humaines de la Dalmatie serbe, aux victimes du franquisme de la guerre d'Espagne, à celles de l'invasion de Mussolini en Égypte.

La force de regarder demain est le troisième volet qui s'organise autour de l'action théâtrale césairienne, à travers le prisme de laquelle se scrute l'Afrique contemporaine et se démontrent la portée et la modernité du discours. Le projet argumentatif est plus difficile à mener puisqu'il tend à faire la preuve de l'efficacité de la parole poétique césairienne, pour ce

¹ *Id. ibid.*, 15'39''.

qui n'est pas encore. En outre, à l'horizon du film, se pose la question de la responsabilité du Noir et de l'individu, par extension. La structure est l'association de cercles concentriques, retour de considération d'un même événement en un point différent du développement, à la croisée desquels se trouve la turbulente période du Soleil des Indépendances : la libération et l'élection de Mandela, le théâtre césairien, les relations de l'Afrique noire avec la France, l'Europe, les puissances mondiales, les anciennes et les nouvelles données géostratégiques, le colonialisme, le néo-colonialisme, ou le post-colonialisme. Les regards et les imaginaires d'hier et d'aujourd'hui se répondent à l'écho et tracent une silhouette messianique de Césaire.

2. Les stratégies de l'extension du domaine palcien : création d'un système autonome

En 1998, *L'Ami fondamental* est le troisième et dernier court-métrage qu'Euzhan Palcy offre. Dans les images des retrouvailles de Césaire et de Senghor, le film rend hommage à l'amitié de quarante ans, fidèle et sincère, nouée par les deux grands hommes.

Parcours de dissidents, le film de 2005, a un titre plus explicite, programmatique, contrairement aux films documentaires précédents. Les parcours sont les chemins de la résistance, la participation à la France libre de De Gaulle, vue des Antilles, quand aux Antilles Vichy s'appelle Antan Sorin (Guadeloupe), Antan Amiral Robè (Martinique). Le propos est de chercher à savoir qui sont ceux qui ont formé les bataillons antillais. La raison en est simple : le bataillon masculin d'infanterie, – le 21 GADCA (groupe antillais de défense contre avion) du Général de Lattre de Tassigny, première division française –, comme les femmes transmissionnistes, – le bataillon antillais n° 5 –, sont oubliés des livres d'histoire, absents du Musée Mémorial du Débarquement des Alliés en août 1944 (Forts du Mont Faron à Toulon), et exclus des revendications des « tirailleurs » de l'armée coloniale.

La structure du film retrace les différentes étapes de la dissidence jusqu'au débarquement de Provence. La présentation du contexte politique, social et individuel (familial, amical) du départ, entre soutien et opposition (pétainistes et anti-pétainistes), de jeunes civils d'horizons sociaux différents et de déserteurs de l'armée de l'Amiral Robert, précède le récit de la traversée nocturne du canal de la Dominique. Ensuite, sont relatées l'attente, l'arrivée à la Dominique ou à Sainte-Lucie, l'arrivée à Fort Dix (New Jersey), l'éducation militaire des hommes (la vie avant la guerre), la vie du bataillon des Antilles n° 1 à Casablanca (Maroc), à El Aljeb dans le Moyen-Atlas, puis à Tunis. Les hommes débarquent en Italie, à Naples, par la mer, sous les bombes, et à terre (bataille de Cassino où il faut déblayer les corps après la chute de la ville). Ils participent au débarquement en Normandie (ville d'Ouistreham dans le Calvados) et aux combats à Hyères et à Toulon. Besançon, Nîmes, Strasbourg, en Alsace Dépôt des isolés coloniaux : arrivée des 22 femmes avec le bataillon antillais n° 5 : infirmières (Fez), transmissionnistes puis l'arrivée à Marseille. Après 350 jours au front pour les bataillons antillais, la guerre se termine ; les bataillons antillais participent au défilé du 11 novembre 1945, avant d'être dissouts par la démobilisation des soldats.

À l'aune de son œuvre, *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* sont une période d'essais et de tentatives. Les choix de la réalisatrice – intuitifs, avant son entrée à Vaugirard – à sa venue à la réalisation sont en contradiction avec les choix narratifs et diégétiques de ses deux premiers longs-métrages. Là où elle tend vers le foisonnement et le magico-religieux (*La Messagère*, *L'Atelier du diable* ou *Siméon*), elle fait du réalisme avec *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche*. La cohérence spécifique de cet ensemble est renforcée parce que c'est une période après laquelle semble s'essouffler sa veine fictionnelle. En effet, les films pour le grand écran seront notablement suivis d'un projet de film d'animation non abouti, et des films documentaires fleuves. Au triptyque fictionnel fondateur – *Rue cases-nègres*, *Une Saison blanche et sèche*.et *Siméon* – répond le triptyque

documentaire consacré à Césaire. Ils sont en miroir l'un de l'autre. Afrique-Antilles-Amérique, au point d'éclipser les téléfilms de fiction ou le documentaire consacré à la Seconde Guerre mondiale.

Chapitre 3. Contextualisation

A. L'œuvre dans le contexte français : une réalisatrice marginale

1. Après le cinéma colonial

Outsider du cinéma français avec *Rue cases-nègres* et du cinéma américain avec *Une Saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy détonne, mais pour des raisons différentes, de l'une à l'autre des cinématographies. Les motifs de la forte impression qu'elle fait aux États-Unis ont trait aux rouages économiques de l'industrie cinématographique et sont aisément compréhensibles.

D'abord, l'explication est synchronique : la spécificité de la présentation par les médias nationaux répond à l'absence dans le paysage cinématographique et parallèlement, dans le paysage audiovisuel français des années 1970-1980 des Antilles dans leur triple dimension (composition ethnico-culturelle, territoire et histoire) :

« Il s'agit là [...] du manque de reconnaissance des Français d'origine africaine ou antillaise. [...] Cette frilosité suspecte nourrie aux préjugés est aussi constatée dans le monde du cinéma »¹.

Les récentes recherches en France dans ce sens, que l'on peut rapprocher des *Black Studies*² anglo-saxonnes, ne considèrent que partiellement cette invisibilité structurelle et

¹ Gaston-Jonas Koubidila, *l'échec de l'intégration des Noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 252-253.

² Les *Black Studies* (les études noires), ou encore *African American Studies* (les études africaines américaines) constituent un champ disciplinaire qui est né de l'activisme étudiant dans les années 1960, aux États-Unis, dans le contexte des mouvements de revendication sociale noire. Il repose sur une représentation dans les universités

persistance des Antillais, en posant la condition noire¹ comme objet d'étude, car elles amalgament les Antillais et les Africains ou excluent les premiers de l'étude, en raison de leur relation politique organique avec la France. C'est ce lien qui a nourri pour partie la non-représentation des Antilles et de leurs ressortissants, développant une argumentation improbable qui n'a pourtant soulevé aucune objection : les Antilles sont françaises donc elles sont identiques à la France, d'autant que la supranationalité commune ne saurait exclure une histoire contiguë mais par nature contrastée. Le seul ouvrage strictement consacré au cinéma dans les Antilles françaises propose à cet égard un exemple édifiant du propos :

« *Les Antilles, vieilles provinces françaises*, tourné en 1961 par Henri Antoine, d'une durée de vingt minutes en 16 mn couleur, montre la parfaite ressemblance qui existe entre certains paysages de France et des Antilles, ainsi que les différents aspects de la vie rurale »².

L'argumentation est moins fortuite et scientifiquement irrecevable que idéologiquement dirigée, et à contre-courant du ressenti des Français des Antilles et de l'hexagone. Les années 1960 sont celles des revendications indépendantistes dans les départements ultra-marins³. Le film d'Henri Antoine est réalisé immédiatement après les émeutes populaires et urbaines de décembre 1959 qui opposent la population noire aux gendarmes et à la communauté pied-noir

américaines sous forme de départements dédiés. Il s'est donné pour objectif d'étudier l'histoire et les productions culturelles et artistiques de la communauté noire américaine, tout ce qui relève du vécu et de la manière d'être au monde noirs [texte de présentation du *Journal of Black Studies*]. Le champ inclut également, dans une conception ouverte et panafricaniste, à toute la diaspora africaine, autorisant alors des subdivisions régionalistes comme les *Caribbean Studies*, les *Afro-Latino Studies* ou genrées comme les *Black Male Studies*, ou encore déterminées par l'orientation sexuelle comme les *Black Queer Studies*. Nonobstant ce qui peut apparaître comme une balkanisation du champ, des penseurs servent de référence commune : l'Américain W.E.B. Du Bois, (*The Souls of Black Folk*, 1903 et les Anglais d'origine caribéenne et Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, 1993 et Stuart Hall, *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices*, 1997). Après avoir argumenté en faveur de leur validité [Maulana Karenga, *Introduction to Black Studies*, 1993], les années 2000 ont vu s'ouvrir une ère réflexive, charriant son lot d'interrogations et d'enjeux méthodologiques : les études africaines américaines, les études noires forment-elles un champ disciplinaire ou pluridisciplinaire [Talmadge Anderson et James B. Stewart, *Introduction to African American Studies*, 2007] ?

¹ Pap Ndiaye, *La condition noire*, « Essai sur une minorité française », Paris, Gallimard, coll. « Folio/Actuel », 2009, 521 pages, 1^{re} édition Calmann-Lévy en 2008.

² Osange Silou, *Le cinéma dans les Antilles françaises*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia/cinémas d'Afrique noire », 1991, p. 27.

³ Raymond Gama et Jean-Pierre Sainton, *Mé 67*, « Mémoire d'un événement », 1^{re} édition 1985 ; Port-Louis, Lespwisavann, 2^e édition 2011, 312 pages.

installée en Martinique¹. En Guadeloupe, c'est en mai 1967 que les affrontements auront lieu². Les Antilles, au même titre que leurs ressortissants, sont étrangers à la France hexagonale, tout à la fois lointains et inconnus. Le film du complice d'Orson Welles lors de la réalisation de *Vérités et mensonges*³ en atteste en 1975 :

« [...] répondant à une commande, François Reichenbach signe une série de documentaires sur les DOM et les TOM sous le titre général France inconnue. Ces films tournés en 16mm, d'une durée de 30 min en couleur, brossent très vite un panorama de la réalité française d'outre-mer »⁴.

Il s'avère ensuite que l'absence constatée trouve une explication diachronique, qui est, en fait, disparition des écrans. La particularité de *Rue cases-nègres* est de faire apparaître à nouveau ceux qui n'étaient plus visibles depuis la fin du cinéma colonial, éteint par les Indépendances des années 1960 et 1970.

En effet, à l'instar, du Maghreb et de l'Afrique noire (terminologie qui réunit les anciennes colonies africaines subsahariennes françaises), les Antilles ont longtemps été le décor privilégié des films exploitant l'attrait occidental pour l'Ailleurs dont l'orientalisme littéraire et pictural du XIX^e siècle a été le précurseur, et l'ethnographie cinématographique de la même période le support visuel, construisant une vision idéologique du monde portée par les dialogues à charge et les choix de mouvements de caméra :

« Cette élimination du Maghrébin de l'espace écranique illustre le processus selon lequel l'identification de l'objet (le personnage de l'indigène dans ce cas) n'est plus fondée sur sa visualisation mais sur la croyance délivrée par d'autres signaux narratifs et dramatiques dans le film »⁵

¹ Depuis, nombreux sont les films documentaires consacrés à ces événements. On pense par exemple, à *Décembre noir* de Xavier-Marie Bonnot, qui retrace la chronologie des événements [2009, 52 minutes] ou à *Marcel Manville, D'homme à hommes* [France/Algérie, La lanterne, 2011, 54 minutes] de Véronique Kanor consacré à l'une des figures de ces événements l'avocat Marcel Manville et à son engagement politique.

² À l'occasion du quarantième anniversaire des « événements de Mé 67 », comme il est désormais coutume de les désigner en Guadeloupe, impliquant le CONG (Groupe d'Organisation nationale en Guadeloupe), Danik Zandwonis a réalisé *Sonjé...Mé 67*, Guadeloupe, Wicom/RFO Guadeloupe, 2007, 60 minutes, diffusé en dix épisodes.

³ Orson Welles, *F for Fake*, 1973, 89'. Avec Orson Welles, Joseph Cotton et François Reichenbach.

⁴ Osange Silou, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Abdelkader Benali, *le cinéma colonial au Maghreb*, « l'imaginaire en trompe-l'œil », Paris, Le Cerf, coll. « 7 art », 1998, p. 157.

L'analyse est valable pour l'Africain comme pour l'Antillais, tant le donner à comprendre et à reconnaître pour le spectateur français prévaut sur une quelconque objectivité ou un savoir étayé : au « salaud »¹ algérien, à l'Arabe ignare ou stupide au langage incompréhensible (l'arabe) ou ridicule (charabia rendu par les sous-titres)², s'ajoute la brave Antillaise en costume traditionnel³ abandonnée dans la douceur du lieu : « on voit encore des madras aux reins des femmes des anneaux à leurs oreilles des sourires à leurs bouches des enfants à leurs mamelles et j'en passe »⁴. C'est en ces quelques mots qu'Aimé Césaire dans l'exode du *Cahier d'un retour au pays natal*, résume l'imagerie coloniale. Par-delà la marque de la langue poétique césairienne, il faut voir dans l'enchaînement qu'aucune ponctuation ne vient interrompre, ni aucune détermination grammaticalement coordinative ou causale ne vient sous-tendre, le fondement même du préjugé colonial qui formulé comme une évidence – sans médiation ni nécessité – s'impose en image d'Épinal prétendant à la vérité.

Les rapports et les choix ont assez peu changé. Les Antilles restent des îles désertes ou un paradis terrestre ; Montant se retire loin de Paris⁵ – gardant l'opposition civilisation/état de nature – tandis que le *remake* en 1999 de *L'Affaire Thomas Crown* offre une escapade idyllique et retirée, loin de New York, à ses personnages principaux incarnés par Pierce Brosnan et Rene Russo. Faisant pendant à la veine fictionnelle, très tôt, de nombreux films documentaires sont tournés. Contrairement au cinéma ethnographique dans son versant africain – qu'il s'agisse de l'Afrique du Nord, de l'OAF ou de l'OAS, la primeur est donnée aux paysages sur les hommes : Méliès, par exemple, impressionné par l'éruption de la Montagne Pelée⁶ et la destruction de la ville de Saint-Pierre en 1902, en filme la reconstitution. Car en dépit de la présentation des colonies antillaises au cours des différentes

¹ Voir *Un de la légion* de Christian-Jacques sorti en 1937.

² Voir *Le Paradis de Satan* de Félix Gandera et Jean Delannoy, sorti en 1938, analysé par A. Benali, in *Le cinéma colonial*, op. cit., p. 185-186.

³ Voir *Chant des Isles* de Georges Manue, 1935.

⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, édition de 1983, p. 32.

⁵ Voir *Le Sauvage* de Jean-Paul Rappeneau, 1975.

⁶ George Méliès, *L'éruption de la Montagne Pelée*, 1902, 1'03''.

Expositions universelles (vues de combats de coq, des costumes folkloriques, par exemple), les Antilles françaises n'offrent pas la possibilité de remotiver un imaginaire de l'Ailleurs radical, une image de la sauvagerie et du combat primitif pour la survie dont les corollaires obligés sont le Sauvage, le Primitif, construits dès le Moyen-Âge, comme c'est le cas pour l'Afrique :

« L'Afrique n'est qu'un décor et l'Africain un animal : "Un lion se jette sur un indigène et le déchiquette... Nous sommes persuadés que ce film plaira à tout le monde", précise un critique de l'époque à propos de l'Afrique vous parle ! »¹.

La société maghrébine, quant à elle, est présentée comme arriérée parce que les éléments choisis (des seigneurs, leurs luttes de pouvoir et la prégnance religieuse) rappellent au spectateur français la structuration passée de sa propre société : « La parenté thématique entre *Baroud* et *Itto* se trouve dans la présentation introductive de l'espace marocain et son assimilation à l'époque médiévale »².

Les îles des Antilles sont le support d'un ailleurs fantasmé plus intuitif que visible à l'heure coloniale, issu des utopies du XVIII^e qu'il n'est plus possible de constater :

« Les paysages insulaires font partie des éléments primordiaux de l'atlas imaginaire et leurs représentations suivent l'ambivalence habituelle des lieux, qui oscillent entre valeurs paradisiaques et infernales, lumière et ténèbres. [...] L'île [...] prototype de la perfection du premier âge du monde [...] trouve place dans une géographie symbolique, contemporaine de l'imagination en acte »³.

Le premier angle de considération de l'œuvre d'Euzhan Palcy, fondé sur la tonalité de la critique, a imposé d'analyser le cinéma colonial et ses enjeux. Dans le même temps, et à rebours, cet angle, finalement problématique quoique voulu par la réalisatrice elle-même, cantonne les films à leur contenu cinématographique le moins signifiant : non pas tant les personnages construits par la fiction, mais par l'appartenance des personnages à une

¹ Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire*, « Le regard en question », Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 14.

² Abdelkader Benali, *op. cit.*, p. 121.

³ Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Grenoble, PUG, coll. « La Bibliothèque de l'Imaginaire », 2002, (2^e édition augmentée), p. 215-218.

composante de la société française et, par-delà *Rue cases-nègres*, de l'humanité, prétendant renoncer à la frontière qui existe et oppose l'univers de la fiction à celui du réel. En termes d'histoire du cinéma, le temps et les films analysés sont bien antérieurs à la réalisatrice martiniquaise.

2. Réaliser dans les années 1980 en France : Euzhan Palcy entre représentativité et non reconnaissance

De date à date, les films d'Euzhan Palcy, parcourent une large période, environ trente ans, mais les pics de sa production (ses longs-métrages pour le grand écran) font des seules années 1980 la décennie la plus à même d'éclairer son travail. Il est d'ailleurs notable que les moyens de financement de la production de ses trois films *Rue cases-nègres*, *Une Saison blanche et sèche* et *Siméon* relèvent chacun de processus qui illustrent les problématiques de la production à la française dans les années 1980. Pour mieux comprendre ces problématiques, il est nécessaire d'analyser l'évolution de ces modes de production.

En effet, le cinéma français trouve ses origines dans un modèle économique dont le groupe Pathé pourrait être le meilleur exemple. Dès le cinéma muet, Pathé commercialise les pellicules, produit les films et exploite des salles. C'est sur cette base organique que se développe le cinéma du début du XX^e siècle jusqu'à l'après-guerre. Pendant les Trente Glorieuses, le cinéma français est encore cohérent autour de réalisateurs dont les films et les stars, plébiscités par le public et la critique, sont soutenus par les financeurs. Au terme de cette période dorée, la Nouvelle Vague emporte l'adhésion du public et révolutionne le cinéma. D'abord, elle renouvelle la génération d'acteurs qui sont mis en scène dans des intrigues toujours aussi populaires que celles portées par Gabin ou Arletty avant-guerre. Ensuite, elle consacre l'idée d'une esthétique propre au cinéma autour de la revue des *Cahiers du cinéma*, sous la férule des pionniers de la critique comme André Bazin. En même temps,

elle remet en question le modèle économique de production en démontrant leur capacité à réaliser le soutien financier des grands groupes, transformant les contraintes financières en opportunité esthétique créatrice, narratrice. C'est ce que relate Agnès Varda¹ :

« Georges de Beauregard, le producteur, avait produit Godard et tout d'un coup, gagné beaucoup d'argent. Donc il a dit à Godard : "Est-ce que vous n'avez pas un copain dans votre genre qui peut faire un beau film pas cher ?" et Jean-Luc a présenté Jacques Demy qui a fait *Lola*, pas cher. Avant même que *Lola* sorte, de Beauregard a dit à Jacques Demy : "Vous n'auriez pas encore un copain dans votre genre qui ferait des films pas chers ?" Et, Jacques Demy a dit : "Non, je n'ai pas un copain mais j'ai une copine". Et il m'a présentée à de Beauregard. J'avais un très beau projet, en couleurs. C'était un projet fastueux. *La Mélangite*. Ça se tournait à Venise. De Beauregard : "Non, non. Pas cher. À Paris". Alors, je me dis : "Pas cher, à Paris ? Donc, le plus vite possible. Dans un temps raccourci". C'est à partir de là que les données économiques ont en partie influencé mes choix. Je me suis dit : "Plus ce sera court, il n'y aura pas deux cent cinquante mille décors, deux cent cinquante mille costumes, même si tu te changes trois fois en une journée, mais pas quatorze fois". Et cette idée du temps est rentrée comme une des problématiques posées par le fait que je n'avais pas beaucoup d'argent. Mais après, c'est le sujet qui m'a passionnée. [La beauté], la mort et le temps. Et après je ne me suis plus jamais occupée de Beauregard, lequel n'est jamais venu sur le tournage. Il m'a dit : "J'ai lu votre scénario. J'avais peur que ce soit emmerdant mais ça va. Par contre, le mot cancer, ça porte malheur. Il ne faut pas en parler dans le film". J'ai dit : "Mais enfin, c'est de ça qu'elle est malade !" Il m'a dit : "Je vous donne la permission mais une fois". Donc tout au long, [Cléo] dit qu'elle est malade, il n'y a que dans le jardin, quand [Antoine] lui dit : "Vous avez peur de quoi ?" Elle répond : "Le cancer. Je crois". Seule permission que j'avais, de dire le cancer une fois »². « Au commencement, on croit qu'on nous embête en nous donnant des limites. Mais, très vite, on trouve sa liberté dans les limites »³.

Enfin, le discours des réalisateurs connu sous le nom de « la théorie des auteurs » se double d'idéaux marxistes et anticoloniaux dans les années 1970.

Dans les années 1980, le cinéma français réalise sa mutation la plus importante depuis le passage du muet au parlant : les structures économiques et les moyens techniques changent,

¹ « Agnès Varda », entretien accordé à la réalisatrice et monteuse Patricia Mazuy, le 4 janvier 2013, pour FilmoTv. L'entrevue est consacrée à *Cléo de 5 à 7*, le film de 1962. Consulté en décembre 2013. (Le lien n'est plus accessible)

<https://www.youtube.com/watch?v=X6BGb1EZN0A&index=15&list=PLvEhXK--QzQ21jxOqPFnlYxdg17WtJ9BW>

² *Op. cit.*, (27'03'' à 28'46'').

³ *Idem*, (29'14'' à 29'24'')

la « famille du cinéma » français et le public s'éparpillent pour redéfinir de nouveaux contours.

Le regard de la critique comme celui du public changent sur les réalisateurs de la Nouvelle Vague pour une raison pour le moins surprenante, à savoir l'irruption de la politique publique dans l'économie du cinéma. Si les années 1970 avaient marqué, par la crispation de la Guerre Froide, une présence massive et pérenne dans les salles françaises du cinéma américain, il apparaît nécessaire à l'aune du réchauffement des relations entre l'Ouest et l'Est, de contrecarrer ce qui est désormais perçu comme une hégémonie illégitime. Par ailleurs, cette période des années 1980 marque d'une part la désaffection des salles – l'exploitation française perd le tiers de ses spectateurs entre 1982 et 1988¹ – ce qui se traduit par l'influence des exploitants des salles et l'obligation pour les producteurs d'intégrer comme facteur déterminant les résultats potentiels au *box-office*. D'autre part, les capitaux de la télévision font également irruption dans le financement du cinéma mondial. Les lois Lang fondent une pratique nouvelle de subventionnement de la production cinématographique sur trois principes protectionnistes qui traduisent en termes réglementaires l'idée ancienne de l'« exception culturelle française » : l'obligation de tourner en français, l'incitation à une recherche esthétique et totalement indépendante des diktats du marché. Celles-ci permettent à un pan du cinéma français de se constituer en marge des évolutions globales, technologiques et économiques, et marginalisent *in fine* la recherche esthétique, transforme le cinéma d'auteur en cinéma de niche et le dissocie par principe du cinéma grand public.

La recherche française concernant cette période est en cela l'héritière de la pensée de la Nouvelle Vague de la première heure. Il faut se tourner vers la recherche académique américaine pour obtenir un regard de synthèse contrasté, qui embrasse les films de réalisateurs déconsidérés par la critique, mais remportant un succès populaire national et international

¹ René Prédal, « Le marché du cinéma et de l'audiovisuel dans les années 80 », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction*, n° 73, « Histoire du cinéma », Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 180 et suivantes.

indéniable aux côtés de Godard, Truffaut, Tavernier, Blier ou Doillon. L'existence même de Besson, Beineix, Guédiguian, Kéliche signalent la coexistence de fait de plusieurs familles du cinéma dans les salles de France. Ils introduisent pêle-mêle simultanément des veines aussi neuves que diverses, qui réutilisent les ressorts de la jeune création cinématographique et les déplacent. Tous font appel à des acteurs inconnus, souvent choisis pour « leurs gueules » comme Gabin ou Belmondo avant eux. Besson, comme les pionniers du cinéma, exploite les technologies novatrices – les effets spéciaux – tandis que Beineix, Guédiguian ou Kéliche mettent à l'écran ce qu'on appelle aujourd'hui les minorités visibles et une France non-parisienne, satisfaisant ainsi l'attente d'un large public en demande. Dès lors, les trois œuvres de Palcy, bien qu'à première vue marginales par leurs propos, sont en fait profondément représentatives des courants qui animent le cinéma français des années 1980. *Rue cases-nègres* et *Siméon* relèvent de la mouvance régionaliste tandis qu'*Une Saison blanche et sèche* représente une passerelle entre le cinéma français et le cinéma américain, à l'instar de Besson quoiqu'en d'autres proportions. *Siméon* utilise ponctuellement les ressorts offerts par les effets spéciaux au service d'un filmage classique par ailleurs. La part de la télévision dans la production cinématographique, le cinéma financé par l'État avec les programmes d'aide à la réalisation du Ministère de la culture¹, les balbutiements des effets spéciaux et de la modification profonde de la répartition des rôles de scénariste, réalisateur, producteur d'autre part, font bien d'Euzhan Palcy une réalisatrice des années 1980.

L'approche de la sociologie du cinéma, ponctuellement retenue par l'analyse, permet d'ajouter à ces critères extérieurs non artistiques, celui du genre féminin – dont la pertinence est discutée, parfois par les réalisatrices elles-mêmes, voire récusée, rendue impossible, par certains théoriciens du cinéma attachés à une analyse ontologique² –. En dépit du potentiel

¹ Cf. les lois Lang de la fin des années 1970 par l'intermédiaire des bureaux du cinéma et du CNC.

² La typologie des théories du cinéma et les catégories qui en découlent – ontologiques, méthodologiques et théories du champ – sont empruntées à Francesco Casetti, formulée dans *Théories du cinéma depuis 1945*, Paris,

polémique qui entoure (et continue d'entourer le champ des études féministes), il s'avère que la fin des années 1970 et le début des années 1980 voient apparaître et grandir, en littérature comme au cinéma, les œuvres d'auteurs femmes. La question n'est pas de savoir s'il existe une écriture féminine du cinéma, ce qui serait vain, puisque les films à considérer embrasseraient plus de quatre décennies, des modèles économiques et des genres différents, entre autres. L'objet est de relever qu'Euzhan Palcy se place, en contexte français, dans un mouvement dont les figures sont Agnès Varda et Nelly Kaplan, dans les années 1960 et les années 1970, Coline Serreau ou Catherine Breillat. Dans les années 1980, Toni Marshall, Nicole Garcia, Claire Denis viennent à l'écriture et/ou à la réalisation. Elles seront suivies dans les deux dernières décennies par Danièle Thompson, Virginie Despentes, Agnès Jaoui, Maïwenn, par exemple. Le panorama est à dessein non exhaustif. Il atteste cependant d'une tendance pérenne du cinéma formée dans les années 1980, qui ont comme point commun notable (ou unique ?) de mettre en scène des personnages féminins plus nombreux et plus conséquents. À cet égard, Brigitte Rollet qui les analyse dans la sphère sociale et du point de vue des discours qu'ils portent, note et postule que :

« Même si les “films de femmes” sont aussi divers que les “films d’hommes”, il n’en demeure pas moins que certaines façons de faire des films (ou d’autres créations artistiques) portent la marque du sexe de leur auteur-e, évidemment pas pour des raisons génétiques, mais à cause des conditions de production qui affectent le produit fini. [...] [Le] triple regard (du cinéaste, du protagoniste et du public) était vu comme principalement masculin et l’un des buts des femmes cinéastes était justement de changer ce regard, d’en créer un autre, et de rétablir un semblant d’équilibre entre créatrices, héroïnes et spectatrices »¹.

L'installation d'Euzhan Palcy et de son œuvre dans la période spécifique des années 1980 repose sur des considérations certes techniques et économiques, mais surtout sur la

Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012, 374 pages ; 1^{re} édition française, Nathan Université, coll. « Fac Cinéma », 1999, 374 pages.

¹ Brigitte Rollet, « Les réalisatrices françaises : création de nouvelles images sur/pour les femmes », in *Les femmes, mais qu'est-ce qu'elles veulent ?*, Henry Lelièvre (dir.), Bruxelles, Complexe, 2001, p. 253-254.

reconnaissance nécessaire d'une contre-culture cinématographique régionaliste et féministe, entre autres, dont la réalisatrice martiniquaise participe.

B. L'œuvre à l'aune du cinéma international une caractérisation extérieure (économique, thématique)

1. Crise des cinémas établis

Les années 1980 sont une période charnière du cinéma mondial. Alors même que le cinéma français est parcouru par des lames de fonds, la disparition subite de Truffaut en 1984 rajoute à l'effervescence parce qu'il est le seul des auteurs de la Nouvelle Vague à ne pas pouvoir poursuivre son œuvre. La critique cherche en vain à déterminer qui des réalisateurs de la jeune génération a repris le flambeau des ambitions trufaldiennes. Ainsi René Prédal considère-t-il avec sévérité toute une génération de réalisateurs qui pourtant partagent avec le maître une certaine conception du cinéma (aspirations à l'esthétisme, contenus et rôle du réalisateur comme signataire suprême de l'œuvre cinématographique) :

« L'entrée dans les années 80 n'est accompagnée pour sa part ni d'un changement historique fondamental (la fin de la guerre), ni d'une révolution esthétique conséquente (la nouvelle vague) [...] Le "romantisme humaniste" de Truffaut est remplacé dans les années 80 par le "psychologisme critique" du forceps et du scalpel (Pialat, Doillon, Brisseau et leur descendance). En cela, la mort de [Truffaut] marque bien un tournant, celui de la radicalisation du cinéma d'auteur. [...] Maintenant les cinéastes proposent une vision douloureuse de personnages souffrants, enfermés, torturés par une caméra inquisitrice qui tranche soit dans le vif (Pialat), soit au cœur des artifices de représentation (Doillon), mais toujours dans l'angoisse d'un présent assombri par un futur bouché »¹.

Dans le même temps, certains réalisateurs se réclament de Truffaut et expriment le désir de perpétuer une certaine expérience qu'ils ont vécue face à l'œuvre trufaldienne. Euzhan Palcy et Jean-Jacques Beineix sont de ceux-là.

¹ René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 444-466.

Aussi différents que soient leurs films, leurs démarches convergent dans le sens où ce qu'ils retiennent l'un et l'autre de Truffaut, ce n'est pas l'ensemble de l'œuvre mais trois films dissemblables au centre desquels se trouvent l'enfance : *Les Quatre cents coups*, *L'Enfant sauvage* et *Un sac de billes*. La conséquence principale est qu'ils mettent en scène l'enfance et font de leurs films des paraboles de parcours initiatiques d'un jeune guidé par un mentor ; Beineix avec *IP5* et Palcy dans ses trois longs-métrages¹. Ils focalisent leur attention non pas tant sur la réflexion menée par Truffaut tout au long de son œuvre à proposer des moyens du support cinématographique, mais d'abord sur une thématique et ensuite sur des éléments contextuels de la démarche truffaldienne. En effet, se fondant sur leur expérience de jeunes spectateurs touchés par un message, ils souhaitent retrouver et faire partager la capacité du film, racontant des histoires, à porter à l'écran des personnages que le cinéma français a pu occulter dans le passé. Les aventures du turbulent Antoine Doisnel, douze ans, dans le Paris populaire, rajeunit et actualise l'image de la France de la fin des années 1950. Beineix et Palcy veulent faire écho à la prise de conscience du multiculturalisme de la société française avec des personnages noirs ou asiatiques plus ou moins ancrés dans un espace référentiel. Ils font du paramètre social de la narration truffaldienne le ressort principal de leurs propos, dans une conception quasi exclusive du cinéma comme miroir du monde et lieu d'articulation d'un discours et d'un message sur le monde. Dans les deux cas, fort mal reçus par la critique contemporaine et confrontés aux difficultés de financements de leurs films, Palcy et Beineix en viennent à consacrer la fin de leur carrière à la réalisation de films documentaires allant finalement jusqu'au bout du processus commencé dans leur œuvre de fiction : mettre le cinéma au cœur de la cité.

Aux États-Unis, le contexte de la présidence de Ronald Reagan et la fin de la Guerre Froide correspondent à des modifications notables. Les dernières heures du cinéma classique

¹ Notons que Palcy emprunte l'écriture en tableaux des *Quatre cents coups* et que Beineix pour *La lune dans le caniveau* adapte un roman de Goodis comme Truffaut l'avait fait, *Tirez sur le pianiste* (*Down there*) et l'acteur Depardieu qui a aussi joué dans *Le dernier Métro*.

élaboré à l'âge d'or des majors mettent en crise les valeurs puritaines d'alors (rapport à l'autorité de l'État, la famille et le héros). Le cinéma accorde une place accrue à la violence et au sexe, la part belle est faite au héros américain moyen, aux mises en scène fictionnelles de la dépression (*L'Armée des douze singes*)¹.

En Europe, les situations sont diverses. En Angleterre, la période est paradoxale. La crise de l'ouverture de la décennie se marque par le plus bas nombre de films réalisés depuis le début de la Première Guerre mondiale, alors même que de grosses productions américaines sont réalisées dans les studios britanniques. Ainsi dans les studios Elstree, se succèdent entre autres les réalisations et les productions de George Lucas (deux épisodes de la première trilogie *Stars Wars*² et trois des *Indiana Jones*³), ou le *Qui veut la peau de Roger Rabbit* de Robert Zemeckis, ou encore le *Shining* de Stanley Kubrick installé dans le Hertfordshire dès les années 1960. Mais c'est dans le même temps qu'émergent sur le devant de la scène du cinéma mondial des réalisateurs comme Ridley Scott (*Les Duellistes*), Hugh Hudson (*Les Chariots de feu*) ou Peter Greenaway (*The Falls*).

La crise marque également de son sceau le cinéma italien des années 1980, qui vit une période de transition entre les grands noms du néoréalisme de l'après-guerre (Fellini, De Sica) et l'apparition des nouveaux réalisateurs des années 1990 (Guiseppe Tomatore, Gabriele Muccino ou Roberto Benini). Si les films dissidents de *Cinécitta* ont emporté l'adhésion populaire en dépit de leur signature d'auteurs, c'est qu'ils rencontrent et satisfont le désir de « vérité » et de réalité du public. Les décors naturels et la peinture de la faillite sociale et des valeurs remettent en question les codes et le discours de propagande élaborés par le cinéma à la gloire du fascisme. Révolutionnaires parce que dans le monde, les films aux

¹ Isabel Thibault, *La fin de siècle du cinéma américain*, Lille, La Méduse, 2006, 541 pages. Cet essai allie aux analyses formalistes traditionnelles, la considération de l'évolution des mentalités américaines.

² *L'Empire contre-attaque* en 1980 et *Le Retour du Jedi* en 1983. Les studios accueilleront en 2005 le tournage du dernier épisode du prequel *La Revanche des Sith*.

³ *Les Aventuriers de l'Arche perdue* en 1981, *Indiana Jones et Le temple maudit* en 1984, *Indiana Jones et la dernière croisade* en 1989, réalisés par Steven Spielberg.

positionnements contestataires tels qu'ils sont posés par Visconti par exemple, (*Ossessione*, 1943) ou sombres et ambigus (*Accattone* en 1961 et *Medea* en 1969 de Pasolini), ont du mal à se renouveler. C'est cette crise que met en abîme le *Sogni di oro* de Nanni Moretti en 1981 : le tiraillement d'un réalisateur entre ses vues esthétiques et sa capacité à intéresser le plus grand nombre. Notons que ce faisant, le réalisateur trouve là une veine méta-discursive avec laquelle il renouera plus tard, dans *Le Caïman*¹.

Aux difficultés rencontrées par les cinémas anglais et italiens, répondent ou s'opposent la vitalité des cinémas espagnol et portugais. Si les réalisateurs comme Luis Buñuel ou Carlos Saura ont défié les contraintes de la censure franquiste, dans les années 1980, la movida madrilène trouve en Pedro Almodovar son fer de lance. Le cinéma portugais trouve un nouveau souffle en alliant de manière différente fiction et veine documentaire.

S'il est peu plausible que l'on doive à ces fluctuations de réalisation et de production conditionnées par les contextes politiques nationaux européens l'apparition des cinémas extra-occidentaux, les sensibilités européennes se font plus grandes. C'est en effet au début des années 1980 que la politique du festival de Cannes s'ouvre résolument aux réalisateurs australiens, asiatiques ou africains, créant à cet effet la catégorie « Un certain regard ». Sous l'impulsion de la nouvelle équipe à la tête de laquelle se trouve Gilles Jacob, le festival se donne pour mission de révéler de nouveaux talents à l'intérieur et à l'extérieur du sérail européen. Désormais, devenu véritable tribune cinématographique, le festival permet la découverte à travers la décennie de personnalités aussi différentes que Shohei Imamura, Andrei Tarkovski, Andrzej Wajda, Souleymane Cissé, Wim Wenders, Spike Lee ou encore Emir Kusturica, Youssef Chahine, etc.

¹ Nanni Moretti, *Il Caimano*, 2006, 112 min.

Les années 1980 constituent d'un point de vue international une ère favorable au cinéma, entre nouvelles sensibilités, contreculture, soutiens apportés par les investissements ou par la télévision (Channel 4 et Canal +) et la création de fonds publics.

Les films d'Euzhan Palcy s'intègrent diversement dans ce contexte rapporté à grands traits. Ils comprennent soit grâce à des critères qui sont ceux de l'art cinématographique, soit ceux de l'industrie cinématographique. Il est convenu de désigner le Septième Art comme un art-industrie. D'abord, parce que plus que dans tous les autres arts, l'existence même de l'œuvre est tributaire des financements et des réseaux de distribution (la question du *director's cut* et la politique des majors). D'autre part, il s'avère que cette contrainte extrême nourrit les cinématographies de nombreux réalisateurs. La Nouvelle Vague française, qui articule la théorie des auteurs, se fait au début des années 1960 en s'affranchissant des lourds équipements et donc avec des budgets réduits (*À bout de souffle* ou *Jules et Jim*). Le mythe que représente aujourd'hui Jean-Luc Godard est autant dû à ses convictions esthétiques qu'à sa haine des producteurs. *Le Mépris*, réflexion sur le couple, la perte de l'amour et l'incommunicabilité, est également une saillie contre les interférences de l'argent dans l'art¹ qu'illustre chacun des personnages. Fritz Lang, dans son propre rôle, incarne l'artiste inflexible ; Michel Piccoli, l'artiste qui transige pour des raisons financières. Jack Palance est l'arrogant producteur qui prétend dicter la manière de réaliser le film. Ce dernier personnage nécessairement antipathique, indigne de confiance et finalement dangereux pour l'amour et l'art (il séduit Brigitte Bardot, l'épouse de Piccoli dans le film et se tue avec elle dans un accident de voiture) serait, dit-on même, le double fictif du producteur réel du film, Sam Levine, qui a imposé les scènes de nu de l'actrice. Enfin la tension entre l'argent et l'art fonde en dernier ressort le discours de la critique qui distingue le cinéma commercial du cinéma d'auteurs. À considérer les œuvres de Palcy, l'intrication de la question financière et de la

¹ L'une des répliques les plus célèbres du film est celle de Paul (Michel Piccoli) : « Le monde moderne est fait de telle façon que l'on est toujours obligé d'accepter ce que veulent les autres. Pourquoi est-ce que l'argent prend autant de place dans ce que l'on fait ? »

question artistique apparaît encore plus grande. D’abord, à travers le temps, les interventions de la réalisatrice se focalisent sur les difficultés rencontrées pour mettre en œuvre les projets qu’elle a formés. Ensuite, la compréhension artistique et l’appartenance à différents genres se reposent sur des explications financières. La filiation avec ses mentors dans le cinéma français et le cinéma américain l’est indéniablement. Parce qu’elle ne gardera pas l’écriture en tableaux de son premier long-métrage, la constitution de l’équipe de *Rue cases-nègres* est celle de *Les Quatre cents coups*. *Une Saison blanche et sèche* est développé au Sundance Institute de Redford. Là, s’arrêtent véritablement les liens les plus forts.

2. La veine de films de l’apartheid

Le film qui met à l’affiche les acteurs *bankable* que sont Donald Sutherland, Susan Sarandon et Marlon Brando, ne prend tout son sens que si l’on considère à la suite des journalistes de l’époque qu’il appartient aux « films de l’apartheid ». Il est d’ailleurs reçu en comparaison avec les autres :

« On ne traite plus d’une famille blanche héroïque, comme c’était le cas pour *Cry Freedom* de Richard Attenborough ou *Un monde à part* de Chris Menges. Ben ne se conduit pas en héros ou en leader. Il prend rarement ses décisions seul. Il fait simplement partie d’un groupe attaché comme lui à faire éclater la vérité »¹.

Les propos de la réalisatrice elle-même vont dans ce sens :

« Avant de réaliser *Une Saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy a visionné un certain nombre de films traitant de l’apartheid en Afrique du Sud. “Celui qui m’a vraiment le plus bouleversée, c’est *Classified people*. Je l’ai projeté à toute mon équipe, à tous les comédiens, afin qu’ils sachent exactement que ce qu’on allait faire ensemble, ce n’était pas seulement un film” »².

La raison de l’existence de ce genre est contextuelle, ce que n’ont pas manqué de relever certains critiques. L’engagement contre l’apartheid, en plus de venir contredire le discours international du président De Klerk, est devenu rentable :

¹ Muriel Gisseleire, « Bouleversant ! », in *Grand Angle*, « Ciné-fiches », novembre 1989, n° 121, p. 122.

² Propos rapportés par François Quenin, « *Une Saison blanche et sèche* », in *Témoignage chrétien*, 13/11/1989.

« La nécessité de parler haut peut expliquer la forme pamphlétaire. D'autres films depuis quelques années ont rempli ce rôle – tardif – de dénonciation. Pour ceux qui suivent le cinéma africain il y a eu depuis de nombreuses années des œuvres qui militaient contre l'apartheid. [...] Sans aucun doute le fait que de grands studios prennent le relais est une chose positive. Mais ces grandes sagas auraient eu plus de poids il y a quelques années, à un moment plus risqué... pour les investisseurs ! »¹.

La définition est forcément tacite et se passe de théorisation, puisqu'elle est fondée sur le sujet du film et non sur des préoccupations esthétiques, à l'instar de ce qui fonde traditionnellement un genre ou un mouvement. On peut croire dans un premier temps que c'est la réactivation dans le champ cinématographique de la polémique entre l'engagement et l'art. Mais des essais aussi connus que le *Qu'est-ce que la littérature ?* en littérature de Sartre ou les œuvres de Costa-Gavras, de Ken Loach ou encore de Peter Greenway viennent résolument mettre à mal l'antinomie supposée entre cinéma et engagement, dans la mesure où chacun s'approprie et réinterroge les codes et la grammaire du cinéma pour faire œuvre d'art, tout en s'impliquant dans les questions politiques, sociales ou religieuses de son époque. La référence à la dictature grecque n'empêche pas que *Z²* soit une réflexion plus large et universelle sur les rouages de la dictature, la construction d'un thriller qui s'inscrit dans une tradition cinématographique en renversant par exemple les codes d'exposition de l'intrigue dans la séquence d'ouverture. L'exposition des tenants du décorum militaire, des tenants du pouvoir et de l'apparente normalité est servie par des plans courts alternants avec de très gros plans et des plans d'inserts sur les médailles militaires. L'engagement *pour* n'est pas plus un obstacle à la réflexion artistique (le montage alterné découvert par D.W. Griffith dans *La Naissance d'une nation*³), quelles que soient les réserves ou condamnations qu'inspirent le film *a posteriori*, que l'engagement *contre*.

Aussi le problème n'est-il pas là. Bien que tacites, les lois du film de l'apartheid existent. Déterminé par son sujet, le genre repose sur le schéma linguistique où le film est

¹ Henry Welsh, « Coup de cœur : *A Dry White Season* », in Ciné bulles, vol. 9, n° 4, juin-août 1990

² Costa-Gavras, *Z*, 1969, 127 min.

³ David Wark Griffith, *The Birth of a Nation*, 1915, 165 min.

message. Il s'agit de rendre compte de la complexité d'une question et de ses enjeux, d'incarner des idéologies de préférence antagoniques, de favoriser l'identification d'un spectateur déterminé par son appartenance ethnique et nationale (un Blanc américain) grâce à un personnage principal qui « lui ressemble » et de répartir, la situation réelle s'y prêtant, les gentils et les méchants autour d'une ligne de démarcation visible. Là où *La Saison blanche et sèche* déroge à la règle, c'est qu'il perturbe en partie les attributions de rôles. Le héros blanc est tué par un bourreau blanc. Le personnage noir tue le bourreau blanc du héros. Produits par des majors, le film de Palcy, comme tous ceux qui l'ont précédé (aux films d'Attenborough et de Menges, il faut ajouter *Mapantsula* d'Olivier Schmitz¹ et *Avoir 16 ans au pays de l'Apartheid* de Claude Sauvageot et Chris Sheppard²), sont contraints par le risque calculé que représente pour les producteurs un tel choix et donc optent pour une forme tellement classique qu'elle en deviendrait presque anachronique. Ces films parient sur la qualité des prestations des acteurs et la bonne volonté des spectateurs plutôt que sur l'interrogation du matériau lui-même, pour permettre de dire le système ségrégationniste qui est une guerre civile déséquilibrée qui ne dit pas son nom, la mise en place d'une impossible parole, une crise du principe judiciaire. Mais il manque à la construction des personnages, les fluctuations de l'âme humaine et les excès possibles que permettent la figuration fictionnelle, la dimension engagée pamphlétaire du montage et la mise en scène (l'effet *Koulechov*, par exemple). De même, il manque aux films une réflexion philosophique plus universelle où l'apartheid deviendrait l'exemplification de l'inexistence du droit de chacun à disposer de soi, lorsque l'individu est soumis à l'injustice politique, par exemple. Impliqués dans une économie du cinéma assujettie aux diktats de la rentabilité lors de l'exploitation en salles, les « films de l'apartheid » doivent plaire. Paradoxalement, poursuivant l'audience la plus large possible, les films échouent à faire date dans l'histoire de l'art qu'ils choisissent.

¹ Olivier Schmitz, *Mapantsula*, (Afrique du Sud), 1988, 104 min.

² Claude Sauvageot et Christopher Sheppard, *Girls Apart*, documentaire franco-britannique, 1988, 40 min.

La référence au film de 1967 de Jean-Luc Godard en titre de ces prolégomènes doit se comprendre de la manière suivante : plus qu'une référence au contenu thématique du film ou aux personnages godardiens (homme employé avili autant que les prostituées occasionnelles venues des grands ensembles), c'est une référence à la voix off.

« Apprenez en silence deux ou trois choses que je sais d'elle. Elle, la cruauté du néo-capitalisme. Elle, la prostitution. Elle, la région parisienne. Elle, la salle de bains que n'ont pas 70% des Français. Elle, la terrible loi des grands ensembles. Elle, la physique de l'amour. Elle, la vie d'aujourd'hui »¹.

Les propos sont à la fois de synthèse sur une femme et formule un absolu sur toutes les femmes. Le projet mené répond à cette double intention : considérer d'abord Euzhan Palcy en relation avec un certain imaginaire concernant les réalisateurs en général, et déterminer celle qu'elle est en tant que réalisatrice, eu égard aux spécificités, à l'unicité de son œuvre dans un mouvement qui va du biographique aux différentes possibilités qu'une analyse historique économique ouvrent, afin de mettre au jour les premiers de réseaux de signifiante et les logiques externes qui conditionnent ou marquent l'œuvre de Palcy.

¹ Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, 87 min.

Partie II : L'adaptation cinématographique, détermination de l'écriture d'Euzhan Palcy

Chapitre 1. Convergences génériques et esthétiques d'ensemble dans les œuvres de Joseph Zobel et André Brink

La définition du roman et consécutivement la considération de chacun de ses exemples réalisés (tel roman de tel auteur, écrit à telle période et publié à telle date), procède d'une double démarche comparatiste. La première oppose le récit aux autres genres littéraires que sont, pour le dire vite, la poésie, le théâtre et la littérature d'idées. Et Jean-Marie Schaeffer¹ démontre certes la circularité du discours de la théorie littéraire qui, cherchant à circonscrire si ce n'est l'essence, tout du moins l'unité d'un genre littéraire, n'en arrive qu'à prouver son intuition initiale et à amalgamer la diversité des logiques génériques entre elles ; il ne peut cependant annuler les grandes tendances qui ont permis ces différentes assertions, aussi péremptoires et généralisantes qu'elles puissent paraître, une fois remises en question par le moindre texte littéraire. « Le théâtre donne à voir, l'essai provoque la réflexion, la poésie suscite le rêve. Le roman, lui, raconte, décrit, fait parler ou discourt »². À l'évidence, c'est l'exclusive capacité de chacun qui est ici problématique. La deuxième démarche de définition du roman la plus courante, dont la méthodologie est diachronique, fonde la théorie littéraire sur l'histoire littéraire puisqu'elle recense, fixe temporellement les pratiques narratives spécifiques, et conclut à des permanences ou des modifications entre ces différents états. À l'heure où les considérations biographiques ou celle du style d'un auteur trop particulières et subjectives sont devenues taboues, l'apport structuraliste, à la suite des formalistes russes du début du XX^e siècle, a indéniablement compliqué la pensée, mais a surtout poursuivi le même projet de mettre en mots l'indicible littéraire, en reversant les échelles d'analyse : des formes vues à travers un temps étendu ou absolu, on passe à l'espace du texte et à des manifestations les plus infimes (morphèmes et phonèmes).

Aussi, partageant l'interrogation de Roman Jakobson sur ce qui permet de différencier le

¹ Jean-Marie Schaeffer. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989. 184 pages.

² Bernard Vallette, *Esthétique du roman moderne*. Paris, Nathan, coll. « Fac/Littérature », 1993, p. 19.

roman en tant qu'œuvre d'art d'un simple message informatif, l'analyse empruntera ponctuellement à l'une ou l'autre des théories. Elle procédera par l'observation de la manière de mettre en forme et en scène les événements de la fiction et plus généralement, le sens voulu par l'auteur, pour tenter de rendre compte ensemble de *La rue cases-nègres* et d'*Une Saison blanche et sèche* dans leur fictionnalité et pour se pencher sur les objets de leur irréductible littéralité.

A. Entrée intradiégétiques : description, métaphores et symboliques spatiales

1. Fictions réalistes ?

Est narratif ce qui raconte une histoire. Pour chaque histoire lue, vue ou entendue, le lecteur-spectateur-auditeur (le destinataire) est amené à interroger le degré de vraisemblance sans que cela ait nécessairement d'incidence sur l'évaluation de goût qu'il formulera au terme de sa lecture. Le processus ici rapporté en terme d'attestation de « vraisemblance » ne fait référence à aucune norme supra-littéraire, mais rend compte du positionnement intuitif du sujet qui, face à un énoncé donné comme complet, détermine à l'initial le lien entretenu entre ledit énoncé et la réalité, en termes de proximité ou d'écart. La considération des « écarts » que sont par exemple, la science-fiction, la mythologie ou les récits merveilleux, établit en littérature comme au cinéma, la prédominance des récits à visée réaliste nonobstant les partis pris secondaires des auteurs ; qu'il s'agisse de faire la part belle aux valeurs d'une société (Mme de La Fayette ou Balzac), aux découvertes de l'époque (Zola), aux convictions esthétiques et philosophiques d'un groupe (Robbe-Grillet). En outre, les rapports du récit

avec le réel ne sont pas forcément stables ou définitifs. Le conte philosophique intègre des segments merveilleux à un ensemble plus vraisemblable, et Garcia Marquez annihile tout réalisme à mesure que le récit se perd dans une spirale de lieux et la répétitivité des noms. L'établissement réaliste d'une fiction procède de phénomènes antagonistes ; les premiers lui sont extérieurs, les seconds lui appartiennent en propre.

Le cadre de référence premier, partagé par l'auteur et le lecteur, est celui de la vie humaine. D'abord, elle est comprise dans sa dimension temporelle et présentée sous les espèces de la totalité ou du segment, une vie tout entière (*Une saison blanche et sèche*) ou la période de formation, à savoir l'enfance et l'adolescence (*La Rue cases-nègres*). Ce cadre repose sur des présupposés chronologiques que la linéarité générale du récit actualise. Ensuite, la vie humaine se fait vie quotidienne. L'enjeu paradoxal de la narration est à la fois de construire la permanence d'une société et de ses codes, et de ménager la place pour qu'advienne l'histoire en tant qu'intrigue, mise en fiction. Zobel choisit de construire narrativement la Martinique des années 1930 par touches successives, à mesure que le personnage principal se déplace et rencontre de nouvelles personnes. La compréhension finale de cette société hiérarchisée de la campagne à la ville, entre les Noirs pauvres et les Békés riches, résulte d'un travail minutieux et progressif de la fresque sociale. L'apparition de chaque groupe social est l'occasion de la considération exclusive de ses composantes par l'exemple (les hommes, les femmes, leurs noms, leurs métiers, leurs croyances), de ses habitudes et de son habitat. Dans le roman, la hiérarchie sociale qui de manière convenue se figure du bas vers le haut, se transpose en un axe horizontal fondé sur la chronologie de la trame narrative : des très pauvres de la rue cases-nègres aux nantis de la route de Didier.

À l'inverse, dans *Une saison blanche et sèche*, la société sud-africaine des années 1950-1970 fondée sur le régime ségrégationniste de l'apartheid est construite par aplats. Elle est en permanence ce qui se dessine sous le regard pour mieux disparaître, réfractaire à toute image

d'ensemble définitive ou cohérente. Appréhender la vie quotidienne contrastée est le résultat d'une opération complexe de soustraction et d'addition des informations. Le récit est dominé par une impression d'hyper-quotidienneté, supportée par quelques dates qui apparaissent çà et là. Si le quotidien se caractérise généralement à la fois par la permanence et son corolaire, la répétition, chaque moment y est extraordinaire. Dans le roman de Brink, le temps se déploie pour ne correspondre à aucune unité temporelle véritablement reconnaissable, emporté par les impressions et les émotions du narrateur. La vie quotidienne de Ben, qui est celle des Afrikaners, la minorité blanche, dont le pouvoir s'accompagne de privilèges, n'est plus. Les activités et les préoccupations de son groupe sont présentées dans leur double dimension : ce qu'elles sont pour le plus grand nombre, et ce qu'elles sont pour lui. Le luxe, l'insouciance d'une vie moderne et tranquille lui sont devenus étrangers et soupçonnables. À l'opposé des banlieues cossues, des fêtes de famille aux moments rituels des week-ends ou de Noël, la vie quotidienne de la majorité noire des *townships*, faite de pauvreté et d'arbitraire, affleure et s'esquisse à mesure que Ben la découvre, en doute puis tente de la combattre.

Un récit réaliste offre aux regards des vies humaines ou d'un pan choisi, les imbrications sociales et les interactions affectives qui en découlent. Double de la vie, il se lève d'informations qui font de lui le double du monde. Fruit d'un travail minutieux des auteurs, la description semble pouvoir à la lecture tenir une place secondaire, comme si une hiérarchisation s'établissait entre les différentes composantes du récit, dont les événements racontés seraient les grands gagnants. Ne sont-ils pas en apparence ce qui fait tout l'intérêt du roman, de ce que l'on raconte ? La chronologie des études littéraires consacrées à cette question semble marquée par cet état de fait. Leur caractère récent (milieu du XX^e siècle) confirme la place paradoxale de la description au sein de l'œuvre littéraire. En effet, les romans de Zobel et de Brink peuvent être résumés sommairement comme l'histoire d'un enfant, qui, dans la Martinique coloniale des années 1930, échappe à la misère du travail dans

les champs de canne grâce à l'éducation ; et l'histoire d'un Afrikaner qui cherche à rendre justice à son domestique noir, mort injustement, et qui se heurte à l'injustice de l'apartheid. Les intrigues ainsi formulées ne semblent concéder qu'une place infime aux notations descriptives. Relevons cependant, à la suite de Jean-Michel Adam réfléchissant à la séquence narrative, que même ainsi, des compétences de représentation mentale sont demandées au lecteur qui visent à la description par effet de référentialité. Comprendre « enfant », « afrikaner », « apartheid », c'est combler les trous ou associer des images à des termes abstraits.

La description des êtres et des lieux est donc un moyen de l'effet de réel. Notons que les récits qui s'écartent du réel n'échappent pas à la nécessité de rendre présents et aussi vrais que possibles. La réponse à la question de savoir ce qu'est la description des êtres et des lieux fait traverser plusieurs temps et courants de pensée de la théorie de la littérature, de la linguistique à la pragmatique littéraire, en même temps qu'elle suggère des parti-pris littéraires fort variés. On pense aux auteurs du XIX^e siècle dont les Romantiques et les Naturalistes, à qui s'applique l'idée de la description comme arrêt du narratif¹ ; mais également à Proust dont Genette rappelle qu'il « répudie l'art réaliste (...) qui se contente de donner des choses un misérable relevé des lignes et des surfaces »² ou à Gracq qui en fait le ressort de l'attente, véritable thème de son roman ; ou encore à Robbe-Grillet qui l'utilise comme manifestation consultable de sa conception du roman et de l'impossible connaissance de l'être.

Les romans de Zobel et Brink entretiennent de prime abord le même rapport aux descriptions. La fonction référentielle est évidente. Vouloir donner à voir et représenter des lieux qui existent dans la réalité, répond à la nécessité d'ancrer le récit. L'univers construit par la fiction s'adosse au monde réel ; il en devient le double fidèle. Le travail de la géographie, avec le report des noms des villes et des quartiers, en est la première étape. Chez Zobel, ce

¹ Cf. formalistes russes.

² Gérard Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1966, p. 39.

sont : Petit-Morne, Petit-Bourg, Saint-Esprit et Fort-de-France. Chez Brink, les espaces s'organisent entre la ville et la campagne avec une prédominance de l'urbain. La campagne, le *veld*, est un espace lointain et peu investi par le personnage principal. La géographie intérieure (Johannesburg, le Cap, Soweto, Pretoria...) s'accompagne d'une géographie extérieure immédiate : Mozambique, Botswana, Rhodésie... De géographique, la description des lieux devient topographique. Pour virtualiser les déplacements des personnages, les lieux sont créés et évoqués dans leur rapport d'un à l'autre. Les quartiers de Fort-de-France, organisés peu ou prou autour de La Savane, esplanade centrale où se trouvent des bars et le cinéma, sont présentés en termes d'éloignement et de proximité les uns par rapport aux autres. À pied, le quartier de Sainte-Thérèse, où José habite seul pendant un temps, le tiendra éloigné de sa mère toute la semaine durant, tant le trajet demande du temps. À l'inverse, la topographie de Johannesburg telle que la construit *Une Saison blanche et sèche* repose sur une poétique de l'émiettement. Les lieux que l'intrigue traverse à plusieurs reprises comme le commissariat central de John Voster Square ou le Tribunal ne sont pas désignés plus précisément. Dans le même temps, les lieux nommés ne le sont qu'une fois, comme Orlando où habite Emily la femme du jardinier de Ben, Safosonka City d'où est originaire Stanley, Westdene où habite Mélanie la journaliste.

Aussi, il s'avère que la fonction référentielle première de la description est supplantée par une fonction symbolique chez Brink. La ville se structure en plusieurs espaces qui coexistent et sont tout à fait imperméables les uns aux autres, déterminés par ceux qui y vivent. Sans porter atteinte à l'intention réaliste initiale, le regard est partiel d'avoir été d'abord partial (Ben est Afrikaner et ignorant des réalités de l'apartheid), puis d'être devenu lucide :

« Tout à coup, c'était ça qui lui semblait étranger : non pas ce qu'il avait vu au cours de son incroyable après-midi, mais ça : sa maison, avec le jet d'eau sur la pelouse. Cette maison aux murs blancs, au toit de tuiles orangées, avec ses

fenêtres et son porche »¹.

Le principe descriptif est en outre réduit à de simples notations descriptives. La description en tant que telle est morcelée et lapidaire (phrases courtes et averbales sur un détail, ou pour brosser à grands traits un ensemble) :

« La maison d'Emily ressemblait à toutes celles de l'agglomération - Orlando West - ciment et tôle ondulée, petit jardin obstinément installé contre la route poussiéreuse. À l'intérieur, déploiement de vieux calendriers et d'images pieuses. Pas de plafond pour dissimuler le toit de tôle. Une table, des chaises, deux lampes à pétrole, une machine à coudre, un poste transistor »².

Les lieux d'une *Saison blanche et sèche* sont des intérieurs dont la structure fondatrice est celle du tribunal. Le procès qui doit prouver que Gordon N'Gubene est mort à la suite des tortures que lui à infligées la police est au premier tiers du roman (p. 132-144). La salle d'audience est un espace clos où prennent place des camps opposés, où la parole perd sa capacité à faire jaillir la vérité. En amont, les dialogues de Ben et de Gordon pour faire reconnaître l'innocence de son fils, puis plus tard ceux de Ben avec les avocats, la police, ses proches ou même le journaliste qui raconte son histoire, suivent la même progression : la vérité énoncée en ouverture est finalement niée, maquillée par les individus en même temps qu'elle est attestée par l'existence même des conversations. La parole est une parole empêchée, verrouillée. Les intérieurs sont kafkaïens, la ville labyrinthique.

À mieux y regarder, l'économie descriptive est poétique chez Zobel. Il enchevêtre récit, portraits, descriptions et dialogues, sans que l'un ne marque jamais tout à fait la fin de l'autre. L'intrication des diverses composantes conventionnelles de la narration est soutenue par l'impossibilité pour le lecteur de dissocier la langue d'un narrateur de celle des personnages.

¹ André Brink, «Une Saison blanche et sèche», *op. cit.*, p. 126.

² *Id. Ibid.*, p. 117.

« Le tout s'appelle ici Petit-Morne.

Il y a de grands arbres, des huppés de cocotiers, des allées de palmiers, une rivière musant dans l'herbe d'une savane. Tout cela est beau.

En tout cas, nous, les enfants, nous en jouissons royalement. [...] Combien sommes-nous? Je ne crois pas que nous ayons jamais compté. [...] D'abord, les entraîneurs [...] Puis toute une traînée de moutards plutôt encombrants en certaines circonstances. [...] Et tous, nu-tête, avec des cheveux laineux, rougis au soleil, des nez d'où glisse un jus verdâtre, pareils à des attelages de limaces, des jarrets écaillés comme des pattes de poules, et des pieds couleur de pierre qui brandissent en avant des orteils truffés de chiques. – À midi, annonce Hector, je déjeune de petites bananes naines avec de l'huile et de la morue. [...] – Nous, dit Paul, en parlant de lui et de ses deux sœurs, nous avons un gros canari plein de riz battu avec du « beur rouge ». Et notre maman nous a dit de prendre encore de la farine s'il n'y a pas notre compte. [...] Quand les menus n'excitent pas beaucoup la gourmandise, en ce moment où nous n'avons guère faim, d'ailleurs, nous déambulons de case en case. Pas une grande personne à la rue Cases !

Certaines baraques sont même inhabitées, fermées ou grandes ouvertes, car les travailleurs de Petit-Morne ne demeurent pas tous à la rue Cases »¹.

La nécessité de faire-vrai de la description est dépassée par le lyrisme naïf du narrateur, quand elle ne se teinte pas à l'occasion d'une forme d'animisme.

« C'était plutôt un ruisseau tranquille, s'élargissant et s'approfondissant de distance en distance, presque perdu par endroits sous les longues herbes qui croissaient sur ses bords. Je ne savais pas d'où il venait, ni où il allait, d'ailleurs je n'ai jamais su qu'une rivière vînt de quelque part et se rendît quelque part, comme quelqu'un qui fait un voyage. Une rivière, pour moi, cela n'avait ni commencement ni fin. C'était une chose qui coulait. [...] Plus merveilleux encore, le monde des crevettes tel que je l'imaginais : des mornes, des sentiers et des traces, des champs, des cases. Le tout en eau claire. Là vivaient les crevettes translucides, les papa-crevettes, les mamans, les enfants, qui parlaient en langage d'eau »².

Par-delà la beauté des lieux, c'est la beauté des hommes que Zobel célèbre. Deux situations sont propices à l'éloge négriste : la foire et le travail aux champs. Dans le premier cas, la description prend des accents césariens :

« Cette foire se prolongeait avec la nuit, bien au-delà du moment où M'man Tine, ayant réussi à me trouver dans la foule, m'entraînait à la case.

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, p. 20-21.

² *Id. ibid.* p. 83-84.

Or, même couché, je restais longtemps éveillé ; car de toute cette animation, cette rumeur, ces bouquets de feu épanouis dans la nuit, de toute cette mangeaille, de la puanteur des éléphantiasis, de ces haillons exhalant la rancissure de la sueur, de cette mélancolie imbibée d'alcool, s'échappaient, diaboliques et irrésistibles, les bondissements sombres du tam-tam.

Et tout cela, ces pieds purulents et ces seins énervés, ces mâles épaules et ces hanches frénétiques, ces yeux vitreux, ces arcs-en-ciel de sourires, tout cela, repu, saoul et oublieux, chantait d'une voix brûlante et envahissante comme un incendie de forêt, et tout cela devait danser, danser, danser »¹.

En effet, la phrase se fait plus longue, l'évocation de la fête, de la nourriture, des hommes, des lieux semble emportée par le souffle de la voix. Cette fête au bourg surgit aussi extraordinaire, trépidante et tout autant incapable de cacher ou même de faire véritablement oublier la misère et la douleur quotidienne, puisque dans son abondance et ses excès, elle est née de la faim et du manque comme le Noël du *Cahier d'un retour au pays natal* :

« Noël n'était pas comme toutes les fêtes. Il n'aimait pas à courir les rues, à danser sur les places publiques, à s'installer sur les chevaux de bois, à profiter de la cohue (...). Il avait l'agoraphobie, Noël. Ce qu'il lui fallait c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes,

de-peur-que-ça-ne-suffise-pas,

de-peur-que-ça-ne-manque,

de-peur-qu'on-ne-s'embête, [...]

Arrivée au sommet de son ascension, la joie crève comme un nuage. Les chants ne s'arrêtent pas, mais ils roulent maintenant inquiets et lourds par les vallées de la peur, les tunnels de l'angoisse et les feux de l'enfer »².

La beauté des corps en mouvement est en fait l'éloge du travail qui rappelle le motif de la beauté du travail développée, quelques années plus tôt dans *Diab'la*.

« J'écoutais les chansons par lesquelles les coupeurs et les ramasseuses donnaient de la vigueur et de la grâce à leurs gestes.

Je les suivais, je me pénétrais de chacun de leurs mouvements. Tout était admirable: leur demi-nudité noire ou bronzée, leurs haillons crasseux, avivés par la lumière, la sueur qui les inondait, qui plaquait le long de leur dos et sur leur poitrine des reflets répondant à l'éclair qu'allumaient les coutelas à chaque brandissement de bras ; l'espèce de bruit de fond accumulé par la

¹*Id. ibid.* p. 63.

²Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, In Césaire, *La poésie*. Paris, Le Seuil, 1994, p. 15-16.

paille piétinée, les « amarres » jetées en arrière et rattrapées par les amarreuses pour ligoter les dix paquets en une pile ; ces chansons qui ne cessaient pas, de temps en temps ponctuées d'un ébrouement ou d'un sifflement aigu échappé d'une poitrine au paroxysme de l'effort.

Cette vaste musique qui englobe aussi le geignement des cabrouets, le trot des mulets, les jurons des charretiers et des muletiers ; ces chansons touffues, ces intarissables mélopées m'ont envoûté, m'oppressant tellement que, pour ne pas étouffer, je chante, moi aussi »¹.

Paradoxalement, il y a chez Zobel une haine de l'exploitation des Noirs et un éloge du travail de la terre que n'aurait pas laissé supposer *a priori* l'intrigue de *La Rue Cases-Nègres*, qui détermine au contraire la nécessité de quitter l'enfer de la canne.

« J'aimais surtout la rade. [...] Spectacle grandiose d'hommes à la peine : sous un soleil criard, tout y était en mouvement.

Partout l'effort grondait, se répercutait en craquements de caisses soulevées et rejetées, en puissants roulements de tonneaux pleins, en entassements sourds de sacs de farine, de sel ou de céréales. Des chariots grinçaient, des camions roulaient, se frayant un passage à coups de klaxon. [...] Admirable aussi, la manœuvre des colosses noirs arpentant d'un bout à l'autre et pied à pied les rebords des gabarres, le corps incliné sur de longues vergues pour donner l'impulsion. Puis les gabarres ayant échoué sur les graviers du rivage, la ruée fauve des nègres s'emparant du chargement pour le porter, le rouler, l'entasser sur une grande place qui s'étendait entre la mer et la rue »².

Selon un processus similaire à celui de Balzac, le réalisme de Zobel ou de Brink atteste d'une foi en la capacité du roman à transposer par les mots la vie de toute une société. Le parti-pris réaliste, anachronique au vu des courants littéraires dont ils sont les contemporains, s'explique *a posteriori*. La crise de la représentation sur laquelle s'ouvre le XX^e siècle n'est pas la leur. Cette crise est celle de la fin de la mimesis, où l'art fatigué de ne pas réussir à atteindre par le simulacre l'objet initial se met à douter de l'objet. Il y aurait peu à conclure que cette crise n'est que l'autre face de la méfiance qui gangrène les arts mimétiques depuis qu'ils existent. Jean-Marie Schaeffer commente dans cette intention la réécriture du conte du *Petit Chaperon Rouge*. Il dit :

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit. p. 81-82.

² Id. *ibid.* p. 245-246.

« N'y a-t-il pas quelque chose d'inquiétant dans le fait que nous puissions nous laisser submerger ainsi par des simulacres? Leur puissance semble être irrésistible : alors même que nous savions, au moment de nous exposer à leur charme, que c'étaient des simulacres – c'était précisément ce savoir qui nous avait motivé en premier lieu à nous y exposer –, nous nous sommes laissés prendre. Cette capacité qu'ont les semblants de neutraliser nos instances de «contrôle rationnel» ne constitue-t-elle pas un motif plus que suffisant pour se méfier de toute imitation, fût-elle artistique? Ou du moins, est-ce que dans les arts qui, à un titre ou à un autre, y ont recours nous ne devrions pas contrecarrer son efficacité par des procédés de distanciation ironique, par une rupture de l'effet de réel, par une déconstruction des mécanismes d'aliénation qu'elle met en œuvre? »¹.

Or, les mondes dont parlent Brink et Zobel n'ont pas voix de cité. Il leur fallait les faire exister. Il y a bien asymptote entre le monde et le discours sur le monde, mais elle n'est pas esthétique. Il ne s'agit pas de savoir si l'on peut connaître l'être humain ou si la parole permet de dire mais de dire ce qui est, même imparfaitement, même si ce n'est qu'une réalité politique et sociale.

2. *Fictions du totalitarisme : Homo viator vs la figure de l'étranger-intrus*

Le littéraire et le politique sont consubstantiels ; le premier compris comme fiction romanesque tire entre autres sa dimension réaliste de la présence du second – même la plus infime – en son sein. Le traitement du politique, puisqu'il faut entendre ici comme tout ce qui relève de la vie d'un groupe social à un moment donné, conditionne l'organisation de la fiction. À l'évidence, tout roman donne une représentation orientée même minimale ou involontaire d'un fragment de réalité ou, à l'inverse, visible et totale, ce dont le narrateur omniscient classique est le signe le plus caractéristique. Plus loin, le rapport entretenu par l'auteur avec le politique interroge à divers degrés la fiction qu'il élabore, au point qu'il n'est pas d'œuvres romanesques dépourvues de thèses explicites ou implicites. De là vient que les tentatives successives pour déterminer quels sont les romans véritablement politiques, et de ce

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 23.

fait engagés, posent problème. Poursuivant le même objectif, ces analyses élaborent finalement le même postulat légitime : il n'est de roman politique que l'œuvre qui réinterroge les modalités classiques du genre, pour réaliser le projet auctorial volontaire de dire ou de dénoncer les rouages et les présupposés du politique ou de la politique. Elles adoptent des démarches empiriques de considération des œuvres existantes.

D'un côté, les démonstrations en appellent à des frontières à l'intérieur du genre (différences entre roman à thèse et roman engagé) et à des considérations qui entendent opposer les réalisations de l'engagement d'un genre à l'autre (roman engagé *versus* essai). Elles en viennent à sacraliser certaines démarches

« (...) s'inspirant des romanciers américains (Faulkner, Dos Passos, Hemingway) ou russes (Pilniak et Babel), Malraux, Sartre, et, à un degré moindre, Camus, choisirent de pratiquer le roman simultanéiste. [...] Ce que le roman perd en lisibilité, il le gagne cependant en réalisme et en efficacité : la multiplication et la dispersion des points de vue produit l'impression d'une Histoire en train de se faire et sur laquelle le lecteur a prise. [...] Le roman simultanéeiste, s'il constitue une forme ouverte de littérature engagée, pose néanmoins un problème quant à la place de l'auteur. Celui-ci, en effet, s'efface au profit d'une série de points de vue entre lesquels il ne choisit pas. (...) sa position est nécessairement incertaine et ambiguë. [...] L'auteur insituable, se trouve dans une position duplice qui contrevient à l'une des exigences majeures de l'engagement (assumer et objectiver sa position) »¹.

Il devient fondé de se demander s'il n'est pas plutôt question d'évaluer le degré d'engagement de l'auteur lui-même, de porter un jugement de valeur sur la forme d'engagement choisie, d'autant qu'à terme, l'hypothèse et ses arguments renseignent sur la conception de l'engagement de celui qui est à l'origine de l'analyse :

« L'omniscience du narrateur ne peut garantir que le romancier soit pleinement conscient des valeurs idéologiques qu'il met en jeu dans sa narration [...] il ne suffit pas de composer une vaste fresque sociale parfaitement documentée pour produire une œuvre consciemment engagée et dépourvue d'ambiguïtés idéologiques »².

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, « De Pascal à Sartre », Paris, Le Seuil, coll. « points/Essais inédits », 2000, p. 86-88.

² *Id. ibid.* p. 85.

On trouve encore :

« Il s'agit d'un récit [le roman à thèse] résolument non problématique qui vise à prescrire très rigoureusement le sens de la lecture : redondant et répétitif, il s'efforce d'évacuer toute forme d'ambiguïté et de contradiction, et une voix narrative autoritaire lui impose une signification univoque et contraignante. [...] cette technique [du roman simultanéiste], loin de proposer les réponses univoques et contraignantes du roman à thèse, produit un récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement »¹.

D'autres thèses élisent une forme de référence (modèle rhétorique²) ou une œuvre-source (univers synonymes kafkaïens³) ou devient l'étalon de jugement et d'élaboration d'une grille de lecture et d'attestation.

Les intentions initiales rencontrent toujours le même écueil de la porosité de leurs théories, et donc de leurs contradictions intrinsèques dues, bien malgré elles, à l'élasticité protéiforme proverbiale du genre romanesque.

Il existe une définition établie du roman politique à laquelle *Une Saison blanche et sèche* d'André Brink répond, tandis que le roman de Joseph Zobel ne semble pas pouvoir, de prime abord, remplir les conditions permettant de l'y inclure :

« Enfermement du personnage dans une logique discrétionnaire, inutilité de l'action, dialogue de sourds. [...] On est confronté d'abord à un resserrement de l'univers fictionnel sur un monde clos – dont la figure la plus caractéristique est la cellule –, puis à une diminution consécutive du champ d'action des personnages, de leur diversité et de la variété de leurs langages »⁴.

En effet, Ben Du Toit cherche en vain à faire la lumière sur la disparition de Gordon son jardinier et sur celle du fils de celui-ci qui avait précédé. Le monde ouvert de départ, pour peu

¹ *Id. ibid*, p. 86-87.

² Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll « Écriture », 1983, 314 pages.

³ Tiphaine Samoyault et Nikola Kovac, *Le Roman politique, Fiction du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002, 230 pages.

⁴ Tiphaine Samoyault, « Un défilé d'univers synonymes », in Nikola Kovac et Tiphaine Samoyault (dir.) *Le roman politique et fiction du totalitarisme*, op. cit. p.7.

que l'on cherche à imaginer l'univers de Ben avant le début de la fiction, est restreint, rogné par la nécessité de se cacher, pour s'entretenir d'une part avec ceux qui n'ont pas le droit de parler et d'autre part, sans que la police d'État s'en mêle. L'histoire de José ne rencontre en apparence aucun de ces symptômes de l'existence d'un régime dictatorial réel et mis en place dans la fiction. Il est plus commode de ranger – sans que cela soit en outre erroné – *La Rue cases-nègres* au nombre des nombreux romans à thèse qui « [visent] à présenter un modèle – ou un contre-modèle dans le cas de l'exemplum négatif – qui fasse autorité. À la différence cependant de la parabole biblique ou même de la fable, dont l'autorité émane d'une instance transcendante et donc extérieure au récit, l'autorité du roman à thèse est totalement immanente, en ce qu'elle repose sur la vraisemblance ou la crédibilité de la narration »¹.

Pourtant, à mieux y regarder, c'est sur un phénomène de reconnaissance collective, en tant qu'elle excède ceux qui en sont les victimes, que s'arrête la différence entre les deux romans. Là où l'apartheid est reconnu comme un totalitarisme, il n'en va pas de même pour le système colonial.

D'abord, la découverte de la réalité du système est rendue possible par un personnage voyageur. La figure de l'homo viator est celle d'un personnage qui se déplace et dont la spécificité du moi entre en connexion – rarement – ou en rupture avec les lieux découverts. Il appartient à la tradition des carnets de voyage. Ce moi voyageur s'inscrit dans un double paradigme, celui du même et du différent, et celui de l'ici et de l'ailleurs. Il est en chemin². Les voyages que sont amenés à réaliser Ben comme José leur font parcourir des espaces nationaux. L'endroit où ils se trouvent « au début » de l'histoire est donc supposément à l'image des autres lieux du pays, pour peu que l'on rétablisse l'univers de Ben qui n'est jamais livré qu'en disparition, et que l'on prenne en considération le fait que la rue cases-nègres n'est

¹ Benoît Denis qui présente en ces termes les travaux de Susan Rubin Suleiman sur les romans à thèse (1983).

² La forme parfaite de l'isolé est celle du voyageur. Les personnages de Julien Gracq, notamment ceux de la nouvelle *La route* (in *La presqu'île*, Paris, José Corti, 1970).

un enfer que dans les propos de M'man Tine et Médouze. L'univers de la rue cases, habitat indigne des travailleurs de la canne, coloré des souvenirs d'enfance, bien que spartiate, n'en est pas moins le décor des jeux empreints d'insouciance, qui annulent en théorie la possibilité de rencontrer l'Autre, figure radicale de l'altérité d'autant plus que les espaces initiaux sont supposément à l'image des autres. N'est-ce pas la fiction de la situation initiale ? Donner à connaître les informations spatio-temporelles pour que le lecteur puisse comprendre l'intrigue à venir. Ben et José se déplacent respectivement en Afrique du Sud et en Martinique. Ces déplacements involontaires leur font procéder à une traversée du miroir. L'un découvre l'apartheid et l'autre la réalité du système colonial. Par-delà la société coloniale et par le médium de l'expérience singulière de José, c'est l'organisation totalitaire de la colonie qui est décortiquée. *La Rue Cases-Nègres* progresse selon une succession d'espaces clos : la campagne, le bourg et la ville sont des espaces qui ne communiquent pas entre eux.

La parole n'est pas contrainte par une quelconque police, elle est inexistante, réduite au silence. Le personnage de José est incapable de prendre la parole face à toute figure de l'autorité, alors qu'il est dans les anecdotes rapportées dans des situations d'injustice : face à Mme Léonce (la cruche cassée), face au professeur (l'accusation de plagiat) et même face à M'man Tine (le bol cassé). Mais elle est encore empêchée et inutile : M'man Délia s'énervant contre le prix demandé pour les études. En outre, si les trajectoires des personnages principaux semblent opposées (pour l'un, elle est plongée dans l'enfer de l'apartheid et pour l'autre, elle s'échappe de l'enfer de la canne), les narrations respectent la même dynamique de découverte et donc une même plongée. En dépit du déplacement physique de José, loin des champs de Petit-Morne, ses retours épisodiques près de sa grand-mère font des champs un espace leitmotiv de la diégèse dont la considération évolue. Les souvenirs légers et merveilleux du début sont remplacés par une conscience accrue de la pauvreté et du dénuement de la vieille dame. Ben et José sont tout autant des étrangers dans le monde, des

intrus qui questionnent le monde. L'un en posant des questions, l'autre en s'étonnant de tout. José est tout autant l'étranger que Ben. L'intention est avouée chez Brink¹.

La Rue Cases-nègres et *Une Saison blanche et sèche* sont tous deux des romans du totalitarisme au sens où :

« La définition est étroitement liée à l'évocation du totalitarisme. [...] Il fallait donc que le XX^e siècle trouve une forme pour rendre compte des attaques portées à l'idée même d'humanité par les totalitarismes et leurs entreprises réglées d'extermination. [...] Il propose une nouvelle articulation entre fiction et témoignage. [...] Il recouvre précisément l'idée d'une liaison entre les tragédies de notre époque – où l'effondrement des idéologies n'a pas fait disparaître la mémoire des crimes commis en leur nom non plus que des formes prolongées de ces crimes –, et des œuvres qui en expriment l'inéluctable formule »².

B. Caractérisation extradiégétique

1. La matière autobiographique en question

Les romans dont Euzhan Palcy tire la matière de ses deux premiers longs-métrages, ont en commun de reposer sur des personnages principaux et des expériences de vie revendiquées comme leurs par les auteurs, même s'ils brisent les codes de l'autobiographie. Il s'agira de voir quelles sont les permanences et les convergences tout autant que les modifications apportées.

Le José de *La Rue cases-nègres* se rapproche de la personne de l'auteur et devient dans *Quand la neige aura fondu*, qui fait le récit de la suite de la scolarité de Joseph Hassam, le personnage principal devenu étudiant à Paris. Dans *La Rue cases-nègres* le rapport intradiégétique est encore flou. Le personnage de l'enfant se présente à sa maîtresse par son diminutif. Le passage du diminutif au prénom est annoncé par le narrateur comme un changement. En outre, la focalisation interne à la première personne du singulier évolue vers

¹ « Ben, mon ami, l'étranger » in *Une Saison blanche et sèche*, op. cit., p. 369.

² Tiphaine Samoyault, « Un défilé d'univers synonymes », Préface à *Le roman politique, fiction du totalitarisme*, Nikola Kovac et Tiphaine Samoyault (dir.), Paris, Michalon, 2002, p. 8-9.

une focalisation interne à la troisième personne du singulier, dénoncée comme la marque d'une maturité nouvelle :

« Ainsi, ils avancèrent en sympathie, l'un disant : "Mon nom est Gaston Chaminder", et l'autre : "Joseph Hassam... Non, pas de Fort-de-France ; mais j'y ai habité toutes ces dernières années... Je suis très heureux de vous avoir rencontré."

Joseph Hassam. Il avait dit Joseph, au lieu de José, et cela lui faisait tout drôle, parce que, à force de s'entendre appeler José depuis son enfance, Joseph lui paraissait parfois comme un prénom d'emprunt »¹.

Ce glissement infime fonctionne *in fine* comme un changement de cadrage pour construire, de l'une à l'autre des diégèses, la nouvelle stature d'homme adulte. La dimension autobiographique est la marque la plus constante de l'écriture de Zobel, au point qu'il se met en scène dans *Gertal*, lui l'écrivain installé en France de passage en Martinique. Signe encore de cette écriture autobiographique, l'album *D'amour et de silence*. Il se veut un autoportrait sous les espèces du portrait chinois en réponse à la demande d'un proche, mais dont les fragments hantent et irriguent l'œuvre toute entière, du titre d'un recueil à des parties entières d'autres recueils de nouvelles ou de poèmes. Esthétiquement, la raison en est simple : cet album-source alterne poème, récit, dessin, peinture ou notes anecdotiques. Plus profondément, il semble que la construction de l'homme a reposé sur celle de sa figure d'artiste, rendant impossible la dissociation des deux. Zobel l'auteur et tous ses doubles narratifs font preuve du même étonnement ému et toujours renouvelé d'être reconnu et estimé par d'autres, auteurs ou personnes anonymes qu'il respecte. Cette joie, incrédule au début, émaille toute son œuvre et caractérise pour partie la tonalité de ses textes romanesques, exception faite de *Soleil partagé*.

La matière autobiographique de *La Rue Cases-nègres* est attestée par Zobel lui-même, quoique rarement et de manière détournée. Il n'est sorti de sa réserve qu'à deux reprises, ce dont témoigne son biographe, José Le Moigne :

¹ Joseph Zobel, *Quand la neige aura fondu*, Paris, Éditions caribéennes, 1979, p. 9.

« Il parle de la Martinique et, pour la première fois depuis que nous nous connaissons. Il me parle de Man Tine en disant ma grand-mère »¹.

Quelques années plus tôt, à l'occasion du film documentaire que lui consacre Kamel Kezadri, il reconnaît comme sienne la vie à la rue cases-nègres. Dans cette séquence, il retourne sur le terrain en friche où elle se trouvait et dit :

« Ça c'était l'emplacement de la rue cases-nègres. Trois rangées de cases. Deux rues tracées. La case de Médouze devait se trouver quelque part ici. Isolée, parmi les dernières. Quant à celle de la grand-mère, elle devait être là »².

Les déictiques annulent le passage du temps et remplissent ce bout de campagne vide (qui n'a même pas l'aspect d'un champ de canne). Le roman lui-même correspond bien plus au code du récit semi-autobiographique qu'à l'autobiographie en tant que telle. Les patronymes du personnage principal et du narrateur sont différents, le pacte autobiographique est inexistant. Mais plus encore, le temps du récit et le temps de l'écriture se confondent, sauf à une exception notable qu'il convient d'analyser. Au début de la deuxième partie du roman, avant la deuxième rentrée scolaire de José, M'man Tine et lui se sont installés à la cour Fusil. C'est l'occasion de la description du nouveau quartier, de ses habitants et des maisonnettes dotées d'une seule pièce, typiques des bourgs et différentes des cases dans la rue-cases.

« Je restai longtemps à me demander pourquoi M'man Tine n'en avait pas fait de même. A la fin, j'en conclus – je ne sais par quelle déduction – que c'étaient les femmes qui avaient un homme chez elles qui cachaient leur lit avec un rideau »³.

La phrase placée en insert fait apparaître un autre José, qui, plus tard, où devenu adulte, commente sa propre attitude passée. Le statut de ce commentaire est ambigu. L'incertitude qu'il dénote ne permet pas de déterminer quel est le moment de l'écriture. En

¹ José Le Moigne, *Joseph Zobel, le cœur en Martinique, les pieds en Cévennes*, Matoury, Ibis Rouge, 2008, p. 154.

² Joseph Zobel, *D'Amour et de silence*, réalisateur Kamel Kezadri, production : Mona Lisa-RFO, 52 minutes. 1998.

³ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit., p. 142.

effet, l'ensemble de la narration ne s'ancre pas dans une réalité postérieure, la voix narrative s'élevant comme du moment de l'action.

Dans le cas de Brink, plus encore que des événements vécus, la matière autobiographique qui irrigue la totalité de son œuvre est en fait celle d'une expérience de la pleine prise de conscience de la conception du monde construite, véhiculée et imposée par la doctrine étatique de l'apartheid. Dans l'introduction au recueil d'articles et de conférences *Sur un banc du Luxembourg*, son propos mêle les événements vécus repérables, l'atmosphère créée par l'apartheid en termes de vécu individuel blanc du côté des Afrikaners, et le récit de l'expérience qui fut la sienne. Ces trois dimensions sont difficiles à dissocier les unes des autres tant elles sont interdépendantes. Aussi les événements marquants jusqu'à sa prise de position contre l'apartheid sont-ils finalement peu nombreux, et certains paraissent même dérisoires, racontés sous les espèces de l'anecdote : un homme noir battu par son maître, puis battu par les policiers pour avoir porté plainte, un jeune Noir battu à mort pour avoir voulu s'enfuir, une conférence donnée par un universitaire noir et la possibilité qu'un Noir puisse en donner, et une fois arrivé en France, « le simple fait de s'asseoir au restaurant universitaire et de trouver des Noirs à la même table »¹. C'est une tonalité d'évidence qui sous-tend le compte-rendu de son état d'esprit et, à travers lui, celui d'un Afrikaner moyen :

« Pendant plus de vingt ans, j'avais mené une existence bien tranquille au cours de laquelle il ne s'était presque rien passé, dans une succession de petits villages sud-africains où l'on parlait essentiellement l'afrikaans, et qui étaient tous très conservateurs et plongés dans l'univers rigoriste du calvinisme et de l'Ancien Testament. Dans les fermes où j'avais passé la plupart des vacances de mon enfance, j'avais joué avec des garçons de mon âge, blancs et noirs, sans me poser de questions sur nos différentes couleurs de peau. Et plus tard, toujours sans me poser de questions, j'acceptais la différenciation progressive de mon univers, et le fait que la couleur déterminait la structure de la société. Les races et les classes étaient identiques ; et comme il était tout simplement impossible de rencontrer un Noir dans un autre rôle que celui de serviteur ou d'ouvrier, les questions à propos de l'"humanité" ne se posaient même pas. [...] Vous saviez à peine qu'ils existaient. Si d'autres gens existaient, c'étaient

¹ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, « Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège », Paris, Stock. Coll. « Essai », 1983, p. 27.

eux : les Noirs ; l'autre. Au maximum, ils pouvaient être gagnés à la cause du christianisme grâce aux missionnaires, ce qui était susceptible d'atténuer la menace qu'ils représentaient pour la civilisation blanche. Pas plus. [...] Mon père était juge. Et pendant mon enfance, l'après-midi, je me blottissais dans un coin sombre du tribunal pour regarder et écouter, effrayé, les affaires qui venaient devant lui. La plupart appartenaient à un monde si éloigné du mien qu'elles ne pénétrèrent jamais ma conscience. De telles choses arrivaient aux Noirs ; elles ne me concernaient pas vraiment. [...] Même ce qui se passait dans le tribunal était de seconde main : pas le crime lui-même mais la rumeur et le récit du crime »¹.

Ces fragments de l'autoportrait que fait Brink sont peu flatteurs. Ils répondent à la volonté de souligner et de mettre en scène l'état d'esprit afrikaner, pétri de racisme et façonné par un ostracisme de bon aloi, content de lui-même. Tous ces éléments réunis le rendent aussi percutant que la dénonciation à l'œuvre dans les romans. En effet, la critique du régime est doublée de la critique des mentalités finalement peu courante dans l'œuvre de Brink. On croirait entendre Martin Mynhardt, le seul de tous ses héros à ne vouloir en aucune façon ni savoir, ni remettre en question le confort que procure le fait de partager l'opinion dominante. Livrée par l'intermédiaire d'une conscience en train de s'interroger et pleine de bonne foi, l'aberration semble moins grande.

Enfin, Brink associe l'aboutissement de ses intuitions personnelles à une naissance :

« Je suis né sur un banc du Luxembourg, à Paris, au début du printemps de 1960. Bien sûr, j'étais né plus tôt également ; et après ce matin de printemps frais et lumineux à Paris, j'ai encore connu d'autres naissances, certaines faciles, d'autres violentes, mais aucune ne fut aussi décisive que celle-là »².

Pour l'auteur, il a fallu passer de l'acceptation d'une situation et d'une vérité données, à la remise en question de celles-ci grâce à un questionnement individuel. Cette véritable révolution copernicienne fonde ses personnages principaux ainsi que la dimension policière qui construit ses romans. Elle est racontée autour d'événements marquants qu'il retrace pas à pas dans l'introduction.

¹ *Id. Ibid.*, p. 24-26.

² *Id. ibid.*, p. 24.

« Et pourtant, inévitablement, il y avait des petites choses, presque imperceptibles quand elles se produisaient, mais qui ne cessaient de s'accumuler, une présence souterraine, inconsciente prête à jaillir quand on aurait suffisamment mûri pour en prendre conscience »¹.

Si la matière autobiographique fonde sans conteste l'autobiographie, elle ne la définit pas pour autant. *La Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* le démontrent assez bien. En tant qu'avatar du roman, lui-même considéré par Georges Lukács comme un avatar protéiforme de l'épopée, l'autobiographie est un genre réfractaire à la théorisation, tant les règles établies *a posteriori* semblent être aisément mises à mal par le premier texte autobiographique. D'aucuns, à l'instar de Victoria Carchidi, n'hésitent d'ailleurs pas à voir dans le roman de Brink une fiction romanesque pleine et entière, au double motif de la distance installée par la non-équivalence d'identité entre Ben Du Toit et le romancier, et de l'existence d'une intrigue amoureuse secondaire entre le personnage principal et le personnage de la journaliste Mélanie Brewer². De fait, les différences sont aussi nombreuses et importantes que les ressemblances. On pourrait citer : l'enfance dans le veld de Brink qui nourrit les descriptions de la nature sauvage, aussi bien que l'expérience de la transformation des rapports de camaraderie entre les blancs et les Noirs, à mesure que les uns et les autres quittent l'enfance, le métier d'enseignant et la remise en question de l'ordre du monde tel que l'impose l'apartheid, etc. Répartis dans la fiction, ils rendent légitime l'hypothèse qu'*Une Saison blanche et sèche* peut s'inscrire au nombre du récit semi-autobiographique, « dans lequel le héros fictif présente de nombreux traits de ressemblance avec l'auteur »³. Une objection de la répartition de traits de la personne de l'auteur dans ses romans – même non

¹ *Id. ibid.*, p. 25.

² « Brink's novel has the aesthetic distance of a traditional fictional work, and indeed it does veer sharply away from issues of apartheid, happily mirroring itself in a sexual subplot » Victoria Carchidi, « Representing South Africa : Apartheid from Print to film », publié dans la revue *Film & History*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, volume 21, n° 1, février 1991, p. 21.

³ Jean Milly, *Poétique des textes*, « Une introduction aux techniques et aux théories littéraires », Paris, Nathan Université, coll. « Fac/Littérature », 1992, p.160.

autobiographiques – fondée sur la thèse de Maupassant¹ ou de Camus², se verrait immédiatement annulée par la répétitivité de ces épisodes et de ces traits dans toute l'œuvre romanesque en général d'une part – comme le motif indochinois dans l'œuvre de Marguerite Duras, et la concentration de tous ces éléments constitutifs du seul personnage de Ben, en particulier et d'autre part. *La Rue cases-nègres* procède plus évidemment du récit semi-autobiographique quand la légère altération du patronyme le place, entre autres, dans des procédés similaires aux œuvres reconnues pour telles comme *La recherche et René*.

2. Des fictions du destin : une forme de la littérature engagée

« Écrivain engagé » et « littérature engagée » sont deux notions qui se recoupent sans tout à fait se superposer. Elles considèrent toutes deux les interactions du champ littéraire et de l'action politique. La première se focalise sur la figure de l'auteur, tandis que la seconde englobe les moyens par lesquels les genres littéraires voient leur essence et leur traitement traditionnel conditionnés par le rapport délibéré avec les événements sociaux, politiques et historiques contemporains de l'auteur. La notion d'écrivain engagé n'est pas polémique parce qu'elle prend acte d'une posture déclarée d'un individu libre. En revanche, la notion de « littérature engagée » fait l'objet de nombreuses controverses. Considérons-en d'abord les sources. L'épithète d'« engagé » s'accolle aussi bien à la poésie, au roman, au théâtre, au conte ou à l'essai. Le point commun entre *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco et *le Discours sur le colonialisme* de Césaire est le contexte d'écriture respectif de chaque œuvre. L'auteur, à travers son œuvre, prend position contre un système établi ou prend parti pour l'un ou l'autre des camps qui s'affrontent. Ainsi, le Balzac de *Les Chouans* est royaliste, et le René Char des *Feuillets d'Hypnos* est le résistant. L'analyse de l'exemple

¹ Maupassant dans « Le Roman », extrait de la préface de *Pierre et Jean* (p. 46-47) prétendait que la création des personnages était en fait une diversification infinie de lui-même, tour de force pour que le lecteur s'y laisse prendre.

² *L'Homme révolté*, (1^{re} édition, 1985), Paris, Gallimard, 1992, p. 58. Camus tient que le romancier est tous ses personnages à la fois.

constitué par l'auteur de *La Comédie humaine* lui-même, et par son premier roman plus encore, livre passage aux prémices de la dimension polémique de la « littérature engagée ». Est-il véritablement possible de ramener l'homme et son œuvre à une prise de position, aussi célèbre soit-elle? Et comment en faire autant avec *Les Chouans* alors que la narration fait tour à tour l'éloge des royalistes et des révolutionnaires¹? On voit la difficulté d'une telle démarche taxinomique. On comprend comment il a été possible de remettre en cause la valeur esthétique définitoire de l'engagement (Denis Benoît) et plus tard de voir une antinomie entre l'engagement et le littéraire (Robbe-Grillet par exemple).

Pour autant, un certain nombre d'indices de la nature engagée du roman se dégagent. La poésie et le théâtre seront exclus ici, puisqu'il semble périlleux de chercher à réunir sous une même désignation, ou avec les mêmes outils, tous les genres littéraires de manière satisfaisante et pérenne.

Les romans d'André Brink et de Joseph Zobel ont été considérés par leurs lecteurs à leurs publications comme des romans engagés. La censure sud-africaine qui a sanctionné quelque temps *Une Saison blanche et sèche*, et la difficulté à trouver un éditeur (plus de deux ans) pour *La Rue Cases-nègres* qui est attribuée au sujet par le romancier lui-même et Gésippe Légitimus², en attestent. En Afrique du Sud, l'existence d'une cellule étatique consacrée à l'autorisation de publication parle pour elle-même ; l'apartheid qui s'affiche comme un gouvernement démocratique et juste ne peut autoriser de discours discordant. La politique française au sortir de la Seconde Guerre mondiale, aux prises avec les remous des guerres de décolonisation en Afrique et en Asie qui se firent sentir jusqu'aux Antilles, malgré l'attribution récente de la départementalisation (1946), n'a guère de place pour un texte qui s'oppose à l'image idéale diffusée sur le territoire national qui est encore une métropole. Bien

¹ Paul Métadier, *Balzac homme politique*, Paris, L'Harmattan, 2008, 194 pages.

² Témoignages in *D'Amour et de silence*, réalisateur Kamel Kezadri, production : Mona Lisa- RFO, 52 minutes, 1998.

que non littéraire, la question de la publication dans son rapport à la censure constitue un premier critère signifiant, quoique partiel, du roman engagé, parce qu'elle témoigne avec acuité du contexte sociopolitique de l'œuvre, de la force contestataire ou révolutionnaire de celle-ci.

Ensuite, c'est la construction de la fiction et de ses personnages qui fait sens. D'histoires de personnages, les romans deviennent fictions du destin. Associer fiction et destin, en voulant parler du roman, sonne comme une impossibilité, parce que l'hypothèse est aporétique, étant entendu que la fiction se veut le simulacre de la vie humaine, alors que tous les personnages sont menés vers la fin par une narration qui ne peut s'empêcher d'être un principe d'organisation des événements, selon des principes de causalité et de hiérarchie. Si l'on retient du destin son sens le plus neutre, à savoir l'existence humaine, l'enchaînement de faits qui composent la vie d'un être humain, tous les romans sont des fictions du destin.

Ensuite, si l'axe de réflexion n'est pas convenu dans l'analyse du genre romanesque, c'est qu'il croise et interroge des catégories différentes. La fiction relève de l'analyse du discours¹, tandis que le terme de destin s'applique à la catégorie « personnage » qui appartient à un autre appareillage d'analyse. La critique littéraire l'a tour à tour théorisé comme un agissant produit par l'action ou un protagoniste, ou encore un caractère. Puis les théories structuralistes le déconsidèrent et le réduisent à une pure abstraction. L'analyse narratologique ne voit en lui qu'un simple effet narratif produit par le discours. À l'évidence, les personnages de Zobel et de Brink pourraient faire l'objet d'une étude, à partir de l'une ou l'autre de ces théories du récit. Il reste pourtant que leur compréhension spécifique est ailleurs.

Même s'il est fondé de ne pouvoir concevoir une théorie du roman sur une ligne qui serait celle des fictions romanesques du destin, *La Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et*

¹ Christine Montalbetti consacre une synthèse au rappel et à la présentation des enjeux du rapport qu'entretiennent les théories du langage avec la fiction, des sophistes de l'Antiquité aux héritiers de l'analyse structurale. *La fiction*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2001, 254 pages.

sèche établissent des liens avec le lieu littéraire naturel de la monstration et de la réalisation de l'existence humaine pensée comme destin. L'idée de destin en littérature est bien volontiers associée au théâtre. En effet, la formulation à l'intérieur d'une pensée de la littérature fait apparaître l'affirmation qu'il n'est de destin que tragique. Cette convention résulte de la rencontre des trois idées, chacune envisagée dans son rapport avec la mort. *Primo*, le destin est enchaînement de faits humains vers une issue funeste unique. *Secondo*, le tragique est le poids d'une fatalité pesant sur un être, le condamnant inéluctablement à accomplir les actes les plus sombres ou les plus glorieux avant de mourir, quelque énergie désespérée qu'il mette à y échapper (*Edipe-roi*). *Tertio*, la théorie aristotélicienne fait du théâtre l'espace de la catastrophe¹. Sa forme haute originelle, la tragédie, le définit comme le lieu naturel de l'*acte* nécessaire², celui qui fonde l'existence même du personnage et son sort. Ainsi entendu, le destin serait le corollaire du tragique, lui-même « *émanation* de la tragédie »³.

C'est dans cet ordre de pensée que s'inscrit la mise en perspective de la mise en scène du destin au théâtre que livre Daniel-Henri Pageaux. Il note ceci :

« Dans son livre, bref mais dense, *Temps et destin* (éd. de Mégare, 1980), Marcel Conche, après avoir rappelé que mort et destin sont associés déjà dans l'*Iliade* (*thanatos kai moira*), en vient à poser cette proposition : « le temps, la mort et le destin s'entre-signifient » (1980 : 1-2). Il la développe en une sorte de syllogisme : « temps signifie la mort (la non-vie), le destin signifie la mort, le temps signifie le destin. Le temps ainsi interprété est « puissance destinale » et la mort « événement destinal ». [...] Pour autant, il ne s'agit nullement de suivre l'analyse philosophique de Marcel Conche. Mais bien plutôt de voir jusqu'où semblable proposition peut servir d'hypothèse de lecture. Autrement dit, voir comment ce temps destinal ou cette « absoluïté du temps » (1980 : 23) peut coïncider avec le temps dramatique au sens large : d'abord celui des acteurs ou forces agissantes de la pièce, composant un système de personnages intéressant à définir dans leurs fonctions, puis le temps de l'action dramatique proprement dite qui est aussi spatialisé, enfin, le temps nécessaire pour que l'action tragique prenne sa dimension morale,

¹ *Littre* : « dernier et principal événement d'une pièce de théâtre doit être situé le plus loin possible vers la fin ».

² « La tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur et l'infortune. C'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire. Donc les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ; de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie ; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal » Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 3^e éd. 1961, p. 38.

³ Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, p. 253-254.

mais aussi ontologique, c'est-à-dire le temps nécessaire pour que les destins successifs mis en scène puissent être aussi les destins exemplaires à l'usage des « finis » (le mot est de Marcel Conche, 1980 : 25) dont fait partie tout spectateur; tout témoin de ces destins »¹.

La « mise en scène » dont il est question n'est pas métaphorique ; les œuvres convoquées appartiennent bel et bien au théâtre. Pourtant, *Un Saison blanche et sèche* semble s'inspirer de la veine tragico-théâtrale à maints égards. Le roman progresse implacablement dans l'intensité dramatique, jusqu'au dénouement tragique, comme voulu par le *fatum* dont le prologue serait l'oracle. Il annonce en ouverture qu'un « homme sans qualités particulières, professeur a été écrasé par un chauffard ». Les cadavres scandent la montée vers le paroxysme héroïque, ceux des Noirs, d'abord Jonathan, parmi les dizaines de victimes massacrées à Soweto, puis son père, l'innocent mais obstiné jardinier qui veut donner une sépulture décente à son fils, puis le suicide d'Emily, la mère et l'épouse, et le meurtre toujours suspendu au-dessus de Ben (attentats contre sa maison, pièges fatals, et même fuite de justesse des mains des adolescents noirs de Soweto pour qui tout Blanc est un ennemi). Ainsi, par un engrenage de plus en plus poignant, Ben est d'abord dissuadé, ensuite persécuté, subtilement puis violemment, traqué jusqu'à l'étouffement, enfin exécuté de façon banale mais exemplaire.

Il apparaît que les conditions du destin tragico-théâtral sont : le temps compris à la fois comme durée et borne, la superposition de cette dynamique infernale et du temps de l'action, et l'investissement de l'espace physique par l'action et la fatalité.

Le nombre d'années véritablement écoulées durant la saison de Ben, de l'ignorance à la conscience, est quasiment indéfinissable à cause de la succession d'indices temporels qui font défaut à leur fonction première. « Le lendemain » ou « une semaine plus tard » qui sont les plus récurrents marquent le passage du temps mais échouent à déterminer quantitativement la durée. Le processus de la lecture se rapproche du commentaire de Meursault dans sa prison

¹ Daniel-Henri Pageaux, « Les semences du temps », in *La mise en scène du destin*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Didier Erudition/Cned, 1997, p. 13.

sur la dilution du temps. Le retour des dates, à compter de la seconde partie, sert à porter l'impression d'accélération du temps ; de sporadiques et vagues, elles deviennent plus resserrées dans la troisième et la quatrième parties du roman. Ce changement est à associer au changement qui s'accomplit à l'intérieur de Ben. D'agi et ignorant, il devient acteur et ce processus dure environ deux ans. La première date est celle du procès « 25 février », mois d'automne pour l'hémisphère sud. Les épisodes importants comme celui du procès pour découvrir la vérité sur la mort de Gordon respectent un temps qui coïncide avec un temps réel. En revanche, la durée est véritablement bornée, d'abord par le prologue qui enclot l'existence du personnage principal et l'indique à l'initial comme finie (il est mort). Ensuite le récit lui-même respecte des scansions notables. L'enquête que mène Ben et sur les traces de laquelle se trouve le narrateur commence en 1976 :

« En ce qui concerne Ben, tout a commencé avec la mort de Gordon N'Gubene. Mais, d'après ses notes, d'après les coupures de presse, le problème était beaucoup plus ancien. Il remontait à la mort de Jonathan, fils de Gordon, au moment des émeutes des jeunes de Soweto »¹.

La saison sèche qui embrasse l'œuvre au point de lui donner un nom est d'abord synonyme de l'aridité due au soleil écrasant, mais elle annonce dans sa « blancheur » le contexte hivernal dans lequel se termine l'histoire. La dernière notation temporelle du roman est celle des vacances de Pâques² qui coïncident avec l'exil forcé de Mélanie à Londres, déchue de sa nationalité sud-africaine, la fuite de Stanley vers le Swaziland, ou même la séparation d'avec Susan, l'épouse. Le roman s'enfonce à la suite de Ben dans une profonde solitude. À l'évidence, l'hiver ici n'est pas climatique et référentiel. Suggéré, il est anéantissement de la vie de Ben, à mesure qu'il perd espoir et confiance en qui que ce soit. Il sera d'ailleurs trahi par sa fille.

Le récit perturbé et hachuré quoique linéaire d'*Une Saison blanche et sèche* est soumis à

¹ André Brink, *Une Saison blanche et sèche*, op. cit., p. 49.

² *Id. ibid*, p. 341.

la fois à des accélérations et à une dissolution de la temporalité identifiable au profit d'une indication climatique symbolique. Comme s'il s'était agi d'une tragédie, le temps et l'espace sont modifiés, perturbés par la réalisation du destin funeste de Ben.

Dans *La Rue Cases-nègres*, les événements narratifs s'organisent à l'intérieur d'une temporalité qui subit une accélération finale dans la troisième partie, en tout point opposée à l'augmentation temporelle à l'œuvre en ouverture. En effet, si la première partie présente une année de l'enfance de José, la dernière resserre les six années de la fin du collège et la plus grande partie de celles du lycée. Le roman se termine alors que l'adolescent est en propédeutique (classe de première), au terme de laquelle il passe les premiers examens pour l'obtention du baccalauréat. Aussi n'est-ce pas dans la construction temporelle que se joue le lien avec la tragédie.

La tradition veut que l'on puisse considérer qui vit et qui meurt dans une tragédie. Les héros sont, on le sait, condamnés par le destin. Or José vit. Il faut en revenir à la définition aristotélicienne pour prendre la mesure de la condition tragique de José, par opposition à celle plus visible de Médouze d'abord, et de M'man Tine ensuite, qui meurent, littéralement tués par les champs de canne. Le personnage de José tient son essence tragique de ce que, à la manière d'Antigone, il n'existe que pour réaliser un destin. Le sien est d'échapper à l'univers de la canne par la connaissance et l'école. À relire le roman de Zobel, il apparaît que José surmonte des obstacles jusqu'à réaliser ce pour quoi il a été : passer son baccalauréat. S'ajoutent devant lui, le risque de se retrouver enrôlé dans les petites-bandes, son inassiduité à l'école primaire à cause de la vilénie de Mme Léonce, l'argent qui manque pour payer la scolarité au lycée, la solitude ou le sentiment de n'être pas à sa place. Notons que les obstacles prennent toutes les formes et semblent aller crescendo : extérieures, elles sont de plus en plus difficiles à identifier et donc à affronter – c'est la faute d'un « ils » renvoyant aux Békés ou à l'État français si le parcours est semé d'embûches –, puis intérieures – les complexes de l'enfant et

son manque d'enthousiasme pour l'école –.

Enfin, le personnage de l'instituteur M. Roc se retrouve agent et émissaire du destin¹ :

« Non seulement M. Roc ne se lassait pas de nous faire ressasser nos livres, il nous prêchait matin et soir les vertus du Certificat d'Études, qui était le plus indispensable à l'homme le plus humble. [...] M. Roc croyait-il lui-même à l'efficacité de ses prêches sur nous, sinon en remarquait-il l'effet? »².

Comme Tirésias, il est celui qui n'a ni le pouvoir de faire advenir le destin ni celui de le changer, mais dont la raison d'être se résume à annoncer ce qui vient :

« M. Roc donna à mettre une lettre à la poste en m'expliquant que c'était une demande pour un autre examen auquel je devais me présenter peu après : le Concours des Bourses.

Moi seul, parmi les dix lauréats de Certificat d'études, les autres ayant dépassé l'âge requis. (...) Si je réussissais, j'irai à une école de Fort-de-France, au lycée. M. Roc me disait cela sans transport, sans un sourire, mais avec une gravité sous laquelle je sentais je ne sais quelle joie anticipée, et dont la chaleur rendait d'autant plus impressionnante la perspective qu'il me présentait »³.

La réalisation de l'action nécessaire à l'existence de José mène le roman à son terme et elle coïncide avec la mort de M'man Tine. La rencontre des deux éléments n'est pas fortuite. La réalisation du destin du héros est catastrophe. L'accession au monde du savoir détruit celui des champs de canne:

« Je fus reçu à ma première partie de baccalauréat avec la même facilité que j'avais été refusé trois mois auparavant. [...] Alors ce matin-là, le sentiment que ma grand-mère était morte me saisit »⁴.

Dans la diégèse et par-delà celle-ci, José vit et semble survivre à la disparition du monde de Petit-Morne. *La Rue Cases-nègres* est suivi de *La Fête à Paris* et de *Quand la neige*

¹ Le personnage de Susan dans *Une Saison blanche et sèche* occupe dans une certaine mesure le même rôle. Instrument du destin, elle l'expose mais elle ne le crée pas : « Qu'essaies-tu de faire, Ben? Te rends-tu compte des draps dans lesquels tu te mets? Ben, pour l'amour du ciel, fais attention à ne pas gâcher tout ce que nous avons construit durant toutes ces années. », p. 95-96.

² Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit. p. 201.

³ Id. *ibid.*, p. 206.

⁴ Id. *ibid.*, p. 292 puis 308.

aura fondu dans lesquels se poursuivent les aventures de José Hassam, devenu étudiant à Paris. L'écriture de Zobel porte dans ces deux romans les mêmes signes que dans *La Rue Cases-nègres* : récit réaliste simple, présentation des menus faits du quotidien de la communauté antillano-africaine en l'occurrence et l'analyse des rapports entretenus par les individus, à la manière de l'idéologue ou du journaliste. Si les deux romans semblent moins réussis, c'est moins pour des défauts formels déjà perceptibles dès le premier volet – « masse monumentale d'expériences, d'observations, de témoignages directs ou indirects [...] qui tient quelque peu du fourre-tout »¹ – que pour des raisons narratives. José au terme du roman est presque bachelier, l'action qui crée le personnage et en cours de réalisation, c'est donc une mort symbolique que la clausule du roman. L'atmosphère de l'excipit est bien celle d'une veillée funèbre antillaise dont les modalités ont été exhibées à la fin de la première partie, faisant office de référence ou d'élément de comparaison : la communauté se réunit (autour de José, il y a Jojo et Carmen), les sentiments et les émotions sont complexes (la peine due à la disparition du défunt mêlée à la gaieté toujours possible entre les vivants). Là s'arrêtent les similitudes. À la ville, la voix du conteur ne s'élève pas dans la nuit pour rendre hommage à celui qui a disparu. Si José ne parvient pas narrativement à être ce conteur, c'est qu'il est le défunt autour duquel se sont rassemblés Jojo et Carmen. José conteur funèbre n'envisage que sa propre histoire :

« Je voudrais par exemple leur conter une histoire. / Mais laquelle? / Celle que je sais le mieux et qui me tente le plus en ce moment est tout à fait semblable à la leur, [la mienne] »².

Tout est dit : le départ irréversible de la rue cases-nègres pour Fort-de-France a eu lieu, José a intégré le lycée annoncé par l'instituteur et le diplôme est obtenu. Qu'Antigone vive ou meurt importe peu, l'existence du personnage se justifie par la sépulture que doit recevoir

¹ Roger Toumson, *La transgression des couleurs*, « Littérature et langage des Antilles ». (XX^e). T.II, Paris, Éditions Caribéennes, p. 327.

² Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, *op. cit.*, p. 311.

Polynice, pour rétablir l'injustice d'un édit royal arbitraire, qui a fait de l'un des frères un héros et de l'autre un ennemi, alors qu'ils sont également traîtres à la partie et coupables d'ambition. La mort n'est qu'une conséquence directe de l'acte nécessaire. Si Antigone incarne chez Sophocle comme chez Anouilh la rébellion morale, José incarne l'émancipation. Il ne lui reste plus qu'à disparaître.

Dans les années 1930, Malraux et Gide partagent les mêmes convictions anti-fascistes. Elles les font frères d'armes. Cependant, une décennie plus tard les *Antimémoires* du premier se positionnent dès l'introduction comme des anti-Gide, qui vient de publier le *Journal des Faux-monnayeurs*. L'opposition des deux auteurs redynamise la question de la littérature engagée. Là où Gide dissocie résolument l'œuvre littéraire du positionnement politique, exception faite de l'anticléricalisme qui parcourt son œuvre, Malraux postule au contraire que le rapport à l'Histoire est ce qui donne naissance à l'écriture littéraire. Ces deux postures opposent autonomie de l'œuvre littéraire vis-à-vis de l'Histoire et intrication du projet littéraire vis-à-vis du rapport à l'Histoire ; la critique malrusienne à l'égard de son contemporain recoupe les thèses selon lesquelles l'Histoire enjoint les formes littéraires et leurs critères esthétiques.

Les romans de Zobel et de Brink postulent l'existence d'une autre forme de la littérature engagée, où la forme « classique » du roman (linéaire, réaliste et aux personnages sans mise à distance de la figuration) est conservée. L'engagement comme projet auctorial n'est pas esthétique générale (Kafka, Sartre, Malraux), mais est poétique spécifique de la clause. *La Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* autour des personnages principaux sont des récits de la parole empêchée fictionnelle : José au même titre que toutes les petites gens paysans ou citadins dont il permet la rencontre *ne* peuvent s'exprimer et être entendus. Il en va de même pour Ben et les Noirs des *townships*. Les deux romans se terminent sur l'impossibilité de dire des personnages : Ben est assassiné avant de pouvoir

donner une forme intelligible à la masse des témoignages qu'il a recueillis. La parole de José est réduite à la forme émotionnelle et inintelligible du langage, le cri¹. La parole empêchée fictionnelle a un pendant qui est la parole nécessaire auctoriale. Les romans éminemment circulaires se terminent sur la mise en abîme de la naissance de l'écriture, par l'exposition de la raison même de l'existence du roman qu'ils terminent.

L'analyse de *La Rue Cases-nègres* et d' *Une Saison blanche et sèche* permet d'établir une définition de la littérature engagée où le roman s'inscrit dans une logique non point théâtrale mais tragique, qu'il faut entendre comme ensemble de traits formels et dynamiques relevant de la tragédie. La dimension engagée de la littérature se noue dans la transposition de ceux-ci hors des cadres du genre littéraire. La réception de ces fictions du destin réservée par le public – fait des lecteurs aussi bien que des émissaires des cellules de la censure le cas échéant – en est un indice. En dernier ressort de compréhension, la tragédie est impliquée dans la vie de la cité comme message. Elle tient à l'origine son essence et son enjeu de la sphère communicationnelle. Aristote dans sa *Poétique* définit la tragédie dans son opposition à la comédie et dans son objectif propre qui est de susciter la crainte et la pitié, formes exemplaires et épurées des passions humaines. La fonction politique de la tragédie antique procède de la purification du spectateur (*catharsis*). La densité du sens repose sur la densité des signes théâtraux, qui, ensemble font spectacle, au sens étymologique : ce qui est offert à voir.

Chez Zobel comme chez Brink, les personnages sont créés à partir de personnes réelles en vue de sortir leur existence et leurs souffrances de l'oubli, pour que soient connues de tous ces personnes et leurs conditions de vie. Le roman est alors medium au sens de moyen de médiatisation, nonobstant *a priori* toutes considérations littéraires et/ou esthétiques.

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, p. 311 : « [Mon histoire] C'est aux aveugles et à ceux qui se bouchent les oreilles qu'il me faudrait la crier. »

Pourtant, l'auteur d'*Une Saison blanche et sèche* s'en défend dans un texte paradoxal en ouverture à son roman. Il écrit :

« Rien, dans ce roman, n'a été inventé. Le climat, l'histoire et les circonstances qui l'ont fait naître sont ceux de l'Afrique du Sud actuelle. Mais les événements et les personnages ont été replacés dans le contexte d'un roman. Ils n'y existent qu'en tant que fiction. Ce n'est pas la réalité de surface qui importe, mais les relations qui se dessinent sous cette surface.

Toute ressemblance donc avec des personnages ayant existé, existant, ou des situations ayant eu lieu ne serait que pure coïncidence »¹.

« Pour le poète, l'action dramatique est le processus au cours duquel la nature véritable de l'être humain souffrant est révélée, au cours duquel il remplit son propre destin et, par la même occasion, se réalise pleinement lui-même »².

En conclusion, cette possibilité de la littérature engagée rend poreuse les frontières entre fiction romanesque et témoignage, renversant les termes du paradigme réaliste. En outre, elle laisse bien mal à son aise quand, la matière autobiographique s'en mêlant, se jouent en outre les tensions génériques.

Les fictions du destin prennent en charge des personnages-personnes, qui ne sont ni des héros à la manière de Stendhal, ni des anti-héros à la manière de Camus. Ils sont portés par une humanité qui les amène à agir, (dont le doublon est faire le bien), et hors d'une société policée, ils vivent une vie tragique.

« Ces traces, ces marques d'une écriture fondée sur le redoublement, le dédoublement ou l'ambivalence seraient à lire aussi comme traces, marques de ce que l'on appelle dans l'univers tragique le dilemme, le choix et tout autant l'absence de choix, la nécessité. Nous préférons parler du temps de l'examen (la crise au sens étymologique, *crisis*) inhérent à toute expression dramatique d'un destin »³.

¹ André Brink, *Une Saison blanche ou sèche*, op. cit., p. 13.

² Werner Jaeger, *Paideia*, Paris, Gallimard, 1964, p. 331.

³ Daniel-Henri Pageaux, « Les semences du temps », op. cit., p. 18.

On peut conclure à la suite de Pierre Brunel : « Tragique est l'affirmation : parce qu'elle affirme le hasard et, du hasard, la nécessité ; parce qu'elle affirme le multiple et du multiple, l'un¹. « [...] L'interprétation tragique naît d'un sentiment tragique de la vie »².

C. Analyse métadiégétique

1. *Écriture de l'exil ou l'écriture exilée : la question de la langue*

Pourquoi écrire ? Et pour qui écrire ? Ces questions qui sont devenues le titre d'un numéro de la revue *Tel Quel* et qui structurent l'essai de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* interrogent à la fois l'intention de l'auteur et sa visée, considérant l'œuvre impliquée dans un processus créateur ou créatif dynamique. Si, à la première question, Sartre apporte une réponse strictement artistique, d'autres comme Hölderlin considèrent que l'exil est la condition favorable à l'écriture :

« Car l'esprit n'est pas chez lui
au commencement, ni à la source
La patrie le dévore,
L'esprit aime la colonie et un oubli vaillant.
Nos fleurs et les ombres de nos forêts réjouissent
L'affaibli.
Celui qui donne l'âme se serait presque consumé »³.

¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p.41.

² Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 254.

³ Hölderlin, *Pain et vain*, version de la dernière strophe de l'élégie, selon le commentaire de Beissner, Cf., Pléiade, p. 1206.

Les deux positions ne sont contradictoires qu'en apparence. Baudelaire les unifie d'ailleurs aisément : seul capable d'avoir accès à la forêt des signes, le poète les révèle mais de fait, son poète est également exilé parmi les hommes. L'auteur tel que l'élabore la conception sartrienne, le « prosateur » dévoile ce qu'il voit et qu'il n'a pas créé. Écrire est une manière de prendre part ou de relayer. Dans l'autre cas, séparé d'une terre, d'un peuple, d'une religion, l'auteur révèle à son tour ce qui ne lui est plus proche.

L'hypothèse de la condition exilique instituée en prémices nécessaires à la production littéraire est avalisée par une longue tradition d'auteurs proscrits ou réfugiés, dont les premiers pourraient être Socrate et Ovide. L'exil s'impose dans son évidente dimension judiciaire ; il est une sanction imposée à un homme. Pour autant, les littératures d'exil ne sont pas des traités juridiques. Envisagé schématiquement et par-delà les variantes que le temps a proposées – que de différences entre le bannissement d'Ovide qui conserve ses droits et la *fatwa* qui frappe Taslima Nasreen, ou entre le plurilinguisme de Joyce, l'exil culturel initial de Césaire et l'exil intérieur de Yourcenar –, l'exil est affaire de migration. Mais l'exilé n'est pas l'émigrant libre et volontaire. Brecht saisit dans un poème succinct cette différence de postures et donc de ressentis :

« Sur le sens du mot émigrant,

Il veut dire expatriés

Au contraire, nous avons fui. Nous sommes expulsés, nous sommes des proscrits

Et le pays qui nous reçut ne sera pas un foyer, mais l'exil »¹.

Comme l'illustre le personnage littéraire d'Ulysse qui en est devenu le synonyme et l'incarnation, c'est paradoxalement le contenu humain et émotionnel, le plein de cette absence qui en fait la substance. Il n'y a de littérature d'exil que parce qu'il y a nostalgie,

¹ Bertolt Brecht, *Poèmes de Svendborg*, « Poèmes 4 : 1934-1941 », Paris, L'Arche, Trad. G. Badia et C. Duchet, 1966, p. 131. Cité par Jean-Pierre Morel, « Penser l'exil, écrire l'exil », in *Dans le dehors du monde*, « Exils d'écrivains et d'artistes au XXe siècle », Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt et Georges-Arthur Goldsmith (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 11.

comme interrogation, frustration et impossibilité de retour, mais également construction et expérience dans l'ailleurs, « dans le dehors du monde »¹. A cet égard, *La Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* tiennent une position particulière. D'abord, l'une et l'autre ne sont pas les plus étrangères au sol natal des œuvres de leurs auteurs. Les romans *Quand la neige aura fondu* de Zobel et *États d'urgence* de Brink correspondent bien plus au canevas « classique », tel que Du Bellay l'a esquissé et rendu célèbre : les lieux de l'avant et du maintenant se croisent, se répondent et s'opposent par essence. Par ailleurs, les œuvres du XX^e siècle de Musil, Kundera ou Beckett ont conduit la critique littéraire à associer à la dimension biographique un pendant poétique : le déracinement et des esthétiques du hors-lieu, du non-lieu ou de la déliaison. C'est sur la tonalité de l'évidence qu'André Karátson et Jean Bessière ouvrent leur analyse du lien entre littérature et exil :

« S'agissant du déracinement, tout commence dès le nom de l'auteur. À quelle rubrique nationale du fichier offrir Nabokov, naturalisé américain, né en Russie et mort en Suisse ? La naturalisation ne peut à elle seule définir le statut de l'auteur et de sa création. Le bilinguisme et l'expatriation de Beckett font autant de difficulté. Sans négliger le plurilinguisme de Joyce, la trahison de Pound, l'étrange séjour sud-américain de Gombrowicz. Sans oublier la figure des figures du déracinement, Kafka, dont les narrations sans fin attestent ce poids de l'indéfini »².

Or, si la « vocation » littéraire de Brink naît bel et bien de son exil parisien, il écrit ses œuvres à Rhodes. La situation de Zobel, en dépit de l'unique mention du lieu de l'écriture à l'extrême fin du roman, Fontainebleau est, de prime abord, moins litigieuse. C'est sur ce sentiment d'éloignement que Keith Q. Warner, l'un des préfaciers à la version anglophone de *La Rue Cases-nègres*, insiste pour y débusquer la genèse de l'œuvre. Il écrit, comparant le roman à *L'Enfant noir* de Camara Laye :

¹ J-P Morel, W. Asholt et G-A Goldschmidt (dir.), *Dans le dehors du monde*, « Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle », Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, 363 pages.

² André Karátson et Jean Bessière, *Déracinement et littérature*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1982, p. 7.

« La genèse des deux œuvres est remarquablement similaire, l’auteur seul en France, aux prises avec des difficultés d’adaptation, pense à son pays et à ses proches et se remémore son enfance »¹.

Oui, mais d’où vient qu’il paraît si difficile de trouver les points de concordance avec la littérature du déracinement ? Est-ce, à l’intérieur de la narration, parce que José, en dépit de ce sentiment de la solitude d’orphelin qu’il professe, traverse des espaces caractérisés et reconnaissables ? Ou est-ce parce que Zobel, auteur de *La Rue Cases-nègres*, est déjà cet homme « diversel » que reconnaît plus tard en lui Raphaël Confiant ?

« [...] passant d’un seul coup de l’état de “récitateur” de poésie française à l’ancienne à celui de conteur créole des veillées mortuaires du tan de l’antan [...] il avait acquis cette capacité inouïe à habiter plusieurs identités à la fois, ce que dénotait son accent, tantôt français, tantôt africain, tantôt créole, parfois cévenol. De “nègre d’habitation” qu’il était au départ, Zobel s’était, au fil de ses voyages et ses diverses installations, mué en ce que Patrick Chamoiseau, J. Bernabé et moi-même, avons appelé “l’homme diversel” »².

Ou est-ce encore parce que cette poétique du déracinement est une piste d’analyse qui recouvre une des facettes possibles et spécifiques de l’expérience existentielle qu’englobe la notion d’exil, elle-même en butte à des scories définitoires :

« [...] la notion d’exil [souffre de] sa propension à s’élargir et à se diluer ou, au contraire, [de] son peu de capacité à éclairer des expériences différentes [...] »³

Brink et Zobel sont également à l’extérieur d’un pays. Seules les modalités divergent. Quand Zobel écrit de Paris, ce dont il parle est valable pour tous. « *We all had a Man Tine* » argue Warner, le préfacier de Zobel. Et Brink, au milieu de l’Afrique du Sud est abandonné. L’Antillais vit un exil effectif et, l’Afrikaner anti-apartheid un exil intérieur. Les littératures d’exil sont fondées sur la nostalgie, émotion dysphorique qui découle de la condition exilique.

¹ Notre traduction « The genesis of both novels is remarkably similar, the author alone in France, having problems of re-adaptation and thinking of his homeland, of his childhood and his love ones », in « Introduction » à *Black Shack Alley*, Washington D.C, Three Continents Press. p. xiv.

² Raphaël Confiant, « Deux mots quatre paroles à propos du Nègre totémique », préface à Joseph Zobel, *Le cœur en Martinique, les pieds en Cévennes* de José Le Moigne. Matoury, Ibis Rouge, 2008, p. 11.

³ Jean-Pierre Morel, « Penser l’exil, écrire l’exil », in *Dans le dehors du monde*, op. cit., p. 19.

« Nostalgie, comme l'étymologie l'indique, c'est le mal du pays, le mot est composé de *nostos* le retour et de *algos* la peine »¹.

En dépit des fanfaronnades de Maalouf ou des assertions contradictoires de Nabokov, l'exil renvoie dos à dos deux légitimités : l'émotion initiale est réelle, légitime aurait-on envie de dire. À l'origine de l'écriture, chargée de créer du lien, elle s'oppose à la légitimité du discours. L'expérience duale de l'exil rend récurrente l'interrogation de l'identité de l'auteur, interrogeant en creux le lecteur virtuel que l'auteur s'est posé à lui-même :

« Dans la mesure où Zobel a également écrit son roman alors qu'il travaillait en France (l'édition française porte la mention "Fontainebleau 17 juin 1950") à la suite des critiques qui posent la question concernant le roman de Laye, on est tenté de s'interroger : Zobel ajuste-t-il ce qu'il dit pour plaire aux Français parmi lesquels il écrit et auxquels il s'adresse ? »²

Warner met en tension l'écriture d'un auteur hors du territoire de référence dont il parle, avec le peu de visibilité des auteurs de ce même territoire sur place. Le commentaire dont la teneur est sociologique concerne le lectorat antillais en 1950 et ses partis-pris d'élection. Il atteste confusément que les lecteurs supposément désignés de ces œuvres ne sont plus reconnaissables. Pour qui écrit André Brink ? Pour qui écrit Joseph Zobel ?

Pour écrire, dans le contexte de l'exil, faut-il se résigner à l'ailleurs ou rentrer ? Les choix de Zobel et de Brink sont opposés : « Après le choc de 1960, je suis rentré ; après les extases et les angoisses de 1968, je suis, de nouveau et avec le sentiment que c'était la première fois, revenu chez moi »³. Le mouvement dont il est question ici s'étoffe de la question de savoir dans quelle langue l'auteur écrit. La condition exilique contraint les auteurs à un exil linguistique.

¹ François Warin, « L'exil et le retour, schèmes mortifères ? » in Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures d'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, p. 197.

² Notre traduction « *Since Zobel also wrote his novel while working in France (the French edition carries the signature "Fontainebleau, 17 June 1950"), one can be tempted to ask the same question that some critics have asked with respect to Laye's novel. Does Zobel tailor what he says to suit the tastes of the French among whom and possibly for whom he was writing?* », Keith Q. Warner, *op. cit.*, p. xx.

³ André Brink, « Retour au jardin du Luxembourg », in *Retour au jardin du Luxembourg*, « Littérature et politique en Afrique du Sud 1982-1998 », Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 1989, p. 340.

Celui-ci se comprend simplement et laisse peu de place dans la théorie pour les hésitations. Anne Roche qui considère la question des littératures dites postcoloniales écrit ceci :

« Quant à la notion d'exil linguistique, pour l'écrivain, se présentent généralement deux cas de figure : soit l'écrivain exilé maintient dans le pays étranger sa langue d'écriture (Heine, les Allemands antinazis) soit il pratique (subit ?) un déplacement de langue : il quitte le parler maternel »¹.

Le souci de la langue appartient à tout écrivain, qu'il s'ingénie à la vouloir riche ou à l'inverse pure (Boileau), à l'interroger et à la mettre en fiction (Tournier), à la mettre en abîme ou à distance (Sarraute). Si Henri Meschonnic démystifie efficacement le « génie de la langue », c'est qu'il s'attache à démontrer l'infondé d'un jugement de valeur. En revanche, le « sentiment de la langue » de Richard Millet, plus imprécis, accueille l'élan et la conscience de la langue de chaque auteur, sans exclure le moindre choix. Aussi il est clair que la place de la langue est importante pour comprendre l'œuvre.

La *Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* procèdent à priori d'un même principe. Le texte est écrit dans une langue et le recours à des termes d'une autre langue créole (Zobel) ou afrikaans (Brink) est toujours motivé. Les termes utilisés apparaissent d'abord comme n'ayant pas d'équivalent terme à terme dans la langue choisie. Par exemple, *stambock* ou *case*.

Pourtant, la situation dans laquelle est impliquée chacun des auteurs cesse rapidement d'être identique. D'abord, les romans comme les essais de Brink font l'objet d'une double publication d'abord en anglais, puis en afrikaans. Il ne s'agit pas pour Brink de contourner la censure. En effet, paradoxalement, les textes d'auteurs blancs publiés dans cette langue ne la subissent pas, exception faite de son premier ouvrage, *Au plus noir de la nuit* :

« Même si un écrivain de langue anglaise se voit refuser un public local, il n'en fait pas moins partie, par la langue et la culture, d'un vaste univers anglo-saxon dans lequel il est libre d'exercer sa véritable fonction d'écrivain

¹ Anne Roche, « La chance de l'exil ; les littératures postcoloniales », in Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, p. 235.

[sonder sous la surface, poser des questions dangereuses, découvrir les vérités humaines essentielles] Mais dans l'esprit de la majorité des Afrikaners, l'écrivain est (. . .) censé encourager la solidarité de son peuple et de promouvoir l'identité du groupe.[...] Nous approchons d'un point dangereux. Et si notre culture doit prospérer – si elle doit survivre – l'Afrique du Sud devra faire une place aux empêcheurs de danser en rond dans son petit jardin satisfait »¹.

Le multilinguisme de Brink est complexe et répond à deux stratégies complémentaires. Écrivant et publiant en anglais, il s'assure un lectorat plus large que celui auquel le cantonnerait sa langue natale, contourne la censure et porte sur le devant de la scène internationale les exactions du régime de l'apartheid. Cette stratégie de survie se double d'une préoccupation esthétique et de filiation littéraire. Traducteur de lui-même de l'anglais vers l'afrikaans, ou vice-versa, il entend faire acte nationaliste, en faveur de l'Afrique du Sud, enrichissant les œuvres à la disposition des Afrikaners – il est le traducteur de Poe et de Camus –, mais faisant un usage contestataire de la langue de ralliement de l'ancienne communauté des colonisés (l'afrikaans ne devient la langue de l'Afrique du Sud qu'après la guerre des Boers). La présence du créole dans la langue de Zobel relève bien plus de la trace que du substrat. En dépit de la rythmique imprimée par l'alternance entre des tournures vieilles du français et le surgissement de certaines onomatopées, c'est la situation diglossique des Antilles françaises qui se lit. La stratégie poétique de Zobel ouvre la voix des auteurs qui, participant à la créolité, en arriveront quelques décennies plus tard au mitage de la langue française par le créole. Zobel fait sourdre la puissance de la langue créole dans le tissu de la langue française. C'est l'entreprise qu'il avait commencé dès *Diab'la*.

La critique de la littérature d'exil a coutume de considérer et d'analyser le choix des langues dans lesquelles les auteurs choisissent d'écrire pour y déterminer la place de la terre perdue et ou la transformation sous la pression de la terre d'accueil. Avec les exemples continus de Brink et Zobel, s'esquisse une troisième voix. En dépit du déplacement des

¹ André Brink, *Sur un banc du Luxembourg*, « Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège ». Paris, Stock, coll. « Essais », 1983, p. 24-26.

auteurs, la littérature d'exil (physique ou sociale) est marquée originellement par la cohabitation des deux langues, par un non-lieu linguistique ou à l'inverse son ubiquité.

2. *Écriture de rupture, écriture nouvelle ?*

À l'ouverture de son essai consacré à l'autonomie et à la cohérence de l'œuvre littéraire, Jean Rousset note « la solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme »¹. Le caractère unique de l'œuvre dans sa présence interroge les réseaux sous-jacents qui justifient son existence dans sa forme particulière. Comprendre *Une Saison blanche et sèche* et *La Rue Cases-nègres* demande de replacer les œuvres dans leur contexte « naturel », la littérature antillaise pour Joseph Zobel et la littérature sud-africaine pour André Brink.

La double et complexe filiation du deuxième roman de Zobel est tout entière livrée dans le roman lui-même par l'entremise du personnage de José. C'est d'abord d'un lien par opposition ou par défaut dont qu'il est question :

« Je préfère les romans. J'admire le don, le pouvoir, que possède un homme de faire un roman.

J'aimerais bien faire ça un jour. Mais comment y arriver ?

Je n'ai jamais fréquenté ces personnes à cheveux blonds, aux yeux bleus, aux joues roses, qu'on met dans les romans.

Les villes, avec leurs voitures automobiles, leurs grands hôtels, leurs théâtres, leurs salons, leurs plaines, les champs, les fermes, où se passent les romans, je n'en ai jamais vu. Je ne connais que la rue Cases-Nègres, Petit-Bourg, Sainte-Thérèse, des hommes et des femmes et des enfants plus ou moins noirs. Or, cela ne convient pas pour en faire des romans, puisque je n'en ai jamais lu de cette couleur-là »².

¹ Jean Rousset. « Introduction : Pour une lecture des formes », in *Forme et signification*, « Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel », Paris, José Corti. 1995, p. i.

² Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit., p. 233.

Aussi, à cause de ce hiatus entre sa vie et la matière romanesque existante, José – Zobel se voit dans l'obligation de rompre sciemment avec l'univers romanesque connu de lui :

« Il [Claude Nedjar] a voulu que je lui parle de ce livre. Euzhan lui aurait peut-être touché un mot de la traversée du désert que j'ai dû me payer pour m'être imposé la gageure d'écrire un livre comme aucun écrivain qui se respecte n'a jamais eu l'idée de faire. Un livre comme qui dirait, on n'a pas eu besoin, pour l'écrire, de s'asseoir à une table, avec un stylo et du papier blanc, avec la tête dans un bonnet de littérature... Mais cette sensation de remonter ma vie sur un fil de fer tendu à quatre-vingt-cinq années au-dessus, du sol ! »¹.

C'est bien ce à quoi il s'attelle : une œuvre poétique sans père fondateur pétie d'une matière autobiographique. En 1950, l'heure n'est pas à l'autobiographie, surtout après le considérable remaniement du genre par Marcel Proust. Pourtant, plus que l'autobiographie elle-même, c'est la matière autobiographique et son contenu qui représentent de fait une rupture.

On peut déterminer deux étapes fondatrices dans l'élaboration du roman antillais de langue française. D'abord, il y a la littérature des propriétaires terriens blancs. La littérature qu'ils produisent charrie les préjugés sur lesquels se fonde la société coloniale esclavagiste :

« La figure la plus frappante [de la littérature des Békés, minorité blanche dominante] est peut-être Rosemond de Beauvallon dont la famille endettée et ruinée doit réduire son train de vie – mais non diminuer son orgueil. Rosemond de Beauvallon se veut le témoin et le chantre de cette décadence de l'aristocratie locale sans cacher son aversion pour les Nègres, qu'il voudrait voir demeurer à leur place, et sa méfiance pour les mulâtres. [...] Leurs portraits sont nostalgiques et stéréotypés. Maîtres nobles et généreux, parfois hélas, un peu frivoles, esclaves naïfs et doués »².

Les critiques ne s'accordent pas sur le plus éminent d'entre eux tant le contenu idéologique rend la tâche ardue parce que problématique. L'analyse de Roger Toumson, qui scrute les prémices du discours narratif dans les Antilles françaises, met en exergue Poirier Saint-Aurèle comme illustration de cette littérature des Blancs créoles pour en livrer les

¹ Joseph Zobel, *D'Amour et de silence*, Fréjus, Provesta, 1994, p. 194.

² Maryse Condé, « Aperçu historique », in *Le roman antillais*, (vol. I), Paris, Nathan, 1977. pp. 8-9.

éléments structurants et caractéristiques : rendre hommage à la monarchie et consécutivement à l'esclavage dans les colonies, alors que leurs valeurs sont mises à mal par la Révolution française :

« Plus que toute autre, l'œuvre de Poirier Saint-Aurèle témoigne exemplairement d'une époque et d'une mentalité. Elle exprime sans fausse honte ni fioritures, les idées fixes des colons. L'exaspération des préjugés qui s'y proclament orgueilleusement est à la mesure des appréhensions que nourrit cette caste féodale. Elle se sait historiquement condamnée. [...] L'œuvre poétique tout entière est mise au service d'une seule et même cause, celle des grands Blancs que la Révolution française a doublement spoliés de leur légitimité : par l'abolition de la monarchie, en France, et par l'abolition de l'esclavage aux Antilles. Certes la royauté a été restaurée et l'esclavage rétabli grâce à l'«usurpateur», Napoléon Bonaparte. Mais l'ordre monarchique dangereusement affaibli est en sursis : il est condamné à court terme. Le système esclavagiste est lui aussi menacé de toutes parts »¹.

Bien après l'abolition, se crée la première génération des auteurs noirs qui reprennent l'exotisme en vogue dans le roman « colonial » et adoptent des postures « assimilationnistes », perpétuant les discours raciaux préalables :

« Oruno et Sully Lara sont donc les premiers Antillais de couleur à écrire des récits romances en prose de quelque envergure. Mais très vite le nombre se multiplie et soit qu'ils se fassent éditer localement, soit qu'ils parviennent à intéresser des éditeurs français, des écrivains apparaissent. Citons pêle-mêle Gilbert de Chambertrand, Daniel de Grandmaison, Raphaël Tardon, Clément Richer, Thomarel André qui tous, avec plus ou moins de bonheur, tentent de faire vivre pour le lecteur la société des Antilles qui peu à peu s'est ébauchée dans la première moitié du XX^e siècle.

Les œuvres de cette génération ont été qualifiées d'exotiques par les nouvelles générations et sans doute comportent-elles une large part d'exotisme en vérité. [...]. Ils entendent se faire aimer, accepter, reconnaître comme des fils dont les différences peuvent passer pour des charmes. Ils savent que l'Europe veut faire des Antilles des paradis de repos et de volupté ; ils n'ont garde de lui déplaire et répondent au contraire avidement à cette attente »².

Zobel inscrit sa différence au cœur même de la littérature qui l'« exclut », pour peu que l'on garde en mémoire que c'est ainsi qu'il présente dans *La Rue Cases-nègres*, la

¹ Roger Toumson, *La Transgression des couleurs*, « Littérature et langage des Antilles » (XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles), Paris, Éditions Caribéennes, Tome I, p. 174-177.

² Maryse Condé, *op. cit.*, p. 9-10.

littérature française. Si c'est arrivé au lycée, à Fort-de-France, parmi des condisciples issus de la petite bourgeoisie qu'il prend conscience du caractère singulier de son enfance, c'est son installation en France, après la guerre qui rend urgente l'écriture du roman¹. L'analyse du choix de la langue française comme langue littéraire met en lumière plusieurs éléments.

D'abord, Joseph Zobel n'est pas le premier auteur antillais à écrire en français. À l'instar de la création des littératures africaines nées des anciens pays colonisés, ceux qui viennent à l'écriture ont été formés dans la langue de la colonisation². Cependant, Zobel rompt avec la tradition d'exotisme de la littérature des Blancs créoles. Il se démarque résolument de sa contemporaine immédiate Mayotte Capécia dont les romans *Je suis Martiniquaise* (1946) et *La Négresse blanche* (1950) doivent leur renommée au parfum de scandale et de polémique qui les a entourés, nourri entre autres par les commentaires cinglants de Frantz Fanon dans *Peau noire et masques blancs*. Accordons dans une considération dépassionnée que

« s'ils n'avaient ni l'un ni l'autre les caractères esthétiques du chef d'œuvre, ces romans n'en constituèrent pas moins, parce qu'ils touchaient à un point névralgique de l'inconscient collectif – la névrose raciale insulaire –, un événement. [...] ils ne représentent désormais plus qu'un moment de l'histoire des idées [...] description du séisme psychologique et idéologique que constitua, avec la réhabilitation des Noirs, le renversement de la hiérarchie des valeurs raciales jusqu'alors établies »³.

Lorsque Zobel écrit et publie, le français comme langue littéraire est une évidence pour les auteurs antillais. La tendance qui porte à faire la place à la langue créole dans la chair même du texte, à la fois substrat et présupposé stylistique, n'est pas encore possible. En outre, l'utilisation de la langue française ici n'a rien de servile. Si les procédés sont moins

¹ Zobel retrace la genèse de l'écriture de *La Rue Cases-nègres* dans *D'Amour et de silence*, le film de Kamel Kezadri. Il raconte comment il en avait, dès le lycée, conçu le projet mais comment il en avait également réservé l'écriture à la fin de sa vie. Installé à Fontainebleau, le roman s'est imposé à lui, dit-il. Il développe une argumentation pour justifier cette urgence qui rappelle indubitablement la conception antique de la création inspirée par la muse. On peut plus probablement postuler que les obstacles rencontrés à son arrivée ont rendu nécessaires l'évocation du pays natal.

² Peut-on pour autant, comme Oyekan Owomoyela aux États-Unis ou Guy Ossito Midiohouan en France, en conclure que la langue choisie l'est par imitation servile des classiques du centre colonial et par complexe d'infériorité ? La formation intellectuelle reçue n'est pas sans conséquence sur les choix des auteurs. Dans un tout autre domaine, qui penserait reprocher à Satyajit Ray l'influence de Jean Renoir et l'esthétique néo-réaliste sur *Pather Panchali*, son premier film, alors que c'est à travers eux qu'il a construit sa conception du cinéma ?

³ Roger Toumson, *La Transgression des couleurs*. T. II, *op. cit.*, p. 347 et suivantes.

spectaculaires que les néologismes césairiens – pour ne citer que cet exemple de l'écriture poétique du chantre de la Négritude –, il n'en demeure pas moins que la phrase ou le phrasé de Zobel n'a qu'une dette relative vis-à-vis de la syntaxe française.

Bien plus tard, dans *D'Amour et de silence*, en guise de clausule, il livre *a posteriori* son art poétique :

« J'avais souvent rêvé/ d'un livre/ qui serait/ la lueur/ des heures de grâce/
qui visitent/ nos demeures

Un livre que j'écrirais/ comme on bâtit / sa maison/ et l'entoure d'un jardin/
pour la dédier/ au ciel/ et l'accorder/ avec la terre

Et que l'on ouvrirait/ comme on se penche/pour toucher/ du regard/ le fond
pudique/ d'une eau claire

Un livre qu'on lirait/ comme on parle/ en soi-même/ tout seul assis/ avec sa
joie/ ou sa tristesse

Et que l'on fermerait/ comme on joint /les mains/ pour y poser /son front »¹

Si « Adagio » a une tonalité pathétique et exprime regret et nostalgie, c'est que le poème vient après que Zobel a mis en scène sa mort dans « Au revoir ». On y retrouve tout à la fois la clarté et la fragilité de l'écriture, la thématique de la nature et de l'inscription harmonieuse de l'humain au cœur de cette nature, ainsi que le souci qu'a le poète de son lecteur, double possible de lui-même.

Le cas de Brink est plus complexe. Il demande d'articuler ensemble et de confronter le discours par l'auteur lui-même d'une part et celui élaboré par la critique d'autre part. Voici ce qu'il dit. Au XIX^e siècle, la littérature afrikaner se construit après la guerre des Boers :

« Depuis le *First Language Movement*, la littérature balbutiante avait toujours affiché sa loyauté à l'égard du pouvoir : la langue même était perçue comme une simple extension du combat politique »².

« L'apartheid, dès le début, a convaincu la religion, l'éducation et même le sport de collaborer avec lui dans sa colonisation classique des cœurs et des

¹ Joseph Zobel, *D'amour et de silence*, Fréjus, Provesta, 1994, p. 198-199.

² André Brink, *Mes bifurcations : mémoires*, Arles. Actes Sud, coll. « Lettres africaines », 2010, p. 278.

esprits pour accompagner ses excès politiques les plus flagrants. Ce qui l'a rendu particulièrement insidieux, c'est que l'hégémonie de *l'Afrikanerdom* a commencé comme une culture d'opposition : l'opposition à l'impérialisme de la Grande-Bretagne, mais aussi à la domination religieuse et linguistique des Hollandais qui, vers la fin du XIX^e siècle, a fini par être perçue de plus en plus comme un pouvoir étranger qui menaçait l'évolution de la culture locale. Dans cette lutte pour l'indépendance (à l'intérieur de la société sud-africaine blanche), il y avait quelque chose de particulièrement séduisant : et l'épanouissement de la littérature de langue afrikaans, en particulier après la guerre des Boers, a apporté une contribution appréciable à la culture blanche indigène. Dans ces circonstances, la culture a non seulement renforcé la lutte pour l'indépendance politique, mais elle a aussi fourni dans une grande mesure sa raison d'être morale. [...] Et quand les Afrikaners étaient dans l'opposition, c'est-à-dire quand on pouvait persuader les écrivains et les artistes de croire qu'ils appartenaient à une culture menacée de l'étranger par des forces économiques et politiques effrayantes, ainsi que par une vaste multitude de « Barbares » en Afrique, leur littérature resta fermement alliée à la cause de ce qu'ils considéraient avec passion comme leur émancipation »¹.

Dans la volonté de mettre à distance la langue anglaise de l'ancien dominant, elle se fait l'autre pilier de la construction nationale sud-africaine, relayant les thèses ségrégationnistes de l'apartheid, accompagnant la fondation de *l'Afrikanerdom* :

« La victoire de 1948 impliquait le triomphe de quelque chose que la communauté afrikaner avait fini par considérer comme sa propre identité. Le problème se posait quand l'expression de cette identité prit la forme de l'idéologie de l'apartheid. [...] Pour que l'apartheid soit reconnu comme la caractéristique définitive des Afrikaners, il a été nécessaire de dépasser le seul domaine de la politique. [...] On fit tout ce qui était possible pour que l'Afrikaans soit la langue de l'apartheid »².

« Il n'y a pas un siècle que le *First Language Movement* commençait à promouvoir l'afrikaans comme langue ; le premier poème de langue afrikaans de quelque valeur sur le plan littéraire fut écrit il y a seulement soixante ans [l'article a paru en septembre 1967 dans *New nation* à Johannesburg]. En d'autres termes, dans l'esprit de la majorité des Afrikaners, l'écrivain est supposé exercer la fonction qu'il avait dans une société au tout début de son évolution. Il est censé encourager la solidarité de son peuple et de promouvoir l'identité du groupe – comme on l'attendait d'Homère ou des narrateurs des *Nibelungenlied*, des pionniers afrikaners, des écrivains de la Russie soviétique ou de la Chine rouge »³.

Brink présente le processus à l'œuvre à la naissance à la fin du XIX^e siècle de la

¹ *Id.* « La littérature comme opposition culturelle », in *Retour au jardin du Luxembourg*, op. cit., p. 252-253.

² *Id.* Sur un banc du Luxembourg, op. cit., p. 12-13.

³ *Id.* « La situation de l'écrivain de langue afrikaans », in *Sur un banc du Luxembourg*, op. cit., p. 34.

littérature sud-africaine, en s'inspirant, dans les éléments qu'il dégage, du projet de légitimation de la langue française par les auteurs de la Pléiade du XVI^e siècle :

« Depuis le Premier mouvement pour la langue afrikaans, qui commença en 1875, il y eut des dissidents sous des formes et des apparences diverses. Les défenseurs de la langue étaient eux-mêmes des dissidents dans le contexte plus vaste d'une Afrique du Sud « hollandaise » [...] Dans le cadre de la nation afrikaner naissante, ces écrivains étaient tous de fervents patriotes qui correspondaient à la dure description que Durrell fait du puritanisme : "La conception de l'art dans la culture puritaine est quelque chose qui renforce sa morale et flatte son patriotisme..." »¹.

L'histoire littéraire sud-africaine écrite par Brink emprunte au manifeste littéraire ses accents (lyrisme et veine argumentative) et ses intentions : faire table-rase du passé. L'objectif poursuivi par l'analyse qu'il propose n'est pas seulement poétique ou esthétique ; il est idéologique. Brink ne s'en cache pas : publier en afrikaans répond à la volonté de s'inscrire dans une histoire endogène plus encore que dans une littérature nationale :

« Pour résumer, je dirai qu'à mon sens l'apartheid nie ce qu'il y a de meilleur dans l'Afrikaner lui-même. Il ne révèle que cet aspect de lui qui est caractérisé par la peur, le soupçon, l'incertitude et par conséquent par l'arrogance, la bassesse, l'étroitesse d'esprit, l'obstination. Ce qui est né, c'est le rapport de l'Afrikaner à la vie ; son romantisme, son sens du mystique, son profond attachement à la terre, sa générosité, sa compassion. La suppression de l'apartheid n'implique pas automatiquement la disparition de l'Afrikaner lui-même : cela n'implique que l'extirpation de son élément négatif. [...] L'écrivain dissident sait cela, et évalue les tragiques possibilités inhérentes à la situation. [...] En d'autres termes, ce n'est pas simplement une lutte qui aurait pour but la libération des Noirs de l'oppression des Blancs, mais aussi une lutte pour libérer l'Afrikaner de l'idéologie qui lui a fait nier ce qu'il a de meilleur en lui. Le dissident lutte au nom de ce que l'Afrikaner aurait pu être et aurait dû devenir à la lumière de sa propre histoire, s'il n'avait pas laissé l'adversité (à la fois réelle et imaginaire) limiter son horizon à la seule survie physique »².

Cette dimension idéologique qui réunit au même endroit - les convictions anti-apartheid et les valeurs patriotiques - n'a pas manqué d'être relevée par les historiens sud-africains de la littérature. Plus encore, à la suite de Michael Chapman³, ils relativisent

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 34.

² *Id.*, « Le décor de la dissidence », in *ibid.*, p. 13-14.

³ Michael Chapman, *Southern African Literatures*, London, Longman, 1996, 533 pages.

l'importance et les termes dans lesquels André Brink et ses pairs pensent la littérature. En effet, seule cette analyse permet en dernier ressort de donner de la cohérence à l'opposition entre littérature blanche et littérature noire à laquelle Brink accède, en dépit de la force avec laquelle il s'en défend. Il écrit à plusieurs reprises sur la littérature des années 1960. La communication qui résume le mieux sa position est la suivante :

« On rougit de se rappeler aujourd'hui que cette campagne ne concernait encore que les Blancs, tout comme la première vague de renouveau de la littérature en langue africaine des *Sestigers* fut avant tout le fait de Blancs, centrée sur des questions de forme et d'expression plutôt que sur un contenu politique ou un engagement social »¹.

Les discours possibles sur une œuvre littéraire sont nombreux. Ils répondent à la volonté de caractériser ladite œuvre dans ses spécificités. L'un d'entre eux consiste à mettre en perspective le roman ou la production tout entière d'un auteur, dans ses liens privilégiés évidents ou ténus, avec les créations qui lui sont contemporaines, antérieures ou postérieures. La filiation est élaborée avec le projet d'établir comment elle s'organise nécessairement en termes d'héritage ou de rupture. Cette mise en relation prend acte de l'articulation des phénomènes intrinsèques à la littérature (le rapport de la langue littéraire à la langue choisie, l'intégration dans un genre donné) et des mouvements de l'œuvre vers d'autres signes (quelle place pour l'Histoire et la politique contemporaine à l'auteur ?).

La littérature sud-africaine et la littéraire antillaise d'expression française relèvent dans leur naissance et dans leur constitution ultérieure de phénomènes similaires. Les espaces dont elles émanent sont des territoires colonisés, aussi la production primitive est-elle celle des colons. Ensuite, elle fait l'objet de revendication identitaire des descendants des premiers colons qui, se disant dans un cas Africains et dans l'autre Antillais, tiennent à inscrire par ce moyen une différence avec ce qui est la métropole coloniale (l'Angleterre et la France)².

¹ André Brink, *Mes bifurcations*, op. cit., p. 269.

² André Brink consacre de nombreuses pages à ces moments fondateurs dans chacun de ses ouvrages critiques sur la littérature sud-africaine. Le volume ainsi constitué fait pourtant question et trouve une élucidation dans le fait qu'il répond à la volonté d'étayer par des exemples divers et des preuves historiques la thèse qui fonde la

Enfin, viennent à l'écriture les écrivains noirs (afro-descendants, pour reprendre une terminologie couramment utilisée aux États-Unis). Ces variations des origines des auteurs impactent fortement les textes puisqu'elles conditionnent les choix opérés par les écrivains tant en ce qui concernent les intrigues et les personnages, qu'en ce qui concerne les genres dominants, le rapport à la politique, à la langue d'écriture, qu'aux choix de leurs influences.

Dans ce jeu aux nombreuses variables, Joseph Zobel et André Brink n'appartiennent pas aux mêmes générations ayant participé à l'établissement des littératures de leurs pays respectifs. Le premier appartient à la seconde génération des écrivains noirs de la littérature des Antilles françaises (ce qui n'est pas sans conséquence sur ses choix) et André Brink, fils d'un propriétaire terrien blanc, appartient à la seconde génération des écrivains afrikaners. Dans les deux cas, nous dirons « seconde » parce qu'en rupture volontaire avec des auteurs partageant pourtant le même espace de formation mentale. En dépit de ces différences, les analyses se croisent autour de points de cristallisation.

En dépit de l'éloignement géographique et temporel qui sépare *La Rue Cases-nègres* d'*Une Saison blanche et sèche*, les contextes d'apparition des œuvres au sein de leurs littératures nationales respectives se caractérisent par des traits saillants communs.

La Rue Cases-nègres et *Une Saison blanche et sèche* entretiennent des rapports avec l'histoire et avec la politique, résolument opposés à ceux dont les romans de leurs prédécesseurs gardent trace. Les romans qu'Euzhan Palcy a portés à l'écran adoptent des discours dissidents de ceux de la politique étatique. Leurs positionnements dissidents se formalisent par la subversion des outils même de la propagande.

Dans les deux cas, les littératures qui précèdent sont marquées du sceau d'un discours en faveur du gouvernement en place. Chez Zobel et Brink, le roman se nourrit d'établir le lien entre régime politique et élection de la langue littéraire, de faire de ce choix le fondement

totalité de sa production : en dépit de l'apartheid, l'Afrique du Sud s'est construite sur la solidarité des Blancs et des Noirs.

même de l'existence de l'œuvre, l'arme d'un retournement de regard.

Enfin, *Une Saison blanche et sèche* et *La Rue Cases-nègres* se retrouvent également en cela que leurs auteurs s'affranchissent des modèles nationaux. Les *Sestigers* de Brink constituent-ils dans leurs préoccupations une rupture effective ? Zobel ne peut-il pas être considéré comme un auteur d'avant-garde parce qu'il n'élabore pas de discours théorique ? Ces deux questions et l'analyse des auteurs permettent de fonder des outils de questionnement et d'analyse des littératures issues des espaces colonisés, coloniaux, et décolonisés.

Chapitre 2. Quand Palcy adapte

L'adaptation cinématographique est tout à la fois une pratique et un concept. Analyser une adaptation cinématographique offre l'opportunité de considérer le film qui résulte de ce processus de trois façons distinctes. Les questions poursuivies par cette analyse pourraient être : premièrement, au strict plan du récit et de sa réception, quelles sont les catégories narratologiques effectivement transposées du roman au film ? Consécutivement, quels sont les choix et les élections du réalisateur lecteur du roman pour procéder à cette transposition ? Comment cette sélection opérée modifie-t-elle les éléments narratologiques romanesques initiaux ? Deuxièmement, comment l'écriture cinématographique retranscrit-elle les caractéristiques propres à la narration littéraire en général et aux spécificités stylistiques du roman choisi, reconnaissant, par-delà le point commun fictionnel, la totale indépendance narrative du cinéma vis-à-vis de la littérature ? Troisièmement, que révèle l'adaptation proposée, du metteur en scène lui-même, à propos de l'œuvre initiale, de l'exercice spécifique de l'adaptation, de la littérature et du cinéma ?

De là vient que, considérer des œuvres *La Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* impose en l'occurrence dans un premier temps de constater la similitude, à défaut de l'identité, entre les récits des romans et ceux des films.

A. Reprise de la catégorie « personnages »

1. Appropriation cinématographique du système des personnages romanesques

Il n'est de roman ni de film sans personnages et sans étapes dramatiques, dans la mesure où l'histoire est le résultat de l'enchaînement des secondes, selon une logique chronologique et causale pour faire exister les premiers. Le processus de transfert, à l'œuvre dans toute adaptation, est fondé sur un principe de retour ou de recoupement de ces deux constituants élémentaires du récit. Les deux propositions d'Euzhan Palcy n'échappent pas à cette règle et, l'on peut aisément proposer un seul et même résumé pour parler qui des romans, qui des films. Dans le premier cas, ainsi que nous l'avons vu, *(La) Rue cases-nègres* raconte l'histoire d'un petit garçon pauvre élevé par sa grand-mère qui échappe à une vie de misère dans le travail des champs de canne en Martinique au début des années 1930. Dans le second cas, un Afrikaner découvre, à ses dépens, l'injustice du système politique policier qu'est l'apartheid. Mais, si les films ne sont pas exactement les romans, en dépit de la possibilité de les ramener à des présentations uniques, c'est qu'Euzhan Palcy opère des changements notables qu'il faut envisager de manière détaillée, avant de pouvoir en tirer une analyse.

Les modèles théoriques construits par la narratologie qui évoluent et affinent la considération du faire narratif (de Propp à Genette ou Hamon) n'invalident pas l'existence même du personnage comme pivot nécessaire à toute narration¹. Cependant, de l'une à l'autre des théories, se dessinent des spécificités qui, ici, nous intéressent éminemment. Le roman de Joseph Zobel comme celui d'André Brink reposent sur un système de personnages

¹Vincent Jouve analyse les raisons historiques et théoriques de ce qu'il appelle « lacune patente » en introduction à son article « Pour une analyse de l'effet personnage », *Persée*, n° 85, 1992, p. 103-111.

pléthoriques, lui-même organisé en deux entités. D'abord, il y a les personnages secondaires qui gravitent autour des personnages principaux, José ou de Ben Du Toit. Ils sont tout autant dotés d'une épaisseur psychologique où ils puisent leurs motivations individuelles en lien avec l'intrigue centrale. Il s'agit peu ou prou d'un premier cercle dans lequel le schéma actanciel tel que l'a défini Greimas¹ a cours, infléchi par la thématique de la quête propre à chaque roman : la réussite scolaire dans *La Rue Cases-nègres* et la restauration de la vérité et de la justice dans *Une Saison blanche et sèche*. Ce sont autour de José, les adjuvants (la grand-mère M'man Tine, le vieux Médouze, la mère M'man Délia, Carmen, l'instituteur M. Roc, ses amis Georges Roc, Audney et Christian Bussi) et des opposants effectifs animés, (Madame Léonce, le professeur de Français) ou non animés (la pauvreté et le risque d'être condamné à une vie de misère). Autour de Ben, les adjuvants sont des individus identifiables (l'ami de l'université, Stanley le chauffeur de taxi, Mélanie la journaliste, Phil le père de Mélanie, Johan son fils), contrairement aux opposants qui peuvent être également des entités et des institutions (son épouse Susan et leurs filles, ses beaux-parents, le révérend Webster, la police et la justice). Mais dans l'un comme dans l'autre roman, il y a un nombre important d'autres personnages qu'une lecture greimassienne ne permet pas de prendre en considération. Elle exclut de fait les personnages qui ne s'intègrent pas à l'observation de la quête ; ils ne sont dotés d'aucun des possibles des auxiliants (pouvoir, savoir, vouloir). Pourtant, leur présence est décisive pour l'intrigue. Le deuxième cercle des personnages est plus difficile à caractériser alors même qu'il est aisé à circonscrire. Dans le roman de Zobel, ce sont pêle-mêle les camarades de jeu de Joseph à la rue-cases et le monde des travailleurs de la canne, le monde des employés de Sainte-Thérèse comme celui des nantis de la route de Didier. Chez Brink, ce sont les Noirs des *townships*, employés dans les lieux afrikaners. Le statut de ces personnages, dans l'optique de la considération des modifications apportées aux romans pour

¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, « Recherche de méthode », (3^e édition), Paris, Presses universitaires de France, 2002, 262 pages.

les besoins des films, fait question. En termes d'occurrences dans les histoires, leur place est variable. Dans l'intrigue martiniquaise, elle est semelfactive, c'est-à-dire que les personnages n'apparaissent qu'en un seul point de la diégèse. Ils composent la toile de fond des espaces que José habite ou traverse. Leur rôle est itératif dans le roman de Brink ; les membres de la famille N'Gubene sont présents dans les trois-quarts de l'œuvre. Il est nécessaire d'y voir des personnages secondaires, en termes d'économie de présence. Dans les deux cas, il s'avère que ce deuxième cercle de personnages ne participe pas fondamentalement du fonctionnement actanciel du récit ; leurs actions n'ont pas pour vocation d'influencer le personnage principal. Ils endossent un rôle thématique¹, porteurs du sens et des valeurs. Ils sont en fait l'objet-même de la quête, évidente dans le cas de Ben du Toit à la recherche de la vérité, mais également bien présente pour le petit José, pour qui le succès scolaire occasionne celle de la découverte du monde. La découverte-connaissance de l'existence et des conditions de l'existence des Noirs est le savoir-même qui met profondément en intrigue l'histoire. Et, pour en revenir à l'analyse selon Greimas, c'est ce savoir qui constitue véritablement la clé du récit comme processus de transformation du personnage principal entre l'état initial et l'état final. Euzhan Palcy lectrice des romans - adaptatrice ne s'y trompe pas et apporte les modifications idoines.

Dans *Rue cases-nègres*, M'man Délia disparaît totalement et c'est donc M'man Tine qui assure les démarches d'inscription au lycée et qui devient blanchisseuse pour subvenir aux dépenses entraînées par la scolarité de José. Carmen, chauffeur d'un Béké de la route de Didier dans le roman est, dans le film, présent dans la vie de José dès l'époque de la rue-cases. Il est tout à la fois employé sur le bateau qui relie Rivière-Salée à Fort-de-France, ouvrier au

¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, 224 pages. Notons que l'acception élaborée par Jouve se fonde le concept greimassien du même nom. Mais là où Greimas entendait désigner une catégorie socio-culturelle contextuelle. Jouve voit un effet de sens plus large qui s'étend et vient participer à la compréhension du personnage puis de l'œuvre, étant entendu que comme l'individu impliqué dans une dynamique de groupe, projette une image et fait naître des réactions chez les autres personnages.

cinéma et effectivement chauffeur particulier. Les leçons d'écriture et de lecture qui lui donne José sont donc antérieures à l'entrée au lycée. Le personnage de Léopold est la fusion de trois personnages. Le personnage de Georges Roc, fils d'un gèreux mulâtre et d'une c  presse, vivant avec son père et sa mar  tre, devient le fils choyé d'un Béké et d'une mulâtresse. L'épisode romanesque avec Audney à la rivière où un inconnu est mortellement blessé par un cheval devient, dans le film, une escapade avec Léopold et l'homme blessé, le père de Léopold. Enfin, l'histoire du Béké anonyme à l'agonie refusant de reconnaître ses enfants mulâtres raconté    José par Carmen est également attribuée à Léopold, juste après l'accident à la rivière. Dans l'adaptation que propose Euzhan Palcy d'*Une Saison blanche et sèche*, les familles Du Toit et N'Gubene sont construites en miroir. Aussi, le deuxième fils des N'Gubene, Orlando, disparaît totalement. La prise à partie de Ben, considéré comme illégitime dans la lutte pour le droit des Noirs, est attribuée à un adolescent anonyme. Les deux filles de Ben, Suzette et Linda, deviennent une seule jeune femme. Celle-ci est mariée comme l'est Suzette et proche de Ben, comme l'est Linda. Le personnage de Suzette s'efface encore dans le film pour devenir une duplication de l'épouse de Ben et offre la possibilité d'augmenter le rôle de Johan, le benjamin de la famille. Dans le film, Ben transmet à son fils les documents recueillis pendant son enquête, relai désigné dans la lutte commenc  e, rôle attribué à l'ami romancier dans le texte de Brink. La belle-famille de Ben disparaît totalement. Les reproches et les craintes qu'elle formule sont attribués à Susan et à Suzette. Le patronyme de l'avocat est modifié. Levinson devient MacKenzie. C'est par ailleurs ce personnage qui subit le plus de transformations. Le personnage négatif de Brink devient positif chez Palcy. Il fait la synthèse de trois personnages du roman : d'une part, le beau-père de Ben et d'autre part, l'avocat à qui Ben fait appel pour le procès qu'il engage afin de faire reconnaître l'assassinat en prison de Gordon N'Gubene. Mais le personnage de MacKenzie absorbe également les prérogatives du pasteur Bester, à qui Ben confie son désarroi face à la situation

et à qui il demande conseil. MacKenzie garde le côté théâtral de Levinson. Ses convictions pessimistes et lucides de la justice en Afrique du Sud, qui sont le résultat de l'observation et la formation distanciées des préjugés et des faux-fuyants, viennent de l'entourage immédiat de Ben dans le roman. Il est finalement l'avocat de talent qui a mené en vain des combats contre le pouvoir et qui en a payé le prix fort. Il incarne celui qu'aurait pu être le beau-père de Ben dans le roman s'il n'avait été préoccupé par sa carrière de député.

Euzhan Palcy opte pour une stratégie de condensation des personnages qui portent l'intrigue de ses films, fondée sur une intrication des figures actanciennes et thématiques de romans sources. Il reste à circonscrire les conséquences des modifications faites par la metteuse en scène.

2. L'enfant, le candide et le rebelle, interrogation sémiotique des personnages principaux des films

À la question de savoir ce qui a présidé à la sélection des choix des personnages, Euzhan Palcy répond d'emblée par des intentions dramatiques, comme elle le fait concernant *Rue cases-nègres*, par exemple :

« Le film commence avec cette vieille femme à laquelle on s'attache ; je ne me voyais pas ensuite introduire cette mère qui reste, dans le roman, une étrangère, fort peu décrite, intimidante. Pour moi, il fallait que M'man Tine assume ces deux rôles, mère et grand-mère. [...] Je voulais [en outre] rendre plus étroite la relation entre José et Carmen : Carmen représente à la fois le père et le grand-frère que José n'a jamais eu. Une grande complicité les lie : José apprend à lire et à écrire à Carmen, Carmen fait découvrir la ville à José, l'aide à s'installer avec M'man Tine à Fort-de-France. Il est pour lui l'initiateur qui prend le relais de Médouze, et l'on sait ainsi qu'à la mort de sa grand-mère José ne restera pas seul »¹.

À un premier niveau de lecture, dans l'une et l'autre partie de sa réponse, la

¹ Michèle Delaporte, « Entretien avec Euzhan Palcy », *Littératures des Antilles en cours de français au lycée*, Rouen, CRDP, 1996, p. 166.

réalisatrice envisage la réception qui sera faite par le spectateur : se substituant à lui, elle tente d'influencer « l'effet personnage », la relation d'implication inconsciente ou intuitive qui peut se nouer entre le personnage et celui qui le perçoit. Mais un second niveau de lecture, faisant abstraction du spectateur, permet de noter qu'elle crée les personnages secondaires du film en additionnant les attributs des personnages secondaires du roman. La suppression ou le déplacement des personnages secondaires crée une réduction des interactions possibles du personnage principal. Or, les points de vue différents sur José portés par une grand-mère aimante et attentionnée, ou par une mère maladroite et distante, construisent tout autant les personnages de la grand-mère et de la mère que le personnage de José lui-même. De la même manière, les cercles sociaux divers (famille qui excède le strict noyau familial, travail et congrégation religieuse) éclairent la variété des motivations humaines des parties prenantes, pour ou contre l'apartheid, alors que le film ramène à deux lignes éthiques les antagonismes : le racisme contre la vérité. La motivation de Ben dans le roman est moins linéaire que celle présentée dans le film. Brink voit d'abord un candide, confronté, dans son personnage à l'expérience vécue des Noirs dans le système d'oppression de l'apartheid, parce qu'il n'a aucune prise sur les événements. Puis, le romancier fait de Ben un étranger au monde et à lui-même puisque ce sont les différents cercles dans lesquels il évolue qui le définissent. Défait de son identité première, son amour pour le personnage de Mélanie, engagée passionnément dans la révélation de la vérité à ses propres dépens, fonde en grande partie la décision de son engagement. La mesquinerie des raisons à l'inaction de ses proches rend nécessaire son ralliement à la cause. Pour Palcy, ce qui arrive à la famille N'Gubene n'est pas une surprise pour Ben Du Toit, au sens révélateur d'une situation qu'il ignorerait. C'est une révélation des limites de son propre pouvoir incarnées par les atteintes que le système porte à ceux qu'il veut protéger, alors même qu'il prétend étendre sur eux ses privilèges d'Afrikaner. Du roman au film, Ben n'agit plus conformément au devoir mais par devoir, incarnant alors un absolu

archétypal de la révolte, celui qui s'insurge aussi bien contre l'ordre établi que contre les motifs invoqués par l'ordre établi.

Par conséquent, les partis-pris de mise en scène limitent les opportunités de saisir ces personnages principaux dans leur épaisseur humaine et rend homogène, de fait, la perception que l'on en a. Dès lors, il s'avère que les personnages de José et de Ben, construits par les films, sont aussi concernés par la tension entre fonctionnement actanciel et rôle thématique, que les personnages secondaires. Ils gardent des romans le statut double d'actants qui reposent sur leur pouvoir de faire, en même temps que sur leur capacité à voir ; ils sont témoins et rendent compte au lecteur. Leur découverte du monde et des réalités est conjointe de celle de la lecture. Ils sont dotés dans les films d'un surcroît de rôle thématique, contraints à l'action juste, ce qui les dissocie résolument de leurs doubles romanesques. Partant, l'exemplarité de leur nouveau positionnement questionne leur humanité, tant ils semblent finalement échapper à la fêlure intime propre qui dynamise le personnage, simulacre ou trace des mouvements contradictoires de l'âme, ce que la romancière Sylvie Germain présente par le terme *wundgelesnes* :

« *wundgelesnes* : étrange concrétion substantive formée à partir d'un adjectif et d'un participe passé : *wund* – blessé, meurtri, écorché, excorié...et *gelesenes* – dérivé du participe passé du verbe *lesen*, lire. [...] Du meurtri, de la blessure lue, rendue lisible. Mais que signifie-t-elle, au juste, cette expression neutre, "incorrecte" grammaticalement, à quelle réalité, à quel événement renvoie-t-elle ? Son étrangeté ne la rend pas intelligible, seulement problématique. [...] Cela n'a rien à voir avec un quelconque dolorisme, il n'y a aucune complaisance tragique autour des personnages. Ce *wundgelesnes* dont ils sont porteurs lors de leur apparition n'est pas la marque d'un malheur devant fatalement leur arriver, ils ne sont pas estampillés par le sceau noir du fatum. À l'instar de n'importe quelle personne, ils jouissent d'une liberté et le champ des possibles est large ouvert autour d'eux. [...] Ce *wundgelesnes* n'affecte donc pas le destin des personnages, ne les programme pas, ne les voue pas à la souffrance. Ce discret stigmat (stigma, mot grec signifiant "piqûre, plaie ouverte, tatouage") serait plutôt l'indice de leur humanité, tout simplement. L'indice de leur appartenance, à l'immense et tumultueuse communauté humaine qui, de génération en génération et sous toutes les latitudes, se transmet une faille – une griffure d'incertitude, une plaie d'incompétence que rien ne peut

suturer, la piqure d'incomplétude que rien ne peut combler »¹.

Sylvie Germain postule d'abord, à l'évidence, personnifiés comme l'indique la majuscule du titre de l'ouvrage, que les personnages ont un être propre ; voilà annulé le personnage comme objet ou comme signe. Mais dans le même temps, ils ne sont ni sujet ni personne, l'épaississement en chair, en os et en vie est anthropomorphisme donné à voir, sans l'ambition de pouvoir connaître ou maîtriser l'humain, possible voie médiane entre les théories balzaciennes et celles du Nouveau Roman.

Il ne s'agit pas ici d'adopter vis-à-vis des personnages palciens l'attitude sceptique décriée par François Mauriac :

« Chaque fois que nous [les auteurs] décrivons un événement tel que nous l'avons observé dans la vie, c'est presque toujours ce que la critique et le public jugent invraisemblable et impossible. Ce qui prouve que la logique humaine qui règle la destinée des héros de roman n'a presque rien à voir avec les lois obscures de la vie véritable »².

La difficulté ne réside pas non plus dans les termes de la querelle de la vraisemblance qui a agité le théâtre au XVII^e siècle. Mais elle relève de celle de pointer l'élaboration d'archétypes positifs (l'enfant droit et le rebelle) selon des modalités inédites. Si l'archétype littéraire est à chercher du côté du théâtre, l'archétype cinématographique semble mener sur la piste des personnages récurrents des films de genre (dans les polars, l'enquêteur, le truand ou la femme fatale). En outre, les transformations narratologiques, apportées au système des personnages comme aux personnages principaux des textes romanesques, excluent José et Ben, ainsi recréés, de leur espace naturel, lequel est celui des personnages de cinéma.

¹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 44-53.

² François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 81.

B. Déconstruction et recomposition des structures narratives.

1. L'action : événements et chronologie

Les romans de Joseph Zobel et d'André Brink ont en commun de respecter un schéma narratif général, classique et rigoureux. De prime abord, les films qui en reconstituent les histoires en font autant. On peut même dire qu'Euzhan Palcy a exacerbé la linéarité en supprimant ou en réduisant à la portion congrue les intrigues secondaires, étant entendu que les étapes dramatiques que l'on considère ici sont *ce qui arrive aux personnages*. La suppression du personnage de M'man Délia a pour conséquence de rendre caduc la transposition à l'écran des retrouvailles complexes de la mère et du fils à l'arrivée de celui-ci à Fort-de-France, de même que ses errances dans la ville, perdu qu'il est dans ce nouvel univers tandis que dans *Une Saison blanche et sèche*, la disparition totale de la romance entre Ben Du Toit et la journaliste Mélanie ampute l'histoire du développement des péripéties amoureuses qui constituent une bonne part de la troisième partie du roman. Aussi infimes que semblent ces modifications apportées, elles ont pour conséquence principale de transformer durablement les intrigues. Le roman de Zobel fait la part belle à des descriptions lyriques de l'activité bourdonnante dans la ville de Fort-de-France, qui sont le pendant de celles de la campagne saléenne. De même, l'escapade secrète dans le veld de Ben avec Mélanie est l'occasion de poser un regard émerveillé sur les paysages vierges et paisibles sud-africains, en contre-point de l'atmosphère policière de la ville. Les films de Palcy refusent cette bipolarisation campagne-ville prégnante dans les romans, au profit de l'un ou l'autre des espaces.

La reconstitution de tout roman pour le bénéfice d'un film passe par la considération des événements clés qui en constituent la trame. Euzhan Palcy respecte la quasi-totalité de ceux qui font les romans et elle ne récusé pas leur détermination intradiégétique (temporalité

fictionnelle) que métadiégétique (enchaînement dramaturgique). *La Rue cases-nègres* est composée de trois parties. La première s'achève à la mort de Médouze. L'action se situe à la rue-cases et dans les champs de Petit-Morne, dans la commune de Rivière Salée, ville agricole du sud-est de la Martinique. La deuxième partie retrace deux années scolaires de José, jusqu'à l'obtention du certificat d'étude d'une part, puis celle du concours des Bourses pour poursuivre la scolarité. L'action a pour cadre principal la cour Fusil, quartier du bourg de Petit-bourg, où l'enfant et sa grand-mère se sont installés. Les champs de Petit-Morne apparaissent encore, même si plusieurs péripéties se situent au Saint-Esprit, et le dernier épisode des épreuves du concours des Bourses se déroule à Fort-de-France. La temporalité de la première partie est floue, réticente à la datation, tandis que la seconde est ordonnée par le rythme de la culture de la canne : la récolte, l'arrière-saison, la saison des pluies, le retour du beau temps ont autant d'importance que les deux rentrées scolaires qui concernent effectivement le personnage principal, qui va à l'école et guère plus aux champs à l'instar du personnage de la grand-mère d'ailleurs. La troisième partie est plus longue que les deux précédentes. Elle retrace les sept années de collège et de lycée de José, et sa vie avec sa mère Délia entre Sainte-Thérèse et Petit-Fond, quartier des domestiques des habitants de la Route de Didier. Elle s'achève à l'année du bac et à la mort de M'man Tine. L'économie des personnages chez Zobel, à savoir leur entrée et leur sortie, est comparable à celle des personnages du théâtre classique. En effet, leur existence narrative détermine les trois parties de l'œuvre. Médouze meurt à la fin de la première partie. Les amis de jeux dans la rue-cases dans la deuxième partie, ainsi que l'absence de M'man Tine remplacée par M'man Délia à côté de José dans la troisième partie, en font des marqueurs narratologiques forts. Les deux seules entorses véritables aux données romanesques ne sont perceptibles qu'à l'issue du film. D'une part, contrairement au roman, José revient une dernière fois à la rue-cases à l'occasion de la mort de sa grand-mère. La séquence déplace le symbole du labeur ; dans le roman, ce

sont les mains qui sont lavées, tandis qu'accompagné de son amie d'enfance, José lave les pieds de sa grand-mère. D'autre part, le film resserre sur deux années environ l'expérience de l'école primaire puis du lycée dont la durée est indiquée par le début et la fin des vacances scolaires. José se fait entendre en *voix off* dans la séquence d'ouverture (« C'étaient les vacances... ») et la séquence de fin (« Demain, je vais partir pour Fort-de-France en emportant avec moi ma rue cases-nègres »). Sylvie César, attribuant par ailleurs à tort la différence entre le roman de Zobel et le film de Palcy à une différence de nature des moyens de signifier, consigne l'unité romanesque des espaces et la cohérence des rythmes pour en constater l'absence :

« La rupture entre le monde paysan et le monde citadin s'annonce déjà dans les premières pages de *La Rue cases-nègres*, avec la progression de l'enfant du monde rural de son village natal à Fort-de-France, la ville principale de l'île. [...] Les trois chapitres qui composent le roman marquent ce déplacement de la campagne vers la ville : la première partie est un monde fermé de la campagne, la seconde est une ouverture sur un nouvel horizon (Petit-Bourg), monde transitoire entre la campagne et la ville et la troisième partie, régie par la temporalité est l'univers dynamique de la ville, Fort-de-France, dernière étape vers la métropole, où la rupture avec le monde paysan sera définitive. Le film tente de reproduire cette rupture. Si la progression ne permet pas de dégager cette progression d'un monde fermé et transi à un monde ouvert et dynamique aussi clairement que le roman, elle joue avec les symboles. Ainsi, le passage du monde fermé au monde ouvert est représenté par une montre sans aiguille, l'objet le plus précieux que José possède »¹.

L'accessoire disparaît effectivement, progressivement, l'absence d'aiguille dénonce indéniablement son inutilité dans le monde où le retard est passible de sermones et de sanctions. Pourtant, il semble qu'il faille prêter une plus grande attention à la séquence de clôture en elle-même. Rappelons qu'elle repose sur l'enchaînement des événements suivants : Léopold, l'ami d'enfance de José, est arrêté pour avoir tenté de prouver la déloyauté du gérant, en volant les cahiers de compte sous les cris de protestation et un chant racontant la misère entonné par les travailleurs de la canne ; dans le même temps, M'man Tine s'éteint

¹ Sylvie César, *Rue cases-nègres, du roman au film*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, p. 15.

doucement, José revient et procède à la toilette funéraire. Enfin, accompagnant un panoramique latéral sur la campagne, les voix du conteur et de l'assemblée et la dernière phrase de José, ne constitue pas une modification négligeable dans la mesure où elle donne une toute autre nature au film accrue par son caractère original ; si les dialogues sont tirés du roman, cette phrase spécifiquement n'y est pas. Le resserrement sur deux années laisse l'expérience foyalaïse de José dans un *a-venir* et les propos combinés au mouvement de la caméra résonnent comme un défi lancé à la ville qui n'est pas sans rappeler l'*excipit* du *Père Goriot*. Rastignac, jeune ambitieux sans le sous qui s'était pris d'affection pour le vieux Goriot, abandonné de tous, est seul à assister à l'enterrement. Du cimetière, il observe Paris en contre-bas à la conquête de laquelle il décide de se lancer¹. Ici, les éléments sont sensiblement les mêmes, quoique disposés différemment. La composante sonore actualise puis fait disparaître les éléments du passé (la formule rituelle du conte), remplacée par une incursion dans la pensée de l'enfant mûri par les épreuves et le deuil tandis que la composante visuelle constitue un adieu à un lieu et la matérialisation de l'idée d'inconnu.

Pour adapter *Une Saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy a eu à déterminer une marche à suivre, la temporalité effective des épisodes relatés se refusant à la datation précise, entre deux manifestations temporelles également dépourvues de marqueurs. Le prologue sert d'une part à indiquer que Ben Du Toit est mort (le temps de la vie d'un homme est donc le temps de référence) et l'anecdote familiale qu'il relate est ancienne, livrée sous les espèces du souvenir. Aussi la datation implicite est-elle celle de la vie du narrateur qui restera anonyme. À peine sait-on que c'est un homme d'âge mûr. Ensuite, les quatre parties du roman progressent selon une temporalité qui est celle du passage indéterminé du temps de la vie quotidienne. La réalisatrice choisit donc de respecter l'intégrité des parties du roman, déplaçant l'indétermination temporelle rendue prégnante dans le roman par la focalisation interne sur

¹ « Il lança sur cette ruche bourdonnante qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses "À nous deux maintenant". Et pour premier acte de défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez Madame de Nucingen », Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1855.

une alternance jour/nuit sans motivation temporelle mais symbolique. Film d'intérieurs, dans *Une saison blanche et sèche*, les exactions de la police comme les entretiens avec les informateurs ont lieu de nuit. La structure du roman fait coïncider un découpage thématique et ce qu'il est coutume d'appeler le schéma narratif. La première partie est celle des premiers mots (après les émeutes de Soweto, Jonathan et Gordon meurent) ; le deuxième mouvement est celui de l'épisode judiciaire malheureux qui va de pair avec la prise de conscience de Ben ; le troisième mouvement est centré sur l'histoire d'amour entre Ben et Mélanie Breuwer, qui cristallise les nouvelles alliances du héros, tandis que le dernier mouvement mène inéluctablement à l'assassinat de Ben. Une fois le personnage de Mélanie relégué à une place périphérique de l'intrigue – supprimant de fait presque tous les événements de la troisième partie –, Palcy procède à une transposition quasi-littérale, même si elle choisit de rendre physique et donc visible la violence insidieuse de la police (les menaces deviennent des appels anonymes et des attentats). Emily, l'épouse de Gordon, est arrêtée alors que selon la version de Brink, elle se suicide. La séquence de la torture de Gordon hante le premier tiers du film. Enfin, resserrée en une structure tripartite, l'intrigue s'organise autour de la scène du tribunal. Rares sont les épisodes effectivement modifiés. Le plus notable d'entre eux est l'ajout de l'assassinat de Stolz par Stanley pour venger Emily, au lendemain de la mort de Ben de la main du même Stolz.

Des romans qu'elle se choisit, Euzhan Palcy transfère à l'écran la ligne épisodique sans pour autant s'astreindre à un exercice d'exhaustivité. D'une part les critères qui président à la sélection des événements impactent directement la structure narrative globale, accordant une place privilégiée à certains moments, augmentés par leur développement (l'incident du bol cassé dans *Rue cases-nègres*) ou par leur situation dramaturgique (la scène du tribunal devient le pivot central du film, placée exactement en son milieu). D'autre part, la liberté de sa mise en scène vis-à-vis des romans consiste à en changer l'issue sans porter atteinte à

l'intégrité des œuvres adaptées. Elle s'enorgueillit ; ses films ont emporté l'adhésion des romanciers.

2. *Analyse narratologique des séquences d'ouverture*

Les romans de Joseph Zobel et d'André Brink ont en commun de s'ouvrir d'une manière lente qui résulte des stratégies dilatoires intradiégétiques ou métadiégétiques qui construisent une double exposition.

L'incipit de *La Rue Cases-nègres* est un panorama d'un temps, d'une atmosphère offerte sous les espèces diffuses d'un double sommaire entièrement livré par l'intermédiaire des émotions du personnage-narrateur. Le caractère itératif du quotidien repose sur la présentation des goûts et des dégoûts de José :

« Quand la journée avait été sans incident ni malheur, le soir arrivait souriant de tendresse. [...] Je prenais un réel plaisir à suivre les courbes de son vieux chapeau de paille [...] Mais ce qui m'amusait le plus, c'était la robe. Tous les matins, m'man Tine cousait là-dedans. [...] Mais, le plus souvent, la journée se terminait mal »¹.

De cette opposition affective, résulte une structure en miroir qui s'accompagne d'une double temporalité : le soir et le matin. En effet, les habitudes de fin de journée du petit monde de la rue-cases, après les jeux des enfants, au retour des parents et celles de la famille que José forme avec sa grand-mère, créent un monde clos et douillet du foyer en tout point opposé aux habitudes du matin, ouvert, annonciateur de tumulte. La différence est marquée par le passage au présent de narration où seules quelques tournures maintiennent le sommaire. Par exemple : « Combien sommes-nous ? Je ne crois pas que nous ayons jamais compté »² ou « Mais, souvent, ceux qui ont un repas copieux, ne pouvant pas y résister, et cédant à l'envie des autres camarades, nous conduisent chez eux »³. Le glissement vers le récit de la première

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit., p. 10-17.

² Id. *ibid.*, p. 20.

³ Id. *ibid.*, p. 22.

journée est imperceptiblement portée par le même présent de narration. La présentation du monde des enfants fonctionne comme un récit bref, cohérent et clos, au point que la présentation de l'univers des adultes ressemble à une nouvelle situation initiale qui commencerait *in medias res*, au milieu d'une conversation déjà entamée. Les récits commencent tous deux également par la peinture de l'univers insouciant des enfants de la rue cases-nègres. Deux mondes s'opposent et se complètent en permanence, celui des enfants et celui des adultes, le second garde toujours un parfum de mystère pour le narrateur du roman.

L'ouverture d'*Une Saison blanche et sèche* constitue un seuil contrasté où la banalité et la trivialité rencontrent et s'opposent à la violence et l'injustice. Entre le prologue et les premières pages effectives du premier chapitre, ce sont deux mondes qui se télescopent de la manière la plus brutale qui soit. D'abord, dans le prologue, un narrateur homodiégétique anonyme qui n'est pas fait pour inspirer la sympathie – écrivain sans talent, cynique, exploitant sa gloire dérisoire pour s'offrir des liaisons épisodiques avec des lectrices pathétiques –, se souvient d'un homme encore plus falot que lui, dont il avait guère séduit l'épouse, par jeu et par ennui. S'en est fait de l'objectif de séduction. Oui, mais le premier chapitre effectif raconte les émeutes dans le *township* de Soweto en 1976. Changement de focalisation et d'envergure. Oui, mais Brink fait d'un homme à l'humanité peu lumineuse son double, en mettant fictionnellement en scène l'écriture du roman. La complexité de l'incipit se comprend dans son intertextualité. La fausse direction dans laquelle Brink lance son lecteur n'est pas sans rappeler le rieur narrateur de *Jacques le Fataliste*. On croirait l'entendre : Comment s'appelle cet homme ? Que vous importe ? Quel est l'intérêt de cette histoire ? Que ne la lisez-vous pas ?

Aussi, se donner pour projet d'adapter l'un et l'autre roman, c'est avoir à prendre en charge ces incipit, lieux de la monstration de la puissance démiurgique du narrateur. Euzhan Palcy élabore une stratégie dans laquelle elle assume les deux niveaux de signification qui

irriguent les ouvertures des romans.

Elle fait donc le choix d'une double séquence d'ouverture dans *Rue cases-nègres*. Comme chez Zobel, les jeux des enfants dans le monde de la rue-cases est reporté. La partie de la séquence qui nous intéresse ici est celle qui tente de signifier la tonalité nostalgique et poétique des mots de Zobel. La réalisatrice opte pour une succession de quatorze cartes postales couleur sépia qui sont autant de plans d'une dizaine de secondes et une musique – dont la mélodie et le rythme, en 1983, sont datés pour les Antillais et dont la qualité sonore aigrette connote un enregistrement ancien pour les néophytes, ignorants des airs antillais –. Dans le même temps, elle procède à une forme d'archéologie du cinéma dans sa conquête du son et du mouvement. Les cartes postales¹ vont finir par s'animer et annoncer que le passé va être convoqué, réveillé ici et révélé. Le procédé exploité dans cette séquence place le film dans le voisinage proche de son contemporain *E la nave va*² de Federico Fellini dont toute la composition plastique est un hommage à l'histoire des techniques du cinéma.

Dans *Une Saison blanche et sèche*, à l'instar de Brink, Euzhan Palcy garde le récit des émeutes de Soweto pour le deuxième volet de la séquence d'ouverture. La première partie de cette ouverture est un plan-séquence qui isole par nature ce fragment du reste du film. Deux enfants, un Noir, un Blanc jouent au ballon. Le critère d'anonymat qui entoure les personnages du prologue de Brink est maintenu mais la caméra s'est déplacée du monde des adultes vers celui des enfants. Les jeux de séduction compliqués et peu reluisants des uns sont

¹ Dans l'ouvrage qu'ils consacrent à la carte postale, Aline Ripert et Claude Frère analysent son histoire, son utilisation mais plus encore sa création et sa pratique entre photographie et lithographie, « (...) dès son origine, la carte postale fait appel soit à la tradition de l'estampe, soit à celle de la photographie [en termes de technique utilisée comme support avant duplication] » (p. 29).

« Le rôle de la lithographie dans l'histoire des techniques de reproduction aura été déterminant : étape technique décisive sur le chemin de la découverte de la photographie, (Niepce et Daguerre n'ont-ils pas d'abord été des lithographes ?) elle contribuera à former le goût du public pour l'image "pittoresque". Quand la photographie lui aura ravi une grande partie du domaine illustratif qui lui était jusqu'alors dévolue – vues de sites ou de monuments, costumes, coutumes – la lithographie, perdant son intérêt documentaire, se définira comme un genre artistique à part entière » (p. 31). « La carte postale met le monde à la disposition de tous » (p. 35). Aline Ripert et Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon, Éditions du CNRS, 1983, 196 pages. Or, on débusque les liens de la photo et du théâtre et conséquemment dans la triade formée par la photographie/carte postale, le théâtre et le cinéma dans l'art de représenter.

² Film franco-italien (132 minutes) sur un scénario de Federico Fellini et Tonino Guerra.

remplacés par la simplicité et la pureté des jeux des enfants. Même si on comprendra plus tard qu'il s'agit des fils de Ben Du Toit et de Gordon N'Gubene, le peu de profondeur de champ et une lumière floue donnent une dimension métaphorique aux enfants comme à la séquence. Elle se termine en effet par un double mouvement de caméra (travelling arrière et plongée) sur les enfants roulés en boule autour du ballon, ying et yang d'une nation autour de ses composantes ethniques, symbole de ce qui n'existe pas encore et qui en outre est tout le contraire de ce qui sera montré dans le film. Avec cette parabole de l'espoir d'une nation unie, la double séquence d'ouverture fait écho au double incipit.

Les séquences d'ouverture sont réputées être le lieu d'exposition des partis-pris esthétiques des metteurs en scène. Euzhan Palcy abandonne la stratégie déceptive de Brink comme elle remodèle les composantes de la tonalité élégiaque de *La Rue cases-nègres*. Elle se détourne de certaines caractéristiques des incipit romanesques pour en faire des supports de ses propres convictions politiques, humanistes et pacifistes.

Il y a donc ici un transfert des modalités du statut narratologique complexe qui englobe les incipit du roman. À considérer les propositions faites, il s'avère que la catégorie narrateur qu'elle s'est attachée à travailler est réticente à la traduction littérale, contrairement aux personnages et aux événements. Pour obtenir une même structure dédoublée, un sentiment (la nostalgie), une modalisation (mise à distance ironique ou métaphorique), le cinéma rééquilibre le matériau romanesque par la sélection des éléments de dénotation (dans le champ, qui sont et que font les « personnages » ?) et de connotation (cadrages, plans, mouvements de caméra), la place dans l'histoire, les informations préalables à l'instant déterminé, détenues par le spectateur. Dans le cas de la séquence d'ouverture, les éléments sont autant signifiants en soi, qu'en rapport avec les autres assujettis à la nécessité de construire le spectacle narratif.

C. Analyse génétique des stratégies d'adaptation

Les précédentes étapes des deux adaptations cinématographiques ont conduit à aborder les films en termes de possibles transpositions littérales, ou plus exactement à interroger les reprises des constituants élémentaires du récit romanesque nécessaires à la fable cinématographique. Quels étaient-ils ? Comment - dans quelles proportions - ont-ils été repris ? Les premiers résultats ont aussi bien conclu à des permanences narratologiques et dramatiques (personnages et péripéties principales) qu'aux premières subversions (durée et non exhaustivité narratives), voire à l'impossibilité narratologique (le cas du narrateur). Bien que découlant des partis-pris de la réalisatrice ou des contraintes imposées par la spécificité respective des deux arts, les variations autonomisent discrètement les films, leur dessinant une silhouette holographique des romans. D'autres éléments contribuent à cette autonomisation, au sens étymologique Euzhan Palcy élabore une stratégie de délégation où l'œuvre adaptée, qu'il faut entendre comme un ensemble narratif fini et limité, est le matériau premier, visible et identifiable, autour duquel se structure un corpus secondaire.

1. *Emprunts littéraires*

Le postulat tacite de l'adaptation cinématographique est celui de l'exclusivité de la source, *a minima* littéraire. L'adoption d'une désignation identique à celle du roman dont elle tire premièrement son existence, en assure la référentialité forte. Les deux adaptations de Palcy font la démonstration inverse.

L'écriture des scénarios organise certes les données authentiques du roman, cependant la construction répond aux préoccupations de la réalisatrice seule. Pour satisfaire ses intentions narratives ou idéologiques, les sources auxquelles elle recourt sont d'abord littéraires. Les modifications apportées à la psychologie de José, personnage qui se rebelle face à des situations d'injustice dont il est la victime, en font dans le même temps celui par

lequel le changement arrive directement (l'espoir d'un meilleur emploi pour Carmen à qui il apprend à lire et à écrire) et indirectement (à côté de lui, même s'il est arrêté, son ami Léopold veut faire la démonstration inouïe de la malhonnêteté des géreurs). José, devenu étranger au monde de la rue-cases, est le double de *Diab'la*, le personnage éponyme du premier roman de Joseph Zobel. Contrairement à l'intrigue de *La Rue Cases-nègres*, l'intrigue de *Diab'la* qui se déroule dans un petit village de pêcheurs en déshérence, s'articule autour du personnage d'un inconnu qui un jour arrive, s'installe et refusant la dépendance vis-à-vis des aléas de la pêche d'une part et d'un grand propriétaire terrien d'autre part, encourage les habitants à cultiver la terre pour eux-mêmes, renversant l'ordre des choses¹. Cette filiation est pérenne ; le changement dans le monde de la campagne porté par le personnage de José augure de celui encore à venir de la ville, infléchissant de manière notable l'issue du récit.

De même pour *Une Saison blanche et sèche*, les influences qui président aux modifications apportées au roman sont à chercher dans un premier temps parmi les autres romans de Brink. La séquence d'ouverture est une citation non littérale de *Rumeurs de pluie*², l'autre roman que Brink a écrit et publié la même année, en 1979, année d'*Une Saison blanche et sèche*. Dans le roman, cette scène est en revanche au service de la démonstration de l'installation durable et ancrée des préjugés raciaux. Le personnage de Martin Mynhardt se souvient que la complicité de ces jeux d'enfants est suivie, au début de l'adolescence, d'une distance conforme à la ségrégation. Il ne remet pas en question cette évolution. La prise en

¹ Écrit en Martinique, *an tan Sorin*, désignation de la période du régime de Vichy en Martinique, le roman a été jugé subversif, au motif qu'il véhiculerait une idéologie communiste ; il a été censuré et interdit de publication. Interdit qui ne sera levé qu'à la fin de la guerre.

² André Brink, *Rumeurs de pluie*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 1979, 504 pages.

Martin Mynhardt, le personnage principal de *Rumeurs de pluie* est le double inversé de Ben Du Toit. Il appartient comme lui à la classe moyenne. Cependant, ce sont les autres autour de lui qui sont engagés : Bernard, son meilleur ami, Béa sa jolie maîtresse. Lui se refuse à l'action au point de se rendre en partie responsable de l'arrestation par la police de Bernard en cavale et sans lieu où se cacher. Les romans forment un diptyque autour des émeutes de Soweto érigées en borne narrative et éthique. *Rumeurs de pluie* situe son action à la veille des événements de Soweto lorsqu'il est encore possible pour un Afrikaner ne pas savoir et n'avoir pas à s'intéresser à ce qui est présenté comme relevant de la responsabilité de l'État. *Une saison blanche et sèche* qui s'ouvre sur les émeutes de Soweto est le développement de la thèse selon laquelle la responsabilité individuelle est engagée. Le roman illustre le prix qu'il faut payer. L'œuvre littéraire d'André Brink est de bout en bout parcourue par les thèmes récurrents qui sont ceux de la responsabilité et de l'action.

charge narrative de la scène romanesque annonce en sous-texte l'avenir amer de ces deux enfants condamnés par l'apartheid à devenir des ennemis, arrivés à l'âge adulte. Le choix de mise en scène de Palcy conserve à la scène sa fonction programmatique, mais celle-ci excède la diégèse dans la séquence d'ouverture d'*Une Saison blanche et sèche*. Dans un deuxième temps, la réalisatrice entend se défaire de l'intrigue finalement afrikaner écrite par André Brink au profit d'une intrigue africaine, à la recherche d'une plongée dans les deux univers blancs et noirs qui, selon elle, correspondent plus justement à la composition de l'Afrique du Sud. Elle ne s'en cache pas :

« J'ai décidé de construire le récit parallèle d'une famille noire et d'une famille blanche. Gordon est le jardinier noir de Ben Du Toit, un blanc professeur d'histoire. Je souhaitais à la fois saisir la vie et la lutte des Noirs mais aussi exposer l'attitude des Blancs et ce qui arrive à l'un d'entre eux qui transgresse les règles de l'apartheid »¹.

Elle développe une situation de parallélisme dans les structures familiales Du Toit et N'Gubene, particulièrement dans les rapports père-fils (Ben-Johan versus Gordon-Jonathan), qui n'existe pas à proprement parler dans le roman. L'idée qui modifie grandement l'histoire ressemble par bien des aspects au principe narratif qui sous-tend le roman d'Alan Paton, *Pleure, ô pays bien-aimé*², l'un des premiers auteurs sud-africains à faire de l'apartheid et de son système un thème littéraire quoique de manière non exclusive. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'intrigue du roman poursuit l'objectif de traiter de :

« La désintégration sociale et [de son pendant celui] de la restauration morale. Ce thème est travaillé par deux actions complémentaires ou en contre-point : Stephen Kumalo cherche à retrouver son fils Absalom et James Jarvis cherche à comprendre son fils Arthur. Dans les deux cas, ce voyage, une fois entrepris, amène à une prise de conscience spirituelle individuelle. [...] De son propre aveu, Absalom est [le] meurtrier d'Arthur Jarvis, un jeune Blanc de Johannesburg connu pour son implication dans la lutte anti-raciste, et le fils unique de James Jarvis [...]. [Les vieillards] tentent de comprendre chacun son propre fils et de découvrir les raisons de leurs divergences de vues - l'un a trahi les valeurs de l'église dont son père

¹ *L'Humanité-dimanche*, « Le visage blanc de la barbarie », Interview d'Euzhan Palcy, propos recueillis par Serge Remy 10/11/1989.

² Alan Paton, *Cry the Beloved Country : A Story of Comfort in Desolation*, 1948 (traduction française 1950, Albin Michel), adapté à plusieurs reprises.

est le pasteur, l'autre défendant une conception de la justice raciale totalement étrangère au conformisme paternel. [...] Même si ni l'un ni l'autre ne peut caresser l'espoir de renouer avec son fils, la reconnaissance mutuelle de leur souffrance respective engendre un sentiment de fraternité et d'humanité partagée jusqu'ici inimaginable »¹.

Reste que les personnages de Palcy sont moins incarnés que ceux de Paton, en charge, *exempla* qu'ils sont, non d'une humanité mais de groupes sociaux antagonistes.

En sus des emprunts littéraires, Euzhan Palcy puise également dans le répertoire cinématographique.

2. *Emprunts cinématographiques*

Chez Palcy, le rapport au temps de la narration dilatée se fait testimonial, historique, exemplaire par opposition au travail de Zobel qui souligne le passage du temps et des jours qui se succèdent. Cette modification de valeur, semble-t-il de prime abord, strictement idéologique, n'est pas exclusivement due à l'écart temporel entre le temps du récit et la sortie dans les salles du film. Elle est obtenue par la création d'une écriture des événements ramassée. La narration de *Rue cases-nègres* assure du passage du temps par des événements qui sont autant d'épisodes marqués par des lieux et des journées. Le film est fait de quelques journées constituées en tableaux : José à la rue-cases, José dans le monde de Petit-Morne, José à l'école, José au bourg, José à la ville, José de retour à la rue-cases. Le procédé révèle la filiation trufaldienne de *Rue cases-nègres*. L'écriture en tableaux est tout à la fois un

¹ Notre traduction. Edward Callan, Alan Paton, Boston, Twayne Publisher, 1968, p. 49-50: « He accomplishes this by [...] setting a fundamental theme of social disintegration and moral restoration. This theme is worked out through two complementary, or counter-pointed, actions: Stephen Kumalo's physical search for the spirit of his son Absalom, and James Jarvis' intellectual search for the spirit of his son Arthur. In each case, the journey, once undertaken, leads to an inner, spiritual awakening. [...] He finds his son Absalom a confessed murderer. The victim is Arthur Jarvis, a young white man noted in Johannesburg for his devotion to the cause of racial justice, and the only son of James Jarvis, the white farmer [...] during the time that elapses between the discovery of the murder and the completion of the trial, the path of the bereft fathers cross. Each seeks to understand his own son and to discover the root causes of his divergence from accustomed ways - the one fallen from the standards of the church his father served, the other committed to a vision of racial justice quite alien to his father's conventional assumptions. The older men return to their homes, like T.S. Eliot's Magus "no longer at ease in the old dispensation." Although neither can hope to have his son restored to him, their mutual recognition of each other's suffering engenders a hitherto unthought-of sense of neighbourhood, and of shared humanity. »

sommaire, tel qu'il existe en littérature (l'itératif sous les espèces du semelfactif) et la mise en abîme des limites à la liberté que recherche Antoine Doinel, le personnage principal des *Quatre cents coups*. Le premier long-métrage de Truffaut se déroule sur une dizaine de journées : Antoine à l'école, Antoine au cinéma, la fugue d'Antoine, les quatre jeudis, etc.

« La première pose la situation du jeune héros à l'école et dans sa famille. La seconde enclenche un double mécanisme. D'une part, l'école buissonnière va entraîner le mensonge, d'autre part Antoine découvre que sa mère a un amant, qu'elle est une femme et que son beau-père supporte la situation, même en rechignant. Le troisième jour, conséquence de ce qui précède, Antoine "tue" symboliquement sa mère. S'ensuit la première fugue, prolongeant, en plus grave, l'école buissonnière. Commence en même temps une errance qui caractérisera toute la saga de Doinel : une marche sans but précis, guidée par les circonstances »¹.

Le dernier mouvement du film fait la synthèse des éléments installés tout au long du film, dont Alberto Barbera fait la présentation en croisant la trame narrative à l'analyse sémiologique :

« Le film conclut en interrompant la dialectique : prison-fuite, qui a rythmé les étapes d'Antoine, à travers les institutions répressives de la société : la famille, le centre de délinquance, l'école le commissariat. Dans l'une des plus belles scènes finales de l'histoire du cinéma, la caméra suit avec de longs travellings la course éperdue d'Antoine à travers la campagne froide et inhospitalière, jusqu'à la plage immense et déserte, dans un crépuscule livide, sous un ciel gris. Pris au piège entre la mer et ses poursuivants, Antoine descend le long d'une dune vers le rivage : là, sur cette frontière incertaine qui sépare la mer de la terre, se perdent les espoirs et les illusions qui l'avaient jusqu'à présent soutenu. La mer n'est pas liberté. Ainsi, après avoir baigné ses pieds, Antoine se retourne et se dirige vers la terre ferme. La caméra se fixe sur lui, se rapproche : l'image se fige sur le gros de l'enfant perplexe et gelé ; Antoine nous renvoie une expression désespérée qui envahit l'écran pour interroger les spectateurs. Il n'y a aucune solution positive. Le dualisme de cette expérience est joué sur le fait inévitable que la désobéissance engendre l'angoisse, l'angoisse et la soif de liberté engendrent la solitude dans une société dont les règles ne peuvent être enfreintes »².

Le personnage de José se constitue comme le double lumineux d'Antoine Doinel. Les tableaux sont également des clos-ouvert, qui marquent des étapes du parcours initiatique de

¹ Joël Magny et Yvette Cazaux, *François Truffaut, Les Quatre cents coups*, Paris, CNC, « Collège au cinéma », Dossier 119, 2001, p. 11.

² Alberto Barbera, *François Truffaut, Castoro cinema-Nuova Italia*, cité par Antoine Cucca et Paola Foti, *La création des personnages*, Paris, Dujarric, 2001, p. 37.

l'enfant, à l'initiative desquelles il se trouve ou dont il est le porteur consentant. Dès lors, il s'avère que les accointances des films de Truffaut et de Palcy sont nombreuses. D'abord, *Rue cases-nègres* reprend le positionnement de caméra à hauteur d'enfant des *Quatre cents coups*, lui-même inspiré par *Le Petit fugitif*¹, le film unanimement acclamé par les auteurs de La Nouvelle Vague et dont l'influence se fait sentir aussi bien chez Truffaut que chez Godard.

L'odyssée de José, comme celles d'Antoine et de Joey Norton avant lui, le mène dans des espaces fortement référentiels culturellement (le Coney Island de New York dans les années 1950, le Paris populaire de la fin des années 1950 et les terres de canne à sucre des années 1930) et se résorbe dans un univers déserté par les adultes (la solitude d'Antoine face à la mer après son placement dans un centre fermé pour mineurs, ou la campagne à la suite des morts successives de Médouze et M'man Tine). Est-ce à dire que *Rue cases-nègres* est un film de la Nouvelle Vague ? Certes non, dans la mesure où ce mouvement d'avant-garde cinématographique français est circonscrit dans le temps et que le premier long-métrage est bien postérieur, d'autant plus que le récit ne parcourt pas le temps contemporain de la réalisatrice. Cependant, le film en a quelques traits caractéristiques : le modèle économique – petit budget et comédiens amateurs inconnus –, les personnages – des enfants – et l'ambition réaliste et documentaire portée par des décors naturels. Pour anecdotique que cela semble, on peut ajouter que la monteuse d'Euzhan Palcy sur *Rue cases-nègres* Marie-Josèphe Yoyotte² est également la monteuse des *Quatre cents coups*.

Pour Euzhan Palcy, le travail d'adaptation d'une œuvre romanesque est une entreprise intertextuelle d'ouverture vers d'autres œuvres littéraires et cinématographiques, de l'emprunt

¹ Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin, *Little fugitive*, film américain, 1953, Little Fugitive Production Company, 80 minutes.

² Marie-Josèphe Yoyotte est une monteuse française prolifique dont la carrière l'a associée aux grands noms du cinéma français dès les années 1950. Elle a entre autres été la collaboratrice occasionnelle de Jean Cocteau (*Le Testament d'Orphée*), de Jean Pierre Melville (*Léon Morin, prêtre*), ou de Jean-Jacques Beineix (*Diva*) la collaboratrice récurrente de Jean Rouch (*Moi, un Noir*, *La Pyramide humaine et Dionysos*), de la monteuse fétiche de Claude Pinoteau (*Le Silencieux*, *La Gifle*, *Le grand escogriffe*, *La Boum*, etc.), d'Alain Corneau (*France, société anonyme*, *Police python 357*, *Tous les matins du monde*, etc.) et de Jean-Paul Rappeneau (*Le Sauvage*, *Tout feu tout flamme*, etc.). Source : Article en ligne « Le métier de chef monteuse. Entretien avec Marie-Josèphe Yoyotte », 2066, sur le site de la Cinématique française.

à la réécriture en passant par la citation. Si l'on considère que toute adaptation est réécriture, les phénomènes observés de l'un à l'autre des films tirés d'un roman montrent une démultiplication de la démarche. *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* sont le fruit d'adaptations croisées d'œuvres littéraires multiples auxquelles s'ajoute dans le cas du premier film, celle d'une réécriture-hommage des *Quatre cents coups*. Les réécritures successives et imbriquées sont une stratégie d'adaptation, qui se fonde diversement sur la création de contiguïtés thématiques, narratives et structurelles avec l'œuvre romanesque ou l'œuvre cinématographique en construction. En outre, le recours aux autres œuvres littéraires a principalement lieu en des points déterminés du film, tandis que l'œuvre cinématographique tierce l'affecte durablement parce que structurellement, comme en réponse à une nécessité de modification de la nature littéraire en une essence cinématographique effective. L'adaptation s'observe comme un processus temporel du point de vue du metteur en scène en création. Les impératifs structurels de signification propres viennent se surajouter. La confrontation des œuvres qui appartiennent de fait à des arts différents ne préoccupe que l'analyste. La stratégie de délégation à l'œuvre qui entrelace des œuvres entre elles pour obtenir le film, construit à rebours chacune d'entre elles, et celle dont le film tient son nom y compris, comme un faisceau d'informations mis à disposition, constitué en arborescence hiérarchisée.

Chapitre 3. Penser l'adaptation, la littérature et le cinéma à partir du travail de Palcy

A. La littérature comme base de sonnées du cinéma : le discours de l'hommage

1. Mise en perspective des romans adaptés

L'étude de deux adaptations pour commencer, comme la réalisatrice l'a fait de manière artistique, fait question. Cette procédure pragmatique et empirique de soustraction

d'informations postule le paradoxe initial qui sous-tend le rapport complexe qu'entretiennent ces deux arts, entre une complice congruence et une rivalité mâtinée de défiance. La littérature et le cinéma sont deux médias dont les composantes formelles de signification diffèrent, nul n'en disconvient. Le cinéma, par le biais de ses défenseurs et de ses plus éminents théoriciens, n'a eu de cesse de construire et de proclamer son indépendance vis-à-vis de la littérature tout en ayant de fait une dette historique et chronologique. Pourtant, malgré la reconnaissance de l'originalité du cinéma, la pratique de l'adaptation ne régresse pas et la novélisation a démontré la réversibilité du phénomène. L'adaptation fait question et devient un concept dans la mesure où toutes les relations directes, évidentes, revendiquées ou non, entre le film et le texte littéraire porté à l'écran sont ainsi désignées.

Le premier canon de l'interrogation peut se formuler de la façon suivante : Il s'est agi d'interroger la fidélité au texte, pour déterminer les différences, les respects et les trahisons qui constituent une grille d'appréciations fonctionnelles bien que manquant de prégnance linguistique et sémantique.

Rue cases-nègres et *Une Saison blanche et sèche* sont les deux premiers longs-métrages d'Euzhan Palcy. Réalisés dans les années 1980, ils constituent sa venue effective au cinéma. Leur forme, les conditions matérielles de réalisation ainsi que les réseaux de diffusion en salles au niveau mondial, attestent *a priori* de la naissance de sa cinématographie. Ils rompent avec les deux premières fictions qui les ont précédées. *L'Atelier du diable*¹, et *La Messagère* ont en effet été réalisés de manière artisanale et pour la télévision. *Rue cases-nègres* a exigé un budget de 6 millions de francs, supplanté par la production colossale de *Une*

¹ « [...] Nous avons surtout fait du cinéma en super 8 d'abord, puis en 16 mm ensuite. Le super 8 c'était notre vidéo de l'époque et le 16 mm valait ce que vaut le 35 mm aujourd'hui. Les films coûtaient très exactement le prix de la pellicule et de la caméra Éclair (première caméra épaule utilisée dans le monde) qui était un matériel haut de gamme à l'époque [...] Les films semblent exister toujours mais ils ont été tournés dans des conditions techniques et humaines invraisemblables, sans un sous ». Entretien avec Jean-Paul Césaire, accordé à Livio Duverger et reproduit en annexe du mémoire de Master Arts du spectacle et Musique, 2006, Université Paul Valéry, Montpellier III.

saison blanche et sèche (un budget de 9 millions de dollars et un tournage international du fait de son équipe américaine et africaine et des lieux de tournage : le Zimbabwe et Londres).

La progression de cette entrée en matière est marquée par deux signes. D'abord, elle est lente puisque six années se sont écoulées entre les deux films. Ensuite, ce sont les adaptations de deux romans. Chacun des films propose sa conception de l'adaptation et les six années d'intervalle permettent de postuler que sa conception a évolué. La forme de l'adaptation porte nécessairement en elle, quoique en creux, l'opportunité d'y débusquer son rapport au cinéma aux premières heures de sa création. Sa pratique de l'adaptation révèle sa conception du transfert des codes et éléments du roman dans le langage cinématographique, mais recèle également sa conception de ce que sont le cinéma et ses spécificités. Le choix de revenir à l'adaptation soulève à rebours d'autres questions pertinentes sur sa pratique et son écriture. L'analyse de la place de ces adaptations est d'autant plus féconde que Palcy ne reviendra pas à l'exercice au cours de sa carrière qui compte ensuite treize films. La place de l'adaptation dans l'œuvre d'Euzhan Palcy s'impose comme décisive parce qu'initiale, en même temps qu'exemplaire puisque unique, dans son parcours personnel de réalisatrice.

Les romans ont été analysés ensemble dans les logiques littéraires qu'ils mettent en œuvre tant ils sont différents, au point d'exclure de prime abord tout rapprochement possible, si ce n'est le hasardeux point commun d'avoir vu une seule de leurs œuvres portée à l'écran, par la même réalisatrice de surcroît. *Rue cases-nègres* porte à l'écran le roman du même titre du romancier et poète martiniquais Joseph Zobel dont la production s'étend des années 1940 au début des années 2000, peu avant sa mort. La seconde adaptation est celle d'*Une Saison blanche et sèche* du romancier sud-africain André Brink publié en 1979. La quasi inexistence d'une industrie du cinéma dans les Antilles françaises et en Afrique du Sud est une réponse un peu courte à un tel état de fait. Cela met sur la piste, d'une part, d'une matière romanesque qui s'opposerait à la transposition cinématographique, ou d'autre part, sur celle d'auteurs ou

d'œuvres mineurs. L'infirmité de ces jugements hâtifs demandera d'établir ces œuvres à l'intérieur de la production des romanciers et dans l'internationale de belles lettres occidentales qu'ils engagent.

L'exégèse autour des œuvres de Zobel et de Brink est importante, d'autant que les auteurs se distinguent par une œuvre abondante et qu'ils s'illustrent dans des genres littéraires différents. On sait de Zobel les débuts romanesques puis l'intérêt qu'il porte à la poésie. Sa plume bicéphale a longtemps oscillé entre prose et poésie, avant que la veine fictionnelle ne se tarisse au profit d'une forme assez semblable aux carnets de voyage, où l'auteur livre des impressions sur les lieux qu'il visite et les personnes qu'il est amené à rencontrer. Si la forme littéraire a changé, Zobel y conserve le rythme particulier de son écriture et une certaine capacité à s'émerveiller qui, à l'heure de *La Rue Cases-nègres*, faisait le charme de la parole du personnage de José. Aussi son œuvre s'infléchit-elle de l'utopie de *Diab'la* au poème en prose.

L'œuvre romanesque colossale de Brink trouve dans une certaine mesure son point d'orgue dans l'essai qu'il consacre à une réflexion diachronique sur l'art du roman¹. D'autres ont considéré que le volumineux *Un acte de terreur* en constitue l'apogée. Publié en 1991, le roman semble effectivement faire la synthèse des préoccupations narratives, thématiques, idéologiques et formelles de l'auteur. L'histoire de Thomas, jeune photographe, engagé dans la lutte armée contre le régime ségrégationniste sud-africain, est l'occasion de dénoncer les exactions de l'État et les injustices de la vie des Noirs des *townships*. Le premier volume s'ouvre d'ailleurs à la veille d'un attentat préparé par Thomas et le groupe auquel il appartient. Tous les thèmes chers à Brink y sont réunis ; pêle-mêle : l'injustice, la responsabilité individuelle, la beauté des paysages sud-africains ou la question de l'auteur et de l'écriture. Les sous-titres des deux tomes, « Nina » et « Lisa », font référence aux deux

¹ André Brink, *The Novel*, « Language and Narrative from Cervantes to Calvino », London, Mcmillan, 1998, 373 pages.

femmes qui successivement accompagnent le héros dans son action. Si elles incarnent deux postures féminines de l'engagement radicalement opposé (la rebelle activiste et l'amoureuse humaniste), elles font écho à Mélanie d'*Une Saison blanche et sèche*, à Hester d'*Un turbulent silence*, à Béa de *Rumeurs de pluie* ou à Jane d'*États d'urgence*, au point de rendre visible la complémentarité des thématiques amoureuse et politique dans l'ensemble de l'œuvre de Brink. Enfin, dans cet apartheid établi mais anachronique à l'échelle des événements planétaires, dont la chute du mur de Berlin ou la libération de Nelson Mandela sont les signes les plus marquants, le récit articule une réflexion sur la nécessité et le caractère moral ou justifié de la lutte armée et de sa violence, par-delà la nécessité de chercher et connaître la vérité.

Les œuvres de Zobel et de Brink se caractérisent en outre par une polarisation forte. S'il y a un contre-point apporté à son écriture littéraire par la pratique constante de la peinture et de l'ikebana pour l'auteur martiniquais, l'œuvre fictionnelle du Sud-africain interroge inlassablement les rapports d'alliance ou d'obstacle entre l'urgence à traiter du politique et l'essence strictement fictionnelle, littéraire et esthétique inhérente à la forme romanesque. La tension entre ces deux éléments est mise en abîme dans *États d'urgence*. Le personnage principal, un auteur sud-africain reconnu, s'est vu envoyer le manuscrit d'une jeune femme écrivain. Les refus successifs des éditeurs lui inspirent les réflexions suivantes :

« Depuis des années je caresse l'idée d'écrire une histoire d'amour toute simple. Quelque chose qui ressemblerait à son parfait petit récit, qui serait dépourvu de cette "dimension politique" réclamée par les agents littéraires et les éditeurs. Je ne sais pas ce qui m'en a empêché jusqu'à présent. La peur de fuir, de "m'évader", peut-être ? Comme si une histoire d'amour impliquait une sorte de trahison envers ce déferlement de l'histoire qui m'emporte : ce pays déchiré, saccagé, cette époque pourrie. N'a-t-on pas de réelles "obligations" – en tant qu'être humain, en tant que citoyen, en tant qu'écrivain – vis-à-vis de ce qui se passe autour de nous ? (Barthes considère le terme "amour" comme un "socialement baladeur".) Cela implique une dimension assez facile et souvent erronée entre la notion de "privé" et de "public", entre le démodé *ars longa* et l'idée d'"engagement".

Ce qui est en jeu, c'est la conception même de l'écriture. La frontière entre le "texte" et le "monde", la "responsabilité" de l'écrivain »¹.

En dépit de ces traits saillants, esthétiquement signifiants et pleins de promesse concernant leurs productions respectives, l'appareil analytique s'est essentiellement constitué autour d'une veine thématique-historique, du fait de la dimension référentielle forte de leurs fictions : la Martinique des années 1930, l'Afrique du Sud, la discrimination raciale, le rapport entre les communautés noires et blanches, l'esclavage, l'apartheid, etc.

Les raisons à cela sont plurielles et sont à chercher aussi bien dans l'histoire de la littérature occidentale elle-même, que dans les courants de pensée qui ont dominé le regard porté sur la littérature.

D'abord, les auteurs partagent une écriture que l'on pourrait dire « classique » au sens où leurs personnages sont bel et bien des êtres de fiction anthropomorphes, représentés parlant, pensant et agissant, se réclamant d'une fidélité à la réalité vécue, portés par un récit linéaire. Êtres fictifs, ils engagent une conception du personnage dont le double et la référence sont la personne. Ils sont portés par une structure narrative tout entière au service des faits et des actions. La littérature est rattachée à la notion de valeur esthétique d'une part, et de conceptions esthétiques communes et dominantes qui permettent, même si ce n'est qu'*a posteriori*, la détermination de mouvements littéraires.

Or le roman que Zobel publie en 1950, marqué d'un réalisme de bon aloi, est en décalage avec son temps qui fait la part belle aux nombreuses théories nouvelles du roman. 1950 est certes l'année durant laquelle Gracq publie son pamphlet *La littérature à l'estomac*, qui critique la place démesurée et selon lui usurpée des prix littéraires, mais il en est surtout à travailler son *Rivage des Syrtes*, roman de l'attente d'un conflit qui ne viendra pas, réflexion sur l'Histoire, marquée de symbolismes et d'ironie. Par ailleurs, le monde littéraire accueille l'essai d'Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude* dont l'auteur avait initialement voulu qu'il

¹ André Brink, *États d'urgence*, « Notes pour une histoire d'amour », Paris, Stock, coll. « Livre de poche/Nouveau cabinet cosmopolite », 1988, p. 16-17.

soit un roman dans la tradition du roman de D.H Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*. Il n'y recherchait pas le scandale qui a entouré la publication du roman de l'auteur anglais mais, postulant l'ambiguïté de la nature mexicaine (entre malaise, dissimulation et simulation), il y trouvait des similitudes avec l'histoire adultère, passionnée et secrète de l'Anglaise et son jardinier. Enfin, la scène littéraire française d'alors, où se fait encore sentir l'influence pérenne surréaliste, est dominée par les thèses existentialistes. Notons également qu'un an après le *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute et la conception d'*Un Régicide*¹ d'Alain Robbe-Grillet, l'année marque le début des deux décades de conceptions radicales prônant l'impassibilité et l'objectivité du Nouveau Roman. *La Rue Cases-nègres* est, dans le même temps, étrangement en porte à faux avec le roman français de la première moitié du XX^e siècle. Le traitement du poids de l'Histoire qui contraint les paysans (noirs) à la plus extrême misère aurait pu laisser croire à des perspectives communes ou des recoupements possibles. Mais face aux héros malheureux et pitoyables, sans la moindre prise sur les événements dont dépend leur destin, comme Bardamu de Louis-Ferdinand Céline, le personnage de l'enfant José, initialement inconscient de lui-même et du monde, est solaire et est une tentative d'incarnation de l'espoir, même s'il est vecteur de la description de la misère. Paradoxalement, le parti-pris de l'enfance aurait pu servir à faire du roman la métaphore de la perte des illusions et de la compréhension du monde ou le lieu de l'interrogation de la responsabilité de l'individu dans le groupe, décline, d'une extrême à l'autre de la fiction, l'image d'un paradis, quoique en demi-teinte, irrémédiablement perdu. D'une autre manière, la trame linéaire et la focalisation unique de *La Rue Cases-nègres* ne sont pas les lieux de la réflexion littéraire et artistique. La mise en abîme du roman, de son essence et de son écriture,

¹ Bien que publié douze ans plus tard, Alain Ricardou y détermine le caractère fondateur de l'œuvre de Robbe-Grillet et de la mouvance du Nouveau Roman plus généralement comme le rappelle Carolyn A. Durham dans l'article intitulé « *In search of a new novel : Alain Robbe-Grillet's Un Régicide* », publié dans la revue *French Forum*, vol. 7, n° 2, mai 1982, University of Nebraska Press, p.146-156.

procède d'autres questionnements et conséquemment d'autres réponses que ceux élaborés par les romans simultanistes de la période par exemple.

En ce qui concerne Brink et le contexte français de parution d'*Une Saison blanche et sèche*, il faut commencer par s'interroger sur la pertinence d'un tel projet pour un roman sud-africain. De prime abord, la nationalité de l'auteur, le lieu fictionnel, ainsi que la tradition fondée des monographies nationales, semblent concourir à rendre cette présentation dans le contexte littéraire de la pensée française caduque ou invalide, d'autant que la littérature sud-africaine est foisonnante. Pourtant, l'intention de caractériser esthétiquement l'écriture de Brink repose sur une conception formaliste de l'analyse littéraire ; celle-ci se donnant pour objet le texte comme un tout et suffisant, rend possible la démarche. Ensuite, la formation de l'auteur en France qui y a mené ses études de littérature comparée à la Sorbonne (1959-1961) encourage à établir une possible filiation et des influences effectives. Enfin, il autorise lui-même une telle analyse quand, réfléchissant au récit, il parcourt la littérature européenne du Moyen-Âge au roman contemporain, indiquant les scansions qui sont significatives à ses yeux. Les filiations sont rendues encore plus évidentes quand les épigraphes à ses romans sont souvent empruntées à des auteurs non sud-africains (T.S Eliot, Octavio Paz, Noël Chabani Manganyi, Friedrich Engels ou Milan Kundera) et des figures littéraires françaises tout particulièrement : une citation de Robert Musil en exergue d'*Un acte de terreur*¹, ou de Roland Barthes en ouverture d'*Un turbulent en silence*² et d'*États d'urgence*³. Le roman *Adamastor*, fait de la référence ou de l'intertextualité stylistique sa signature littéraire, quand les titres rappellent ceux des chapitres des contes voltairiens ou des articles de *L'Encyclopédie* et son ouverture.

¹ « Nous voulons tous découvrir pourquoi nous vivons, cela ne fait aucun doute : c'est une des causes principales de la violence du monde ».

² « L'histoire est toujours et avant tout un choix, et les limites de ce choix ».

³ « En dépit des difficultés de mon histoire, en dépit des malaises, des désespoirs, en dépit des envies d'en sortir, je n'arrête pas d'affirmer en moi-même l'amour comme une valeur ».

1979 est l'année de la publication italienne de *Si par une nuit d'hiver un voyageur...* d'Italo Calvino dont Brink considère qu'il est une étape importante. Il lui consacre le quinzième et dernier chapitre de son essai de théorie du roman. Mais c'est également l'année de parution du troisième roman de Milan Kundera *Le livre du rire et de l'oubli*. Bien que partiel, ce panorama a le mérite de rendre compte de la scène littéraire de la fin des années 1970. C'est l'heure du reflux des avant-gardes littéraires françaises incarnées par la Revue *Tel Quel*. À l'instar de *Mille plateaux*, second volume de *Capitalisme et schizophrénie* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, en comparaison avec l'*Anti-Œdipe*, les temps et les tonalités ont changé. Restent avec Kundera et Calvino des propositions de compositions romanesques étrangères, complexes, héritières en cela de l'ère du soupçon des années 1960, mais dissidentes, puisque marquant le retour à la fiction – quoique Kundera s'en défende. Aussi *Une Saison blanche et sèche* est-il, de tous les romans de Brink et au vu de ses convictions, sciemment en marge de sa période. Une grande simplicité résulte de l'importance de la dimension psychologique des personnages et de la linéarité de l'histoire, que ne remet pas en question le récit encadré initial ; l'histoire de Ben Du Toit est rapportée par un « je » dont le lecteur ne saura rien, si ce n'est qu'il est journaliste et ami de faculté du couple Du Toit. Sans nom, sans identité, faiblement homodiégétique, il disparaît dès la fin du prologue pour ne réapparaître que dans les dernières pages d'épilogue. La simplicité de la plume n'a pourtant pas empêché qu'il reçoive le Prix Médicis étranger¹. En effet, *Une Saison blanche et sèche* dépare indéniablement des virtuosités narratives inspirées à Calvino par son appartenance à l'Oulipo, et des thèses que Kundera développe dans son *Art du roman*, qui les mènent tous deux à élaborer des stratégies déceptives de reports et d'interruptions. L'essai que Brink consacre à la littérature, qui déroule au final selon lui l'écheveau de la filiation du roman postmoderne, pointe la perversion du projet supposé d'un récit mené d'un début vers une fin.

¹ *Le Monde*, le 25/11/1980 : « Le Prix Médicis étranger a été attribué au romancier sud-africain André Brink pour *Une Saison blanche et sèche* (Stock), au premier tour de scrutin par 9 voix contre 1 à Stefan Hermlin pour *Crépuscule* (Les Presses d'aujourd'hui) et 1 à Per Olaf Sundman pour *Ce pays est une grande île* (Gallimard) ».

Or, le récit cadre d'*Une Saison blanche et sèche* qui dès l'incipit annonce la mort du personnage et résume sa vie, le place discrètement dans cette catégorie. S'il n'est pas question de découvrir la vie privée de Ben Du Toit, telle que la rubrique nécrologique du prologue la livre (enseignant, marié, trois enfants, un petit-fils), c'est que la vérité du récit est ailleurs. Enfin, le Brink d'*Une Saison blanche et sèche* ne partage-t-il pas avec Milan Kundera et Italo Calvino le même prédécesseur qu'est Cervantès ? D'une part pour les raisons qu'il théorise lui-même : « le récit comme quête »¹, et d'autre part, parce que le personnage de Ben Du Toit, à l'instar de « don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence de Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent »².

Une Saison blanche et sèche et *La Rue Cases-nègres* constituent un retrait dans la production de leurs auteurs en termes de parti-pris, parce qu'ils adoptent des démarches poétiques moins marquées que les œuvres qui les précèdent (*Au plus noir de la nuit* et *Diab'la*). Dans le même temps, leur facture « classique » les place en marge d'une certaine marche de la littérature de leur époque. La métaphore barthienne du désir du lecteur qui croît dans le jeu narratif a pu trouver ici une autre application. L'atténuation esthétique n'est-elle pas « [l'endroit] où le vêtement baille »³? L'évident retrait recèle du non-dit et s'est fait le point d'entrée nécessaire de l'œuvre dans d'autres ensembles. En contexte européen, *La Rue*

¹ « What is most radically subverted in this eminently Postmodernist text, is the very notion of narrativity: the expectation of a story to unfold from a beginning, through a middle, to an end. But such a subversion cannot take place unless narrative, and the expectations aroused by it, are first posited. [...] Most specifically, it concerns the notion of narrative as quest, as we encountered it in its most earliest and glorious expressions, in the Don Quixote ». André Brink, *The Novel*, p. 310.

² Kundera, *L'Art du roman*, p. 20-21. La citation complète commence par : « Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à toute chose... ». Le retrait du Dieu auquel fait référence Kundera est celui de la laïcisation progressive de la société, de la révolution des mentalités opérées progressivement depuis la Renaissance, mais cette analogie fonctionne également fictionnellement dans le cas du personnage principal afrikaner de Brink dont les valeurs et les convictions sont détruites par la découverte du monde des Noirs des townships. Le monde auquel il croyait n'est pas, ses proches ne partagent pas ses valeurs. Chevalier errant, il se retrouve seul à vouloir faire justice.

³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », p. 19.

Cases-nègres n'a pas représenté un changement notable pas plus qu'*Une Saison blanche et sèche*. La non-participation totale ou la participation discrète à l'internationale des belles lettres occidentales n'en est pas pour autant absence de préoccupation littéraire.

« Le processus créateur de l'écrivain est devenu un des grand thèmes littéraires de notre époque, sinon le principal »¹. Ces mots de René Girard détiennent la justification des partis-pris de la critique vis-à-vis des œuvres de Zobel et de Brink. Influencée à la fois par le structuralisme et ses épigones d'une part, puis portée par la réponse anglo-saxonne poststructuraliste et postcoloniale, la critique soit s'est condamnée au silence – les œuvres résistant aux préoccupations et aux théories en vogue –, soit s'est lancée à la recherche des traces de « culture noire », laissant libre l'analyse présente de traiter des points esthétiques qui seront signifiants (respect ou écart) pour comprendre le travail d'adaptation mené par la réalisatrice Euzhan Palcy.

2. *La littérature aux sources de l'activisme palcien*

Peut-on superposer *La Rue Cases-nègres* et *Rue cases-nègres* ? La question, pour saugrenue qu'elle paraisse, est légitimée par les propos de la réalisatrice. La proximité d'abord est celle des titres qu'elle justifie par la préexistence et la notoriété : « Pourquoi le changer, dit encore Euzhan, le roman s'appelle ainsi, il a été traduit dans plusieurs langues sous ce titre »². Elle professe jusqu'à la contiguïté ou la totale équivalence des deux œuvres, en affirmant : « C'est de ces personnes-là [paysans pauvres] que j'ai toujours voulu parler. Je crois que si j'avais écrit un livre, j'aurais écrit *La Rue Cases-nègres* »³. Mais est-il bien vrai que son film et le roman de Zobel sont une seule et même œuvre ? L'un et l'autre racontent bien la même enfance pauvre et vagabonde d'un petit Martiniquais, prénommé José, élevé par

¹ René Girard, « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », in *Critique dans un souterrain*, Paris, L'Âge d'homme/Grasset/Littérature de poche, coll. « Biblio/Éssais », 1983, p. 141.

² Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, p. 87.

³ Propos rapportés par Jean-Marc Paty, dans l'article « Si vous passez par la rue Cases-Nègres », paru dans *Le Quotidien de Paris*, le 21/09/83.

sa grand-mère M'man Tine, coupeuse de cannes, déterminée à ce que grâce à l'instruction, il échappe à la misère qu'elle-même connaît. Il va donc à l'école, puis au collège, quittant physiquement et symboliquement la rue cases-nègres au milieu des champs, en pleine campagne, pour un ailleurs ici incarné d'abord par le bourg, puis par la ville, Fort-de-France. Là, pourtant, s'arrête l'exacte similitude.

Dans un deuxième temps, chacun de ses films se pense dans un rapport d'obéissance globale à un texte source, à travers son œuvre, ce dont attestent les titres de ses films. Elle postule que ses films ne prennent et ne cherchent pas à prendre le pas sur les textes littéraires. On peut même poser qu'elle n'a pas cherché à le faire dans la mesure où dans les deux cas, elle a gardé le titre de l'œuvre initiale. Ses œuvres restent toujours comme parallèles à l'œuvre texte de départ, œuvre source. La question des titres fait de l'adaptation une écriture à quatre mains, qui impose grâce à un espace nouveau – celui du cinéma – les œuvres littéraires comme des œuvres canoniques et paradigmatiques, représentatives d'une identité et d'une culture¹. Le travail du passage à l'écran est une entreprise de validation temporelle. Palcy vient semble-t-il dans un premier temps à la réalisation avec des adaptations, comme si elle avait pris la parole sans déterminer sa propre voix, assujettie à celle des auteurs. On sait, à cet égard, l'importance qu'a à ses yeux, la validation (reconnaissance ou joie) des auteurs :

« “J'étais inquiète, se souvient Palcy, parce que j'avais tout de même beaucoup modifié le roman.” Brink qui a vu le film à Londres se dit ravi. Il est même allé la chercher à l'étage supérieur où elle faisait les cents pas. Il l'a regardée. Il a rougi. Et il l'a prise dans ses bras »².

En outre, force est de constater que les statures sont différents. Même en excluant le décalage temporel qui a installé l'une et l'autre œuvre au rang des classiques, les auteurs de

¹ L'acception du canon littéraire et des œuvres qu'il embrasse n'est pas celle de la détermination ou de la (re)négociation des critères et des fondements axiologiques qui vont de pair avec son établissement, tel que le discours critique l'envisage depuis l'Antiquité. Cette acception proposée par les *Cultural Studies* entre en dialogue à teneur sociocritique et anthropologique avec un procès terminé et plus largement une pratique effective. Chris Barker, dans *Cultural Studies : Theory and Practice*, le définit comme ayant à la fois une importance et une portée culturelle (« *as possessing cultural significance* »).

² Sophie Grassin, « Une saison en enfer », in *L'Express* (Paris), du 3 novembre 1989.

La Rue Cases-nègres et d'*Une Saison blanche et sèche* sont des auteurs avertis, aguerris¹. Ils ont tous deux eu à affermir leur voix du fait de la censure qui a frappé leurs ouvrages précédents. Pour Zobel, *Diab'la* et Brink, *Au plus sombre de la nuit*. Rappelons par ailleurs que les romans que Palcy choisit d'adapter sont des œuvres de retrait en termes de parti-pris esthétiques, à l'aune des productions de chacun. Rendant hommage aux textes importants à ses yeux, à la simple considération des films, elle ne semble pas apposer de signature esthétique véritable à ses deux premiers longs-métrages, annonçant en cela la contradiction qui sourd dans son geste créateur, qu'il s'agira d'analyser plus longuement.

Le passage d'un discours à l'autre permet d'évaluer la portée et les limites considérées pour l'œuvre de l'esprit. L'activisme d'Euzhan Palcy l'emmène à infléchir, gauchir les clauses des textes initiaux pour en faire des appels à l'autonomie, voire à la révolte.

Ce sont ses convictions qui fondent son rapport à la littérature dans laquelle, elle voit une base de données du cinéma. Elle renverse un système établi et attesté par l'histoire des adaptations en France principalement, et dans le monde également, où les œuvres canoniques du répertoire sont portées à l'écran. Il arrive que des films adaptent des œuvres parfaitement inconnues ou très confidentielles.

Aussi l'analyse de l'adaptation est en butte avec le caractère pléthorique et hétérogène du corpus. Dans ce contexte, Francis Vanoye renonce à l'établissement d'une possible essence romanesque propice à l'adaptation. Il place dans le champ des études cinématographiques l'œuvre obtenue et tire plusieurs conclusions :

« En somme tout est adaptable puisque tout est adapté [...] Toute adaptation est transposition d'une forme d'expression dans une autre. Cette transposition obligée place le scénariste adaptateur devant des problèmes de

¹ « Chez Zobel, le sentiment de l'imposture raciale, de l'injustice sociale, de la solitude, de la tendresse dans les Caraïbes, est parvenu à transcender les banalités exotiques du populisme et du "doudouïsme". Zobel est un classique de la littérature caribéenne. Son "purgatoire" ne va pas durer. » Extrait d'une lettre de René Depestre à José Le Moigne, septembre 2007, in J. Le Moigne, *Joseph Zobel, le cœur en Martinique, les pieds dans les Cévennes*, p. 173.

trois catégories [...] celles des problèmes techniques, des choix esthétiques, et des processus d'appropriation ».¹

Vanoye pose comme seuls éléments fiables, les interrogations du metteur en scène à l'heure de la création de son scénario.

Il semble que le contexte d'opposition qui entoure la publication des œuvres – le roman de Brink a été ponctuellement interdit au moment de sa parution et *La Rue Cases-nègres* a traversé un long chemin avant de trouver une éditeur – importe à Palcy et qu'il influence sa volonté de les porter à l'écran. La démarche palcienne consiste à porter à l'écran pour canoniser l'œuvre elle-même. Le travail du passage à l'écran est une entreprise de validation temporelle, de production de valeur – littéraire par défaut –, du fait des conditions d'émergence de l'œuvre dans leur contexte naturel français ou sud-africain. La question des titres fait de l'adaptation une écriture à quatre mains qui impose grâce à un espace nouveau – celui du cinéma – les œuvres littéraires comme des œuvres canoniques et paradigmatiques, représentatives d'une identité et d'une culture². Le cinéma apporte une visibilité nouvelle à des histoires d'abord et à des auteurs ensuite, dans une complémentarité inédite qui crée une coexistence simple entre l'œuvre romanesque et filmique, dont la nature rappelle la contiguïté-complémentarité du texte théâtral et de la représentation.

¹ Francis Vanoye, *Scénarios et modèles de scénarios*, Paris, A. Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », p. 130.

² L'acception du canon littéraire et des œuvres qu'il embrasse n'est pas celle de la détermination ou de la (re)négociation des critères et des fondements axiologiques qui vont de pair avec son établissement, tel que le discours critique l'envisage depuis l'Antiquité. Cette acception proposée par les *Cultural Studies* entre en dialogue à teneur sociocritique et anthropologique avec un procès terminé et plus largement une pratique effective. Chris Barker, dans *Cultural Studies : Theory and Practice*, le définit comme ayant à la fois une importance et une portée culturelle (« *as possessing cultural significance* »).

B. Adapter ou comment porter à l'écran ?

1. Du texte à l'image : modalités/motivations du changement de nature

Les films de la réalisatrice martiniquaise sont réticents aux théories les plus conventionnelles de l'adaptation ; ces dernières sont mises en échec par le postulat idéologique quasi exclusif qui préside au choix des romans et dont découle la facture classique des films. La grille de considération se révèle efficiente quand, déplaçant son attention du prédicat sémiologique, elle interroge les partis-pris propres à l'adaptation en termes de gain ou de bénéfice, dans une nouvelle évaluation du processus de sélection.

Rappelons que l'adaptation chez Palcy répond à des principes de condensation et d'ellipse d'une part, et d'augmentation d'autre part. L'importance du personnage de M'man Tine est d'abord le résultat de la disparition du personnage de M'man Délia de Zobel. Le double phénomène de condensation et d'ellipse va de pair avec celui de l'augmentation. Contrairement au roman, la présence de M'man Tine habite tous les espaces où se trouve le personnage de José. Le bénéfice de cette augmentation est la transformation du personnage de M'man Tine en une figure allégorique d'une certaine Martinique disparue, ou qui finit de disparaître au moment où Euzhan Palcy réalise. En effet, en 1982, la mécanisation de la culture de la canne et la départementalisation ont fait disparaître les rues cases-nègres comme habitat et structures sociales, et ont provoqué l'exode rural vers les faubourgs de Fort-de-France, faisant oublier ce visage de la misère. La misère rurale terrible est devenue une misère citadine plus relative, dont les signes sont totalement différents de ceux des champs de canne ; l'épuisement et l'exploitation sont remplacés par la précarité, des stratégies de subsistance, puis par le chômage. L'installation dans les quartiers de Texaco ou de Trénelle et la création du petit peuple de Fort-de-France dans un habitat précaire composent la toile de fond de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau. On pense à *Texaco*, *Chronique des Sept misères*

ou *Biblique des derniers gestes*. L'augmentation à l'œuvre confère au personnage de M'man Tine la stature, la dimension fondatrice, identique à celle accordée à l'Afrique par l'intermédiaire du personnage masculin de Médouze. Si Médouze est l'Afrique, M'man Tine est la Martinique. En dépit de l'attachement spécifique qu'Euzhan Palcy proclame pour le personnage de Médouze, force est de constater que le filmage installe Médouze et M'man Tine dans un rapport d'égalité. Le parti-pris naturaliste de cadrage et d'éclairage de l'ensemble du film n'est aboli qu'en deux occasions. Le retour des champs de M'man Tine est mis en scène par un travelling avant et une contre-plongée. La vieille dame, silencieuse, coiffée de son énorme *bakoua*, chapeau de paille traditionnel des travailleurs agricoles, de trois-quarts sur un ciel orangé et grâce à la nudité du fond, ressemble à une médaille. Quelques minutes plus tard, le naturalisme du film est à nouveau annulé, pour Médouze cette fois. Les choix sont différents : un feu de camp en amorce et des torches aux flammes vacillantes justifient diégétiquement le clair-obscur qui règne alors que le vieux monsieur raconte à l'enfant son arrivée en Martinique, l'esclavage et la permanence de l'horreur de la rue-cases en dépit de l'abolition de l'esclavage. Si le très gros plan domine cette séquence, transformant le visage en un masque, l'arrière-plan est visible : des silhouettes dansent le *laghia*¹, danse des coupeurs de canne, danse de combat et de lutte dans laquelle les adversaires doivent se mettre à mort. Les propos de Médouze et le *laghia* sont évidemment complémentaires. La couleur sépia alliée à la contre-plongée et le clair-obscur associé au gros plan composent un double discours du mythe, d'un passé plus ou moins lointain entre Afrique et Martinique, qui, par-delà la misère, l'exploitation inhumaine et le déracinement, établit la force et le courage comme seules valeurs.

Rue cases-nègres opère ultimement un saut du roman de José au film de M'man Tine. Toujours pour le même film, la condensation sur deux ans de l'intrigue de la décennie

¹ L'orthographe du mot est empruntée à Zobel qui l'utilise dans son recueil de nouvelles *Laghia de la mort*. Aujourd'hui les grammairiens du créole l'orthographieraient *ladja*.

romanesque, comme la suppression d'une partie des personnages dans les deux adaptations que Palcy propose, sont à la recherche d'un bénéfice dramaturgique : le rythme et ce qu'elle conçoit comme son corollaire, l'émotion. La conception qu'elle se fait du cinéma est donc celle de la rapidité. Là où le récit romanesque peut se permettre de la durée pour installer une atmosphère propice, le récit cinématographique va à l'économie pour transmettre des idées. Repensant à ses choix, elle déclare : « Dramatiquement, ce choix est plus efficace : on peut bien entendu montrer l'enfant, faire une ellipse, puis le retrouver adolescent, mais à mon sens cela casse l'émotion »¹.

En outre, l'épure de la trame narrative par la sélection des actions et des personnages aboutit à un déplacement souhaité du focus narratif. *La Rue Cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* reposent sur un premier système de personnages de roman signifiant : sur la route de Didier, José est associé à Jojo, comme à Johannesburg, la quête de Ben, sans Stanley n'existerait pas. Considérant les personnages tragiques, Daniel-Henri Pageaux note que : « par le couple, élément structurant du système des personnages, s'énonce et se joue un rapport complexe de parallélismes, de ressemblances et de différences, c'est-à-dire de complémentarités »². José et Jojo, Ben avec Stanley forment plus encore qu'un duo. Ils sont la condition narrative *sine qua non* qui justifie mutuellement leurs existences dramatiques dans un doublet oppositionnel : le rebelle et l'innocent. Chez Brink, l'issue du roman est désespérée. Ben est assassiné, Stanley a fui. La scène de l'engagement est finalement déserté ou laissée déserte, à moins que le cynique écrivain du prologue, rendu à des valeurs humaines, ne veuille faire connaître la vérité au péril de sa propre vie. Non seulement le personnage principal est un héros malgré lui, emporté vers une réalisation qui le dépasse complètement ; mais le retrait est encore marqué par rapport à l'autre. La proximité entre les deux

¹ Michèle Delaporte, « Entretien avec Euzhan Palcy », *Littérature des Antilles en cours de français au lycée*, Rouen, CRDP, 1996, p. 165.

² Daniel-Henri Pageaux, « Les semences du temps », in *La mise en scène du destin*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Didier Érudition/Cned, 1997, p. 238.

personnages chez Zobel, tient à la proximité onomastique. Jojo, répétition, d'une syllabe, double, miroir et condamné à être redondant.

Chez Palcy, les personnages, principaux ou non, sont des acteurs, volontaires, pas victimes, moins agis que ceux des romans. Stanley tue Stolz dont le bénéfice est d'une part la singularisation de l'image du rebelle, et ensuite, l'annonce prophétique d'un renversement de la situation en Afrique du Sud. L'inconvénient est qu'il ne s'agit plus d'un état totalitaire ou policier, mais l'image de policiers véreux. Il semble que le film perde de la dimension globale plus inquiétante du roman initial. Enfin, la mort de Stolz fonctionne plus sur le registre de la vendetta personnelle (le policier quitte son domicile) que comme réponse à ses actes, illustration de sa fonction.

Les modifications et les bénéfices dont les personnages résultent font surgir le scénario dans sa fonction pragmatique et son rôle central. Plus encore que dans le cas de la création originale, le scénario cristallise les intentions et l'imaginaire du metteur en scène. Euzhan Palcy en résume ainsi les caractéristiques :

« Le scénario, je ne dirais pas que c'est la Bible. Le scénario, c'est le scénario. Mon scénario, c'est très important parce que j'y mets tout. Tous les détails sont dans mon scénario. Mais ce n'est pas le découpage technique »¹.

L'adaptation se définit finalement comme un processus temporel, observable depuis le point de vue du metteur en scène lors de sa création, qui se clôt par la réalisation du film dont la forme finale est le terminus *ad quem* et le roman le terminus *ab quo* ; le scénario est l'étape intermédiaire qui, après la lecture et bien avant l'étape du montage, se conçoit en termes d'informations présentées ou inférées, ajoutées ou soustraites.

¹ Entretien qui nous a été accordé en février 2010. Le texte intégral est reproduit en annexe.

2. Adapter un roman antillais ou la démonstration des fondations endogènes des premières heures de la théorie de l'adaptation

Du texte à l'image, il y a bien re-présentation ; les particularités de l'écriture littéraire de Zobel et de Brink n'empêchent pas qu'advienne l'écriture cinématographique de Palcy. Les romans qu'elle choisit, sont-ils dotés de qualités filmiques, comme ceux de Dos Passos¹ ou de Faulkner ? La critique les a en effet rendus célèbres pour un style romanesque qui serait cinématographique.

« L'entre-deux guerres voit apparaître de nombreux romans d'un style surprenant. Chez Virginia Woolf, le récit est essentiellement porté par de longues plages de style indirect libre. William Faulkner, qui alterne entre le style indirect libre et une forme de discours direct, joue en outre sur le montage narratif, passant abruptement d'un récit à l'autre. Dos Passos, à tous ces phénomènes, ajoute le montage citationnel »².

Le recours à la terminologie du cinéma, avec le terme montage, caractérise les possibilités narratives alors nouvelles explorées par les auteurs considérés et, articule, en creux, une interrogation partagée par un grand nombre : que peut le cinéma que la littérature ne peut pas et vice-versa³? On aurait presque voulu qu'il existât dans les textes une nature propre à l'adaptation des romans telle que l'investigue la critique depuis plusieurs décennies. Face à l'aporie de l'hypothèse⁴, une seconde l'a remplacée ici, encouragée par des informations empruntées tant à la biographie de la réalisatrice qu'à la récurrence de son intérêt pour la Martinique, et plus largement, pour les Antilles, dans l'ensemble de son œuvre fictionnelle et documentaire. Palcy et Zobel sont tous deux originaires du même espace

¹ Jean-Pierre Morel, Dos Passos, *Manhattan transfert*, Paris, PUF, 1990, 127 pages.

² Alison Boulanger, « "Montage" et "monologue" : les partis-pris narratifs de *Berlin Alexanderplatz* », in *Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin : un roman dans une œuvre, une œuvre dans son temps*, Paris, L'Harmattan, « De l'Allemand », 2012, p. 152.

³ L'analyse présente reprend à son compte le titre de l'article de Seymour Chatman qui a fait date dans les études de l'adaptation, intitulé « *What Novels Can Do that Films Can't (and Vice-Versa)* », paru dans *Critical Inquiry*, vol. 7, n°1, à l'automne 1980.

⁴ La recension consacrée à l'ouvrage de Kamila Elliott (*Rethinking The Novel/Film Debate*) retrace de manière liminaire les avancées, les retours et les achoppements de la théorie de l'adaptation. Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamila Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n° 14, avril 2010. URL : <http://www.fabula.org/revue/document5632.php> (Ressource disponible le 17 mai 2017).

référentiel. Existerait-il un ethos antillais, propre au récit antillais, qu'elle partagerait avec Zobel ?

Envisager la littérature antillaise pose de nombreuses questions, notamment celle de ses critères de détermination. Les historiens de la littérature ont pour habitude, à la suite des travaux de Lilian Kesteloot, de ne considérer que les textes à proprement parlé littéraires, contenant une dimension fictionnelle, ce qui exclut les carnets de voyage et les journaux de bord des commerçants du XVIII^e siècle. Ensuite, ces mêmes historiens reconnaissent l'existence de la littérature coloniale et la mettent à la marge. Écrites par des Antillais, des hommes et des femmes nés dans les îles, les œuvres des descendants des colons européens, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ont fourni une littérature faite d'exotisme par nécessité – leur public étant largement celui des grandes villes françaises – et pétrie des convictions de l'inégalité des races qui avait cours, théorisée par Buffon et Gobineau. En vertu de ce que les textes comme celui du Père Labat sont des documents historiques et que les autres appartiennent à la littérature coloniale, la littérature antillaise s'avère être celle écrite par les Antillais, Noirs, qui apparaît en réaction et par opposition à la littérature exotique, dans le premier tiers du XX^e siècle. Les fondements de cette analyse excluent les critères stylistiques au profit des contenus des romans et des intentions poursuivies par leurs auteurs. Or, c'est en tant que langage que l'observation du roman de Zobel aurait dû permettre par soustraction de considérer le langage cinématographique de Palcy. Voilà qui annihile pour l'instant l'hypothèse d'une grammaire créole du langage cinématographique marquant le cadrage et le montage.

L'imaginaire du cinéma américain, des premières heures jusqu'aux années 1940-1960 qui font la part belle aux péplums, a exploré toutes les facettes de l'art de la conquête et des valeurs guerrières et civilisationnelles qui lui sont attachées. L'adaptation des œuvres faisant l'éloge, ou ayant pour toile de fond, l'esclavage ou la période ségrégationniste est récurrente.

En France, la situation est autre. L'exaltation cinématographique des valeurs de l'empire colonial passe par des œuvres situées en Afrique ou en Asie. La considération des nombreuses adaptations du cinéma français révèle que ce sont les œuvres du XIX^e siècle qui sont la source la plus importante. Chez Balzac, Hugo ou Proust, les films qui sont à la recherche non d'un lieu autre, mais d'un temps passé ont installé pour longtemps les intrigues dans les salons parisiens chics. Dans ce contexte, aucune œuvre de la littérature antillaise – pas même coloniale – n'a donc été portée à l'écran. Pourtant, le film d'Euzhan Palcy comme celui de Laurent Cantet introduisent une exception à cette règle.

Laurent Cantet réalise *Vers le Sud* en 2005. Au générique, la mention de l'adaptation de trois nouvelles de Dany Laferrière indique la source littéraire du film. On considérera, pour les besoins de la démonstration, l'écrivain haïtien comme Antillais¹. Comme chez Euzhan Palcy, le processus d'adaptation mis en œuvre par Laurent Cantet repose sur une stratégie intertextuelle multiple. L'adaptation focalise sa narration sur l'expérience d'une Américaine quinquagénaire. Si le roman raconte les aventures d'un personnage narrateur, Haïtien, Noir, et grand amateur de femmes, les trois personnages principaux du film n'apparaissent qu'en pointillé dans le roman, exception faite d'un chapitre du roman. Le roman propose une lecture cynique des rapports entre hommes et femmes dans la société haïtienne alors que le personnage principal qui est incarné à l'écran par Charlotte Rampling est l'occasion de faire du film l'analyse du mal-être des femmes européennes et à travers elle, la considération de la crise des valeurs du Vieux continent². La société haïtienne disparaît purement et simplement. Il ne reste que l'île, ses paysages, ses hommes objets de fantasmes. Si le sujet reste, globalement, le même, la caméra est dirigée en sens contraire de la préoccupation du roman. En outre, le réalisateur supprime les personnages non-européens pour mieux servir son

¹ C'est une liberté que l'analyse s'octroie car Laferrière adopte une posture de distance vis-à-vis de toute désignation régionaliste.

² Mireille Brangé, « *Vers le Sud* de Dany Laferrière / *Vers le Sud* de Laurent Cantet : nouvelle, cinéma : Haïti à la croisée des désirs », *Publifarum*, n° 10, Les Caraïbes : convergences et affinités, publié le 15/02/2009.

propos. Il souligne encore l'opacité de la société haïtienne et l'intérêt superficiel manifesté par ces femmes enfermées dans le monde clos de villégiature. L'hôtel devient alors le lieu d'une illustration. La présentation de la société haïtienne est elliptique et le thème, pourtant cher à Laferrière d'un homme à la sexualité débridée, est évincé. La fable cinématographique développe le thème d'un tourisme insoupçonné, pratiqué par les Américains et traité dans un chapitre de *La chair du maître*¹. Le film se mue en illustration et réflexion sur le tourisme sexuel dans des pays exotiques, éloignés de la France.

Aussi, l'adaptation qu'Euzhan Palcy réalise reste-t-elle un cas d'école, parce qu'elle permet d'interroger, par-delà la question de l'adaptation d'un roman antillais au cinéma, les liens entre la nationalité des auteurs et les modifications apportées. L'étude d'un corpus aussi restreint permet de désigner la nature endogène de l'adaptation et de soulever l'hypothèse d'une motivation communicationnelle et biographique aux modifications apportées en situation d'exogamie. Le transfert des informations qui font la trame romanesque à l'écran implique une réévaluation des valeurs véhiculées par l'œuvre source, à partir de l'espace géographique dans lequel s'inscrit le réalisateur. En effet, le rapprochement entre les personnages nord-Américains des Européens, et des Français en particulier, est un sous-texte du film suscité par les dialogues qui sont étrangement en français alors même qu'Ellen et Brenda sont anglo-saxonnes. Que dans le roman écrit en français, ces Américaines s'expriment dans la langue de Molière est cohérent. Cependant, au cinéma, il ne paraît plus logique au spectateur que des étrangers utilisent entre eux, une langue qui n'est pas la leur, comme c'est le cas des personnages allemands (Gestapo et état-major nazi) dans *La ligne de démarcation* de Chabrol, par exemple. C'est un phénomène moderne de considérer comme évident que les personnages s'expriment à l'écran dans leur langue d'origine². Sofia Coppola

¹ Dany Laferrière, *La chair du maître*, Paris, Le Serpent à Plumes, 200 pages. Analyse douloureuse et polyphonique de la situation en Haïti, au cœur des convoitises extérieures.

² Quand en 1983, Euzhan Palcy réalise *Rue cases-nègres* qui utilise tant le créole que le français, le choix d'illustrer la pratique diglossique de façon littérale est révolutionnaire.

en fait même le thème de son film *Lost in Translation* : il parle anglais, elle parle japonais ; ils ne se parlent donc pas. La rencontre de Bill Murray et de Scarlett Johansson procède de ce retour à leur langue maternelle commune. Cédric Klapisch, en France, fait la même démonstration dans sa trilogie (*L'Auberge espagnole*, *Les Poupées russes* et *Casse-tête chinois*). Respectant l'origine américaine des trois personnages du roman, Cantet introduit le bilinguisme comme un biais discursif par lequel il établit une proximité entre le public français et les personnages, au détriment de la cohérence narrative.

Une telle analyse révèle d'une part la nature endogène de la tradition des adaptations cinématographiques et met d'autre part l'accent sur l'origine et les conséquences du choix d'œuvres exogènes. Si les exemples proposés ici n'envisagent qu'une sphère réduite, le phénomène est observable ailleurs. Les adaptations successives que propose le réalisateur japonais Kurosawa d'auteurs occidentaux, de Shakespeare *Ran (Le Roi Lear)* et *Le Château de l'araignée (MacBeth)* ou de Gorki *Les Bas-fonds*, pour ne citer que ceux-là, procèdent du même phénomène.

C. Les inadaptables : les œuvres et les genres réputés inadaptables

1. L'autobiographie s'adapte-t-elle ?

La littérature portée à l'écran est-elle une et indivisible ? Y a-t-il une essence favorable à l'adaptation cinématographique ? Certains textes absolument littéraires seraient par nature impossibles à porter à l'écran. Et ce serait cette essence exclusivement littéraire qui expliquerait les échecs commerciaux. Bien qu'empruntée en la circonstance à Yves Lavandier¹, l'idée est couramment répandue. Euzhan Palcy partage ces vues. Selon elle, en revanche, l'échec ne s'évalue pas à l'aune de l'insuccès commercial - rappelant ainsi les

¹ Yves Lavandier, *La Dramaturgie, Les mécanismes du récit, cinéma, théâtre, opéra, radio, tv, bande dessinée*, Cergy, Le Clown et l'Enfant, 1994, (2011, 2^e révision), 546 pages.

nombreux films qui ne rencontrent pas leur public lors de l'exploitation en salles mais que le temps, la critique ou d'autres réalisateurs postérieurs réhabilitent. Dans le chapitre 15 de son ouvrage qui oscille entre méthodologie pour un scénario et réflexion théorique, Yvan Lavandier développe la thèse d'une séparation originelle héritée de celle de la poésie narrative (épopée) d'avec la poésie dramatique (tragédie, puis comédie). Il postule, d'une part, que le théâtre partage avec le cinéma une essence propre à l'adaptation, *dramaturgique*, tandis que certaines œuvres romanesques en seraient tout bonnement dénuées. Les arguments foisonnent :

« [...] la dramaturgie préexiste au théâtre et au cinéma [...] elle est purement et simplement omniprésente dans la vie. [...] elle est liée aux mécanismes du récit. Il est donc naturel de trouver de la dramaturgie dans le roman. Pour autant, dramaturgie et littérature ne peuvent pas être confondues. Pour deux raisons majeures : 1- un roman ne se reçoit pas de la même manière qu'une pièce ou un film, 2- le style littéraire n'est pas transposable au théâtre ou au cinéma. [...] Le théâtre et le cinéma sont tous les deux, très souvent, des arts du récit »¹.

Il y aurait donc ce caractère littéraire irréductible, insaisissable par les moyens du cinéma, la fameuse littéarité, tentative conceptuelle de circonscrire ce que Kundera désigne comme l'essence de la littérature, qui échappe à l'adaptation qui, selon lui relève de l'inessentiel². L'argumentation de Lavandier est soumise à sa caution parce que sa démonstration fonctionne par l'exemple et par association. La difficulté posée à la considération de l'adaptation en vue d'une conclusion de nature axiologique s'explique par la nature des éléments qu'intègre la littérature. Envisagés ensemble, ils sèment le trouble, pourtant les replacer dans leur chaîne logique et paradigmatique propre les circonscrit :

« Ainsi préciser le littéraire par la littéarité engage deux thèses linguistiques opposées et deux façons de considérer la qualité non référentielle de l'objet

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 445.

² Jean Bessière dans *Dire le littéraire*, articule et introduit dans une chaîne logique et paradigmatique les éléments antinomiques que recouvrent le concept : « Ainsi, préciser le littéraire par la *littéarité* engage deux thèses linguistiques opposées et deux façons de considérer la qualité *non référentielle* de l'objet identifié à la littéarité. *Linguistique* : le littéraire correspond à une pratique linguistique spécifique, comme le marque la définition que donne Roman Jakobson [*Essais de linguistique générale*, « Les fondations du langage »], de la fonction poétique ; le poétique est immanent à la langue même, comme il se conclut.

identifié à la littérature. Linguistique : le littéraire correspond à une pratique linguistique spécifique, comme le marque la définition que donne Roman Jakobson [*Essais de linguistique générale*], de la fonction poétique ; le poétique est immanent à la langue même, comme il se conclut des propositions de Jean-Claude Milner [*L'amour de la langue*]. Non référentiel : puisque l'œuvre est sa propre référence, il peut être dit la disparition de toute propriété référentielle, et marqué que l'œuvre, ainsi ramenée à elle-même, se présente comme un objet linguistique qui prend place parmi les objets linguistiques et qui se trouve passible du même usage que ces objets et, en conséquence, incluable dans un jeu référentiel »¹.

Bien que Jean Bessière considère le roman contemporain (voire jusqu'à l'extrême contemporain²), et son rapport au monde contemporain, les deux lignes qu'il dissocie permettent d'éclairer les deux faisceaux d'informations et de caractérisation du littéraire, et par conséquent, les objets de la discorde autour de l'adaptation.

Indépendamment du fait que le concept résiste à toute définition (le corpus en sa faveur étant aussi important que le corpus discordant) malgré sa fortune, l'analyse de Palcy fait dissidence pour partie, de ce développement, finalement convenu. Elle garde l'idée d'une impossibilité inhérente à l'œuvre de départ, mais attribue l'échec non à l'œuvre mais au metteur en scène, emporté par la passion :

« Quand tu lis un roman, tu es fasciné par le roman. Tu te dis « je veux l'adapter » mais une adaptation cinématographique n'est pas un truc littéraire. Il y a une écriture littéraire et une écriture cinématographique. Tu ne vas pas plagier une écriture cinématographique. C'est pour cela qu'il y a des romans qui ne sont pas faits pour le cinéma. Par exemple, *Cent ans de solitude*³, même *Beloved* de Toni Morrison. Ça a été un échec parce que c'est difficile... Pourquoi porter cela à l'écran ? C'est de la vanité. C'est trop compliqué, trop complexe. Ce n'est pas comme cela que l'on fait du cinéma. Il y a des œuvres qui doivent rester dans les bouquins, que l'on doit

¹ Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théorique*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1990, p. 16.

² L'extrême contemporain est un concept qui cherche à désigner sans limiter la production littéraire française et francophone du début des années 1980 à nos jours. Les productions de la période sont l'objet de l'ouvrage collectif *La Littérature française au présent* publié sous la direction de Dominique Viart et Bruno Vercier, publié chez Bordas, en 2008.

³ Seuls *Chronique d'une mort annoncée* et *L'Amour au temps du choléra* ont été portés à l'écran, respectivement, en 1987, par le réalisateur italien Francesco Rosi et en 2007, par le réalisateur américain Mike Newell. Il n'y a pas eu d'adaptation de *Cent ans de solitude*, le quatrième roman de Marquez, paru en 1967. Cependant, un projet, porté par Harvey Weinstein (co-fondateur de Miramax avec son frère Robert), a été présenté à l'auteur colombien qui a requis de filmer tout le livre et de proposer un chapitre d'une longueur de deux minutes, pour chacun des chapitres, depuis cent ans. Il n'a jamais vu le jour. Ressource disponible 17 mai 2017.

<http://www.actualitte.com/cinema/100-ans-de-solitude-impossible-a-filmer-dixit-garcia-marquez-49834.htm>

lire. Quand tu adaptes, tu dois sans trahir l'œuvre apporter une écriture cinématographique. On ne t'a pas dit de recopier, de plagier un roman. Sans trahir l'auteur, tu dois transporter. Tu crées une deuxième œuvre. Voilà, c'est l'écriture cinématographique »¹.

La thèse de Palcy est de concevoir tout projet d'adaptation depuis le cinéma et non depuis la littérature. Il reste que les questionnements que soulèvent les choix des romans qu'elle a faits ne sont pas résorbés par ce positionnement original. En effet, *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* relève du champ de l'autobiographie d'une part et de la littérature engagée d'autre part. Qu'advient-il de ces déterminations littéraires fortes dans les transpositions qu'elle élabore ?

Les romans de Joseph Zobel et d'André Brink sont revendiqués comme des autobiographies, même si leur forme les désigne plus volontiers comme des récits semi-autobiographiques, du fait de l'absence de contrat autobiographique en quelque endroit du texte que ce soit et des écarts constatés entre les récits finaux et les histoires personnelles des auteurs. En effet, dans la conception traditionnelle de l'autobiographie, l'enjeu du pacte autobiographique est celui de la véracité, le lecteur est appelé à devenir le témoin d'une vie d'homme, le juge de ses qualités et ses défauts, à la manière de Montaigne dans son adresse au lecteur au début des *Essais*. Dans le cas de Zobel et de Brink, l'absence de pacte autobiographique en tant que tel ne pose pas problème, car là n'est pas le projet de leurs romans. Ce qu'ils soumettent au jugement du lecteur n'est pas leur vie d'homme mais le contexte spécifique qui les a vus grandir. L'autobiographie est par conséquent la matière dont ils se servent pour donner à voir la situation qu'ils cherchent à dénoncer, et l'étalon à l'aune duquel le lecteur est appelé à porter foi au tableau dépeint, aussi sombre et extrême soit-il. Dans *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* s'opère une modification de taille dans la participation attendue du lecteur ; de la coopération à la responsabilité, il passe de témoin d'une histoire individuelle à celui de juge dans un procès de l'Histoire.

¹ Entretien qui nous a été accordé en février 2010.

La question qui se pose à l'analyse dans la situation n'est donc pas fondamentalement celle de la possible adaptation de l'autobiographie, qui trouve semble-t-il une réponse négative aisée et évidente, même si elle découle ou interroge de manière contiguë la possibilité de l'autobiographie cinématographique. Il est de prime abord impossible de transférer à l'écran la triade autobiographique d'identité auteur, narrateur, et personnage. Adapter une autobiographie, c'est procéder à une annulation générique où l'autobiographie est ramenée à la fonction auctoriale.

Les composantes des romans semi-autobiographiques, qu'Euzhan Palcy doit adapter par-delà les événements, relèvent de l'attestation et de la caution morale qui résultent de l'existence même de la matière autobiographique. Dans un premier temps, l'attestation est assurée dans les films de manière périphérique au filmique. La séquence d'ouverture de *Rue cases-nègres* s'augmente de la valeur anthropologique et testimoniale des cartes postales d'époque qui composent ses plans. L'adresse inscrite au terme du générique fait surgir, au seuil du récit, la personne de la réalisatrice : « À toutes les rues cases-nègres du monde ». Cette phrase n'existe pas dans le roman et entre en désaccord avec les lieux représentés par les cartes postales, d'autant qu'ils sont précisés (Fort-de-France, Martinique, etc.). La portée universaliste du propos crée une rupture ponctuelle dans la construction géographique référentielle que la séquence d'ouverture avait commencé d'installer. Dans *Une Saison blanche et sèche*, l'attestation vient *a posteriori*, quand le film terminé, défile sur l'écran la liste des exactions dont sont victimes les Noirs des *townships*. La séquence se dissocie immédiatement du temps de l'histoire racontée, pour entrer en adéquation avec le temps du spectateur. La séquence interrompt définitivement l'expérience spectatorielle et réintroduit le spectateur dans sa propre temporalité, lui signifiant sa place dans son fauteuil et dans sa propre époque. Elle réintroduit le film non plus comme expérience, mais comme discours.

La dimension autobiographique est ramenée à un critère de véracité qui exclut sciemment les querelles littéraires sur les variables du genre d'une part et, d'autre part, l'interrogation de la vérité dans l'écriture, lorsqu'un individu donné entreprend de raconter sa propre histoire. La vérité ne s'établit pas dans une conception structuraliste des textes, comme tout clos, cohérent et autosuffisant, mais dans le rapport au monde, dans sa capacité contradictoire avec l'histoire comme discours politique et étatique construit. La leçon donnée par Ben Du Toit à ses élèves est une mise en abîme de cette conception. La leçon d'histoire portant sur la création de l'État sud-africain récitée par un élève appliqué vante les valeurs guerrières des Afrikaners, dont les corollaires sont la fierté et l'intégrité. Dans le même temps, sous la fenêtre de la classe, l'absence suspecte du jardinier noir à sa tâche vient les contredire¹. Euzhan Palcy se veut le relai d'un message qui devait être mis en images. Les préoccupations cinématographiques sont en apparence relayées au second plan d'une démarche activiste, en faveur d'une défense des Noirs. Les choix qu'elle fait à travers le temps semblent se justifier ainsi.

La réalisatrice reconnaît *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* comme des témoignages de première main. L'exercice consiste à

« examiner la relation qui s'établit entre le personnage principal du roman et son créateur, pour discerner les deux types de réalités qui interviennent au niveau du roman. La plus évidente des deux est celle énoncée au niveau du texte, c'est-à-dire la réalité que le discours littéraire présente, quant à l'autre, elle est implicitement contenue dans le discours et en influence le déroulement, il s'agit du vécu qui sous-tend la création du roman »².

Le réalisme autobiographique romanesque est rendu dans les films par un réalisme historique³ sous-tendu par des aspects documentaires (les jeux des enfants, l'organisation du

¹ Cf. en annexe, le découpage de la séquence.

² Sylvie César, *La Rue cases-nègres*, du roman au film, *op.cit.*, p. 21.

³ René Prédal le définit comme « aux prises avec l'idéologie d'une époque et le regard d'un auteur », in *Cinéma sous influence, Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels », p. 14.

travail dans les champs, la séquence du catéchisme ou les activités sociales des Afrikaners, l'habitat des *townships*) qui les rapproche du cinéma vérité.

2. *L'engagement s'adapte-t-il ?*

Si *La Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche* appartiennent à la littérature engagée, c'est en tant que fiction du destin, inscrite dans la chair du texte par la circularité des récits et de l'essence tragique des personnages. Ben, dans un temps et un espace entièrement symboliques de la traque dont il est victime, et devenu étranger à son groupe et à son pays, marche inéluctablement vers sa propre fin tandis que José, lors de son ascension vers le savoir, assiste à la disparition du monde de Petit-Morne¹. La question qui se pose n'est pas strictement celle de l'adaptation de l'engagement, mais bien plutôt celle des conditions du transfert des éléments romanesques sur lesquels il repose. Plus autonome que son double romanesque, le personnage principal de l'adaptation du roman de Zobel n'est pas enfermé par une logique tragique. L'écriture cinématographique est classique et linéaire. L'urgence et la nécessité de la parole signifiée par l'excipit du roman sont désormais portées par la réalisatrice comme pour *Une Saison blanche et sèche*. Elle affirme d'ailleurs :

« En tant que cinéaste noire, j'ai jugé qu'il était de mon devoir de parler de l'apartheid. J'ai une foi en l'homme peut-être naïve mais qui me fait croire que beaucoup de gens ne savent tout simplement pas ce que c'est et qu'il faut d'abord leur ouvrir les yeux »².

La controverse quant à la possibilité et les modalités de reconnaissance de la nature engagée d'une œuvre qui parcourt le champ littéraire ne semble pas avoir cours pour le cinéma. Les cinémas engagés existent ; en établir une histoire consisterait à en déterminer les veines principales (politique, idéologique, sociale, écologique, etc.), ses formes (fiction, documentaire, essai, etc.) et ses périodes construites sur une alternance de la prégnance de la

¹ Le lecteur se reportera au chapitre consacré au traitement de ce point dans ce travail Partie II, chapitre B.2 « De la littérature engagée : Des fictions du destin ».

² Propos rapporté par Marie-Noël Tranchant dans *Le Figaro* du 08/11/89.

fiction ou du documentaire, autour de ses grands noms (pour la nouvelle garde : Ken Loach, Michael Moore ou Raymond Depardon) et de ses œuvres phares formellement diverses (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933, *Les Dieux du stade*, 1938, *Soleil vert*, 1973, *Pas vu, pas pris*, 1998, *Le Caïman*, 2006, *Cleveland contre Wall Street*, 2010, etc.). Une telle entreprise serait rendue valide par la superposition des intentions des réalisateurs, les sujets retenus dans un contexte donné et, dans certains cas, l'utilisation spécifique du matériau cinématographique. L'importance du contexte de création et de réception permet de postuler que le caractère engagé d'une œuvre cinématographique dépend de sa capacité à traiter des « thèmes de société », et se détermine grâce à son degré d'adéquation référentielle. Dès lors, l'adaptation d'un roman reconnu comme appartenant à la littérature engagée n'assure pas que le film le soit également. Lors de la publication de leurs romans, Zobel et Brink posent un acte contestataire ; les événements et les situations qu'ils dénoncent leur sont immédiatement contemporains et ont valeur de révélateurs. Pour Palcy, il n'en va pas de même, particulièrement dans le cas de son premier long-métrage qui paraît plus de quarante ans après les faits qui contextualisent et déterminent l'intrigue : la Martinique a changé, du système politique à la misère décrite en passant par sa structure sociale qui de paysanne est devenue urbaine. L'acte engagé se veut *regard sur* l'engagement et mis en lumière de l'engagement passé d'un autre. Elle entend affirmer la modernité du combat entamé plus tôt.

Euzhan Palcy poursuit son propre projet avec le documentaire qu'elle consacre à Aimé Césaire. Elle ambitionne de faire mieux entendre le chant du *Cahier d'un retour au pays natal* et faire prendre conscience et fixer sur la pellicule la place de Césaire dans l'Histoire. Il n'est d'œuvre de Césaire qu'engagée. Telle est l'entrée dans l'œuvre du poète, somme toute conventionnelle que retient Euzhan Palcy. L'argumentation qu'elle développe est bien moins convenue. Le film épouse les deux branches de la pratique de Césaire pour les lier entre elles nécessairement. Elle rejette au loin les arguments qui visent à séparer la chose

poétique de l'action politique afin de les opposer davantage, preuve pour la démonstration et l'établissement de la caducité de l'une ou de l'autre. Il n'est pas question de consacrer un film à chacune des postures que la carrière littéraire a fait adopter à Césaire, quoique le troisième volet réserve une place de choix, mais non exclusive, à son théâtre politique et donc à la figure du dramaturge.

Un jeu de lumière proche de la poursuite du théâtre, dans un lieu épuré et sans référent possible, parcourt le défilé des premières de couvertures, aussi bien françaises qu'étrangères dans le cas des œuvres qui furent traduites en plusieurs langues : *Soleil coupé*, *Moi laminaire*, *Une Saison au Congo*, *Cahier d'un retour au pays natal*, *le Discours sur le colonialisme*, etc. Ensuite, recueils, pièces de théâtre, essais, discours et articles, bien qu'embrassés par la démarche exhaustive qui les convoque tous, sont également isolés par un traitement qui les singularise à dessein. C'est en tant que politique que le théâtre de Césaire est présenté comme engagé. Il est introduit par une séquence qui vise à en rappeler la dimension créatrice. Un peintre est à son œuvre dans son atelier à ciel ouvert alors que résonnent les mots du *Cahier d'un retour au pays natal*¹.

« car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie

que nous n'avons rien à faire au monde

que nous parasitons le monde

qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde

mais l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer

et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa faveur et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force

et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre éclairant la parcelle

¹ Euzhan Palcy, Aimé Césaire, *Une Voix pour l'Histoire*, (vol. 3), « La force de regarder demain », 27'23'' à 28'31''.

qu'a fixée notre volonté seule et que toute étoile chute de ciel en terre à notre commandement sans limite »¹.

Pourtant, les pièces de théâtre seront entièrement reçues considérées et commentées par des figures politiques africaines et internationales, leur conférant le statut de texte politique d'importance. L'engagement en tant qu'essayiste est présenté et analysé. La revue *Tropiques* est dûment présentée par les propos de Césaire et de Joseph Zobel : l'urgence de sa création, les collaborateurs – René Ménil, Susanne Césaire, Gilbert Gratien –, ses ambitions, sa réception, ses conditions de vie et les raisons de son interruption. Mais c'est la chair du texte fondateur² signé de la main de Césaire et publié dans le premier numéro, qui au long des trois films s'impose comme un motif visuel. Il vient et réapparaît à plusieurs reprises, soit dans ses premiers mots, soit par sa signature, soit dans des passages élus pour leurs accents qui rappellent la voix du *Cahier d'un retour au pays natal*, les convictions développées dans le *Discours*, par exemple :

« Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle. Et mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'Homme, Europe, Afrique, Asie. J'entends hurler l'acier, le tam-tam parmi la brousse, le temple prier parmi les bananians. Et je sais que c'est l'homme qui parle. Encore et toujours, et j'écoute. Mais ici l'atrophie monstrueux de la voix, le séculaire accablement, le prodigieux mutisme. Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Point de civilisation, la vraie, je veux dire cette projection de l'homme sur le monde ; ce modelage du monde par l'homme ; cette frappe de l'univers à l'effigie de l'homme. [...]

Mais il n'est plus temps de parasiter le monde. C'est de le sauver plutôt qu'il s'agit. Il est temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme. [...]

Les hommes de bonne volonté feront au monde une nouvelle lumière »³.

Le traitement qui est réservé à l'engagement littéraire de Césaire est fonction de la forme littéraire considérée. Ainsi, *Tropiques*, véritable *leitmotiv* en dépit de trois courtes années d'existence de la revue, est présenté comme la pierre angulaire nécessaire à la

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, édition de 1983, p. 57-58.

² Aimé Césaire, « Présentation », in *Tropiques*, n° 1, avril 1941, Paris, Jean-Michel Place, 1978, dédié à un thème programmatique : Poésie et résistance.

³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 5.

compréhension de l'ensemble de l'œuvre césairienne et, le film tout entier est placé sous le haut patronage du *Cahier d'un retour au pays natal*. La poésie est omniprésente dans tous les possibles du film documentaire : dite lue, vue durant la lecture qu'en fait Césaire, mais également Joseph Zobel, René Depestre, rapportée par les voix off qui créent le sens d'une séquence à une autre et mise en voix par des acteurs de théâtre africains dont Bachir Touré¹, connu pour sa voix et qui est surtout un habitué des textes de Césaire. Il a joué sous la direction du metteur en scène attitré de Césaire, Jean-Marie Serreau, dans *La Tragédie du Roi Christophe* et dans une *Saison Congo*.

L'œuvre de Césaire surgit, polyphonique, commentée par le poète lui-même, ses pairs, ceux qui se réclament de lui, et même certains de ses anciens détracteurs – notons que ces derniers, peu nombreux et/ou repentis, offrent une lecture finalement univoque et pacifiée des textes césairiens.

L'engagement ne s'adapte pas, pas plus que la poésie ou le poème. Dans sa pratique, Euzhan Palcy prend en charge la démarche engagée des auteurs, déterminant la similitude du contexte qui est le sien avec celui des auteurs dont elle choisit de porter l'œuvre à l'écran, ce qui la laisse libre du répertoire dans lequel elle puise (roman, poésie et théâtre) et des contraintes génériques de tous ordres. Comme émissaire des auteurs, son travail de l'adaptation semble tenter d'interrompre ou de remédier à la parole écrite empêchée, impossible, interdite, ou méconnue sur laquelle les romans se renferment.

« Même si je n'avais pas été noire, je serais toujours l'être humain que je suis. J'ai toujours considéré que c'était mon devoir, qu'il en allait de ma responsabilité de réalisatrice. Notre travail est mettre en scène les choses, pour faire rire le public, le divertir mais également pour qu'il réfléchisse, pour l'informer de ce qui se passe dans le monde. Il n'aura plus la possibilité de prétendre qu'il ne savait pas »².

¹ Cf. fiche biographique en annexe.

² Notre traduction. « Even if I wasn't black, I still would be the person I am as a human being, I knew it was my duty and responsibility as a filmmaker. Our job is to bring things on screen, to make people laugh, to entertain them, but also to make them think and to inform them about what is going on in the world. They won't be able to say we didn't know what was going on ». *Caribbean Beat Magazine, Issue 1, Spring 1992*, « Euzhan Palcy: Making Waves », entretien avec Bruce Paddington.

Le cinéma d'Euzhan Palcy met en relation des littératures appartenant à des aires culturelles différentes : les Antilles et l'Afrique du Sud. Pourtant, de l'une à l'autre des adaptations, leur élection ne répond pas à la volonté d'expérimenter une autre manière d'adapter, en supposant que des textes littéraires appartenant à des littératures différentes posent des questions différentes à un réalisateur.

Les six années qui séparent *Rue cases-nègres* d'*Une Saison blanche et sèche* signent l'affirmation des partis-pris narratifs et cinématographiques de la réalisatrice : le goût pour des narrations réalistes, portées par un récit linéaire et une mise en scène classique. On peut conclure que l'élection des romans de Zobel et de Brink pour faire ses débuts au cinéma répond à l'attirance pour des types d'histoires racontées, plus que pour leur manière de raconter. Les romans constituent dans l'histoire de la littérature occidentale aussi bien que dans les œuvres de leurs auteurs respectifs un moment de retrait parce qu'ils sont peu marqués par des recherches poétiques et esthétiques. Non que leurs auteurs aient alors abdiqué toutes préoccupations littéraires, mais ces deux romans sont de fait leur réalisation la moins signée. Ils se prêtaient aux modifications qu'elle leur a fait subir, sans en trahir le projet.

Euzhan Palcy choisit des romans qui *disent* la souffrance des gens qui ont en commun d'être Noirs, pour pouvoir *dire* à son tour que les injustices subies, à l'origine de cette souffrance, sont toujours d'actualité, alors même que les ouvrages sont anciens de plus de trente ans pour le premier, et de plus de dix ans pour le second. Le littéraire comme discours doté d'une grammaire spécifique est reçu dans ses espèces les plus strictes qu'il partage avec le cinéma : une illusion analogique de la réalité, un pan de réalité dont les personnages sont les signes, coincés entre les deux bornes que sont le début et la fin. Le cinéma est par conséquent pensé, non dans ses moyens spécifiques que les théoriciens ont exploré à travers le temps, dans son opposition à la littérature, mais dans sa capacité complémentaire, par l'universalité de sa matière, à rendre accessible une réalité locale, particulière et tue pour une

audience globalisée. Cette posture d'activiste, annoncée et visible, exige l'analyse des permanences artistiques.

Elle partage avec Sembène Ousmane, dont elle se réclame, la conviction de l'efficacité du cinéma :

« Et puis je sentais qu'il y avait le cinéma, c'est un art tellement plus puissant. Un film comme *Rue cases-nègres* a emmené une prise de conscience extraordinaire aux Antilles, donc le cinéma va plus vite, dans ses effets, que la musique, que le théâtre. [...] Le cinéma donne à réfléchir, l'image a une telle puissance sur les êtres »¹.

La certitude que formule Euzhan Palcy s'enracine dans un phénomène qui appartient à son expérience de spectatrice de cinéma dans la salle paroissiale d'une petite commune dans les années 1960. Bien loin de l'image de silence feutré des salles de cinéma, la projection d'un film aux Antilles est aussi bien sur l'écran que dans la salle. Dans *La Rue Cases-nègres*, Zobel raconte :

« [Le mardi ou le vendredi soir], dans le plus grand cinéma de Fort-de-France, la foule populaire qui formait la clientèle de ces soirées à tarif réduit allait assister à la projection des premières images sonores aux Antilles. [...] Sous une lumière électrique parcimonieuse et indigente, la salle de cinéma était toujours pleine, chaude de clameurs et houleuse. Le parquet, les escaliers résonnaient et grinçaient sous les pas du public qui, avant le commencement de la séance, allait et venait en tous sens, s'interpellait, causait, criait et riait aux éclats, comme si chacun eût gagé de tout dominer par sa seule voix.

[...] Les lumières s'éteignaient une à une et tout le monde de se précipiter sur les chaises pour s'asseoir.

Aux premières images sur l'écran, la salle se trouvait dans un silence relatif. N'empêche qu'à la faveur de l'obscurité, se poursuivaient des colloques, des commentaires, qui s'attiraient des répliques anonymes qui s'entrechoquaient, détonnaient en violentes discussions hérissées, de quolibets et de menaces.

À la longue pourtant cette atmosphère s'affirmait inoffensive et même sympathique – simplement foraine »².

¹ Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, p. 91-92.

² Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, Paris, Présence africaine, rééd. 1974, p. 287-288.

Le souvenir de l'atmosphère populaire et pleine de vie dont témoigne Zobel construit chez la réalisatrice une conception première non intellectuelle du Septième art. Indéniablement spectacle, le cinéma ne peut pas être art du temps ou art visuel pour celle qui ambitionne de faire du plus grand nombre le public de prédilection de ses films. Son silence sur l'art cinématographique répond à la volonté de garder ouverte la possibilité de l'appropriation du film par chacun, à partir de son émotion, d'un mot, d'une image. Aussi, ce n'est pas tant dans les partis-pris esthétiques qu'Euzhan Palcy ne se reconnaît pas dans l'auteur, mais dans ce que le concept signifie de main mise sur l'œuvre.

Partie III : Esthétique cinématographique, Euzhan Palcy au travail

Chapitre 1. Lecture sémio-pragmatique

« Nous allons nous efforcer de concevoir le cinéma comme un rythme d'images au-delà du parlant, en-deçà du parlant. Nous aimerons voir se dérouler des strophes de visions haletantes à la conquête de la grandeur même qu'elles construisent. Nous inviterons les puissances primordiales, l'ombre, la lumière, la mobilité, la fantasmagorie »¹.

Le XX^e siècle s'est ouvert sur la reproductibilité technologique de l'image². Plusieurs champs disciplinaires se sont donnés pour objet de les analyser comme signes, la sémiotique pragmatique et la sémiotique structurale ou sémiologie, marquant ainsi d'une part la reconnaissance de l'iconicité intrinsèque de toute image et la manipulation de toute production d'image. Dans le cas du cinéma, s'ajoute la sémio-pragmatique, modèle heuristique qui pose la question de la direction du spectateur. En marge ou en addition au modèle structuraliste, Roger Odin, à la suite de Consetti, analyse le public construit par le film. Comment le réalisateur va-t-il déclencher le sens et les affects du spectateur ? Qu'est-ce qu'il peut faire pour provoquer réaction et émotion ?

À plusieurs reprises et dans des champs disciplinaires différents, il s'est agi de répondre à la question de savoir ce qu'est le cinéma. À rebours, quelques décennies plus tard, il a appartenu ou il appartient encore à d'autres disciplines de considérer les résultats des études précédentes et d'en venir à la conclusion de ce qu'étudier le cinéma veut dire. Impliqué dès les premières heures des études cinématographiques à l'université – quoique souvent critique ou dissident –, Michel Serceau note :

« Étudier le cinéma, c'est certainement, en termes structuralistes, formalistes, analyser les lois de sa production et de sa construction. C'est étudier le traitement qu'il fait de la matière documentaire, historique, littéraire, et les normes et codes de ce traitement. C'est l'étudier comme outil et lieu d'une production du sens, élucider, donc, à travers ses formes, les discours qu'il

¹ Jacques Audibert, *Le mur du fond*, « Écrits sur le cinéma », Paris, Le Seuil, 1995, p. 101, cité par Claude Beylie, in « Avant-propos » de *Une Histoire du cinéma français*, Paris, Larousse/HER, 2000, 277 pages.

² La formule exacte de Walter Benjamin est celle de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art. La thèse de Benjamin n'exclut pas l'image. La tournure que nous avons retenue pour l'heure crée donc un léger biais de l'esthétique vers des préoccupations d'ordre sémiologique.

construit et porte »¹.

L'analyse à visée critique que livre Serceau a pour objectif de mettre en lumière les limites de la démarche et les écueils de son institutionnalisation. Dans le cas de la réalisatrice martiniquaise, elle a l'intérêt de rappeler que ce qui construit l'un des sens fondateurs d'un film, tient dans son matériau même et dans l'ordonnancement choisi pour produire ou pas le simulacre du réel. De là vient que les notions de montage et de cadrage se sont rendues incontournables en analyse et qu'elles sont devenues la clé de la signature d'un réalisateur, seules marques véritables et exclusives du cinéma. Depuis, dans les études cinématographiques, le concept de mise en scène a pris la suite de celui de montage en termes d'intérêt, d'importance ou d'influence, même s'il poursuit le même objectif : circonscrire l'essence cinématographique en général, celle d'un genre ou la touche d'un réalisateur en particulier.

Mais dans le cas précis de l'étude des films d'Euzhan Palcy, telle qu'elle a été conduite, il semble que l'analyse soit ponctuellement dans l'impasse puisque les éléments récurrents permettant de traiter de manière fondée, caractéristique ou valable du cinéma d'un auteur, semblent ici caducs. Ce n'est pas que son cinéma fait l'économie de ces éléments, mais plutôt qu'elle crée une hiérarchie divergente de celle sur laquelle repose les préoccupations de l'université. L'idée que montage, cadrage et mise en scène doivent être étudiés repose sur la conception et/ou la démonstration du cinéma comme art, faisant que le message est second et les moyens premiers. S'il y a récurrence chez Palcy, elle n'est pas là où résident les préoccupations de la critique universitaire. Pour Palcy, l'intention et le discours sont premiers et le montage et la mise en scène en sont les moyens.

¹ Michel Serceau, *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 9.

A. La démarche de la réalisatrice : un cinéma négrophile

1. Pérennité discursive : l'hypothèse autobiographique à un cinéma militant

À la sortie d'*Une Saison blanche et sèche*, dans la presse, la réalisatrice et l'un des personnages du film sont dotés des mêmes traits de caractère, sans que l'on sache qui contamine l'autre :

« Stanley, le chauffeur de taxi qui a la faculté d'apparaître n'importe où à point nommé, guide l'évolution de Ben et l'accompagne dans ses déplacements entre les "deux mondes". Alter ego de la réalisatrice, c'est le bras séculier, l'esprit de révolte indestructible, c'est aussi le seul qui survive à la fin »¹.

Le lien se fait au plan métadiégétique avec un personnage qui n'est pas le personnage principal, du fait même de l'absence de clairvoyance qui caractérise le « héros ». La fonction de guide qu'assume Stanley auprès de Ben du Toit est rapprochée de celle assumée et réclamée par la réalisatrice vis-à-vis du public.

Il est intéressant à plusieurs égards de discuter l'assertion selon laquelle les films de Palcy seraient autobiographiques, ou de considérer dans quelle mesure la démarche palcienne serait autobiographique. Frantz Fanon articule une pensée sur la colonisation et ses conséquences sur les colonisés et les sociétés civilisées et pacifiées qui en découlent. Le fondement psychanalytique envisage donc les rapports qu'entretiennent les individus sous le prisme des pathologies du colon et des colonisés en interaction et mis en branle par la colonisation elle-même, aussi bien celles qui lui préexistaient que celles qu'elle a engendrées de manière pérenne. L'observation des variations d'une conscience nègre parcourt le spectre entre les deux bornes que sont la haine de soi, aussi appelée et doublée de la négrophobie, et la négrophilie, jusqu'à son possible dépassement. L'axe temporel choisi connaît un temps de retrait où la dimension nègre elle-même de la conscience est mise en doute par la mise en

¹ *Séquences* n° 144, « *A Dry White Season* », janvier 1990, par Dominique Benjamin, p. 60.

souffrance¹ :

« Je me sens une âme aussi vaste que le monde, véritablement profonde comme la plus profonde des rivières, ma poitrine a une puissance d'expansion infinie.

Je suis don et l'on me conseille l'humilité de l'infirme...

Hier, en ouvrant les yeux sur le monde, je vis le ciel de part en part se révolter. Je voulus me lever, mais le silence éviscéré reflua vers moi, ses ailes paralysées. Irresponsable, à cheval entre le Néant et l'Infini, je me mis à pleurer »².

Accident ou caractérisation ? Trait signifi(-ant)-catif ou aléatoire, non choisi, subi, construit par autrui et à ce titre récusable ? Noire ou/et femme, tels sont les deux éléments auxquels Euzhan Palcy est renvoyée par la presse et par ses films. Il semble à l'analyse qu'il faille pour un temps exclure la seconde³ et utiliser la première comme clé d'entrée de la considération de son cinéma et non comme élément autobiographique.

N'en déplaise à la critique, les œuvres de Palcy ne sont pas autobiographiques. L'hypothèse certes séduisante repose sur des arguments que ne fondent pas une analyse générique et sémiologique, mais sur les interventions de la réalisatrice, pour sincères qu'elles soient, qui restent hors de toute considération sur ce que peut être l'autobiographie cinématographique. Lachelle Hannickel en arrive à ce commentaire paradoxal : « En conséquence, Palcy a non seulement laissé son empreinte sur le texte de Zobel, mais le film lui-même est devenu une part significative de son identité »¹. En nuance, se trouve l'idée de Valéry :

« Je m'excuse de m'exposer ainsi devant vous, mais j'estime qu'il est plus utile

¹ La démarche de Fanon dans son essai n'est pas sans rappeler celle de Descartes dans *Le Discours de la méthode* où l'interrogation des objets en vient à douter de la conscience interrogatrice elle-même.

² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1952, p. 144.

³ En dépit de la régularité avec laquelle Euzhan Palcy assure de la prégnance de sa féminité sur ses choix de cinéaste, l'analyse a préféré donner la primeur à un autre critère déterminant. La question reste donc entière.

⁴ Notre traduction, « Hence, not only did Palcy leave her imprint on Zobel's text, but the film itself became an essential part of her identity ». Lachelle Hannickel, « Staging and the close-up : the Cinematic Look Back (Euzhan Palcy's *Rue cases-nègres*, 1983) », in *From cultural Transgression to Literary Transformations : Recasting feminine archetypes in French Caribbean women's autobiography*, Ann Harbor (MI) ProQuest 2007, p. 108.

de raconter ce qu'on a éprouvé, que de simuler une connaissance indépendante de toute personne et une observation sans observateur. En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie »¹.

Si la critique littéraire de l'autobiographie considère la pratique de la mise en structure et en fiction du moi, faisant fi du jugement de Pascal², il semble que Valéry ouvre opportunément une troisième voie : celle non pas du moi, mais d'une proximité avec l'expérience. Ainsi, si les œuvres de Palcy ne sont pas en tant que telles autobiographiques, elles sont autobiographiques, porteuses d'autobiographie sans pour autant que l'on soit dans l'autofiction.

Comme nombre de ses confrères, Euzhan Palcy date son attirance pour le cinéma et sa vocation de son adolescence : « Assise dans les salles obscures, je trouvais magique de voir la lumière se faire sur l'écran. À l'âge de quatorze ans, je savais ce que je voulais être »³.

La précocité de ses certitudes résulte de sa fibre artistique et de la diversité des moyens d'expression qu'elle a expérimentés avant de fixer ses efforts et son attention sur le cinéma :

« J'écrivais beaucoup : des nouvelles, des chansons, des sketches et j'étais fascinée par la magie du cinéma, cette réceptivité du public. La technique et la prise de vues me passionnaient »⁴.

Le regard qu'elle porte sur celle qu'elle fut enfant, que critique – elle dit d'elle-même qu'elle était naïve – ne renie pas les raisons de son ambition, de sa vocation.

« À l'âge de quatorze ans, j'ai découvert le livre de Zobel *La Rue Cases-nègres*. Et tout de suite, j'ai vu le film qu'on pourrait faire. J'étais d'autant plus enthousiaste que c'était la première fois de ma jeune vie que je tombais sur un

¹ Paul Valéry, « *Poésie et pensée abstraite* », conférence à l'Université d'Oxford, *The Zahoroff Lecture for 1939*, Oxford Clarendon Press, 1939, 26 pages ; repris dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, « *Bibliothèques de La Pléiade* », n° 127, 1957, 1872 pages.

² *Pensées* 455 : « *Le moi est haïssable* », in Pascal *Pensées*, « *Section 7 : La morale et la doctrine* », 1671.

³ Notre traduction. « “ *Sitting in the dark theaters, it was a magical thing to see the light on the screen* ”. *By the time she was 14, she knew what she wanted to be* ». *Caribbean Beat Magazine*, Issue 1, Spring 1992, « *Euzhan Palcy : Making Waves* », entretien avec Bruce Paddington.

⁴ *Présence du cinéma français*, n° 43, janvier/février 1993, rubrique « *Carrière* », entretien avec Stéphane Brisset, « *Euzhan Palcy, Siméon* », p. 39.

livre écrit par un Antillais, et qui parlait de nous, de nos réalités, de notre passé, de nos grands-mères, des fruits de chez nous, des choses de chez nous »¹

Née au milieu des années 1950, dans une commune du Nord Atlantique en Martinique, Euzhan Palcy est la benjamine d'une famille rurale et ouvrière de six enfants – le père travaille à l'usine d'ananas Dénel.

Dans les années 1970, elle poursuit ses études secondaires au lycée technique de Fort-de-France et ses études supérieures en littérature et en cinéma à Paris. Ses choix scolaires sont en partie influencé par ses lectures – la découverte à quatorze ans du deuxième roman de Joseph Zobel *La Rue Cases-nègres* et la rencontre avec le poète Aimé Césaire alors maire de la commune de Fort-de-France. Les études de Lettres constituent une sécurité vis-à-vis de la carrière artistique incertaine à laquelle elle se destine. De son enfance heureuse, à la campagne, elle garde un regard partiel sur la Martinique – et par extension sur la Guadeloupe – qui est selon elle plus rurale qu'urbaine, entre terres agricoles et la mer environnante tout à la fois immense et limitante, une connaissance intime des croyances superstitieuses et de la volonté de réussite par l'instruction qui caractérise la société post-esclavagiste, une conscience de la structure coloniale qui perdure et où ont cours, vivaces les préjugés de race, une sensibilité pour les plus humbles et de ce fait une haine des injustices sociales et raciales.

La première unité de l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy est assurée par une volonté idéologique assumée : raconter la vie des communautés noires antillaise, africaine ou américaine. Aussi choisit-elle de mettre à l'écran des personnages noirs, dans un contexte noir de crises, de tensions ou de misère, principalement antillais mais également, par extension, africain et américain. Dans les histoires qu'elle raconte les personnes y sont noires. Les corps aussi. Parce que les histoires dont elle s'est fait une spécialité se situent en Afrique, aux Antilles et aux États-Unis, il s'agit, dans un second temps, de fixer sur la pellicule pour

¹ Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, op. cit., p. 86.

donner à voir les rapports entre les Blancs et les Noirs dans leurs possibles (rencontre, points d'achoppement et d'hypothèse optimiste d'entente). La dimension négrophile¹ en est certaine.

2. *Activisme négrophile, un cinéma engagé ?*

Euzhan Palcy utilise le cinéma pour mettre en valeur les grandes luttes menées dans la diaspora noire.

Sa révolte et son idéalisme lui font emprunter au cours de sa carrière les chemins de l'oppression, de l'humiliation et du militantisme nègres de tous les continents et de toutes les époques. Palcy scrute principalement la France et son rapport aux territoires de son ancien empire colonial. Si l'on considère la chronologie historique de ses films, la mise en vigueur de l'esclavage à la Réunion lui inspire le téléfilm en deux épisodes *Les Mariées de l'Isle Bourbon*. Le gouvernement aux Antilles, système politique inique de transition entre l'abolition de l'esclavage en 1848 et la départementalisation en 1946 est le contexte déterminant de *Rue cases-nègres*, son premier long-métrage de fiction. Le courage des jeunes patriotes antillais à l'appel du 18 juin 1940, méprisé puis oublié de toutes les commémorations nationales, est tout à la fois révélé et expliqué dans le film documentaire *Parcours de dissidents*. La condition des Antillais à Paris, tiraillés entre l'obligation d'exil pour réussir et l'ostracisme ou le racisme, du début du siècle aux années 1980, est explorée de manière réaliste à travers les luttes livrées par Aimé Césaire dans les deux premiers volets de son triptyque documentaire *L'île veilleuse* et *Au rendez-vous de la conquête*, et de manière plus métaphorique et humoristique dans *Siméon*, son troisième long-métrage de fiction. Enfin, le trésor retrouvé, fruit du labeur de toute une vie d'une grand-mère Da, offre une alternative fictionnelle et fictive à la spoliation et au chômage dont sont victimes les travailleurs agricoles

¹ Mamadou Badiane dans *The Changing face of Afro-Caribbean Cultural Identity : Negrisimo and Negritude* (Plymouth/United Kingdom, Lexington Books, 2010 p. 47-48) formule les fondements de la négrophilie européenne et ses soubassements coloniaux, paternalistes et primitivistes. Il analyse l'évolution de la posture (au sens littéral, amour du Noir) par l'action des sœurs Nardal par exemple dont la négrophilie, comme intérêt pour l'identité noire est résistance au colonialisme. Le projet palcien est donc à associer au deuxième versant.

des années 1970 suite à la fermeture des grandes usines des îles à sucre et à l'automatisation de l'agriculture. C'est *La Messagère*, son premier moyen-métrage. Palcy tourne également ses regards vers les luttes africaines passées, contre l'apartheid sud-africain dans *Une Saison blanche et sèche*, les indépendances des années 1960 à travers le portrait de l'amitié Césaire-Senghor dans le court documentaire *L'Ami fondamental* et les défis actuels encore à relever dans l'Afrique de l'après décolonisation, dans ses rapports pervers avec les anciennes métropoles coloniales, face à la corruption en contexte mondialisé dans *La force de regarder demain*. Sa participation aux ateliers du *Sundance Institute*, où elle travaille l'écriture d'*Une Saison blanche et sèche* en 1988, la familiarise avec les luttes des Noirs Américains pour mettre fin à la ségrégation raciale et avec la survivance des discriminations à l'école, immédiatement après son abrogation dans *Ruby Bridges* et dans le massacre de la prison d'Attica au moment des luttes des *Black Panthers* dans *The Killing Yard* dont elle révèle les soubassements racistes.

L'activisme de la réalisatrice ne construit pas un cinéma engagé au sens où aucun de ses films ne pourrait être utilisé afin de fonder l'analyse politique du langage cinématographique et de ses composantes. Tirés de leurs contextes, certains plans de *Ruby Bridges*¹ pourraient faire croire à un portrait à charge de l'Américain moyen WASP parce que les visages surgissent déformés soit par un grand angle ou grâce à une contre-plongée. Le film enlève toute ambiguïté et infirme à l'avance la diabolisation. Il fait en cette occasion usage de la capacité de l'image cinématographique à rendre compte des sentiments d'un personnage. Le spectateur perçoit l'environnement de la petite Ruby, six ans, avec ses yeux effrayés. Il faut donc dans une étape méthodologique nécessaire dissocier ce dont parlent les films de la réalisatrice et qu'elle ne nie pas, de la manière dont elle en parle. Elle filme et met en scène

¹ *Ruby Bridges*, (*Le combat de Ruby Bridges*), 1998, couleur, 98', scénario de Tony Ann Johnson. Ce troisième long-métrage d'Euzhan Palcy, réalisé avec Disney pour la télévision porte à l'écran l'histoire vraie de l'entrée d'une enfant afro-américaine dans une école jusque-là réservée aux enfants blancs. En 1960, la loi qui met fin à la ségrégation raciale aux États-Unis vient d'être votée et est virulemment contestée. Des manifestants partisans de la ségrégation raciale massés devant les entrées hurlent des injures et des menaces de mort.

ses personnages sans distinction de races. Aussi apparaît-il que du corps, Euzhan Palcy ne filme pas la caractéristique raciale.

L'action de la réalisatrice met en lien des espaces géographiques donnés, autonomes les uns des autres, et les installe dans un ensemble cohérent diasporique dont le dénominateur commun est leur ethnicité ; les personnages qu'elle met en scène sont noirs. Les espaces géographiques dans lesquels se déroulent les fictions et les documentaires ne le sont pas à proprement parler. En croisant des données supranationales et géographiques, le recensement des films livre une répartition hétérogène : les Antilles sont très représentées, ensuite viennent les États-Unis et enfin l'Afrique du Sud. Les théories de la diaspora voient en général des populations réparties sur des territoires internationaux à partir d'un pays (ainsi on peut parler de la diaspora haïtienne, de la diaspora cubaine, de la diaspora mexicaine, etc.) mais également de la diaspora juive qui fait exception dans la mesure où le point commun n'est pas un territoire initial mais une même foi et un lieu mythique¹. La démarche de Palcy ne correspond à aucune de ces définitions. Le destin diasporique de ses films relève de ses convictions panafricaines² ; elle considère que l'Afrique est l'épicentre d'une diaspora transhistorique à cause d'un point nodal et charnière – l'esclavage et la traite négrière – et ce sont les conditions de vie et les difficultés des Afro-descendants de l'histoire contemporaine et antérieure qu'elle enregistre et scrute.

À cet égard, il semble juste de déterminer que le parti-pris qui préside à l'action créatrice de la réalisatrice martiniquaise procède de l'activisme plutôt que de l'engagement, même si le terme paraît aussi mal à propos que la démarche palcienne est réfractaire aux définitions préétablies. Nous dirons, à la suite de Sartre, que la question de l'engagement dans

¹ Roger Toumson dans le numéro 2 de la revue *Portulan* tend à réduire la distinction entre la diaspora noire et la diaspora juive pour au contraire en déterminer les similitudes et les points de jonction et d'échange. *Mémoire juive, mémoire nègre. Deux figures du destin*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents des îles, 1998, 301 pages.

² Le terme est ici utilisé sans aucune datation de référence, comme celle du XIX^e siècle par exemple, proposée par Oruno Lara, dans *La Naissance du panafricanisme*. « Panafricaniste » implique pour l'instant une acception généralisante, un positionnement idéologique, plutôt qu'une appartenance effective à un mouvement historique donné et circonscrit à des événements de la sphère politique reconnaissables.

la sphère littéraire, et par extension en art, est un mouvement de concomitance de l'auteur et de son œuvre avec les événements de son temps. Or, Euzhan Palcy déroge en partie à ce rapport temporel de l'œuvre et de son contexte immédiat ; elle pioche librement dans les événements historiques passés, plus ou moins méconnus du plus grand nombre ; la réalisation des films de fiction ou documentaires n'est pas rendue lisible par une quelconque nécessité immédiate construite par le contexte contemporain, à l'exception notable d'*Une Saison blanche et sèche*. La structure d'*Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* livre le point de départ de ses choix, son postulat initial : la connaissance de l'Histoire est nécessaire à la compréhension du temps présent et est seule susceptible de fonder en raison et avec justesse la formulation des objectifs et la détermination des enjeux de l'avenir. C'est l'observation des sociétés issues des migrations forcées et violentes de la traite négrière dont elle cherche à déconstruire les constats d'évidence qui lui inspire ses assertions cinématographiques : la connaissance est source de compréhension et de respect (*L'Atelier du diable, Une Saison blanche et sèche, Parcours de dissidents*), le racisme n'est naturel à aucune société humaine, il est le fruit d'un long processus politique et idéologique, et de tractions économiques d'un petit nombre (*Ruby Bridges, Les Mariées de l'Isle Bourdon*) ; le dénouement et l'injustice étatisée n'entravent pas l'action (*La Messagère, Une Saison blanche et sèche, The Killing Yard*) ; la misère n'est pas un *fatum*, une malédiction qui frappe aveuglément et qui condamne l'homme noir (*Rue cases-nègres, Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*).

Si la conception qu'Euzhan Palcy se fait de son travail peut relever de l'activisme, c'est dans un premier temps – les autres raisons seront développées plus tard – parce qu'elle est portée par la volonté que ses films participent à l'espace public, à la cité au sens antique. La cause qu'elle défend en outre se pose en faux d'une certaine acceptation de l'engagement comme défense d'une grande cause universaliste ; son propos s'adresse certes à tous, mais avec une préférence marquée pour ceux dont parlent les films.

3. Une caméra diasporique : Travail d'authentification culturelle

Euzhan Palcy met en scène des personnages noirs, dans un contexte noir, dans des situations de tensions et de misère économique¹. La démarche palcienne construit d'un bout à l'autre de son œuvre une diaspora noire même si la conception qu'elle en a échappé à toutes les définitions établies du terme, au point de pouvoir créer des confusions, à ne regarder que l'un de ses films :

« La *Rue cases-nègres* de la réalisatrice martiniquaise Euzhan Palcy est un exemple parfait des films qui cherchent à établir une identité en redécouvrant un passé méconnu. L'histoire aux teintes sépia que raconte Palcy est profondément marquée par la culture caribéenne des Afro-descendants. Elle offre pour la première fois de l'histoire du cinéma martiniquais, une chronique de l'esclavage et de l'oppression de mise dans la plantations sucrières »².

Les raisons sont dans un premier temps méthodologiques. Rueschmann reprend, pour les besoins de sa démonstration, la théorie de l'identité dans le cinéma de la Caraïbe formulée par Stuart Hall. Celui-ci postule que l'identité s'élabore en vain dans un passé révolu supposément un, et possible à circonscrire. Il préfère l'idée inverse que l'identité, labile et mouvante, est construite par les variations des migrations diasporiques. À partir de là, Rueschmann en vient à faire de *Rue cases-nègres* l'exemple de la première démarche critiquée par Hall. Ensuite, à considérer que le cinéma est « ligne de culture » dans son contenu, c'est interdire la formulation par un seul d'un point de vue singulier. La signature du metteur en scène n'exclut pas pour autant qu'il soit en accord avec une dynamique de groupe.

¹ Cet état de fait ne présage pas des dispositions de transmission (genres cinématographiques et partis-pris de mise en scène) et qu'il s'agira d'analyser plus spécifiquement dans le chapitre 3 de cette partie.

² Eva Rueschmann, « Introduction », p. xv, *Moving Pictures, Migrating identities*, Eva Rueschmann (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2003, 296 pages. "However, *Martinique filmmaker Euzhan Palcy's 1985 Sugar Cane Alley* is perhaps a fitting example of film that's seeks to authenticate cultural identity through the recovery of unrepresented past. Palcy's coming-of-age story represents a strongly Afrocentric Caribbean culture for the first time in Martinique cinema, chronicling the long story of slavery and oppression on Caribbean sugar cane plantations".

Dans un second temps, l'erreur d'interprétation de Rueschmann tient à la discrétion du choix de la réalisatrice, que seule la mise en rapport des films entre eux rend perceptible, parce que sa permanence le fait émerger. Le processus englobe sans amalgamer les différentes composantes qu'elle se donne pour objectif de filmer. D'abord, le caractère successif des réalisations assure à chacune d'entre elles son unicité. Les frontières naturelles de l'objet film – séquences d'ouverture et de clôture où défilent les mentions techniques économiques et pratiques de sa création – se trouvent redoublées dans leurs fonctions de seuil puisqu'elles délimitent le donner à voir lors de la projection, et elles le rendent autonome des autres films de la même réalisatrice. Ensuite, chaque film est une attention spécifique portée à l'une des communautés de la diaspora. En effet, dès l'écriture du scénario, Palcy s'astreint à l'établissement des codes culturels intrinsèques qui consiste pour elle, lors de la pré-production, à se documenter directement, en réalisant des entretiens avec ceux, qu'elle met à l'écran :

« *Les Mariées de l'Isle Bourbon* s'attache à un épisode de la conquête coloniale plutôt laissé dans l'ombre, les premiers jours d'un peuplement effectué pour les femmes sous le contrainte. [...] Pour Euzhan Palcy, toujours sensible à la situation des femmes, il était pertinent de travailler sur les ancêtres blanches des Réunionnais mais plus encore d'élargir le propos à celles qui ont été également transportées d'Afrique, de l'Inde, de Madagascar, ainsi qu'aux hommes et aux enfants. "Si on prétend s'inspirer d'une période historique, il est important d'inspirer à chacun la place qu'il a occupée", explique la réalisatrice martiniquaise. [...] Avec Jacqueline Caïet, scénariste, la réalisatrice a commencé ses recherches. Deux ans à lire, à rencontrer des gens, dont Daniel Vaxelaire, écrivain spécialiste de l'Océan Indien. Les deux femmes voulaient montrer comment vivaient les gens, leurs comportements, leurs costumes, mais surtout leur quotidien "ensemble" »¹

De là vient que les films d'Euzhan Palcy répondent et expriment une exigence d'attestation de codes culturels fondateurs. Elle traque les gestes intimes du quotidien (le réveil et le coucher), les gestes professionnels (l'enseignement, le travail de la canne des coupeurs, du gérant, la guichetière, l'employé de maison, le matelot, etc.) et ludiques (le

¹ Christian Bosseno, *Télévision française, La saison 2009* : « Une analyse des programmes du 1er septembre 2007 au 31 août 2008 », Paris, L'Harmattan, 2009, p. 131.

temps-libre des enfants), la langue et les manières de s'exprimer, les cultes mortuaires, les pratiques religieuses et magico-religieuses, l'habitat. La récurrence des points ne conclut pas à l'existence d'un Même, d'une identité unique qui se retrouverait inchangée d'un espace à un autre de la diaspora. La quête est celle de la singularité et de la vérité des existences à la commune souffrance, mais à l'individuelle réalité, changeante et faite de contrepoints et de divergences :

« Le travail de ces réalisateurs [le collectif Sankofa, *Black Audio and Film Collective*, Isaac Julien, Jonh Akomfrah, Reese Auguiste, Avril Johnson en Angleterre, Ousmane Sembène, Félix de Rooy, Haile Germina, Charles Burnett, Zienbus Davis, Julie Dash et Euzhan Palcy pour ne pas citer que les plus connus d'entre eux], entre la fin des années 1970 et la moitié des années 1980, ont remis en question la représentation largement répandue des communautés noires »¹.

L'œuvre de la réalisatrice élabore une méta-structure diasporique qui repose sur des infrastructures (les films et les communautés mises à l'écran) comprises dans la spécificité de leur implantation géographique et historique : les Afro-descendants au XVIII^e siècle à la Réunion, au XX^e siècle, en Afrique, aux Antilles, en France et aux États-Unis.

La caméra diasporique doit à rebours être interrogée. Il faut se demander comme Sartre : qui écrit ? Pourquoi écrit-on ? À destination de qui écrit-on ? Les questions sont les mêmes de la littérature au cinéma. La démarche palcienne est-elle représentative de celle de tout réalisateur issu de la Caraïbe insulaire ? Née et grandie dans une île sous domination française, elle est sensible aux communautés noires qui à travers le monde ont des histoires similaires, fruit de la traite négrière et de la politique postcoloniale. Raoul Peck, réalisateur haïtien quant à lui, dirige son attention vers les mêmes espaces géographiques : le Caraïbe, l'Afrique, l'Europe et les États-Unis. En cela sa caméra est elle aussi diasporique. Cependant

¹ Note traduction. « The work of these filmmakers [the Sankofa Collective, *Black Audio and Film Collective*, Isaac Julien, John Akomfrah, Reese Auguiste, Avril Johnson (England), Ousmane Sembène, Félix de Rooy, Haile Germina, Charles Burnett, Zienbus Davis, Julie Dash and Euzhan Palcy to name only the best known], from the late 1970s to the mid-1980s, challenged the way in which we have come to understand and imaginatively represent black communities ». Rinaldo Walcott, *Black like who ? : Writing Black Canada*, Toronto, Insomniac Press, 2003, p. 91.

les choix qui sont les siens font écho à sa propre formation politique : celle d'une nation nègre qui, dès l'indépendance, est au cœur des convoitises internationales et des enjeux géostratégiques des grandes nations occidentales. Le propos du documentaire *Mortelle assistance* est le même que celui de son film de fiction consacré à Patrice Lumumba et que celui consacré au génocide rwandais, ou comment dans les nations nègres les luttes de pouvoir sont noyautées par les intérêts internationaux. Le troisième terme de notre comparaison pourrait être le réalisateur trinidadien Horace Ové, dont la caméra diasporique se pose entre la Caraïbe, l'Afrique et l'Europe, adoptant une posture intermédiaire qu'ici l'on peut attribuer à sa formation politique dans un pays dans la souveraineté nationale ne l'a pas affranchi de la métropole coloniale. Après l'indépendance, Trinidad, au même titre que les autres colonies anglaises, entre dans le Commonwealth. La démarche palcienne ne peut pas être étendue à la démarche de tout réalisateur caribéen. En revanche, l'observation de son œuvre et de celles de Raoul Peck et d'Horace Ové révèle que, comme le formalise Stuart Hall, les cinémas caribéens sont par essence des cinémas de la diaspora, la Caraïbe étant par son histoire à la croisée du Vieux continent et du Nouveau Monde. À cela, il faut maintenant ajouter que le travail et les choix des réalisateurs qui parcourent la diaspora sont conditionnés par l'histoire politique et les structures gouvernementales de l'île dont ils sont originaires. Les conditions de la construction de la conscience politique des réalisateurs constituent un tropisme.

Si le réalisateur haïtien Raoul Peck filme les hommes du pouvoir (*Lumumba, Molock Tropical*), la réalisatrice martiniquaise s'intéresse exclusivement aux anonymes qui souffrent dans un contexte donné. L'Histoire est alors un contexte plutôt qu'une durée.

Le travail d'authentification culturelle¹ est une démarche autoréférentielle dans la sphère

¹ La terminologie ici utilisée n'est pas en dette vis-à-vis du concept anglo-saxon de « *cultural authenticity* » tel que Chris Bongie l'exploite dans *Islands and Exiles : The Creole Identities of Post/colonial Literature*, p. 46. http://books.google.gp/books?id=juC7vaxM_80C&pg=PA46&dq=euzhan+palcy&hl=fr&sa=X&ei=JHDAuuykDdL20gX28YCGDw&ved=0CEcQ6AEwBDhk#v=onepage&q=euzhan%20palcy&f=false

cinématographique. À l'exception d'*Une Saison blanche et sèche*, les propositions de Palcy n'ont pas de préalables au cinéma ; il n'existe pas d'autres films dont les images – dans leur iconicité comme en tant que système créateur de sens – viennent s'adjoindre à celles construites par ses films.

B. Un cinéma de réaction

1. Contre une image raciste convenue

Il existe en marge une imagerie complexe et contradictoire des Noirs, hommes ou femmes aussi veille et établie que l'histoire de cinématographe elle-même. À côté du Nègre africain supposément primitif, cannibale et bestial, construit à destination du public occidental par les pionniers du cinéma ethnographique se tient la Nègresse dont la sexualité est à l'aune de ses attributs, spectaculaire. C'est de ce préjugé et de cette fascination dans leurs versants européens antérieurs qu'Abdellatif Kechiche rend compte dans *Vénus Noir*¹. Léon-François Hoffmann en interroge une trace plus lointaine. Il note :

« À partir du moment où le Noir commence à être connu [...], rien d'étonnant à ce que son image comporte des éléments érotiques. [...] Par ailleurs, les auteurs racistes, des origines à nos jours, dénoncent à qui mieux mieux l'immoralité et la lubricité des Nègres. On serait tenté de croire que l'imagination collective au temps de Louis XIII était déjà obsédée par l'hyper-érotisme supposé des Africains »².

Les représentations péjoratives s'accompagnent d'images supposément positives : celles de la douceur et de la gentillesse du bon sauvage ou du Nègre à talent.

Plus tard, alors que le cinéma de fiction hollywoodien s'affranchit du théâtre et s'impose dans sa spécificité, il s'accompagne de la pérennisation des canons concernant les Noirs, du fait de la société ségrégationniste qui le produit : le Nègre obséquieux, le Nègre

¹ Abdellatif Kechiche, *Vénus Noire*, 2010, 159 minutes.

² Léon-François Hoffmann, *Le nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », p. 37.

voleur, violeur, benêt, le bon nègre, le nègre fidèle, la mulâtresse malheureuse ou la nounou :

« Tous ces personnages, serviteurs et bouffons noirs, renvoient une image pour le moins dégradante et humiliante des Noirs américains, imagerie qui culmine autour des années 10 »¹.

L'analyse fait principalement référence, mais non exclusivement, à l'œuvre cinématographique de D.W Griffith, en particulier au plus célèbre de ses films, *La Naissance d'une nation* (1915). Ce dernier est passé à la postérité pour la création du montage alterné. Il est moins connu comme hymne au Ku Klux Klan. Mais ces préjugés ont cours bien après dans le cinéma parlant ou en couleurs. On pense par exemple à la bonne pataude qui flanque les personnages campés par Mae West, ou à la fidèle compagne de Scarlett O'Hara dans *Autant emporte le vent*. Notons concernant le film de Griffith que la doxa prétend, encore aujourd'hui, qu'il raconte entre autres qu'une jeune femme blanche sensible aux théories progressistes visant à abolir l'esclavage sera violée et tuée par l'un de ses protégés noirs. Pourtant, il s'avère que ce qui est mis en scène, c'est que cette jeune femme se suicide plutôt que d'avoir à subir les appétits bestiaux de son persécuteur. Appétits que Griffith suggèrent grâce à des gros plans sur des yeux exorbités, une lippe pendante et baveuse et une gestuelle qui n'est pas sans rappeler celle des premiers morts-vivants ou autres vampires. Nous sommes bien loin de *Irréversible* (Gaspar Noé), *Baise-moi* (Virginie Despentes), ou de *Kinatay* (Brillante Mendoza) d'une part, parce qu'il y a une indéniable différence d'époque, et d'autre part parce que le propos de Griffith est d'associer un type racial à l'animalité :

« La menace que représente le Noir violeur (renforcé par le primitivisme du lieu) est ainsi décuplée par un double effet de suspense [...] [qui] participe aussi à une symbolique manifeste qui associe Gus à la nature (forêt), au rythme (qui s'accélère durant la poursuite) et à une pulsion frénétique (sexuelle) »².

Le classicisme de Palcy se construit en neutralité délibérée et en neutralisation de la dimension physiologique des personnages et biologique des corps. À considérer sa pratique

¹ Régis Dubois, *Le cinéma des Noirs américains, entre intégration et contestation*, Paris, le Cerf, coll. « 7Art », 2005, p. 16.

² *Id. ibid, op. cit.*, p. 231.

de l'adaptation, le trait le plus notable est la disparition systématique de toute sexualité ou de ce qui relève de la sphère du désir : le personnage de Carmen dans le roman est sans aucun doute possible un don Juan qui laisse entrevoir au jeune héros les plaisirs de la chair :

« Et puis des souvenirs heureux qu'il sortait à ses moments de sérénité et de spleen. Par exemple, ceux des nuits embrasées de feux, de tam-tam, ceux des amours innombrables et ardentes dans les cannaies de la plantation. Ou d'autres souvenirs plus récents de la Route Didier. [...] – Les femmes m'ont toujours embêté, me confiait-il avec malice. Je crois que j'avais à peine treize ans que “des grandes femmes” me tendaient des traquenards pour me faire satisfaire je ne sais quoi que j'éveillais en elles. [...] j'ai toujours été appelé, poursuivi, forcé »¹.

Cette même scène est devenue chez Palcy une simple occasion de présenter le monde urbain, futile, et vicié des bourgeois et de leurs épouses, en contre-point à celui, rude mais digne, des ouvriers de la canne. De même, dans *Une Saison blanche et sèche*, la recherche individuelle et tâtonnante, solitaire de fait, pour que surgisse la vérité racontée par Brink se mue chez Palcy en une métaphore de la quête universelle pour la Vérité et la Justice. Cet infléchissement exclut nécessairement le pan personnel des découvertes que fait le Ben Du Toit romanesque en tombant amoureux d'une jeune journaliste dont il devient l'amant. Si histoire d'amour il y a, elle sera filiale, entre une grand-mère et son petit-fils, entre des pères et leurs fils. En outre, quand Euzhan Palcy décide de rendre hommage à des icônes disparues, pour donner de la visibilité aux minorités noires présentes appartenant à des pays occidentaux puissants qui voudraient faire oublier les exactions passées, pour ne pas ternir leur gloire présente, c'est qu'elle adopte une posture politique. Il faut remplacer dans l'existant une image dégradante par une autre positive, qu'elle veut imposer comme vraie.

2. *Un cinéma de la réhabilitation : Filiation du projet négrophile*

Le projet négrophile s'élabore contre l'image du « Nègre risible » construite par le

¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-nègres*, op. cit., p. 259-260.

cinéma ethnographique, le cinéma colonial et le cinéma de la ségrégation américaine¹, dénoncée par Aimé Césaire en son temps :

« Un nègre comique et laid et des femmes derrière moi ricanaient en le regardant.

Il était COMIQUE ET LAID,

COMIQUE ET LAID pour sûr.

J'arborai un grand sourire complice... »².

En effet, son attirance pour le cinéma a pour conséquence, dans un effet de miroir, de construire la réalisatrice, de soulever des interrogations et de donner de l'envergure à ses projets : « On ne voit jamais de Noirs, à l'écran, et lorsqu'ils sont présents, ils sont mal traités. [...] J'ai éprouvé le besoin de restituer à l'homme noir sa dignité »³.

Les propos ont à l'évidence une portée large et symbolique. Ils révèlent d'abord que l'arrivée au cinéma d'Euzhan Palcy ne relève pas d'un rapport théorique au cinéma, comme c'est le cas du groupe dit des impressionnistes français ou plus tard de la Nouvelle Vague ; elle s'ancre dans une expérience réelle et intime, peut-être même traumatique, des images en mouvement, comme figuration.

« J'ai été profondément choquée dans mon enfance lorsque j'allais au cinéma ou que j'allumais ma télévision, de ne voir jamais que des films américains dans lesquels les rôles des Noirs se réduisaient à celui du nègre voleur, du nègre ignare, du nègre qui recevait des coups de pieds au cul et disait "Oui, M'sieur". J'étais frustrée, malheureuse, il ne me semblait pas possible que nous n'existions que sous cette forme. J'avais alors douze ans »⁴.

S'il n'y a pas en tant que tels de mouvement de caméra ou de cadrage spécifiques qui viennent souligner ou accompagner la caractéristique race du corps, contrairement à ce qu'aurait pu laisser croire les raisons de la vocation de la cinéaste, c'est parce que l'ambition

¹ Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Régis Dubois, *Le cinéma des Noirs Américains, entre intégration et contestation* (Le Cerf, 2005) et à celui de Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb* (Le Cerf, 1998).

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 37-38.

³ *Présence du cinéma français*, n° 43, janvier/février 1993, rubrique « Carrière », entretien avec Stéphane Brisset, « Euzhan Palcy, *Siméon* », p. 39.

⁴ Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'Images*, op. cit., p. 85.

était de faire vivre à d'autres la découverte de la beauté noire grâce au cinéma, comme elle dit en avoir fait elle-même l'expérience. En effet, elle attribue à *Orfeu Negro* son entrée au cinéma : « Les Noirs étaient beaux, intelligents et vrais. J'ai découvert que le cinéma pouvait laver »¹. La grammaire du langage cinématographique est ici académique : les cadrages n'ont d'autre fonction que narrative. De là vient qu'une telle référence ne lasse pas de surprendre. Bien que le film de Marcel Camus ait été primé au Festival de Cannes, dans la catégorie « film étranger », il a emporté l'adhésion pour le pays qu'il met à l'honneur et son lyrisme, ce que note Amanda Rueda qui se penche sur la reconnaissance des cinémas latino-américains. À propos de celle, progressive, du cinéma brésilien, elle dit :

« D'abord la sélection en 1953, du film *O Cangaceiros* de Lima Barreto, très bien accueilli par la critique spécialisée, moins par sa qualité esthétique que pour l'intérêt que le Brésil suscite dans le public. Ensuite, le succès du film *Orfeu Negro* de Marcel Camus, en 1959. [...] Le film connaît un formidable succès, il fait connaître la musique de Vinicius de Moraes, le paysage de Rio de Janeiro »².

Godard signe d'ailleurs un article ironiquement intitulé pour les *Cahiers du cinéma* « Le Brésil vu de Billancourt »³ mettant l'accent sur l'ambiguïté de récompenser un réalisateur français pour avoir livré un film étranger. Aussi convient-il d'accorder toute sa place à la deuxième partie de l'affirmation de la réalisatrice car, indubitablement, le film de Camus procède, aux yeux de la jeune réalisatrice, à un renversement de l'imagerie bien installée.

Les réalisateurs noirs américains ont eu à cœur de déconstruire ces préjugés raciaux, cristallisés dans des archétypes, depuis la *blaxploitation*⁴ de Melvin Van Peebles à Tyler Perry

¹ Entrevue accordée au site *Image*. (La source a cessé d'être disponible). La réalisatrice tient des propos similaires alors qu'elle s'adresse à Ron Magliozzi, commissaire de la Manifestation *Filmmaker in Focus : Euzhan Palcy*, que lui consacre le Moma de New York (18 au 3 mai 2011).

² Amanda Rueda, « Films latino-américains, festivals français », in Carla Fernandes et Emmanuel Vincenot (dir.), *Caravelle C.M.L.H.B.*, n° 83, *La France et les cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 89.

³ Jean-Luc Godard, « Le Brésil vu de Billancourt », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 59-60.

⁴ Mouvement cinématographique en vogue dans les années 1970, né de la rencontre des aspirations politiques des Noirs après les mouvements de luttes contre la ségrégation et de la prise en considération économique de la communauté noire en tant que public cible.

en passant par Spike Lee :

« Dans leur volonté manifeste de réhabiliter l'image des Noirs, les cinéastes afro-américains ont eu recours à une stratégie que l'on pourrait décliner en trois temps. [...] donner une visibilité au Noirs, [...] offrir du Noir à l'écran une image positive, [...] et de réhabiliter le Noir au sein de l'inconscient collectif et de la société américaine dans son ensemble »¹.

Ces mêmes réalisateurs cherchent à remplacer l'imagerie horrifique de la sexualité agressive des Noirs par celle d'une sensualité plus proche des codes construits et installés concernant les Asiatiques. La séquence d'ouverture de *Do The Right Thing* de Spike Lee partage les éclairages et les travellings qui subliment, choisis par Jean-Jacques Arnaud dans *L'Amant*, ou par Peter Greenaway pour *The Pillow Book*.

Le projet négrophile s'exclut de l'histoire du cinéma pour se placer dans la tradition visuelle construite par la peinture antérieure à celle qui lui est contemporaine. Les personnages des films de Palcy sont dépourvus de corps. Sexués, ils n'ont pas de sexualité ; pauvres, ils ne connaissent d'autres affections du corps qu'une maigreur toute relative (ni sueur, ni saleté, ni maladie). Palcy fait ces choix alors qu'au moment où elle réalise ses films, l'art occidental – que l'historienne de l'art Florence de Mèredieu analyse comme la rencontre et la mise en tension de la matière et de la forme –, va jusqu'à faire entrer dans les arts plastiques « les matériaux innommables » (déchet, rebut, ordure, matières organiques)².

Les choix de mise en scène sont de l'ordre de ceux picturaux diversement représentés dans la peinture du XIX^e siècle, parallèlement aux études développant les thèmes de la sauvagerie, appuyant l'imagerie esclavagiste ou l'érotisme de la fin de siècle. Par exemple, Hugh Honour écrit à propos du *Portrait d'une négresse* de Marie-Guilhelmine Benoist, peintre mineur mais dont le tableau a été présenté au Salon de 1800 :

« Le modèle devait être une servante que le beau-frère de l'artiste aurait ramenée des Antilles ; mais rien ne dénote ici une quelconque servilité. La pose est parfaitement détendue, pleine de noblesse et de chaleur humaine ; le regard

¹ Régis Dubois, *Le cinéma des Noirs américains, entre intégration et contestation*, op.cit., p. 253-255.

² Florence de Mèredieu, *Histoire immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, coll. « *In extenso* », 2008, nouvelle édition augmentée, 608 pages.

confiant et assuré, nous considère d'égal à égal. Picturalement, l'œuvre n'est pas moins remarquable : la fraîcheur du coton, la blancheur de la coiffure et du drapé rehaussent délicieusement la douceur de la peau noire [...] L'essentiel tient à la date. L'œuvre s'insère, en effet, dans le court laps de temps qui sépare l'abolition de l'esclavage par le décret de 1794 et son rétablissement en 1802. Durant cette période, une "citoyenne" noire était "libre et égale" – autant que pouvait l'être une femme de l'époque, en France. [...] Faut-il aller plus loin et penser que Madame Benoist ait pu voir [...] un présage d'une émancipation générale des femmes ? »¹.

3. *Un cinéma de la reconnaissance : Des personnages noirs pour des comédiens de la diaspora noire*

Le corps humain, masculin ou féminin, est l'élément central et déterminant cadré par la caméra. La reproduction analogique et mouvante du corps est la condition *sine qua non* du cinéma. Ainsi Jacques Aumont et Michel Marie notent-ils conjointement que : « l'homme cinématographique (« l'homme ordinaire » du cinéma) possède en effet un corps qui, reproduction automatique et fidèle d'un corps réel, ne coïncide cependant pas avec une anatomie, mais possède d'emblée une définition d'ordre figuratif »². Contrairement à la littérature où le portrait du personnage en tant que présentation de ses caractéristiques fait l'objet d'un temps à part, le cinéma est toujours en permanence récit et incarnation, figuration et représentation, pour reprendre des cadres d'analyse chers aux arts plastiques. Le corps choisi, mis en scène, crée des attentes et influe sur la réception du spectateur. Le corps au cinéma, moins qu'ailleurs, n'est jamais fortuit, ni exempt de signification. Pourtant, la question de la représentation du corps ne semble pas pouvoir se poser de manière aussi satisfaisante au cinéma que dans les arts plastiques ou d'autres arts visuels, tant il est difficile, voire impossible, dans un film de fiction, d'isoler la matérialité du corps et prétendre l'envisager en dépit du personnage et de l'intrigue. Plus encore qu'au théâtre, au cinéma, un

¹ Hugh Honour, *L'image du Noir dans l'art occidental*. « De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale », Paris, Gallimard, 1989, vol. 2, p.7-8.

² Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », p. 41.

rôle est incarné. On lui donne chair. Il prend corps. Les réalisateurs s'attachent à un acteur, homme ou femme, jouent de son corps à leur guise, transforment son apparence d'un film à un autre, le défigurent ou en exaltent la beauté, le mettent en scène à des âges différents, le choisissent pour sa laideur ou sa banalité. Ils capturent le corps ou certaines parties du corps, le dessinent, le recréent, l'exhibent pour en réinterroger sa potentialité narrative ou pour, au contraire, investiguer le langage cinématographique. Ainsi ont pensé les commissaires de l'exposition *Brune/Blonde* : « Le cinéma et ses cinéastes engagés dans la recherche d'une forme ou le corps s'expose. Le cinéma et la représentation de la chevelure, car celle-ci est inextricablement liée à la sphère du désir, le lieu du vertige amoureux »¹.

Euzhan Palcy, réalisateur, se retrouve du fait dépositaire de ce contrat qui fonde la relation entre metteur en scène, acteur et spectateur : la conviction de l'existence d'un lien organique entre le sens déterminé de la fable et l'aspect choisi pour tel ou tel personnage et la dimension émotionnelle attendue par tout spectateur tout entière contenue. Mais le filmage peut également exclure l'objectif sensuel, d'être sensoriel. La réalisatrice prête une attention particulière aux choix des personnages – et ce faisant des comédiens qui les incarnent - ; les modifications qu'elle a apportées aux romans dont elle a tiré ses deux premiers films en sont la preuve. L'objectif de rendre à l'homme noir sa dignité passe aussi bien par des personnages de fiction exemplaires – jusqu'à avoir recours à la symbolisation et à l'allégorie –, mais également par un processus de reconnaissance des acteurs de la diaspora, en leur offrant des rôles de premier plan qu'ils n'ont pas eu l'occasion d'interpréter. C'est à cette tâche que la réalisatrice s'est attelée en attribuant le rôle de M'man Tine à Darling Légitimus (pour lequel cette dernière reçoit le Prix d'interprétation féminine à Venise). Palcy cherche à rompre avec cette autre composante du cinéma colonial, tout à la fois de divertissement et de propagande,

¹ Alain Bergala, Anne Marquez et Matthieu Orléan, in Présentation de l'exposition ponctuelle *Brune/Blonde*, à la Cinémathèque française, du 6 octobre 2010 au 16 janvier 2011, sur le site de la Cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/fr/exposition-cinema/precedentes-expositions/brune-blonde/presentation.html> (Consulté le 30 mai 2011)

qui cantonnait les comédiens « coloniaux » à des rôles stéréotypés, en écho à l'imagerie coloniale alors en vogue, ou à des rôles mineurs auprès de quelques grands noms du cinéma international.

« Ce n'est que quand Bertolucci l'a annoncé sur le podium [les récompenses] et que le public s'est levé pour applaudir que j'en ai été convaincue. Et quand Darling Légitimus, que l'on avait fait venir d'urgence, est arrivée sur la scène pour recevoir son prix, accompagnée par Garry Cadenat, l'acteur principal du film, j'étais bouleversée de voir cette femme de 76 ans, qui a joué 140 rôles de "négresse de service", acclamée par un public déchaîné »¹.

Comme Darling Légitimus, Douté Seck (Médouze) et Zake Moakes (Stanley) sont des comédiens de théâtre dont la renommée est tout à la fois du monde du théâtre, et quelque peu oubliée quand elle les choisit. Doute Seck est l'un des comédiens choisi en 1965 par Jean-Marie Serreau pour la *Tragédie du roi Christophe* de Césaire, mise en scène qui fait l'ouverture du Festival des Arts nègres de 1966. Il est Christophe et dans la mise en scène d'*Une saison au Congo* de Bachir Touré, il est joueur de Sanza, le diseur de vérité. Zake Moakes s'est fait connaître en Afrique du Sud. Enfin, les films font appel à des acteurs amateurs mais qui sont des figures culturelles : le peintre martiniquais Khokho René-Corail est le diable de *L'Atelier du diable* ; les conteurs Joby Bernabé et Jean-Claude Duverger, le chanteur Eugène Mona, les musiciens du groupe Kassav, Al Lirvat et le jeune percussionniste Sonny Troupé se répartissent dans les rôles principaux et secondaires de *Rue cases-nègres* et *Siméon*. La réalisatrice offre même un cameo à Joseph Zobel, qui prend le rôle du prêtre dans la séquence de la leçon de catéchisme à l'église dans l'adaptation du roman. La réhabilitation de l'homme est tout autant fictionnelle que professionnelle et se double d'un processus de reconnaissance des icônes antillaises plus ou moins connues.

Son projet est indéniablement novateur en même temps qu'il se révèle pionnier, vu avec du recul, elle reconnaît l'existence de rôles stéréotypés attribués aux comédiens antillais et d'origine africaine et détermine d'une stratégie concrète pour modifier la donne. Même si

¹ Propos rapportés in *Le Quotidien de Paris* du 21 septembre 1983. « Si vous passez par la rue cases-nègres... », par Jean-Marc Paty.

les stéréotypes ont évolué à travers le temps, sous l'influence des personnages incarnés par les Noirs dans l'audiovisuel américain¹, ils sont encore d'actualité. Les actions se sont multipliées à la fin des années 1990. Il y a entre autres le « Collectif Égalité », à l'initiative duquel se trouve la romancière Calixthe Belaya, qui dénonce la non représentation de la société française et de son multiculturalisme dans les médias français. Quelques rares publications dans les années 2000 s'en font l'écho. Les plus notables sont celles de Régis Dubois et de la revue culturelle et artistique *Africultures*, dont l'ambition est de rendre compte avec qualité des événements et des personnalités de la diaspora africaine – noire et maghrébine – du monde francophone, et à laquelle contribuent de nombreux chercheurs français en théâtre et en cinéma (Sylvie Chalaye, Denise Brahimi, Olivier Barlet, Régis Dubois, pour ne citer que ceux-là). *Les Noirs dans le cinéma français* de Régis Dubois est un ouvrage scientifique² dont le point de départ est la reconnaissance d'un silence double. D'une part, les Noirs, comédiens et réalisateurs, sont [tenus] à la marge du cinéma français et d'autre part, il n'existe pas d'analyses théoriques qui se préoccupent exclusivement de leurs productions. La démarche opte pour une assise chronologique anti-polémique, annoncée par le sous-titre « Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui »³. Le dossier que consacre *Africultures*⁴ aux acteurs noirs opte pour un état des lieux sous les espèces d'interviews d'acteurs pour le cinéma et la télévision, ou pour l'analyse des partis-pris de réalisateurs blancs dont les personnages principaux sont noirs – Claire Denis en l'occurrence. L'axe retenu est celui de l'intégration possible et à venir des comédiens noirs, chaque comédien étant invité à se prononcer sur

¹La comédienne Aïssa Maïga recense les nouveaux stéréotypes féminins et masculins que l'on peut comprendre grâce à une lecture postcoloniale d'une société française citadine de la fin des années 1990 : « Personnellement je rencontre souvent le cliché de la pute ou de la fille facile, bien en chair, les fesses « moulées », qui va chercher refuge chez le Blanc civilisé car elle est victime d'un mari noir sauvage ou d'une communauté castratrice... Les gens ne pensent pas à nous pour d'autres emplois. Il ne s'agit pas de jouer que des avocats ou des Bons Samaritains [...] », in Frédéric Darot, « *Qu'on nous donne des rôles !* Entretien avec Aïssa Maïga », in Sylvie Chalaye (dir.), *Africultures*, n° 27, « Acteurs noirs », Paris, L'Harmattan, avril 2000, p. 57.

²Régis Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français*, « Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui », The Book Editions, coll. « Le sens des images », 2012, 230 pages.

³*Id. ibid.*, op. cit., 287 pages.

⁴*Africultures*, n° 27, avril 2000, op. cit., p. 43-59.

l'établissement des quotas, à la manière de l'*Affirmative action* américaine. Le comédien Jacques Martial affirme : « La France n'est pas que blanche, elle est aussi noire que maghrébine. Nous défendons une France multiraciale et multi-ethnique »¹.

Si les problèmes recensés par Euzhan Palcy, par les acteurs comme les théoriciens, sont les mêmes, il reste que le parti-pris de la réalisatrice martiniquaise se distingue des vues de ceux qui lui succèdent. Elle projette de construire la représentativité des Noirs dans et hors d'un univers franco-français, et dans la singularité de leurs existences à l'intérieur et à l'extérieur de la France. Sa caméra continue d'être diasporique quand elle réunit les acteurs du monde noir, injustement restés méconnus, qu'elle mélange avec des figures de la culture antillaise des années 1940 à la fin du XX^e siècle.

C. Une esthétique classique

1. Récit linéaire et montage invisible : de l'anachronisme cinématographique au décalage esthétique

Les énoncés narratifs produits par Euzhan Palcy reposent sur une composante, le personnage, en une conception première du cinéma : la réalisatrice prend en charge l'histoire de personnages. La construction repose sur des scènes-types familiales et quotidiennes proposées selon une chronologie diégétique lisible. Ce qui y est à l'œuvre, c'est un découpage aboli par un « montage invisible », tel que l'a défini André Bazin. Le théoricien du cinéma a posé en 1945 ce qui est maintenant devenu une définition académique. Ainsi, écrit-il :

« Le morcellement des plans n'y a d'autre but que d'analyser l'événement selon la logique matérielle et dramatique de la scène. C'est sa logique qui rend cette analyse insensible, l'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le

¹ Sylvie Chalaye. « Autour du Collectif Égalité. Entretien avec Jacques Martial », in *Africultures*, n° 27, avril 2000, p. 43-44.

déplacement de l'intérêt dramatique »¹.

C'est bien ce dont il s'agit chez Palcy. Le montage assure la construction d'un monde de fiction homogène, à l'intention d'un spectateur charmé, qui est invité à s'y perdre tout entier après avoir pu identifier les images projetées au réel et comme réelles. Les personnages doivent alors être assimilés à des personnes ayant existé, jusqu'à un reflux du fictionnel dans le cas de l'adaptation, encouragé par l'auteur du roman-source : « J'ai grandi à la rue-cases »². Le caractère historique des personnages et des épisodes relatés, et à la place prédominante accordée à l'histoire, rendent difficilement appréhendables la complexité de sa démarche et la singularité de ses partis-pris. On peut lire sous la plume du critique Serge Toubiana que : « En fait ce film d'auteur, *Rue cases-nègres*, est surtout un film au scénario édifiant, à la structure narrative hyper classique [...] Il serait malhonnête de critiquer la réalisatrice au nom des limites esthétiques sous-jacentes »³. Le classicisme qui prévaut dans les choix qu'opère Euzhan Palcy cherche à renverser l'image des Noirs véhiculée pendant longtemps par le cinéma. Cette fonction rédemptrice qu'elle attribue au cinéma conditionne *a priori* sa conception singulière de l'engagement au cinéma, qui ne fonde pas une théorisation de la réflexion pour une esthétisation de la pratique cinématographique.

Par ailleurs, le commentaire de Serge Toubiana à propos de *Rue cases-nègres* voudrait introduire un reproche sur le positionnement esthétique du film, mais reconnaît en même temps le choix volontairement anachronique de la réalisatrice. On aurait pu attendre d'Euzhan Palcy qu'elle fasse de son premier long métrage, dont Truffaut est le parrain, un film résolument moderne. Le commentaire pointe l'inscription dans une esthétique datée alors que, au contraire, des clins d'œil ou des citations auraient fait de *Rue cases-nègres* un film

¹ André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, coll. « 7Art », p. 64.

² Interview de Joseph Zobel, in *D'amour et de silence*, film documentaire de Olivier Codol et Kamel Kezadri, Mona Lisa Prod, 1998, 52'. Il existe une deuxième version sortie : *Joseph Zobel, d'amour et de silence*, 2000, 52'.

³ Serge Toubiana, « Rue cases-nègres d'Euzhan Palcy », in *Cahiers du Cinéma*, n° 352, en oct. 1983, p. 11-12.

moderne, voire postmoderne, au sens par exemple, d'héritier des auteurs de 1959. La part connue de la Nouvelle Vague française se caractérise par ses spécificités de production, même s'il est plus courant d'y faire référence en termes esthétiques. « Cinéma de la jeunesse et de la vitesse »¹, dit le même Toubiana, lorsqu'il présente *Les Quatre cents coups*. La force contestataire de la Nouvelle Vague est tout aussi proverbiale. « En surface s'agitent l'anticonformisme, les partis-pris de l'auteur, son besoin de choquer le bourgeois, sa grossièreté verbale délibérée, sa volubilité, son refus de tout ordre social »² ajoute Gilles Jacob, qui parle plus spécifiquement d'*À bout de souffle*. Oui, mais est-ce si simple ?

Une séquence en particulier sème le doute. Lors de la première journée passée à la rue cases-nègres que raconte le film, à l'heure du déjeuner, les enfants cherchent à s'imposer chez le jeune héros, malgré l'interdiction de rester dans les cases en l'absence des parents. Le passage inopiné du gérant³ interrompt les discussions sur le pas de la porte, puisque tous se précipitent à l'intérieur, s'y cachent et le regardent passer. L'épisode serait relativement anecdotique s'il ne permettait pas de construire cinématographiquement le monde des enfants comme n'étant pas celui des adultes. En effet, les pourparlers sont filmés dos aux enfants, face à José sur le pas de sa maison et le hors champ est diégétisé : c'est de là que vient le gérant, la menace. Le passage lui-même vu de l'intérieur est livré en enfreignant à dessein les règles classiques de raccord. Deux plans successifs accumulent sciemment les faux raccords. D'abord, les deux plans sont « liés » par le faux raccord sur le regard. Un premier enfant regarde, tandis que ce qui est vu, l'est par un autre enfant. S'y ajoute un faux accord sur le mouvement qui permet de placer la caméra parmi les enfants. L'ocularisation fait de la caméra l'un d'entre eux. Euzhan Palcy choisit, plutôt que d'exhiber une filiation avec Truffaut, de se

¹ Bonus de *Les Quatre cents coups*, MK2 édition, 2002.

² Gilles Jacob, *Une histoire du cinéma moderne*, « Comment traumatiser le bourgeois ou les sept voiles de Jean-Luc Godard », Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1997, p. 162.

³ Définition du Littré (1880) : Celui qui, aux colonies, est le directeur d'une exploitation.

placer dans un rapport de complicité en partageant une référence commune : *Le Petit Fugitif*¹. Là où le réalisateur a puisé son inspiration pour le personnage d'Antoine Doisnel, la réalisatrice a emprunté le procédé de la caméra « à hauteur d'enfant ». L'achoppement esthétique apparent se révèle être un écart poétique voulu et signifiant.

Il ne s'agit pas de travailler à l'esthétique du cinéma mais de réaliser une opération de transfert. Reconnaisant au cinéma son caractère « non psychodégradable »², Euzhan Palcy emprunte à la grammaire cinématographique ses éléments les plus classiques, son alexandrin : le montage linéaire, la longueur des plans et la composition des séquences de l'âge d'or hollywoodien³, à la recherche de la solennité et de la sensibilité que l'histoire du cinéma et les expériences des spectateurs y ont associés. La mise en scène vise à imposer le film comme le simulacre du réel, parce que le cinéma est certes conçu comme un schéma communicationnel généralisant qui implique un double spectateur : un groupe ethnique qui se reconnaît et un spectateur divers, à l'intention desquels s'élabore un spectacle positif.

2. *Le personnage du Noir, de la composante raciale à la création esthétique*

Le spectateur des films d'Euzhan Palcy a accès à des histoires concernant des personnages. Dans *Rue cases-nègres*, le code réaliste est renié à deux reprises, quand M'man Tine rentre des champs et quand Médouze raconte l'Afrique ancestrale à José. L'abandon de la lumière naturaliste qui domine le reste du film, correspond à une intention esthétisante, puisqu'il ne saurait s'agir de la capacité de l'image cinématographique à refléter l'émotion

¹ Morris Engel et Ray Ashley, *Little Fugitive*, 1953, noir et blanc, 80', éditeur : Carlotta Films.

² Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq, à la suite de Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature*, interroge la construction de l'imaginaire et de la culture en comparant la littérature et le cinéma. Il conclut à une différence ontologique ; le cinéma et ses images ne sont qu'un « kaléidoscope de la mémoire (...) [rétifs à toute] digestion, assimilation, incorporation finale ».

³ Douglas Gomery, *Hollywood : l'âge d'or des studios*, Paris, *Cahiers du cinéma* ; coll. « Auteurs », 1987, 190 pages.

d'un personnage. Dans le premier cas, la couleur sépia s'accompagne d'une contre-plongée qui donne une apparence hiératique à la silhouette voûtée de la vieille dame, exaltant la force du temps écoulé. La séquence de la préparation mortuaire à la fin du film répond aux mêmes contraintes.

À l'inverse, la lumière qui éclaire Médouze fait du visage du vieil homme un masque à peine animé par quelques mimiques. La lumière sculpte ses traits tout en accentuant leur immobilité rendue insondable et mystérieuse. L'intention est mise en abîme par la petite statuette qu'il fabrique alors qu'il parle. Plus généralement, dans l'œuvre de Palcy, les personnages féminins investissent une dimension sociale, tandis que les personnages masculins présentent un corps souvent mutilé, symbolique et politique. Les premières sont grands-mères, tandis que les seconds portent sur leurs corps les stigmates de la lutte qu'ils mènent. Aussi, les seuls corps véritablement exhibés le sont dans une séquence leitmotiv qui hante *Une saison blanche et sèche*. Le corps torturé de Gordon N'Gubene apparaît dans des plans courts, dont la longueur se justifie par leurs contextes d'apparition. Ils sont tour à tour la mise en image d'un témoignage, ou la formulation d'une hypothèse pour expliquer sa disparition. Ce corps, diégétiquement torturé, est mutilé dans l'image, déchiré par le montage qui le livre dispersé dans un étrange champ-contre-champ centré sur lui, en des vues pile et face.

Les questions de corporéité, de présence à l'écran ou de volume ou de squelette, sont nulles et non avenues parce que la réalisatrice a exclu du corps la dimension charnelle, biologique et physiologique pour n'en retenir que la capacité à signifier. Les films sont alors la tribune d'une communauté, en ambitionnant de la réhabiliter grâce à des choix cinématographiques académiques aux accents documentaires ethnologiques.

Entre les images construites et récurrentes négatives et les possibles positifs moins

nombreux et plus rarement véhiculés, il apparaît que le Noir, comme l'Orient¹, n'existe pas².

Notons que les propos de Lynne Thornton, en ouverture de son ouvrage consacré aux peintres africanistes, ne dit pas autre chose. Elle écrit :

« Les années passant, malgré la banalisation, par les films et les photographies, de pays jadis inconnus, l'afflux de touristes et les progrès des transports, l'Afrique, exerçait toujours sur les artistes une fascination qui transcendait leur attirance pour l'inépuisable richesse de ses couleurs, de ses costumes et coutumes traditionnels »³.

En revanche, il y a, indéniablement, au fondement et à l'aplomb des différentes idéologies qui accompagnent la représentation des ressortissants de ce que les Anglo-Saxons désignent comme des Afro-descendants, des moyens et des techniques qu'il reste à analyser (en terme de pratiques artistiques), à dater et à organiser. Le projet de réhabilitation et de revalorisation entrepris par Euzhan Palcy n'a rien en commun avec celui d'un Melvin Van Peebles⁴ : le film social ou d'époque s'oppose au film de genre (film policier de série B), par exemple. En outre, la grande diffusion des films américains et des films noirs américains en particulier, doivent permettre d'interroger les modalités d'influence sur les nouveaux réalisateurs (permanence ou trahison des choix esthétiques) de ces entreprises de réhabilitation commencées déjà depuis les années 1960 aux États-Unis avec la *blaxploitation*⁵, en Afrique avec la naissance des cinémas nationaux aux lendemains des Indépendances⁶, et dans l'espace caribéen, premières tentatives des réalisateurs formés en Europe.

Puis, en filigrane, se pose et s'interroge la question de la beauté des individus, héritage complexe et labile des Africanistes d'une part, mais de l'histoire de l'art également. Qu'en est-

¹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1978, traduction française, 2005, 422 pages.

² « [...] l'entité "noire" ne recoupe aucune réalité sociale précise et a fortiori de réalité biologique. Définir ce qu'est un acteur "noir" ou ne l'est pas est un véritable casse-tête. [...] J'ai délibérément écarté de mon analyse ces personnalités qui ne sont pas perçues comme noires alors qu'elles sont pourtant métisses d'ascendance afro-antillaise. » Régis Dubois, *Les Noirs dans le cinéma français*, op. cit., p. 9.

³ Lynne Thornton, *Les Africanistes peintres voyageurs (1860-1960)*, Courbevoie, ACR, 1990, 336 pages

⁴ Réalisateur de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971, 97 minutes.

⁵ Marshall Hyatt, « *Blaxploitation Films* », *The Afro-American Cinematic Experience: An Annotated Bibliography and Filmography*, Delaware, Scholarly Resources Inc., 1983, p. 244.

⁶ André Gardiès, *Le Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*, Paris, L'Harmattan, 1989, 191 pages.

il enfin de la pérennité et du transfert de cette question dans l'impulsion du geste créateur ? L'interrogation est d'autant plus prégnante que s'opère dans le même temps un changement énonciatif de taille : le rapport à l'Autre devient rapport à Soi.

3. The challenge and the dilemma : classicisme et cinématographie mineure

Le classicisme de Palcy se construit en neutralisation de la dimension physiologique des personnages et biologique des corps – des corps noirs en particulier. Il se veut neutralité cinématographique délibérée, avons-nous conclu en première instance, à partir du point névralgique des préoccupations de la réalisatrice, les communautés noires qu'elle considère. Quelles en sont les autres composantes ? Et était-il possible de relever le défi ?

Le terme de classicisme en cinéma désigne les films réalisés pendant les années 1930 et les années 1940, pendant l'âge d'or des studios hollywoodiens, ce qui implique dans le même temps une certaine structure économique de financement, de réalisation et de hiérarchie, dans laquelle les acteurs sont publiquement plus importants que les réalisateurs et, dans les décisions internes, les financeurs plus importants que les réalisateurs. À cette période correspond une manière de monter spécifique qualifiée d'invisible, André Bazin dans son étude « L'évolution du langage cinématographique »¹. Pourtant, pour pouvoir mieux considérer les choix d'Euzhan Palcy, il faut réinterroger la terminologie bazinienne, d'abord parce que la dénomination n'est pas définitoire mais idéologique, et ensuite parce que le terme recouvre une pratique du montage pérenne, devenue norme, comme le démontre Yannick Mouren, en introduction à l'article qu'il consacre à la question :

« Certes Bazin définit “le découpage classique”, mais ce qui aujourd'hui nous

¹ André Bazin, « Chapitre XVII : L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 1, Paris, Le Cerf, 1958, p.63-80.

gêne quand on lit cette étude, c'est que l'approche porte l'empreinte d'une idéologie, celle de la philosophie phénoménologico-existentialiste, qui a fortement marqué les intellectuels de l'après-guerre. C'est ainsi qu'il place comme clé de voûte de son système la notion (qui vient de la phénoménologie) "d'ambiguïté du réel" et son corrélat, la "liberté du spectateur" (qui vient de l'existentialisme). En fait, ce n'est pas tant à une description du découpage classique que nous convie Bazin qu'à une dévalorisation du découpage classique, jugé à l'aune de ces concepts philosophiques. Bazin reproche essentiellement au découpage classique de ne pas respecter cette "ambiguïté du réel" ni la liberté du spectateur, à l'opposé du cinéma du plan-séquence (Welles, Wyler, Renoir) qu'il apprécie tant. [...] [Le montage classique, donc habituel, a fini par être ressenti comme un non-montage, ou plus exactement comme un montage "invisible" »¹

Si les films de Palcy organisent un monde de personnages, au sens où l'expérience cinématographique se fait discrète par une absence apparente d'effets, c'est que la manière de filmer aussi bien la manière de monter les plans et les séquences répondent à un objectif de stabilité. En effet, exception faite de *Siméon*, la réalisatrice a recours à des cadrages qui ne perturbent ni n'affectent l'illusion perceptrice élémentaire suscitée par la caméra, la position *anaxe*². L'axe de la caméra, parallèle à l'horizontale du sol, simule le regard humain de quiconque regarderait devant soi. Les décadrages, sous les espèces de la plongée – l'angle semble baisser les yeux vers le sol depuis un point d'altitude, sont rares et ils interviennent couplés à un changement de valeur de plan (du plan moyen au plan large, du personnage seul au personnage au sein d'un environnement spatial global), qui garde en focus l'action et donc le personnage. La rigueur du montage est la même de *Rue cases-nègres* et *Les Mariées de l'Isle Bourbon* et respecte une syntaxe régulière et sécurisée/sécurisante. Les séquences commencent sur un plan d'ensemble dont la fonction descriptive justifie la brièveté, se construisent de la succession de plans rapprochés taille et poitrine jusqu'au gros plan, avant de signifier l'issue par un retour au plan large. L'économie des séquences ménage une scénographie – en tant que déplacement de la caméra et donc du spectateur dans un espace

¹ Yannick Mouren, « Le montage classique », in Pierre Maillot et Valérie Mouroux (dir.), *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 141.

² Laurent Jullier, « À l'intérieur du plan : le point de vue », in *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 74.

visuel¹ – quasi-théâtrale. Elle reprend à son compte le découpage des scènes de l'art dramatique du XVII^e siècle, qui se règle sur les entrées et les sorties des personnages tandis que c'est à l'art de la mise en scène théâtrale, dans la poursuite lumineuse qui suit un protagoniste, que l'on peut associer les plongées évoquées plus tôt. La récurrence de ce modèle dominant est nuancée par une deuxième alternative qui formule au sein de la séquence une équation partant immédiatement des plans rapprochés, même si par le truchement d'un travelling latéral qui accompagne le mouvement du personnage, la caméra revient à sa position zéro, celle du plan large ou du plan moyen. Dans les deux situations – qui en fait n'en sont qu'une –, les dialogues sont placés au cœur de la séquence, livrés par la succession des plans rapprochés et/ou des gros plans. Si le procédé, fondé par une nécessité pratique, n'a rien de neuf – c'est techniquement ce qu'il est désormais coutume de désigner sous l'appellation de règle des 180° –, il prend chez Palcy une importance considérable. L'utilisation qu'elle fait de la grammaire cinématographique usuelle révèle *in fine* que son cinéma est un cinéma de la parole. À cet égard, les plans d'ensemble ou larges, à l'initial des séquences, remotivent l'*elocutio* aristotélicienne. D'ailleurs, interrogée sur son rapport au scénario, Euzhan Palcy répond par sa manière d'organiser son tournage : « Je peux modifier profondément une scène si l'idée est déjà passée dans une scène tournée dans les jours qui ont précédé »². La plasticité du scénario qu'elle professe n'a d'égal que la rigueur du montage qui ensemble lui permet d'éviter le double écueil de l'aridité et de la monotonie, sans pour autant gommer le didactisme de sa démarche.

Le monde dans lequel est plongé le spectateur des films de fiction d'Euzhan Palcy est donné comme vrai, double du monde. Dans son article, Yannick Mouren établit une taxinomie des ressorts du montage dit invisible. Il serait possible de poursuivre dans un recensement des dispositifs palciens, lequel n'aboutirait qu'à confirmer la détermination déjà largement

¹ Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 75.

² Entretien informel lors de l'ouverture des 8^e Rencontres Cinémas Martinique, 12 juin 2013 à l'Atrium, Fort-de-France.

illustrée. En revanche, il semble plus fructueux de retenir l'idée de « la suspension de l'incrédulité » que Mouren introduit pour analyser l'imperceptibilité cinématographique, au profit de la fascination-identification spectatorielle. La formulation appartient à Coleridge. Elle pose définitivement l'un des arguments qui justifie l'hégémonie du modèle narratif classique tant littéraire que cinématographique : sa capacité hypnotique, à considérer l'expérience spectatorielle et sa nature hybride contenue dans sa potentialité passe-muraille, celle de se faire oublier. Les principes de montage à l'œuvre dans les films de fiction de Palcy « suspendent [chez le spectateur] tous les mécanismes de défense l'empêchant de croire à cette fiction »¹. À ce titre, l'observation de Mouren est aussi valable dans le projet palcien :

« [...] Tout dans le cinéma classique concourt à lancer le consommateur de l'œuvre filmique dans un monde imaginaire [...] plutôt que de dire que le montage classique tend à être invisible [...], il faut mieux considérer que le spectateur d'un film narratif, comme le lecteur du roman classique, se jette plus facilement dans l'univers narré s'il ne perçoit pas l'univers narrant. Le montage classique ne se "veut" pas invisible, il veut éviter d'être un obstacle à l'immersion du spectateur dans la diégèse »².

Notons que le postulat palcien est inverse – le monde donné à voir n'est pas exclusivement imaginaire ou fictionnel, et qu'il entend faire la démonstration de sa bonne foi en ne créant aucun obstacle narrant entre son propos et son destinataire. Le classicisme est exploité dans sa proximité originelle quoique complexe, tortueuse, avec le réel pour fonder le code réaliste. Ce qui est traditionnellement utilisé pour happer le spectateur dans un monde imaginaire, est un projet d'imposition d'un réel spécifique parce qu'il est autre. Les définitions du septième art sont nombreuses et conjoncturelles : amusement de forains devenu art et industrie. La définition la plus pertinente et jamais démentie détermine le cinéma comme art du montage. Oui, le cinéma naît du montage ; le montage est l'essence du cinéma et les révolutions technologies n'y ont rien fait. Tous les autres choix participent du même processus.

¹ Yannick Mouren, *op. cit.*, p. 141.

² *Id.*, *ibid.*, p. 141.

En effet, l'analyse convient également à la structure du récit, qu'elle fait linéaire et guidée, encadrée par une voix off (*Rue cases-nègres*, *Siméon*, *Ruby Bridges*, *Les Mariées de l'Isle Bourbon*), support fort qui impose un discours, laissant peu de place à l'interprétation autonome du spectateur.

De même, le traitement de la lumière est principalement refus d'altération à la recherche d'un degré d'iconicité maximal. Il n'y aurait pas de film s'il n'y avait pas de lumière. Depuis l'époque des vues Lumière et du cinéma primitif où cette dernière a été considérée comme un mal nécessaire, c'est-à-dire une contrainte technique stricte, les choses ont changé. Aujourd'hui, son écriture se signe. La plupart du temps, l'importance de la lumière fait du directeur de la photographie l'interlocuteur privilégié du réalisateur, son égal, son alter ego. On pense par exemple, au couple formé par Kubrick-Alcott sur *Barry Lindon* en 1975. De fait, il est toujours question de lumière au cinéma, non pour retrouver des éclairages identiques d'un film à un autre chez un Ophuls, un Welles, mais pour débusquer des préoccupations, des convictions d'auteur. De là vient que le diplôme de directeur de la photographie qu'Euzhan Palcy obtient à l'école Louis Lumière/Vaugirard devient moins anecdotique, titre que l'on aurait pu croire secondaire au regard de la distinction enviable de réalisateur. Notons qu'aux génériques de ses films, le poste de directeur de la photographie, encore appelé chef opérateur, disparaît tout bonnement, bien que l'équipe qui dépend de lui (assistants opérateurs, électriciens et machinistes) soit au complet. Ceci n'exclut pas quelques collaborations durables avec Dominique Chapius sur *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche*, et avec Jean-Michel Destang pour le versant documentaire de son œuvre (*Aimé Césaire*, *Une Voix pour l'Histoire* et *Parcours de dissidents*). Ces mêmes génériques usent d'une formulation floue : « Images de ». Le caractère classique de l'écriture de la lumière est imputable au respect et à l'illustration des fonctions de la lumière telles que les films à travers le temps les ont construites : lisibilité, problématique héritée des premières heures du cinéma

– voir de jour comme la nuit (*Rue cases-nègres* et *Une saison blanche et sèche*). La modalité principale est celle de la lumière naturaliste, quitte à obtenir une lumière improbable, comme dans les séquences réalistes de *Siméon*.

Enfin, le parti-pris naturaliste préside également à l'écriture sonore des films de fiction, optant pour une forme de retrait, choisissant soit la non-composition (*Rue cases-nègres*), soit des codes musicaux déjà éprouvés (*Une Saison blanche et sèche*, *Ruby Bridges*).

Le projet d'établissement du code réaliste pour la construction double du réel (construction et reconstruction) se heurte à un élément que Jacques Jouhaneau envisage alors qu'il détermine les interactions du sonore et du visuel, et les modalités du montage sonore :

« Certains éléments de la bande sonore peuvent être utilisés comme stimulus conditionnels pour faire revivre dans l'esprit du spectateur un souvenir précis, soit antérieur à la vision du film, soit intégré dans le récit. L'indicatif de *Radio Londres* « Les Français parlent aux Français... » constitue un archétype parfait du premier pas »¹.

Le classicisme, au cinéma comme en littérature, s'est développé à l'intérieur d'une sphère culturelle à partir d'un corpus endogène. Par conséquent, les distances prises par certains auteurs de la même sphère sont strictement poétiques.

Quand Palcy fait un choix qui semble anachronique, elle qui vient après toutes les avant-gardes, l'évaluation de ses partis-pris narratifs et esthétiques échappe à la sphère culturelle de départ. Le décalage qu'elle instaure entre ses films et ceux de la période pendant laquelle elle les produit implique, du point de vue de la réception par le public dans un contexte industriel mondialisé, un risque de désintérêt ou de désamour qu'elle prend et qu'elle a déjà payé.

Ses choix confèrent une aura datée aux films, mais la question n'est pas là. Elle crée un système parallèle parce qu'elle n'appartient pas à la même sphère. Aussi, notre postulat initial que le cinéma de Palcy relève d'une cinématographie mineure se confirme. Sa pratique

¹ Jacques Jouhaneau, « Montage sonore et montage visuel », in Pierre Maillot et Valérie Mouroux (dir.), *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 167.

n'est pas déviante, n'est pas inconsciente de l'histoire du cinéma occidental. Elle est volontairement une autre utilisation de procédés et de dispositifs préexistants, ce qui correspond à la notion de déterritorialisation qui fonde le concept de Deleuze et Guattari. Les choix palciens reconnaissent profondément la nature linguistique du cinéma, non dans les énoncés produits par la sémiologie par exemple, mais dans sa fonction performative, sa fonction à transmettre des mots d'ordre. La réalisatrice affirme par ses choix, que les cinémas majeur ou mineur ne sont pas deux cinémas différents, mais deux usages différents d'une variation continue.

Le discours de l'exception tenu sur Euzhan Palcy se révèle finalement « valide » au regard du cinéma français de la période. D'abord, parce que la réalisatrice se fait connaître en dehors des périodes « négrophiles » de l'art français. Le terme « négrophilie » désigne l'engouement de la société française, dont on présuppose qu'elle est blanche de manière homogène – faisant fi des différentes vagues d'immigration que la France a connues, pour les cultures noires, qu'elles soient africaine, états-unienne, sud-américaine, antillaise ou caribéenne. Les années 1970 et 1980 ne sont pas celles de la mise à l'honneur par les surréalistes de l'art nègre ou de la découverte de Breton de la Martinique, charmeuse de serpents, pas plus qu'elles ne coïncident avec celles du déferlement du jazz noir américain sur Paris dont la composition de Miles Davies pour *Ascenseur à l'échafaud* reste une étape marquante. On ne voit pas globalement de Noirs à l'écran ou peu. Les exceptions notables sont *Bako*, *l'autre rive* de Jack Champreux en 1978 et *Black Mic Mac* de Thomas Gilou en 1985.

Si le thème ainsi que les choix narratifs de Palcy détonnent, c'est que le cinéma français d'alors est héritier des grandes perturbations du mouvement de 1959 et qu'il cherche paradoxalement dans ses rangs sa relève, aidé par les modifications profondes apportées à la production par les aides de l'État (lois Lang).

Chapitre 2. Courants et réseaux de signifiante

Les premières conclusions ont établi une équation entre ses parti-pris activistes négrophiles et l'esthétique classique dominante de ses films. Pour autant, cela ne disqualifie pas l'œuvre d'Euzhan Palcy dans une considération du cinéma. Elle est intéressante pour une analyse qui se ne penche pas dans une transition sur les questions de mise en scène. En effet, le fait qu'Euzhan Palcy produise aussi bien des films de fiction que des films documentaires, en poursuivant le même objectif de rendre compte de la diaspora noire, interroge à rebours fiction et documentaire non pas seulement comme genres, mais comme processus de production de sens cinématographique.

Par ailleurs, en ouverture à *L'espace littéraire*¹, Blanchot postule que toute œuvre s'organise autour d'un chapitre, polarisant ainsi l'ordonnancement de l'écriture vers ce chapitre :

« Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, amis qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige ; ici vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée* »².

La complexité de la démarche de Blanchot résulte de plusieurs faits. D'abord, c'est en ce seul point que cette thèse de l'auteur est formulée. Elle lui confère une double utilité : indiquer la thèse globale qui préside à l'ouvrage et proposer une méthodologie pour la compréhension de l'œuvre. L'ouvrage est bien plus une ample réflexion sur les mouvements émotionnels qui animent l'auteur et guident ses aspirations et son inspiration vers la création.

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995, 376 pages.

² *Id.*, *ibid.*, p. 10

L'idée de polarisation de l'œuvre est seconde. La première est celle de la mort, comme mort effective de l'artiste, fin naturelle nécessaire et impossible à renégocier, mort souhaitée ou souhaitable, porteuse de sens pour celui qui lit l'œuvre, mort potentielle et aspiration de l'artiste imposée par l'œuvre. L'analyse de l'œuvre de Mallarmé, comparaison entre *Arria, Un coup de dés* et *Igitur*, recoupe toutes ces possibilités. Ensuite, et conséquemment, le point central est celui de la fin.

« Lancé à la folle poursuite de l'origine avec une certitude pourtant inébranlable de ne jamais y parvenir, l'écrivain est en effet "celui qui perd ce qu'il saisit" (EL, p. 274). [...] cette première entorse faite à la logique obligera quiconque aborde l'œuvre de Blanchot à raisonner en contremarche. Elle exige de nous, au départ que nous nous imaginions la mort comme origine, première en vertu du retour qu'elle opère à l'individu et à l'indifférencié »¹.

Cependant si la thèse de Blanchot intéresse ici, c'est dans son sens premier ou en tout cas littéral, compris comme espace singulier détenteur de la genèse de l'œuvre, de ses clés. Depuis sa diffusion au début des années 1950, l'hypothèse théorique de Maurice Blanchot fondée initialement sur l'analyse de l'œuvre de Mallarmé, Kafka et Hölderlin a connu de nombreux développements. En effet, elle est devenue dans les études littéraires une problématique qui selon, a donné lieu à la considération stricte de l'espace textuel ou, à l'inverse, à l'ouverture vers une sociologie de l'œuvre – espace de la production littéraire et de sa divulgation – qui inclut l'étude de l'ampleur réceptionnelle de la lecture². Ces possibles rendent compte de la portée du concept en lui-même. Elle permet de présenter l'analyse, les courants et les réseaux de signifiante qui parcourent l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy et lui confèrent sa cohérence.

En somme, l'objectif est de penser les ressemblances, les affinités et les filiations qui

¹ Marie-Chantal Killen, « Blanchot et l'art du récit », *Essais sur l'indicible, Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, PUV, coll. « L'Imaginaire du texte », 2004, p. 102.

² C'est en ces termes que se formule un appel à publications pour le numéro *Espace(s) littéraire(s)*, se nourrissant de la pensée de Blanchot. Ils indiquent en outre la pénétration dans la critique et la recherche.
http://www.fabula.org/actualites/revista-da-universidade-de-aveiro-letras_57008.php Ressource disponible le 17 mai 2017.

existent entre les films. L'analyse fait sienne la thèse de Sarah Maldoror¹ qui expose l'idée somme toute assez commune selon laquelle un artiste refait à l'infini la même œuvre, ou qu'il n'y a d'œuvre que de mouvement vers la création et que la fin en est toujours artificielle ou par défaut. La nouvelle présentation reposera sur des périodes élaborées en fonction de la vie de la réalisatrice martiniquaise et sera à la recherche des traits saillants dans les choix (parti-pris, héritage, hommage, similitude, différence) et dans les contraintes. Et *in fine*, dans la mesure du possible, elle envisagera la réception des films. Euzhan Palcy a une manière de réaliser qui répond toujours à un projet politique. Quelles conséquences un tel fil conducteur a-t-il sur le travail de la réalisatrice ? Quelle autre lecture théorique permet-elle d'élaborer sur les deux formes cinématographiques qu'elle s'est durablement choisie ?

A. Les genres de la fiction : entre réalité effective de création et catégorie classificatrice du cinéma

1. Les genres : marques d'une filiation cinématographique

Le genre cinématographique n'est ni une réalité naturelle ni un concept. La pensée du genre au cinéma hiérarchise de manière utilitaire les informations relatives à l'objet film. On trouve par ordre décroissant d'importance le référent dont on dira à la suite de Jacques Aumont et de Michel Marie que « le genre peut comporter des scènes obligatoires (les numéros chantés et dansés dans le *musical*, le *gunfight* plus ou moins ritualisé dans le *western*), qui jusqu'à un certain point en régissent l'économie formelle et symbolique »². Puis vient le contexte de production. Ce deuxième critère voit le genre comme une catégorie de la

¹ Réalisatrice antillaise, d'origine guadeloupéenne, Sarah Maldoror est considérée comme le premier réalisateur des Antilles française d'afro-descendance. Elle a commencé sa carrière en réalisant *Monogambee* en 1969, primé à plusieurs reprises (Premier prix au festival de Dinard et Tanis de Bronze à Carthage). Son œuvre se caractérise par des courts et moyens-métrages et des documentaires qui embrassent des lieux différents des empires coloniaux : l'Algérie, la Guinée Bissau, le Congo, les îles de Cap vert ou la Martinique.

² Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Arnaud Colin, coll. « Dictionnaire », 2008, p. 110.

production et reconnaît la structure institutionnelle, administrative et économique qui à travers le temps a favorisé l'émergence de tel ou tel genre. Le genre est en outre une coordonnée historique tout à la fois intradiégétique – à l'intérieur de la fiction –, (le *western* encore se déroule dans les régions arides de l'Ouest états-uniens), et extradiégétique, puisqu'ils s'illustrent à des périodes circonscrites. Le *screwball comedy*, par exemple, sous-genre de la comédie américaine, à la façon de Hawks (*Bringing up Baby*) et de Sturges (*The Lady Eve*) disparaît au moment de la Seconde Guerre mondiale après une petite dizaine d'années d'existence. Enfin, l'analyse des genres relègue au dernier plan les réalisateurs. Ce postulat intègre le processus économique de la période classique hollywoodienne qui a pesé sur la création des films parce que de fait, elle a créé le corpus fondateur.

Dans son commentaire, le « film de genre » recouvre l'acceptation péjorative, dans un effet de synonymie avec le « cinéma bis » ou les « films de série Z ». De manière plus neutre, le terme reconnaît dans un objet donné des éléments structurels plus généraux qui innervent son esthétique et qui influencent sa réception, après avoir inspiré sa création. Dans sa création, le film de genre est auto-référent. Il intègre des conventions figuratives dont les passages obligés sont les scènes-clés mais également la musique et la typologie des personnages.

La narratologie du cinéma, l'analyse structurale des films ou encore les théories de l'énonciation au cinéma articulent généralement leurs propositions et leurs discours sans avoir besoin de recourir à la notion de genre, au point de sembler implicitement la disqualifier. La pensée du genre cinématographique est une pensée du cinéma, dans le sens où les monographies comme les articles qui leur sont consacrés entreprennent de rendre compte de la création cinématographique aujourd'hui séculaire. C'est l'hypothèse (l'espoir?) d'une démarche heuristique dont les critères de sélection, d'inclusion et d'exclusion, s'imposeraient d'eux-mêmes et défieraient les limites géographico-politiques supranationales ou historiques qui déterminent souvent les ouvrages de synthèse sur le cinéma. La considération du signe

filmique et de ses effets n'a lieu que sous les doubles contraintes de la répétition et de l'obligation, contrairement à la notion de mouvement qui croise toutes les données filmiques (profilmique, diégétique, spectatorielle et créatorielle). C'est là, toute la différence entre l'étude du film fantastique et celle de l'Expressionnisme, par exemple. Le genre est par essence une notion faiblement sémiologique.

Pourtant la thèse soutenue en son temps par Jean-François Tarnowski¹, bien qu'ancienne, vient nuancer le caractère apparemment irréconciliable de la première discipline cinématographique et des genres. En effet, il livre, entre autres, ce qui est considéré comme la première étude sémiologique du cinéma fantastique. La disjonction universitaire entre étude du cinéma et considération des films réunis en sous-ensembles vient de ce que le propos de la première est de déconstruire pour révéler les éléments constitutifs et significatifs, tandis que l'autre est là *a priori*. Quelle attitude adopter vis-à-vis de cette catégorie qui ne cesse de revenir, résistant à la disparition, chaque fois que son insuffisance est démontrée ?

Euzhan Palcy ne se réclame pas du cinéma de genre ni du cinéma d'auteur. Elle crée en trente ans une œuvre cinématographiquement contrastée. L'impératif qu'elle se fait de traiter d'un sujet ne lui impose pas pour autant de genre. La diversité de ses choix s'explique. Lorsqu'interrogée sur ses goûts de spectatrice, la réalisatrice reconnaît un respect pour de nombreux réalisateurs qui appartiennent à un large spectre du cinéma, ce dont elle prévient d'ailleurs :

« Je n'ai pas de réalisateurs préférés. Il y a des films que j'aime beaucoup. Il y a ceux qui ont été un peu mes pères spirituels au début, quand j'avais votre âge »².

Il y a d'une part les réalisateurs auxquels elle attribue son éveil cinématographique. Ils sont principalement européens et américains. Viennent pêle-mêle : Hitchcock, Ousmane,

¹ Jean-François Tarnowski, *Essais d'esthétique et de philosophie du cinéma*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, soutenue en 1985, Université de Paris I.

² « Euzhan Palcy au Trianon », supplément de *Rue cases-nègres*, édition collector DVD.

Wilder, Costa-Gavras, Welles. La chose est rendue possible par la naissance, entre le début des années 1960 et le milieu des années 1970, puis la multiplication des ciné-clubs à la Martinique dont les choix cinéphiles sont en marge des films projetés alors. Le processus et les conditions sont similaires à ceux qui ont été observés en France autour de figures telles que Henri Langlois, si ce n'est que la démarche est somme toute plus tardive à la Martinique :

« En 1952, est apparu le premier Ciné-Club, fondé à l'initiative d'Anca Bertrand-Ionesco et de l'Inspecteur Debut, sous l'égide de la Fédération des Œuvres Laïques. [...] Entre temps, il a grandi, pris des initiatives importantes ; c'est ainsi qu'il a noué des relations fructueuses avec la Fédération française des ciné-clubs, élargissant le choix des films, tandis que la périodicité de mensuelle devenait hebdomadaire, avec deux séances, au lieu d'une. La première ayant lieu le mercredi soir à 20h30, la deuxième le jeudi à 9h pour les scolaires ; c'est lors de ces séances qu'est née la vocation de la réalisatrice Euzhan Palcy »¹.

Il y a d'autre part, ceux qui l'ont effectivement accompagnée dans sa création : en France, François Truffaut et aux États-Unis, Robert Redford. Il est possible de trouver trace de certains d'entre eux dans ses films. L'adaptation qu'elle propose du roman de Joseph Zobel emprunte la structure en tableaux des *Quatre cents coups*. Les quelque dix années de collège et de lycée du petit José Hassam sont transformées en une succession de journées à l'image de celles d'Antoine Doinel : José à la rue-cases, José à l'école, José au bourg, etc. Le principe dramaturgique du néophyte qui devient enquêteur sur lequel repose *Une Saison blanche et sèche* n'a rien de nouveau ; Carol Reed l'exploitait déjà pour *Le Troisième homme*, incarné par Orson Welles, en 1949. Le principe du faux coupable plus ou moins intègre et digne de confiance dans *The Killing Yard* est un ressort narratif cher à Hitchcock, de *Downhill* à *Frenzy* en passant par *North by Northwestern*. Même si elle n'évoque ni les réalisateurs américains comme Douglas Sirk ni italiens comme Visconti, la tonalité globale des films de fiction de Palcy la rapproche du mélodrame qui dans ses films tient au sujet, (la misère, le racisme ou

¹ *Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique*. « Hommage à Roland Suvélor », Fort-de-France, Publication de l'Association pour des rencontres cinématographiques en Martinique (ARCM), 2^e édition revisitée, 2007, p. 9 et 13.

l'expropriation) et au(x) personnage(s) de victime – l'enfant, le pauvre, le Noir, la personne âgée –, quand il ne s'agit pas d'une combinaison de tous ces éléments.

Ainsi, envisager le film en référence à un genre, dans son lien avec un autre corpus dessine une généalogie, un lignage d'un réalisateur. Il faut comprendre que ce n'est pas de l'autoréférentialité intrinsèque ou de l'établissement des modalités de la généricité, entre citation littéraire et parodique, qu'il est question ici. Mais il s'agit de l'exploitation des capacités critiques, au double sens de séparer et d'évaluer, de la notion de genre parce qu'il introduit le film considéré dans un deuxième ensemble, celui de ses prédécesseurs, si ce n'est de ses influences.

Étymologiquement, le genre désigne le groupe. Aussi la pensée du genre est-elle une pensée de l'ensemble. Considérer un film également dans son rapport au genre est fondamentalement une désignation fondée sur une pensée de corpus, sous les espèces de l'échantillon, du détail ou du fragment sans récuser l'unicité. Les considérations à suivre envisagent le concept de fragment, comme une méthode d'analyse, un chemin qui préserve la richesse de l'intention palcienne tout en récusant l'impossible autonomie radicale à laquelle la réalisatrice prétend. Rappelons de manière liminaire que la pensée du fragment atteste cette dualité paradoxale. On lit sous la plume de Dominique Berthet que :

« Le caractère éclaté, brisé, détaché, isolé du fragment [...] renvoie à une blessure, une fracture, une rupture, une perte, une solitude. La séparation du fragment entraîne la destruction de la totalité. [...] Cela dit, le fragment épars n'est pas inerte, figé, pétrifié. Présent dans l'œuvre, articulés à d'autres fragments, il s'impose dans son dynamisme. Il est le germe d'une œuvre à venir »¹.

Mieux encore, on apprend de Dominique Chateau que la force créatrice autant que le rêve d'annulation du tout, sa relation conflictuelle à ce dernier, sont constitutifs de l'élan du fragment. Il écrit:

¹ Dominique Berthet, « Éditorial » in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique* n° 14, « Le fragment », Fort-de-France, Octobre 2008, p. 5.

« L'autonomie n'existe que dans un rapport à quelque chose qui pourrait la résoudre ou la dénoncer. L'autonomie du seul ne le mène pas bien loin. Il faut l'autre pour la jauger, en se mesurant à lui. L'autre du tout est le fragment, l'autre du fragment est le tout. Le fragment est constamment sous la menace du tout. Il s'en méfie. Le plus évident, à cet égard, est la révolte du fragment contre le système, de l'aphorisme contre le traité. Mais il serait simpliste de ne voir dans l'écart du fragment qu'une simple révolte. Le fragment ne rivalise pas avec le tout simplement en se dressant contre lui. Le fragment rappelle le tout, le vise, le nargue même. Ainsi le tout l'obsède-t-il peu ou prou, jusqu'à désirer le supplanter. Là encore, le plus évident est le fragment qui refoule système, mais prétend à être un système à soi seul »¹.

Aussi, la complexité générique terminologique qui a cours dans le discours palcien est et se doit d'être rappelée et exposée de telle sorte à en déterminer les enjeux, la portée et les non-dits.

2. *Refus des terminologies et des lois de la généricité : possibilités et enjeux*

Le genre constitue un horizon d'attente pour les spectateurs et un ancrage de marché pour les annonceurs et les exploitants de salles, garantie pour les uns d'un type de spectacle et pour les autres, d'une rentabilité. En soi, le film de genre est un paradoxe. Les éléments qui président à son établissement sont nombreux et variables, nés de l'intrication des données économiques, idéologiques et esthétiques, qui l'encombrent, au fil du temps, d'un héritage ou d'une tradition incarnée par des œuvre-phares, puis le réduisent à une succession de codes et de clés. La dette du cinéma vis-à-vis de la littérature veut que sa détermination générale, comme sa désignation, lui sont pour la plupart antérieures (le drame, le policier, la comédie, etc.), et son histoire est faite d'apogée et de crises, de périodes d'expansion et de reflux. Reste que, pour reprendre et renverser la formule de Bathélémy Amengual, les œuvres font le genre et le genre fait les œuvres². Traité en caution ou en argument *ad hominem*, le genre et plus

¹ Dominique Chateau, « Fragments sur le fragment », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 14, « Le fragment », *ibid*, p. 16.

² Barthélémy Amengual, « Bon chic, bon genre ? » in Michel Serceau (dir.), *CinémAction*, n° 68, « Panorama des genres au cinéma », Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 200. La citation exacte est inverse puisqu'incriminant le genre, Amengual écrit : « Le genre "fait" les œuvres et les œuvres font le genre ».

encore, la lecture par le genre concerne tout film, rendant pour un temps caduque l'opposition entre film de genre et film d'auteur.

Quoiqu'il en soit et pour discutables que soient les déterminations génériques, elles sont opérantes. *Rue cases-nègres* est un film d'époque en costumes avec la matière d'une chronique en faisant se succéder des faits divers comme le Concours des Bourses ou l'accident d'un Béké. *Une Saison blanche et sèche* a les composantes d'un thriller dont l'intrigue policière doit répondre à une énigme ; en substance : que sont devenus le fils puis le père N'Gubene ? Qui les a tués et pour quelles raisons ? Celui qui mène l'enquête n'est pas le traditionnel enquêteur mais un proche, un civil tandis que la police fait obstacle à élucidation des disparitions, puis des meurtres avérés. Il en va de même pour *The Killing Yard* où toute la question est de savoir si l'émeutier de la prison d'Attica sera reconnu coupable tous les chefs d'accusation injustement portés contre lui. Quant au documentaire fleuve consacré à Aimé Césaire, pour la considération duquel il faut intégrer le moyen-métrage *L'Ami fondamental*, il s'agit d'un *biopic*¹.

Martine Joly explique les raisons de l'adéquation et de la pérennité de la taxinomie ; selon elle, les genres sont autant de « consignes de lecture interne et institutionnelle d'un film »². Opérantes ? Oui, mais dans quel sens ? Que disent-elles ? Si l'on voit dans les genres, l'expression d'une spécificité nationale ou culturelle³, il s'avère qu'Euzhan Palcy adopte naturellement et sciemment une posture de rupture. Les références que la réalisatrice se reconnaît ont largement contribué à élaborer les traditions hollywoodiennes. Or, les films de

¹ Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », in *Le Français aujourd'hui*, n° 165, *Film et texte : une didactique à inventer*, Paris, Armand Colin, coll. « AFEF », mars 2009, p. 9-16 : « Le *Biopic*, abréviation de *biographical picture*, est un long-métrage biographique retraçant avec plus ou moins de fidélité la vie d'un personnage célèbre. Le genre, présent pourtant dès l'origine du cinéma, a été identifié avec le cycle des films produits par la Warner dans les années 30, dirigés par William Dieterle, avec Paul Muni dans le rôle principal (*La Vie de Louis Pasteur*, *La Vie d'Émile Zola* et *Juarez*). Il connaît à l'heure actuelle un engouement sans précédent, toutes cinématographies confondues. ».

² Martine Joly, « Consignes de lecture internes et institutionnelles d'un film », in *Études de communication* [Online], 9, 1987, p. 69-78. (En ligne depuis le 14 février 2012). <http://edc.revues.org/2916?lang=en>

³ Michel Serceau développe ce point en introduction au *CinémaAction* n° 68 et l'indique comme l'un des postulats de départ principaux des articles réunis dans la revue.

sa cinéphilie appartiennent à une histoire des représentations et des mentalités qui lui est étrangère. Quant au cinéma français, auquel il semblerait justifié de l'adosser, il livre des récits et parcourt des imaginaires qui deviennent peu aisément ou moins clairement des systèmes codifiés récurrents, à l'exception d'une partie de la production récente. Dans cette veine, des films d'action sous l'influence d'EuropaCorp et certaines comédies grand public (comme celles de Géraldine Nakach¹ ou Sophie Lellouche²) ne font guère mystère de leurs propres références et de leurs ambitions internationales. Notons qu'il est facile d'identifier Luc Besson, à travers EuropaCorp, parce qu'il a créé un *trust* qui le place désormais à tous les stades du cinéma, de la production à la diffusion-exploitation et lui confère une place à part dans le cinéma français. La machine bessonnienne n'est indéniablement pas une règle, mais elle encourage et nourrit une nouvelle génération de réalisateurs, parmi lesquels, de manière évidente, Jan Kounen³. Que Jeunet et Kassovitz en soient, est bien plus polémique. Le critique Laurent Delmas interroge les contours du cinéma français tenté par le rêve franco-américain. Il met à mal une lecture patriotique de quelques succès des deux dernières décennies du XX^e siècle, au point de voir en Annaud leur précurseur⁴. L'orgueil de l'exception culturelle à la

¹ Géraldine Nakach, *Tout ce qui brille* (2010) et *New York* (2012).

² Sophie Lellouche, *Paris-Manhattan*, 2012. La présence au casting de Woody Allen et le titre annoncent une volonté de se dissocier de la réputation élitiste défavorable que ce serait fait le cinéma français à l'international. La réalisatrice exploite les ressorts de la comédie sentimentale et tente de sublimer l'aura de la capitale française, comme New York l'a été par Woody Allen. Une partie essentielle du scénario est fondée sur les dialogues imaginaires entre le réalisateur américain et le personnage principal du film.

³ Jan Kounen, *Doberman*, 1997, 103 minutes.

⁴ « Face à la toute-puissance hollywoodienne, certains cinéastes français explorent des voies nouvelles ou controversées. D'une certaine manière, c'est Jean-Jacques Annaud qui, en 1981, avec sa *Guerre du feu*, lança l'idée d'une riposte française à l'hégémonie hollywoodienne. Il est le premier cinéaste français à concevoir ses films pour le marché international. Ses capitaux furent donc américains et marginalement franco-canadiens. Sept ans plus tard, il parvint à renouveler un exploit quasi identique avec *L'Ours*. Effets spéciaux, gros budgets capitaux à majorité hollywoodiens, langue anglaise, tels sont les critères nécessaires de ces superproductions qui parviennent à pénétrer le marché américain et ses satellites du monde entier. À travers des chemins plus détournés, Jean-Pierre Jeunet interpelle lui aussi le cinéma français. Ses premiers films (*Delicatessen*, 1991 ; *La Cité des enfants perdus*, 1995) le firent remarquer à Hollywood. En 1997, il signe *Alien, la résurrection* soit le quatrième volet d'une série inaugurée par le plus britannique des cinéastes hollywoodiens, Ridley Scott. [...] avec l'aide de son scénariste Guillaume Laurant mais sans Caro, son complice des premiers temps de *Delicatessen*, Jean-Pierre Jeunet donna naissance à un film phénomène. Le microcosme montmartrois et son cortège de clichés revendiqués comme tels (l'épicerie de quartier, le bar-tabac, le pavé de Paris, etc.) feront le tour du monde. Le film est tellement hexagonal qu'il en devient mondial : à l'heure de la globalisation, *Amélie*, la petite Parisienne malicieuse prend des allures d'Astérix internationaliste, reine d'un village-monde en forme de bonbonnière. [...] Mais la tentation américaine ne touche pas seulement les superproductions et le cinéma de

française a-t-elle fait long-feu parmi les réalisateurs de l'après (dans le monde d'après Nouvelle Vague, après contre-culture américaine, après Deuxième choc pétrolier, après la chute de Mur de Berlin) ?

Ensuite, la réalisatrice martiniquaise crée une terminologie autonome pour ses films. Elle choisit le terme « dramatique » qui semble recouvrir la plus grande part de sa production fictionnelle, sans pour autant recourir aux typologies critiques et commerciales du cinéma. Elle confie :

« Je me fais plaisir. Quand je choisis, j'ai envie *de parler de*. Tous les gens m'intéressent. J'aime le film de comédie avec beaucoup d'actions, les *action comedy*. J'aime beaucoup les films de suspense par exemple. J'aime beaucoup les films d'Hitchcock. Ça m'a nourri. J'aime les films dramatiques. *Rue cases-nègres* est un film dramatique. *Ruby Bridges* est un film dramatique »¹.

La Messagère est également « une dramatique », selon la désignation qu'elle indique. À comparer les films qui se retrouvent ainsi labélisés, il s'avère que reprenant à son compte la terminologie anglo-saxonne et commerciale aux frontières flottantes de *drama*, le terme recouvre pour elle, des catégories de niveaux épistémologiques différents ; se sont le sujet, la tonalité pathétique ou mélodramatique mais aussi, dans une certaine mesure, la forme de la narration construite à la fois par la dimension réaliste et la reconstitution historique.

La terminologie fluctuante dans la présentation de ses films dont elle fait preuve excède la simple fantaisie individuelle.

« Les genres forment des corpus de films historiquement cohérents et présentant des caractéristiques sémantiques, syntaxiques et idéologiques communes [...] Attribuer un genre à un film, classer des films par genres, c'est non seulement cartographier le monde des œuvres cinématographiques ou repérer sur quel continent se trouve un film, mais surtout exprimer, activer ou accepter un système de références commun et implicite, qui résulte avant tout 'habitudes de production et de réception »².

divertissement. En tournant son troisième film, *Twenty-nine Palms* (2003), entièrement aux États-Unis et en langue anglaise avec des capitaux français, Bruno Dumont explorait des chemins nouveaux. Dans un registre différent, Matthieu Kassovitz, en 2004, avec *Gothika*, répondait lui aussi aux sirènes américaines ». Laurent Delmas, « Hollywood-sur-Seine ? Le rêve franco-américain », in *Larousse du Cinéma*, Paris, Larousse, 2005, p. 276.

¹ Interview accordée en février 2010 reproduite en annexe.

² Raphaëlle Moine, « L'évitement des genres, un fait critique ? », in *La fiction éclatée : Études socio-culturelles*, Jean-Pierre Bertin-Maghit et Geneviève Sellier (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, coll. « Les Médias », p. 106.

Le brouillage générique auquel elle travaille, dont l'un des corollaires est d'empêcher une lecture générique de son œuvre, c'est-à-dire un positionnement donné du spectateur, recherche l'ouverture d'une faille dans les certitudes, une impossibilité de reduplication *a priori* d'une attitude spectatorielle déjà établie. Elle voit dans *Siméon*, son troisième long-métrage, « un conte musical antillais »¹. Si elle reste cette fois dans le même niveau épistémologique, celui de la forme de la narration, elle croise cependant deux types de film de genre fort différents établis par la tradition qui sont d'une part le conte et d'autre part la comédie musicale. Elle y ajoute une caractérisation géographico-culturelle non opératoire pour les théoriciens. Finalement la question n'est pas celle de l'identité générique d'un film et de l'obstacle avéré ou potentiel opposé à sa nature d'œuvre – nul ne saurait invoquer une telle argumentation pour révoquer tel ou tel film ou amoindrir sa qualité – mais celle du discours pas le genre, selon que l'on en soit le réalisateur, le producteur, l'exploitant, le spectateur ou le critique.

3. *Siméon ou l'explosion créatrice*

Hawks, Ford, Wilder développent au sein d'une industrie des films de genre qu'on leur a proposés, sans exclusivité pour l'un d'entre eux, comme le font Hitchcock ou Mankiewicz, par exemple. Depuis, d'autres réalisateurs optent également pour le parti-pris similaire de s'inscrire dans plusieurs genres. À l'instar d'Olivier Assayas ou de Quentin Tarentino, ils définissent leurs films comme faisant partie d'un genre, répondant à leur désir d'aller vers ce genre. Cette attitude d'hommage est désormais acquise. En revanche, il est fondé de se demander alors dans quelle mesure, le genre, réalité/horizon de création, parce que contraignant, peut être un horizon de possibles, ménagé par le truchement d'une terminologie

¹ Interview accordée à Olivier Barlet, in *Africultures* n° 37, « La geste musicale dans les cinémas noirs », Paris, L'Harmattan, avril 2001, 127 pages.

divergente et originale ?

Il existe en effet une troisième voie moins souvent considérée, qui est celle qui consiste à revendiquer pour un film un genre non identifié. On peut dire la démarche actuelle puisque c'est celle qu'Euzhan Palcy explore, lorsqu'elle déclare *Siméon* « conte musicale ». Pourtant, la posture n'est pas neuve ; avant la réalisatrice martiniquaise, des réalisateurs russes des années 1970 l'ont fait. Dans ce cas, comme dans celui de ses prédécesseurs, créer un entre-deux est à la limite de dénier la notion-même de genre. La méthode soviétique est de faire du rire l'instrument de la dénonciation de ce que l'artiste vit comme une limite, un carcan. Il n'est pas étonnant que Barthélémy Amengual dans son article pamphlet contre l'hégémonie de la pensée par le genre en littérature comme au cinéma, rappelle et encense leurs démarches. Emboîtant au critique Léonid Kozlov, il voit dans la fantaisie de la terminologie un acte de liberté artistique :

« “La terminologie scientifique et classificatoire perdant ici en rigueur, l'artiste s'affirme créateur de son propre genre : “Drame avec cirque et feu d'artifice”, “comédie fantastique”, “Moliériane en trois actes”, “Mélodrame-bouffe”, “Un cas réellement en incroyable en deux actes”, “Amusant changement de scènes, avec accompagnement musical de tous les instruments possibles et la participation d'un corps de ballet et de régiments cosaques”, ce sont là quelques définitions de “genres” accordées en URSS par des auteurs dramatiques à leurs œuvres”¹. Ne confondons par leur attitude avec celle de certains journalistes spécialisés. Là, le genre embarrasse le critique ; ici, il révolte le créateur »².

Bien que postérieur aux auteurs qu'il considère, Amengual n'indique pas que la liberté et le détournement de la taxinomie s'obtient également par le recours à des références qui n'appartiennent pas au cinéma ; le cirque, le théâtre et l'opéra-comique viennent enrichir le champ des possibles de dénomination.

La méthode palcienne est autre et en apparence plus facile d'accès parce que ses

¹ Léonid Kozlov, « Traits communs et particularités des genres », in *Janry Kino*, Moscou, 1979 ; traduction in *Film URSS'70, la critica sovietica*, tome I, Venise, Masilio editore, 1980, cité par Barthélémy Amengual, *op. cit.*, p. 199.

² Barthélémy Amengual, « Bon chic, bon genre ? », *op. cit.*, p. 199.

références sont *a priori* strictement cinématographiques. Elle entend créer pour son troisième long-métrage un mélange entre le film musical et le conte, une alliance entre la musique et l'onirisme. Le film musical repose sur le rapport entre cinéma, musique et danse. Les deux veines attestées sont un versant américain (le *musical* hollywoodien) et un versant français, (la variante créée par Jacques Demy). La dimension sociale de certaines comédies musicales, à la manière de *West Side Story* (Robert Wise, 1961) et de *Hair* (Milos Forman, 1979) n'est pas un trait distinctif de la comédie musicale à l'américaine mais bien plus une évolution du genre, alors que son heure de gloire est révolue :

« À la fin des années 1950, l'allégresse des heureux moments céda le pas au désenchantement. Le temps de la comédie musicale s'acheva avec celui des Studios, tant les moyens matériels, financiers et humains nécessaires au genre étaient étroitement tributaires de ce mode de production »¹.

Là, s'arrête la détermination d'évidence car à extrapoler sur l'adjectif « musical » de la terminologie choisie par Palcy, l'analyse se trouve rapidement confrontée à un maillage dense et complexe de réseau d'influences, de significations et d'interrogations.

Le film musical comme le conte cinématographique sont réfractaires à la définition. La considération du premier engage celles de toute sorte d'autres arts : le théâtre, la musique, le chant, la danse, la peinture, l'architecture et la littérature. Il recouvre la comédie musicale, le film de danse ou la biographie musicale – la dernière nourrissant une tendance prospère dès les années 1930. L'information n'est pas secondaire. Siméon, dont le titre initial est *Zouk Spirit/ l'Esprit du Zouk*², est indéniablement une biographie, quoique fantaisiste, du groupe Kassav', qui a créé cette musique dans les années 1980. Cette hypothèse se confirme du fait que les membres du groupe forment la distribution du film. La réalisatrice reconnaît s'être donné pour objectif de rendre hommage à la musique antillaise et à ses artistes et en même temps qu'elle voulait filmer la danse traditionnelle antillaise. « J'ai effectué une rencontre et

¹ Vincent Pinel, « La comédie musicale », *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2009, p. 61.

² C'est le titre qui par ailleurs indiqué sur le scénario que les équipes de la réalisatrice ont confié à la Cinémathèque française. Plusieurs parties de ce scénario sont reproduites en annexe.

une communion entre deux générations de chanteurs, de musiciens »¹, affirme-t-elle. La capacité du film a rencontré les diverses manifestations du film musical n'empêche qu'il faille noter la difficulté à circonscrire ce que le terme désigne. Les nombreux regroupements que Vincent Pinel établit, comme les nombreuses exceptions relevées par N. T. Binh en font la démonstration, au même titre que le repli dans les années 1980, vers la considération de l'espace narratif² excluant les questions de musique, de chants et de danses !

Le film musical est pléthorique dans ses illustrations, ses formes et ses sources. Le conte cinématographique échappe à la définition parce qu'il n'existe pas en tant que tel. Il n'est une entrée dans aucun ouvrage de synthèse ou dictionnaire de cinéma, tout au plus l'envisage-t-on comme adaptation de contes littéraires, mythologique ou fantastique (*La chute de la maison Usher*, Epstein, 1940). Par inférence, il s'avère que, aux yeux des théoriciens, il n'est que de conte que fantastique ; ce dernier naît de la coexistence nécessaire du crédible et de l'étrange. Le fantastique lui-même est difficile à saisir parce qu'il lui arrive de surgir au cours d'un épisode ou d'influencer durablement tout l'atmosphère d'une œuvre. Selon Pinel, il ne ferait qu'un avec le film d'épouvante et le film de terreur, les désignations commerciales mettant en avant l'effet sur le spectateur. La thèse retenue se fait l'écho d'une longue tradition, régulièrement alimentée par les observations des personnages récurrents et des situations obscures et inquiétantes dans lesquelles ils évoluent. Le fantastique serait la face sombre du merveilleux, lumineux, optimiste et solaire dont *Le Magicien d'Oz*, serait l'exemple parfait. Sans vampires ni loup-garou, *La Nuit du chasseur* (Laughton 1955) invalide l'un comme l'autre.

Ensuite, que faire de ces contes de Noël ? Certes, les *Christmas carols* sont des chants de Noël et non un genre cinématographique. Vouloir étendre la désignation aux films selon les

¹ Entretien accordé à Livio Duverger.

² Bruce Babington et Peter William Evans (*Blue Sky and Silver Linings, Aspects of the Hollywood Musical*), Ethan Morden ou Jane Fueur sont de ceux-là.

seuls critères de leur périodicité et de la mise en scène de valeurs (l'esprit de famille, la solidarité ou la tolérance) est vain ; les films que l'on pourrait ainsi réunir peinent à créer un corpus significatif. Pourtant, la période Noël devient très tôt une date stratégique de calendrier économique du cinéma, au point d'imposer des thématiques, dont celle de l'ange gardien. *La vie est belle* est un film important du réalisateur italo-américain Frank Capra qui l'exploite. Le film de Palcy sort en décembre 1996, en même temps que *Maman j'ai raté l'avion*. Le rapprochement n'est pas fortuit. Dans cette acceptation, si *Siméon* est un conte, il est un conte de Noël. Le personnage campé par Jean-Claude Duverger est indéniablement un ange. C'est à lui que l'on doit en grande partie la sensation de familiarité du film avec celui de Capra. Siméon, résistant à la disparition totale de la mort pour protéger sa famille et guider un homme bon et talentueux à la demande de sa fille, offre une version adaptée au folklore antillais de l'ange gardien Clarence, chrétien et américain, venu sauver le bon George Bailey (James Stewart). Les deux fables sont aussi douloureusement optimistes l'une que l'autre, trouvant dans leurs séquences de clôture respectives l'expression de l'improbable victoire du plus faible face à un système fait de corruption et d'indifférence.

Entre la dénonciation de « conte cinématographique » que les théoriciens récusent en l'utilisant pas et une définition par l'exemple indéfendable, seules les adaptations cinématographiques des contes littéraires accèdent durablement à cette désignation. Or, le conte littéraire est lui-même un genre narratif dont la définition demeure imprécise. En Occident, il englobe aussi bien le fabliau médiéval sous les espèces du conte à rire que le conte merveilleux et le conte fantastique. Lorsque la critique cinématographique parle de conte cinématographique, les films qu'elle désigne excèdent largement les adaptations qui puisent librement dans le répertoire offert par ces deux dernières veines. Selon certains, *Les quatre cents coups* sont un conte sur l'enfance et la promotion française de *Cría cuervos* annonce le conte de Carlos Saura, comme si le cinéma avait besoin de la case conte dans sa

nomenclature tout en la remplissant d'objets fort différents.

Pour comprendre ce « conte musical » qu'Euzhan Palcy crée de toutes pièces lorsqu'elle présente son *Siméon*, il semble qu'il faille abandonner les ouvrages théoriques et replacer le propos dans contexte, celui de la promotion et conséquemment, dans la perspective d'une communication avec le public, voire dans la perspective d'une stratégie de persuasion. Le télescopage de deux termes aussi polysémiques, dans le champ de l'expérience cinématographique, convoque ensemble les réminiscences du conte, du merveilleux comme du fantastique, indifféremment littéraire ou cinématographique et les souvenirs d'images colorées des chorégraphies enlevées du *musical*. Ces univers, autonomes les uns des autres selon l'exégèse, ont en commun, du point de vue du spectateur, de se partager une caractéristique : l'onirisme. *Siméon* peut être rapproché de *La vie est belle* parce que le film de Capra exemplifie un certain cinéma où l'onirisme rencontre la comédie américaine des années 1950. Le conte cinématographique aussi divers répond à un positionnement de caméra à hauteur du candide (l'enfant, le naïf ou l'intègre). Il a la possibilité de créer le réalisme onirique de l'œuvre, mêlant à l'envie, le rêve et la réalité, l'ici et l'ailleurs, l'ici et l'au-delà, le passé et le présent. Le conte dans son usage flottant est à entendre comme l'élément qui vient compléter une pensée du genre, qui fait système, où les uns et les autres trouvent des caractérisations positives, sans pouvoir empêcher qu'en certains endroits le vêtement théorique bâille, créant un espace sans label mais plein de réalisations effectives et observables. Dans cette optique, la thèse structuraliste de Propp¹ est assimilable à la démonstration psychanalytique de Bettelheim². Entre activation de processus de reconnaissance des structures obligatoires d'un récit et symbolisation de ces étapes comme double de l'apprentissage de monde, le recours à la notion de conte est en fait convocation

¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique/ Points Sciences humaines », 1965 et 1970, 255 pages.

² Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, coll. « Presses Pocket », 1999, 476 pages.

d'un savoir commun. Le conte devient la métaphore universellement réduplicable de tous les cheminements possibles dans le monde.

L'onirisme de *Siméon* tient d'abord à ce que sa réalisation prend le parti de louer l'incohérence, l'imaginaire et le foisonnement, de la quête de vieilles racines musicales antillaises, séquences dansées, aux échappées fantastiques assorties de quelques effets spéciaux. Il anime cet entre-mondes dans lequel évolue se revenant au rire tonitruant dont la bonhomie se double d'improbable – il porte une queue de pie rose bonbon –, entre-deux métaphorique : l'espace du silence, qui survivent dans les souvenirs de certains, tentative/espoir d'un endroit pour ceux qui sont oubliés.

Siméon est profondément un moment d'achoppement dans l'œuvre palcienne. Le film polarise à n'en pas douter l'œuvre tout entière. Point de convergence des longs et des courts-métrages, il est l'aspiration à la fiction libre de prétexte, autonome et inventive, qui justifie *a posteriori* la création d'une terminologie neuve, mais non sans influences. Il est son film le plus personnel. Après *Rue cases-nègres* et *Une Saison blanche et sèche*, *Siméon* fait le lien avec l'œuvre de jeunesse *L'Atelier du diable* et *La Messagère*. Le *topos* du revenant qui vient guider les vivants, qui est toujours une personnalité positive était dans son premier moyen-métrage diffusé à la télé, *La Messagère*. Ce témoignage d'une culture qui se structure autour d'un personnage traditionnel du revenant explique peut-être que sa posture d'activiste dans *Siméon* rompe avec la fresque historique. Elle se veut toujours engagée mais il s'agit pour elle de porter à l'écran la structuration de l'imaginaire antillais. Son rapport à une pratique magico-religieuse antillaise est peut-être la chose la plus personnelle, mais en réalité la moins représentée de ses choix.

Siméon est son incursion dans la production de fiction et dans la capacité du langage cinématographique à produire de manière singulière de la fiction et du sens. Euzhan Palcy y a recours à un large faisceau de références cinématographiques confidentielles, éloignées du

grand public à qui elle destine son troisième long-métrage pour le grand écran. D'abord, elle cite *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard. L'intertextualité poétique ouverte est dénoncée par les premiers vers de « L'Éternité » d'Arthur Rimbaud : « L'Éternité /C'est la mer allée avec le soleil ». La répétition en apparence désordonnée à laquelle se livre le personnage de la petite Orélie est laissée sans autre justification diégétique qu'une espièglerie enfantine. Pourtant, le maillage des signes se perpétue quand le dernier plan de *Pierrot le fou* est cité quasiment littéralement dans un processus d'appropriation. Euzhan Palcy n'en modifie que la teinte, devenue orangée dans ce ciel qui rejoint la mer bordant la bourgade antillaise. Ensuite, c'est le *Dionysos*¹ de Jean Rouch qui donne la clé du personnage du *soucounnan*, comme celle de la structure du film *Siméon* tout entier. Rouch avait rêvé un « cinéma, art du double [...] passage du monde réel au monde imaginaire »². Palcy en a implanté le principe dans les strates de construction de l'imaginaire complexe qui irrigue et porte les errances du *soucounnan* Zouk. En introduction du livre qui a suivi le film, Jean Rouch écrit :

« Il ne s'agit pas ici d'un scénario, ni d'une "continuité dialoguée", mais d'un essai illustré d'un tournage où l'aléatoire est, sans doute, l'invisible mais le principal acteur d'un film réalisé "au vent de l'éventuel" »³.

Siméon est également un rendez-vous raté. Peut-être cela tient-il à l'écart trop grand entre ses influences exigeante et l'intention de divertissement. Quoi qu'il en soit, il n'est pas tout à fait fortuit qu'après son échec, elle propose le film le plus formaté qui soit. Elle passe d'une situation où elle fait un certain nombre de propositions à *Ruby Bridges*, réalisé pour Disney, selon des codes Disney.

¹ Ressource disponible le 17 mai 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8wd6hNuBN4o&t=424s>

² Jean Rouch, « Note d'intention », in *Dionysos*, « Scénarios et story-board », Paris, Édition Artcom', 1999, p. 109.

³ Jean Rouch, « Avant-propos », *Dionysos*, *op. cit.*, p. 5.

B. Du documentaire : le genre en question

L'analyse de l'œuvre d'Euzhan Palcy n'échappe pas à la règle de la description. L'enquête par les(s) genre(s) s'impose, nécessaire, tout à la fois pour nourrir et dépasser la considération possiblement limitante des intentions et des revendications, assumées par la réalisatrice. Pour biaisés et instables qu'ils soient dans leur dimension conceptuelle, au regard de leur efficience communicationnelle pragmatique, lorsque l'on se tient du point de vue de l'industrie cinématographique ou du spectateur, les genres cinématographiques recèlent un potentiel descriptif de poids. Ils ont permis de dessiner pour chaque film et autour de chacun d'eux les contours des structures formelles qui y sont engagées.

Pourtant, le premier mouvement de la démarche ne s'est attaché qu'au versant fictionnel de la production palcienne. Il faut s'en expliquer. Est-ce à dire que le documentaire n'est pas un genre ? N'a-t-il pas des sous-genres ? Ou son histoire n'est pas celle des films d'action ? L'obstacle à la considération croisée et transversale des films de fiction et des films documentaires de Palcy réside-t-il dans les trébuchements inhérents à l'imprécision définitionnelle de l'élément dont l'analyse s'est rendue tributaire ? Ou est-il plutôt dû à la résistance intrinsèque du documentaire à la détermination par le genre ? En un mot, d'où vient qu'alors que la théorie cinématographique s'en défend, le ressenti au spectacle du film le conforte ? « Qu'est-ce donc que ce [documentaire] qui, à la fois, s'affiche institutionnellement et historiquement si clairement, ne semble exister que négativement, par opposition à la fiction, et résiste si fort à toute tentative de formalisation théorique ? »¹. Quelles étapes la détermination de celui-ci impose-t-elle pour servir la représentation de trois volets d'*Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire, L'Ami fondamental* et de *Parcours de dissidents* ? Et *in fine*, quels sont les enjeux d'une telle catégorisation pour la considération de l'œuvre

¹ Geneviève Jacquinot, « *Le genre documentaire existe-t-il ?* », in Michel Serceau (dir.), « Panorama des genres au cinéma », *CinémAction*, n° 68 ; Paris, Corlet-Télérama, 3^e trimestre, 1993, p. 163.

d'Euzhan Palcy tout entière ?

1. Circonscrire les films non romanesques d'Euzhan Palcy : analyse du matériau profilmique

Qu'est-ce-que le documentaire ? Dès ces premières heures d'existence, la terminologie communément utilisée est remise en question. Elle résulte de la substantivation de l'expression devenue célèbre « *documentary value* »¹, créée par le réalisateur et critique de cinéma écossais John Grierson, à propos de *Moana : A romance of the Golden Age* (1926), le troisième film de Robert Flaherty. Ce n'est pas un fastidieux recensement des différences criantes entre *Moana* et les films de Palcy qui pourraient résorber les nombreuses polémiques qui lui sont attachées. On peut tout au plus constater que de l'un aux autres, un siècle s'est écoulé et qu'il les situe virtuellement aux deux extrémités du spectre cinématographique.

De manière évidente, le premier est en noir et blanc et muet tandis que les autres sont en couleurs et sonores. Les avancées techniques qui ont concerné tous les champs de la production cinématographique (le parlant et l'arrivée des caméras légères puis celle du son synchrone) et la création du reportage journalistique – dit d'intervention –, forme concurrente parce que proche et née de l'avènement de la télévision, n'y ont rien fait. La capacité du « genre documentaire » à accueillir des films aussi techniquement étrangers que ceux de Flaherty, Grierson et Palcy fait la démonstration de son caractère opératoire, sans faire émerger les raisons de l'opposition qu'il suscite. Si sa plasticité est jugée conceptuellement suspecte, c'est qu'elle met en place un jeu de similitudes, soutenu par un principe d'opposition d'avec la dimension romanesque du cinéma, devenue dominante à travers le temps. À sa création, le terme est chargé de l'enthousiasme de son auteur, Grierson, pour les films de son prédécesseur américain Flaherty, aussi bien que par ses propres convictions

¹ John Grierson, « *Flaherty's Poetic Moana* », in *New York Sun*, 8 février 1926.

politiques. Il célèbre certes un rapport jugé plus authentique au monde mais cette terminologie formule surtout une vive critique à l'égard du cinéma de studio qui développe des histoires formatées, en plein essor à la période. Depuis, c'est l'entière du système fiction/documentaire que les praticiens et les théoriciens contestent. D'abord, ils récusent une antinomie supposée irrévocable entre fiction et vérité, de même qu'entre documentaire et imaginaire. Ensuite, ils engagent à prendre toute la mesure d'une classification qui exclut mécaniquement toute possibilité de détermination/considération autonome d'un pan entier de la production cinématographique.

Considérant les enjeux des diverses approches (générique, téléologique, généalogique, etc.), le théoricien du documentaire Jean-Luc Lioult conclut de manière dépassionnée à l'existence de tensions et de paradoxes au cœur du documentaire :

« Pris entre des exigences contradictoires, le cinéma documentaire est depuis toujours difficile à définir. On peut tenter de le caractériser par son objet : dire quelque chose du monde à partir d'événements réels »¹.

Comprise au sein d'un ensemble documentaire², l'épineuse question de la définition se comprend au plan infradiégétique : celui de la nature du matériau profilmique de l'image – ce qui est filmé –. À cet égard, les films de Palcy ont en commun avec ceux des pionniers du cinéma d'avoir recours à des personnes réelles. Malgré le passage du temps, le terme a continué de recouvrir des films « sans acteurs professionnels ou amateurs, ou plutôt dans lesquels chaque personnage, spontanément ou sous directives, interprète son propre rôle ; sans décors de studios ou décors naturels détournés »³. Dans le cas de *Parcours de dissidents*, elles sont anonymes. En revanche, le triptyque s'organise autour d'une personne connue, Aimé Césaire, qui apparaît lui-même dans les films. Il en va de même dans *L'Ami fondamental*, où à

¹ Ressource disponible le 17 mai 2017.

<http://www.uoh.front/notice?id=aee1433c-6007-4e64-863f-9197709cb5b9>

² L'expression est de Roger Odin.

³ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 24.

la figure de Césaire s'ajoute celle de Léopold Sédar Senghor, l'autre créateur de la Négritude⁴.

Lioult introduit également un enjeu métadiégétique, celui de la relation du spectateur à l'image regardée. Il dit :

« L'image documentaire représenterait alors en quelque sorte notre propre rapport au monde et permettrait d'assigner une nouvelle dimension au cinéma »¹.

Le film documentaire installe en effet un régime de croyance différent de celui de la fiction. Par son organisation interne (sans acteur, ni changement de décor, ni effacement total du dispositif de captation), il amène le spectateur à croire que ce qu'il voit a existé, dans un temps antérieur à la projection durant lequel les images ont été puisées et enregistrées dans le réel. Or, dans deux des propositions de Palcy, la célébrité est au cœur même du film. L'icône accompagne plus aisément que le personnage anonyme la lecture de l'image et facilite le guidage du spectateur amené à superposer le monde dans lequel il évolue et celui suggéré sur l'écran, dans un décuplement du pouvoir d'influence sur le processus individuel d'attestation de la « réalité brute du matériau profilmique », selon l'expression de Geneviève Jacquinot².

Comme aux premières heures du cinéma et ce, dès les vues Lumières, de *La sortie d'usine* au *Repas de bébé* par exemple, la réalité du matériau profilmique se comprend sous les espèces d'un instant de vécu capturé et donné à voir. Aussi, les retrouvailles de Césaire et Senghor après dix années de séparation physique qu'offre *L'Ami fondamental* ne dérogent pas à la règle. Le caractère véridifiable³ des images, dans la mesure où « l'on admet comme vraies des représentations que l'on juge fiables »¹ donne lieu à un processus d'authentification

¹ Ressource disponible le 17 mai 2017

<http://www.uoh.front/notice?id=aee1433c-6007-4e64-863f-9197709cb5b9>

² Geneviève Jacquinot, *op. cit.*, p. 165.

³ En détachant le préfixe, Jean-Luc Lioult entend mettre en évidence le processus d'examen et délibération enclenché par les images documentaires ; interroger leur fiabilité afin de conclure à leur vérité (in *À l'enseignement du réel* « Penser le documentaire », Aix-en-Provence, PUP, coll. « Hors champ », 2007, p. 59).

⁴ Palcy place Léon-Gontran Damas, le troisième fondateur de la Négritude, dans l'ombre de Césaire et Senghor, sans s'en expliquer aucunement.

périphérique (Verson, France, 1993) appuyé par un réseau d'informations visuelles fragmentaires signifiantes (la table du repas, le salon des Senghor ou encore le jardin). La conversation, les gestes et les émotions composent le spectacle cinématographique de l'instant.

Cette proposition rendue canonique par des films aussi divers à travers le temps que ceux de Flaherty et Grierson, de Buñuel (*Las Hurdes, Tierra sin pan*) ou de Depardon (*Profils paysans*) tranche avec les choix qu'elle fait dans ses autres films non romanesques. La nature du matériau profilmique d'*Aimé Césaire, Une voix pour l'Histoire* et de *Parcours de dissidents* fait question, tant il prend des formes multiples et dont le caractère composite interroge à rebours les modalités de l'adhésion inconsciente du spectateur. Les deux premiers volets du triptyque se fondent sur une structure nodale d'entretiens dans le bureau, la maison ou le jardin de Césaire et d'instantanés de promenades dans les lieux qui sont autant d'indices de la vie du poète et de l'expérience exilique de son île natale : les flancs de la Montagne Pelée pour l'enfant de Basse-Pointe, les bords de mer et de falaise pour celui qui partit et revint, la Savane des pétrifications en référence aux promenades dont il s'était fait une habitude dans la ville ou dans des lieux plus isolés¹. Cette ligne narrative primordiale est enserrée dans un écheveau d'autres lignes secondes et complémentaires : l'histoire de la période et du monde se construit à partir de documents à proprement parler, images d'archives, dont le statut épistémologique autre est dénoncé par la voix off et une succession d'entretiens ponctuels des compagnons de route de Césaire et de l'un de ses anciens détracteurs qui apportent des éclairages croisés. Il en va de même dans *Parcours de dissidents*. L'unique différence est que le patchwork des entretiens complémentaires forme, non la silhouette de surcroît d'une

¹ Patrick Chamoiseau y fait allusion dans *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 22 : « Le dimanche nous tombait dessus dès le samedi treize heures, se poursuivait jusqu'aux prétextes à exister que les taxis de commune nous ramenaient le lundi. Un jour, j'ai vu le grand poète de la Négritude, M. Aimé Césaire, arpenter une rue de dimanche latino, dos courbé, mains croisées dans le dos, portant une charge dont les dieux eux-mêmes n'auraient pas pu l'exempter. Les poètes entendent ce que taisent les dimanches dans leur beuglante vérité ».

personnalité déjà observée par ailleurs, mais le dessin même d'une expérience humaine, celle de la dissidence des jeunes Antillais qui est l'objet du film. Aussi, si le cinéma documentaire s'impose par sa capacité à donner à voir des représentations que l'on admet crédibles par le truchement inconscient d'une foi en un moment antérieur à la projection, il s'avère dans le cas des films évoqués qu'il y a un déficit de réel dans ce qu'il y a à voir. Il ne s'agit pas ici de revenir et de discuter le fait que les réels de premier ordre est afilmique. Il faut en revanche mesurer que c'est par association que l'on reconnaît dans les trames principales le degré d'iconicité de l'image comme trace d'un réel. Pour le dire autrement, c'est d'une opération de comparaison entre les différents documents rassemblés que les entretiens avec Césaire ou avec les anciens dissidents émergent comme crédibles, non sujets au trucage – et une fois exclue bien sûr toute question relative aux conséquences du dispositif d'enregistrement (cadrages) et du montage –. D'une part, la chose s'explique par le fait que, contrairement à *L'Ami fondamental* et à tous les autres films de la même veine, le propos du film n'est pas la représentation d'un réel présent, un vécu constatable à l'instant du tournage. Tout à fait différemment, les films sont une enquête sur des éléments impalpables et finalement impossibles à constater : la naissance d'une pensée poétique (*L'île veilleuse*), la portée actuelle et ou encore à venir d'un positionnement politique (*Au rendez-vous de la conquête* et *La force de regarde demain*). D'autre part, la conséquence en est une modification d'importance. Puisque nous ne saurons rien de leur présent, le traitement des personnages comme figures font qu'ils n'incarnent pas le réel mais la vérité. Dans le cas de *Parcours de dissidents*, les mémoires individuelles associées de cette expérience humaine se substituent à la possibilité de constater la dissidence, déplacée de la grande histoire à l'intime.

In fine, contrairement à une longue tradition documentaire, les films non romanesques de Palcy ne sont pas confrontés aux mêmes écueils de soupçon qui pèsent sur la capacité de témoignage de leurs images. Le donner à entendre prime sur le donner à voir. Ensemble, ils

créent un donner à comprendre supérieur parce qu'ils tiennent deux discours différents, sans pour autant être contradictoires. Le matériau profilmique ainsi obtenu, de trace du réel se mue en symbole du passé.

2. *Le tournage, le projet et l'intention : cinéma vérité ?*

Les choix d'Euzhan Palcy en matière de formes documentaires recouvrent partiellement les caractéristiques que Guy Gauthier livre dans sa typologie. On reconnaît assez aisément dans *L'Ami fondamental* le cinéma du vécu tel qu'il l'établit :

« [...] Le "cinéaste-scaphandrier" [...] qui plonge littéralement (on le dit en immersion) dans un groupe, une foule, un événement [...] correspond à la manière des pères fondateurs et de leurs successeurs les plus créatifs (Flaherty, Vertov, Grierson, Ivens, Perrault, Wiseman). Le studio, c'est tout ce qui est à portée d'objectif ; l'acteur, c'est le personnage filmé, à l'improviste ou de façon préméditée ; le scénario est dicté par le déroulement des faits [...] »¹.

Les partis-pris adoptés par Aimé Césaire, *Une Voix pour l'Histoire* l'associent au cinéma du document. La définition en est :

« [...] Celui que les puristes pourraient appeler "documentaire" se travaille à partir des rushes (enregistrés selon la démarche [du cinéma du vécu]) ou d'archives, images indisponibles (films, photographies, tableaux, objets), sons d'accompagnement ou autonomes, éventuellement textes. Il peut s'intéresser au présent [...] ou au passé, relevant de la chronique ou de l'histoire »².

Enfin, dans une certaine mesure, les objectifs poursuivis par *Parcours de dissidents* signalent quelques similitudes avec le cinéma-essai que Gauthier présente de la manière suivante :

« Quand le cinéma du vécu prend quelque recul par rapport au microcosme filmé, quand le cinéma du document, au-delà de la simple narration, propose une réflexion, l'un et l'autre se doublent d'une autre fonction, celle de l'essai, qui peut se définir sans difficultés en transposant les précédents littéraires »³.

¹ Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 247.

² *Id.*, *ibid.*, p. 247.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 247.

L'exercice taxonomique dont l'analyse s'est fait une règle d'or, parce qu'il permet de fondre les films de Palcy dans l'histoire centenaire des pratiques cinématographiques, ne s'avère que ponctuellement satisfaisant, pour les raisons énoncées par Guy Gauthier lui-même. En guise d'introduction à sa classification, il formule avec humour quelques précautions :

« Toute classification est arbitraire. [...] L'essentiel, pour une approche théorique, même prudente, est qu'elle soit au moins cohérente à l'intérieur d'un ouvrage et qu'elle permette un panorama de film ayant en commun une appellation que leurs auteurs, n'ont pas forcément choisie. Il est même de ces auteurs qui réagissent avec véhémence lorsqu'ils se découvrent en mauvaise compagnie, ou qui contestent la pertinence d'une distinction entre films. Rappelons quand même que lorsqu'on cherche un livre à l'intérieur d'une grande bibliothèque, il est préférable de savoir à quelle rubrique le trouver »¹.

Or, l'occasion a déjà été offerte de constater combien la terminologie reconnue et employée par Euzhan Palcy est porteuse d'un enjeu communicationnel et créatif. Pas plus que pour ses films romanesques, le discours qu'elle tient à propos de ses documentaires n'est anodin. Interrogée sur sa pratique, elle affirme avec force faire du cinéma vérité². Elle ajoute :

« Ce que je fais c'est du cinéma vérité. Par exemple, à aucun moment je ne porte de regard sur Césaire. Je laisse parler Césaire. Césaire parle, les témoins parlent. *Parcours de dissidents*, qu'est-ce que j'ai fait ? Je ne parle pas. On ne me voit jamais dedans. Je ne porte pas de jugement, ni d'opinion, ni rien. Je donne le micro au gens qui parlent. Tout ce que je fais en tant de cinéaste, je mets ensemble, je fais des transitions. S'il y a une voix narrative, c'est juste historique. C'est des points pour faire le point, le liant. C'est tout. Je suis un metteur en scène extrêmement discret. Je fais du cinéma vérité »³.

Quand la réalisatrice formule une éthique, elle court-circuite de fait ce qui n'a été ni tout à fait une école documentaire ni tout à fait une doctrine, dont les années 1950 et 1960 sont le contexte initial d'apparition et de rayonnement, contemporain du « cinéma direct ». L'expression « cinéma-vérité » désigne aussi bien des méthodes (improvisations, observation menée par un réalisateur plus ou moins directif, retour de la narrativité au montage,

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 246.

² Interview accordée en février 2010 reproduite en annexe.

³ *Ibid.*

principalement), des techniques (caméras légères, captation de son synchrone, tournages en continu) et des intentions (morales, sociales et méta-discursives¹). Pour la postérité, le terme s'attache à la personne de l'ethnologue Jean Rouch et s'exemplifie dans *Chronique d'un été*, objet documentaire atypique, né en 1966 de la collaboration du même Jean Rouch et du sociologue Édgar Morin, accompagné par les techniques du Québécois Michel Brault à la caméra. Le proche voisinage du cinéma direct et du cinéma vérité tient au recours d'une même technologie, qui introduit une rupture avec les pratiques des pionniers. Les instruments d'enregistrement plus maniables et moins encombrants ont induit, dans l'un et l'autre cas, une proximité inédite avec le réel. Pourtant, les deux pratiques ont adressé la question de la crédibilité des images documentaires de manière diamétralement opposées. La présentation qu'en fait Maria Muhle est à cet égard, édifiante. Elle écrit :

« Le réalisateur du *direct cinéma* emmène sa caméra dans une zone de tension et "attend une crise". Il n'intervient d'aucune façon dans les événements : lui et la caméra sont invisibles, ils font semblants d'être là "par hasard" – la caméra est comme une "mouche sur un mur" (*fly on the wall*).

Au contraire le cinéma vérité – dont le nom est un hommage au "Kinopravda" de Vertov – intervient dans les événements et "provoque une crise" (Barnouw, 1974). C'est selon l'expression de Barnouw, un genre catalyseur (*catalyst-film*) qui fonde le "mode interactif" (Nichols, 1991) »².

Aussi la posture d'élection dont Palcý s'enorgueillit et qui fait de la neutralité du réalisateur l'étalon de la fiabilité de ses images, puis de son film se situe bien loin de la démarche retenue par Rouch. Muhle continue en disant à propos de *Chroniques d'un été* :

« Les caméras et équipements de taille réduite, transportables, ont permis de faire des enregistrements en extérieur, dans la rue, tandis que le développement du son synchronisé a rendu possible une véritable interaction entre le réalisateur et les personnages représentés : la voix du réalisateur se trouve

¹ Dans l'article que Nicolas Schmidt consacre à la question dans *CinémaAction* n° 68, « Panorama des genres au cinéma » (p. 177-181), il note que : « Enfin, le cinéma-vérité apparaît historiquement à la même époque que des mouvements d'expression sociale et des courants d'expression cinématographique, tous mouvements qui, s'ils apparaissent contemporains, ne sont cependant pas concertés. Il se présente, et surtout se veut, à la fois comme une manifestation et comme un manifeste. Manifestation des possibilités du cinéma et de l'approche de l'individu et de ses créations par les sciences humaines. Manifeste de la part d'un cinéma qui vise la critique, une portée sociale qui change les rapports entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés ». (p. 179).

² Maria Muhle, « Documentaire », in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, A. de Baecque et P. Chevalier (dir.), Paris, PUF, coll. "Quadrige/Dicos poche", p. 242.

placée à côté de celle des personnes enregistrées. Une communication directe est engagée qui prend la place des commentaires en voix off ou des explications données *a posteriori*. La caméra enregistre une réalité qu'elle a elle-même contribué à produire. Cette communication n'est pas neutre, elle est traversée par des relations de pouvoir et de désir que le cinéma expose. Ce qui est mis en valeur est justement la disposition et la constitution de cette interaction. »¹.

La parole recueillie dans les trois volets d'*Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire* et dans *Parcours de dissidents* soustrait à dessein au regard, la mise en construction de l'interaction entre la réalisatrice et les personnes qui sont à l'écran, en dépit de l'importance que Palcy lui accorde. Pour elle, c'est en terme de confiance accorde hors-cadre que se juge la représentation authentique de l'être. La seule et rare exception à cette règle, où le dialogisme inhérent au dispositif tripartite réalisateur-caméra-interviewé s'expose, a lieu dans « *L'île veilleuse* », quand, pendant quelques secondes, Annick Thébia-Melsan, co-auteur des films, apparaît également. La surprenante ressemblance physique entre les deux femmes, accrue par le caractère fugace du plan, crée du trouble. Mais l'attitude impassible arborée donne finalement chair à l'attitude d'écoute bienveillante et totale revendiquée par Palcy.

En marge des associations légitimes que charrie la désignation « cinéma vérité », il s'avère que les auteurs que la réalisatrice évoque lorsqu'il lui faut parler de ses expériences de spectatrices, ne sont pas *a priori* des réalisateurs de cinéma documentaire. Elle tait le lien avec Jean Rouch, qui a été son professeur et dont elle a été la collaboratrice sur *Dionysos*, pour des raisons dont on a expliqué l'enjeu au cœur de son discours. En revanche, elle cite Sembène Ousmane, parmi d'autres réalisateurs européens et américains. De prime abord, cette référence ne constitue pas en soi un obstacle au fait qu'elle laisse croire indirectement que le pan documentaire de son œuvre est sans maître à penser. Le réalisateur sénégalais est internationalement reconnu pour son œuvre de fiction prolifique : de *Borom Sarret*, *La Noire de ...*, à *Le Mandat* ou *Faat Kine*, par exemple. Pourtant, Ousmane l'est beaucoup moins en

¹ Maria Mulhe, *op. cit.*, p. 242-243.

Europe, pour la part documentaire de sa production. Il est l'auteur en 1963 de *L'empire Songhay* ; en 1969, ce sont *Traumatisme de la femme face à la polygamie* et *Les dérives du chômage* ; en 1972, ce sont *Basket africain aux J.O de Munich RFA* et *L'Afrique aux Olympiades*. Cette méconnaissance est imputable à des facteurs divers dont l'influence individuelle sera relative ; mais, ensemble, ils ont travaillé à rendre leur prise en considération hasardeuse, tant dans l'œuvre de l'auteur de *Guelwaar* lui-même que dans la situation qui intéresse ici. L'entreprise est d'autant plus risquée que Sembène Ousmane a déclaré que : « Je ne suis pas documentariste et je ne crois pas beaucoup au cinéma vérité »¹.

Les documentaires de Sembène Ousmane dont l'existence est attestée par diverses sources congruentes, dont le *Dictionnaire du cinéma africain* (Tome I), ont tous disparu. Ils semblent n'avoir fait l'objet d'aucun compte rendu, même partiel, susceptible d'en permettre l'analyse et la critique fondée. L'une des hypothèses est que leur format comme leur genre – ce sont des courts-métrages –, associé au fait qu'ils sont des films de commande, les ont rendus secondaires, au regard du reste de la production. Ce que l'on peut sans conteste affirmer est qu'ils constituent une période de transition de la littérature vers le cinéma pour Sembène Ousmane, venu tard au septième art, après un an de formation poursuivie au Studio Gorki, en 1962. En effet, ils ne concernent que la première décennie de sa carrière derrière la caméra qui durera quarante ans.

Il est en outre indéniable que leur date de réalisation les a exclus du champ de l'analyse du cinéma, tant en Afrique qu'en Europe. C'est à cette période d'après des Indépendances que l'Afrique, jusque-là consommatrice du cinéma occidental, se met à produire ses propres images. Et si la jeune génération des réalisateurs de l'Afrique francophone se réclame aujourd'hui de l'Aîné des Anciens, c'est qu'il en a été l'un des

¹ Entretien accordé à Guy Hennebelle, « Sembène parle de ses films », in *CinémAction* n° 34, 1985, p. 25-29, cité par Jean Jonassaint, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre-ethnographie : (notes pour une recherche) », in *Ethnologies*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 258.
<http://id.erudit.org/iderudit/039372ar> article disponible en ligne (août 2015).

pionniers et la cheville ouvrière tandis que la projection de *La Noire de ...* au festival de Cannes marque une première au sens littéral, d'ailleurs célébrée par le prix Jean Vigo. En outre, la « critique » africaine du cinéma ne naît qu'en 1975 sous la plume du réalisateur et complice d'Ousmane, Paulin Soumanou Vieyra lorsqu'il publie *Le cinéma africain : des origines à 1973*. S'il est malaisé de prétendre analyser des films qui ne sont plus visibles, il est en revanche possible de noter, à l'exception relative des films de 1972, *Basket africain aux J.O de Munich RFA* et *L'Afrique aux Olympiades*, la pérennité des thématiques retenues : l'importance de la communauté, les changements dans le modèle familial, le nouveau rôle des femmes, la solitude et la pauvreté. Aussi, juger de l'influence sur Euzhan Palcy de celui qu'elle se reconnaît comme « père » se fait dans les limites du possible, non en terme de techniques mais plutôt de regard, rappelant fort à propos, comme l'article Guy Gauthier, que :

« Le documentaire est gouverné par la position que s'attribue implicitement l'énonciateur, critère décisif du partage des territoires. [...] C'est le lieu d'où s'exerce son regard qu'il importe de définir »¹.

Contrairement à la démarche de l'ethnographe-documentariste, nécessairement extérieure, en pays songhay, à Abidjan ou à Dakar, qui lui a valu d'être appelé « Rouch l'Africain » en Franche, Sembène Ousmane, le Sénégalais, se veut l'Africain, tout à la fois le témoin de l'Afrique et son porte-parole, dans une négation des supranationalités postcoloniales. Nombreuses sont ses déclarations le plus célèbres qui vont dans ce sens. À son biographe, « parlant de l'Afrique comme d'un continent de 800 millions de sans voix », il dit, rapportent Annette Busch et Max Annas :

« Aujourd'hui, un peuple qui ne peut pas parler en son nom propre est condamné à disparaître. Donc un continent tout entier va disparaître si son peuple ne s'exprime pas ? Non ! Nous ne pouvons pas, nous ne devons pas [le permettre] ! »².

¹ Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 277.

² Notre traduction, « Introduction », *Ousmane Sembène : Interviews*, Annette Busch, Max Annas (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, « Conversations with filmmakers series », 2008, p. XX.

Une telle affirmation abonde dans le sens de l'intervention d'Euzhan Palcy et apporte un éclairage nouveau sur l'obligation que la réalisatrice se fait de ne pas juger ceux qu'elle filme. Ses films tendent un miroir éminemment critique aux sociétés antillaise et française qui laissent tomber dans l'oubli ses vétérans, relégués au rang de soldats et de citoyens de seconde classe, et ses figures humanistes, dédaignées. Parce que les deux hommes sont retirés depuis longtemps de la vie politique et que les luttes au lendemain de la Seconde guerre mondiale ne pèsent plus sur l'échiquier géopolitique international, les retrouvailles entre Césaire et Senghor passent pour un non-événement historique. Le choix de donner la parole aux uns est un message à destination des autres ; d'ailleurs, Sembène Ousmane réalisateur veut inscrire sa vérité transhistorique et sociale sur la pellicule ; il parle de lui-même aux siens, avant de s'adresser au monde :

« Avant d'être esthétique, le cinéma de Sembène se veut sociologique. Son public est l'objet même de son étude, le sujet de ses films. Il s'agit de susciter l'identification par un effet de miroir afin d'arriver à une prise de conscience collective »¹

De là vient que Rouch s'est attiré les foudres d'Ousmane. « Vous nous regardez comme des insectes », lui avait reproché le réalisateur de *La Noire de...*, lors d'un entretien en 1965. La formule lapidaire résume les préventions contre l'homme et les critiques contre les films eux-mêmes. À propos de *Les Maîtres fous* (1954), Guy Gauthier note :

« Devenu l'un des classiques du film ethnographique, *Les Maîtres fous* ne fut pas accepté d'emblée, justement parce des ethnologues et des Africains contestaient à un étranger la faculté de montrer des images non interprétables hors de leur contexte, à une époque où seul un cinéaste maître d'une technique – donc un colonisateur – pouvait montrer une cérémonie africaine sans y faire pénétrer le spectateur »².

Ainsi, Palcy, Noire, Antillaise et de nationalité française, est portée par la volonté d'offrir une présence écranique signifiante et fidèle à ceux dont elle parle, en s'adressant à

¹ Fatou Diome, « Littérature africaine francophone : de la tradition à la création contemporaine », *op. cit.* p. 97.

² Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 265.

eux ainsi qu'à un auditoire mondial, possiblement indifférent. En choisissant d'aborder toutes les facettes de l'histoire de sa diaspora noire, dont elle postule que l'épicentre est l'Afrique, elle *se sent* l'héritière d'Ousmane. Autour et à partir d'un même lieu filmé, l'Afrique, avec des dispositifs différents depuis lesquels se créent et se débattent les origines du documentaire et du cinéma africain, se construit pour la réalisatrice de manière pérenne, un projet qui préfère à la distance vis-à-vis de l'espace (Rouch), une distance nuancée et métaphorique vis-à-vis du temps, en discussion avec le présent (Ousmane). Il semble qu'il faille pour résumer le processus à l'œuvre reprendre le mot de Roger Tailleur à propos de Chris Marker¹ : au « cinéma-vérité », elle préfère le « ciné-ma vérité », le déplacement du trait d'union signifiant son positionnement militant.

3. Le montage : le rôle de la peinture

L'exploration du passé par le documentaire est un défi que plusieurs réalisateurs ont relevé. Plusieurs possibilités s'offrent pour en comprendre les enjeux et les moyens. La considération du montage en est une importante dans la mesure où Palcy fait partie de ces documentaristes qui choisissent de porter son attention sur une période sur laquelle on ne peut pas littéralement aller saisir par la caméra. Ses films sont de facture très classique. Comme tous les documentaires, ils mobilisent des images de nature très diverse : les interviews, les cartes postales, les (documents) d'archives. Bien que disparates, parce que récurrentes, elles sont devenues canoniques dans l'entreprise « nouvelle », apparue dans les années 1960. Depuis lors, l'analyse du documentaire dans sa dimension artistique n'a eu de cesse d'interroger ses images dont l'enjeu est de savoir comment l'on fait surgir à destination d'un spectateur – globalisé de surcroît – le passé. Il s'avère qu'elles engagent une temporalité propre : des images contemporaines du projet de création – les interviews des témoins –, les

¹ L'anecdote est rapportée par Guy Gauthier in *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 91.

images d'archives et des photos ou des cartes postales antérieures au film.

Euzhan Palcy focalise son attention sur un type d'image fixe, en multipliant les occurrences. Le caractère traditionnel, canonique des premières images précédemment évoquées, singularise la peinture et dépasse le paradigme image mobile/image fixe, inhérent au documentaire dit de montage. La particularité de Palcy, c'est que lorsqu'elle fait du cinéma documentaire, elle vient littéralement documenter une période qui n'existe plus.

Dans *L'île veilleuse* par exemple, premier volet d'Aimé Césaire, *Une Voix pour l'Histoire*, qui considère la première partie de l'action politique césairienne et couvre les années de 1939 à 1964, se croisent entre autres des tableaux de périodes et de factures très différentes. Sur l'écran, la *Jungle* du peintre cubain du début du XX^e siècle, Wifredo Lam précède de peu les esquisses des tableaux historiques du XIX^e siècle, qui sont aussi bien des portraits que des gravures. On trouve également le portrait d'Alexander Sabès dit Pétion, le premier Président d'Haïti et héros de la guerre d'Indépendance. Quant au portrait équestre de Toussaint Louverture, aussi appelé *Toussaint-Louverture en majesté sur son cheval Bel Argent*, attribué à Volozan (1803), c'est une gravure dont la reproduction choisie pour le film n'arbore pas le teinte ocre qu'on lui connaît généralement. Cette indifférenciation se retrouve dans les deux autres volets du triptyque.

En outre, à aucun moment la réalisatrice n'indique quelles sont les références des tableaux qu'elle se choisit, ni au moment de la monstration dans le film, ni au générique, ni dans les bonus. Il y a pourtant une manière acquise de désigner un tableau. Soit en voix off soit par l'écrit sur l'image. Elle s'y refuse. Elle a un parti-pris qui se décode en deux temps. Elle prétend à une indifférence totale quant à l'origine du tableau et à l'installation de l'anonymat du peintre comme de l'œuvre, à l'exception notable de *La Jungle* que la voix off indique, reconnaît et introduit. Palcy perpétue en cela une certaine démarche vis-à-vis des portraits officiels des figures marquantes de l'Indépendance d'Haïti. Si les tableaux sont

connus, le nom de l'artiste l'est bien moins ou par un petit nombre de spécialistes, historiens de la période en général. D'ailleurs aux tableaux définitifs, elle préfère les esquisses. Certaines œuvres effectivement anonymes, comme celle qui présente la fuite d'un Nègre esclave poursuivi par un gèreux et ses chiens, sont associées à d'autres qui ne le sont pas. Pour quel bénéfice ? Au profit du sujet d'abord. Elle renverse les hiérarchies. L'importance de la personne du peintre, postulée par l'histoire de l'art, se voit remplacée par celle accordée au contenu du tableau. Le second bénéfice de cette indifférenciation qui correspond à un anonymat relatif est celui de la dramatisation et de la mise en scène. La possibilité est offerte d'adjoindre à la toile : musique, texte, voire texture.

Ce premier inventaire iconique ou iconographique dessine dans un premier temps le canevas systémique de l'œuvre documentaire palcienne que l'on pourrait résumer à la manière suivante. En termes d'intention : les événements de la période contemporaine n'ont de sens qu'à la lumière d'une connaissance du passé. En termes méthodologiques : tout en ayant recours aux tableaux, elle se positionne hors de l'histoire de l'art et offre de la peinture un panorama tronqué de la peinture du XIX^e à nos jours. Les peintures deviennent des images d'archives du temps où ni l'appareil photo ni la caméra de cinéma n'existaient. La peinture a pour elle souvent une fonction d'illustration. Deux peintures historiques. *Le jeune Ogé déploie l'étendard de la Liberté*, gravure, (F. Grenier, 1822) et *Toussaint Louverture proclame la constitution autonomiste de Saint-Domingue*, (1801) apparaissent quand Césaire évoque la place d'Haïti dans la construction d'une identité nègre dans la Caraïbe. La portée analysée par le chantre de la Négritude devient tangible par le tableau d'un événement historique notable. Notons que cette fonction d'illustration est aussitôt remise en question par un principe de sélection idéologique qui lui préside. Au portrait en pied de Toussaint-Louverture, réalisé par le graveur parisien Pierre-Charles Baquoy, spécialiste de la gravure de mode, qui est, note J. de Cauna, « en quelque sorte la “photo” d'actualité réalisée à son arrivée à Brest en 1803 et

retrouvée au Manoir des Lauriers à Port-au-Prince en 1989 »¹, elle préfère le portrait en majesté. La figure héroïque célébrée répond à la même intention assumée : celle de porter d'un regard positif et laudatif sur les Noirs et sur ses figures plus encore. À rebours, cela explique le choix des esquisses qui font surgir des éléments caractéristiques sur les portraits officiels ont fait disparaître. Pour Christophe, la forteresse du sans souci. Pour Pétion, la statue équestre.

Lorsque *Le Rebelle* est filmé, caressé par la caméra, alors qu'en voix off, il y a l'un des passages les plus violents du *Cahier d'un retour au pays natal* portant sur le complexe du Nègre, il semble que l'image dise, rencontrant le texte : « de quoi croyez-vous être les sous-êtres ? ». D'illustration ou récit, l'image se fait symbole de désincarnation, capacité de désintégration de l'imagerie construite. Par le recours à des motifs, si ce n'est connu, en tout cas familier, c'est l'Afrique ancestrale et historique qui défie le temps. Les propos de Césaire évoquent Senghor l'étudiant, son camarade et son frère aîné et glissent sur l'Afrique. Or l'Afrique historique d'alors est colonisée. Nous n'aurons jamais les images de celle-là. Aussi, se situe-t-elle encore contre l'Afrique de Rouch parce que vue par les yeux d'un Européen, occidental, colonial par définition et pour Ousmane, celui de *Ceddo*, celui qui cherche et retrace l'Afrique d'avant la colonisation, d'avant l'Islam et le Catholicisme.

In fine, le peintre à l'intérieur du cinéma engage plusieurs strates d'interrogations. Les deux formes de cinéma, fiction romanesque et documentaire, poursuivent la même quête : soit biographique (on parlera de *biopic*) pour l'enquête sur la vie d'un artiste réel, autour d'une période de son œuvre, soit philosophique, considérant le mystère de la création picturale, l'une croisant souvent l'autre. Trouver des illustrations à l'une ou l'autre de ces démarches cinématographiques est aisé. Pour la première, on convoquera sans difficulté deux films consacrés à Basquiat : *Basquiat* de Julien Schnabel et *The Radiant Child* de Tamra Davis.

¹ Jacques de Cauna, *Haïti, l'éternelle révolution*, « Histoire de sa décolonisation », 1789-1804, Paris, PNRG éd. Coll. « Pyrémonde », 2009, 282 pages : ou Toussaint-Louverture et l'indépendance d'Haïti, « Témoignages pour une bicentenaire », Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2004, 299 pages.

Bien qu'opposés dans leur appréciation de l'homme – ce qui s'explique –, ils suivent la même méthode : un homme, une œuvre. Dans l'autre versant des interactions entre peinture et cinéma au cinéma, *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette pose la peinture comme une énigme. Et si le film est passionnant, c'est que le mystère n'est pas résolu. Seules des raisons internes à l'histoire font que le nu du modèle incarné par Béart peint par Piccoli ne sera jamais révélé, découvert au spectateur, toujours intrus, de trop, importun. À sa manière, Henry-Georges Clouzot ne fait pas autre chose avec le film qu'il consacre au maître espagnol, l'ancrage narrativo-biographique en moins. À la frontière du documentaire et du film sur l'art, *Le Mystère Picasso* traque le geste créateur et l'avènement de l'œuvre, l'intimité secrète de l'artiste en action. Ici, la caméra se fait le double curieux et du réalisateur et du spectateur.

Là où il y a une différence fondamentale, c'est sur le statut de l'image picturale au sein du maillage iconographique visuel qu'est le film lorsque les œuvres sont réelles. Chez Palcy, le filmage de la peinture fait système à l'intérieur de chaque film. D'une part, la peinture n'intervient que dans le premier tiers des deux premiers films. Ensuite, deux œuvres anonymes sont offertes au regard comme à la lecture d'abord dans le sens canonique de la lecture : de gauche à droite puis, pour la deuxième, de droite à gauche, comme à rebours pour voir autre chose. *La Jungle* est explorée jusqu'à permettre d'être embrassée dans sa totalité grâce à de discrets plans séquence. Le filmage de la toile et donc la toile elle-même devient la raison d'être, la motivation de la séquence. Le système iconique que compose la peinture intertexte du cinéma documentaire de Palcy aboutit à cette ultime séquence. Ultime parce qu'elle appartient au troisième volet du triptyque et parce qu'elle se situe dans le dernier tiers du film. Le tableau n'est pas encore ; l'œuvre n'est pas achevée. Elle offre et accompagne le geste créateur. Métaphore belle, quoique littérale, de l'action nègre encore à mener. De prime abord, l'œuvre d'Euzhan Palcy ne semble pas être la plus représentative de l'intérêt que porte le cinéma à la peinture parce qu'elle en détourne les attendus (lecture du plan, direction du

regard du spectateur dans la composition de celui-ci, écriture de la lumière, organisation des lignes de fuite, ou lignes de force, etc.). Au plan de l'art cinématographique, l'irruption inattendue des tableaux, est le signe de la capacité qu'elle attribue à la peinture à entrer en dialogue avec les sujets qu'elle s'est donnée, à créer une ligne, un horizon de sens à part entière.

La relation complexe des réalisateurs à la littérature et à la peinture n'est plus à démontrer, du fait qu'ils sont à la recherche de l'autonomisation de leur médium vis-à-vis de la première et qu'ils entretiennent avec la seconde un rapport de tendre ou complice contiguïté. Mais pour entendre le propos d'Euzhan Palcy metteur en scène, il faut retrancher à la littérature le livre et à la peinture le tableau, parce que la littérature et la peinture sont des arts, dont l'existence même dépend tout autant de l'accumulation à travers le temps des œuvres, des pratiques, des artistes que des théories. À cet égard, Michel Guérin explique pourquoi l'art semble toujours échapper. Il dit :

« L'art n'est qu'un cadre et un nom que prouve l'effectivité de l'œuvre : c'est donc elle qui est reçue. Puis, l'œuvre s'éclipse en même que sa réalité et c'est alors le nom de l'art que le système sauve. Enfin, l'art se fait *lui-même* système et ses opérations reçues coïncident avec son "autodescription" »¹.

Or c'est bien à ce système qu'Euzhan Palcy travaille à se détacher. Si son œuvre cinématographique tout entière est née du livre et du roman en particulier, c'est dans le tableau sous les espèces de la citation picturale – et en conséquence dans le champ de l'image – que sont soigneusement enfouis les termes cardinaux de son cinéma, liés au rôle de metteur en scène, tel qu'elle le conçoit. Le tableau dans le montage palcien, qu'il faut entendre comme mise bout à bout de plans, n'a pas la puissance disruptive du fragment. Il n'introduit pas de choc. Au contraire, il s'aplanit en une citation non ostentatoire d'abord et son existence est ensuite niée par l'épais silence dont il fait l'objet. Pourtant, son importance est inversement proportionnelle à la discrétion de traitement qui lui est réservée. Alors que la manière

¹ Michel Guérin, « Trois paradigmes de l'art » in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique* « La réception de l'art », n° 21, Fort-de-France, janvier 2016, p. 29.

d'adapter de Palcy se caractérise par un grand respect des œuvres romanesques qu'elle choisit de porter à l'écran, elle ajoute au roman de Brink un élément qui prend tout son sens ici. L'histoire d'*Une Saison blanche et sèche* est finalement celles de la disparition des êtres et des objets. Mais la réalisatrice fait exception à sa règle de non modification des épisodes narratifs du roman au film lorsqu'elle fait en sorte que des documents soient transmis, dissimulés dans un album de tableaux de Picasso. Du point de vue littéral, c'est-à-dire au plan de la diégèse, l'album de Picasso est accompagné d'une note : « Personne n'est libre tant que tout le monde n'est pas libre ». Si la référence à l'injustice du système de l'apartheid est évidente, ce qui est en jeu dans ce plan qui englobe et l'album et la note pour se clore sur cette dernière comme encadrée par un fond noir, c'est une revendication de la liberté d'action pour tous et pourquoi pas – l'annonce de ce que celle-ci a déjà été prise. La convocation à n'en pas douter discutable de Picasso – parce que peu préparée par des éléments antérieurs – ouvre à l'idée d'une démarche rebelle/révolutionnaire qui a déjà eu lieu et qui a tout emporté sur son passage. Ce plan à la fin du film recèle sa conception du cinéma : une fonction de lutte pour la liberté, mouvement irrépressible qui lie tous les hommes de bonne volonté et les artistes dans leurs puissances symboliques.

À l'évidence, les écoles ou les théories esthétiques ne sont pas des murs d'incommunicabilité. Chez Palcy, la volonté de faire éclater la vérité échappe au personnage de Ben Du Toit. Il en devient l'auxiliaire. Cette respectabilité devient celle d'Émilie, plein cadre, un enfant dans les bras, un autre au second plan, qui rappelle tour à tour la *Madone du Grand Duc*¹ de Raphaël et la *Pietà* de Michel-Ange. Les codes attachés aux couleurs, aux vêtements et à la posture dans le tableau sont redistribués dans le plan. La dimension religieuse est maintenue par le fait qu'Émilie-Marie s'adresse au pasteur sur sa droite. Mais elle lui échappe parce qu'il est cantonné au hors-champ. L'ombre qui entoure la vierge dans le

¹ 43' d'*Une Saison blanche et sèche*.

tableau a été transposée à la couleur noire du vêtement de cette femme qui porte le deuil de son fils aîné et de son mari. Ce qu'il est convenu d'appeler le bleu marial et le rouge de la robe ont migré vers l'ornement en crochet rouge et bleu du fauteuil dans lequel le personnage palcien est installé. La douceur maternelle et l'affection filiale sont presque littérales de l'une à l'autre œuvre, tandis que la monumentalité est assurée par le cadrage en plan poitrine. Oserait-on même reconnaître dans ce changement, dans la posture assise d'Émilie, ainsi que la position de l'enfant sur ses genoux l'intégration par superposition de la *Pietà* de Michel-Ange ?

La réalisatrice s'est appropriée des services des œuvres de la Renaissance, a mêlé le thème artistique de la Vierge à l'Enfant et celui biblique de la Vierge douloureuse pour confier au personnage d'Émilie N'Gubene, muée en madone, la responsabilité de dire sa fonction de metteur en scène : « Il faut que la vérité éclate. Les vivants ferment les yeux des morts. Cette fois, les morts vont ouvrir les yeux des vivants »¹. L'affirmation est valable pour chacun de ses films et assure l'unité des films de fiction aux films documentaires. Contrairement aux films de Peter Greenaway qui interrogent l'essence de l'image mobile et imposent au spectateur d'osciller entre la fascination du spectacle de l'image et de prendre conscience de la critique de l'irréductible illusion iconique, parce que séparée du réel, le processus de citation-appropriation picturale élaboré par Euzhan Palcy arrondit les angles. Le spectateur qui ne sait pas n'en pas plus, mais il ne sera pas tenu à distance par la forme. Isolé, le tableau est la clé discursive de l'ensemble, recherche de liberté et établissement de la vérité. Cependant, il ne peut pas s'exposer, pas plus qu'il ne peut dénoncer une fausseté, puisque celle qui le cite, l'installe et l'intègre, aspire encore à faire système ; les causes que les diégèses défendent ne font aucun doute.

¹ 43' d'*Une Saison blanche et sèche*.

C. Documentarisation et fictionnalisation, processus de création cinématographique/filmique ou le cinéma en question

« Tous les grands films de fiction rendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin »¹.

1. Du genre au format : Bivalence cinématographique, variations sur et porosité des genres : autour du court-métrage

Appliqué au cinéma, la notion de temps ou de durée recouvre des sens différents quoique contigus, puisqu'en effet, ils concernent unanimement le film. Reste que principalement, que l'on soit aussi bien deleuzien qu'influencé par Metz, la virtuosité des réalisateurs et des scénaristes place la notion et sa quantification, à *l'intérieur* du film, du côté de ses unités intrinsèques (technique – nombre d'images projetées par seconde –, cadre, séquence, diégèse,...). Peut-être est-ce la suite donnée aux préoccupations métriques d'Einstein qui portaient en leurs temps, dans le montage, sur le calcul des relations entre plans d'un même film. Le métrage de la pellicule est tout au plus une information, pas même une donnée, livrée de manière narrative et épiphénoménale, en lien avec les progrès techniques successifs qui ont permis l'allongement des bandes. La littérature consacrée aux bandes est quant à elle importante car le cinéma est indéniablement une aventure technologique. La théorie filmographique a vécu, éteinte en même temps que l'institut parisien du même nom². Cette conception s'observe dans l'utilisation qu'en font Aumont et Marie, pour définir pourtant le *filmologique*, terme qui réunit les éléments se rapportant au film dans sa matérialité :

« Dans le vocabulaire, filmologique (Souriau), tout ce qui existe et s'observe au

¹ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, L'Étoile, 1985, p. 184, cité par Guy Gauthier, in *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 6.

² L'Institut de filmographie a existé à la Sorbonne de 1946 à 1959 et a accueilli, entre autre, les théories de psycho-sociologie du psychologue René Zazzo et de l'anthropologue anglais J. Maddison. Ses travaux ont été publiés dans la *Revue internationale de filmologie*. Au début des années 1960, cette dernière a été transférée à Milan, au sein de l'Istituto Agostino Gemelli. (Source : Aumont et Marie).

niveau de la pellicule. Le temps filmographique dépend de la durée propre de projection de la pellicule. Au niveau filmographique, ce sont en fait des dimensions spatiales (le métrage) qui conditionnent les temps ultérieurs (temps filmographique et diégétique, notamment) »¹.

Or, le statut d'évidence ou secondaire du métrage est nuancé par les choix de certains réalisateurs qui déroutent les spectateurs comme la critique, et rebutent les producteurs et les annonceurs. Les exemples sont nombreux. Pour les seules années 2000, *Carlos ou Le Prix du chacal* d'Olivier Assayas dure 330 minutes. La version pour la télévision de 5h30, et diffusée en plusieurs épisodes, a été ramenée à une version de 2h45 pour le cinéma. *Coco avant Chanel* d'Anne Fontaine dure 110 minutes soit près de 2h. Le documentariste chinois Wang Bing s'implique dans des expérimentations exigeantes qu'illustrent les 9 heures d'*À l'Ouest des rails*. Ces choix ne peuvent être considérés comme récents ni comme le signe d'une nouvelle modernité en gestation. En effet, bien avant eux, il y a eu, par exemple, *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette (204 minutes, 4 heures), ou la première « version » de *Les Rapaces* (film d'une quarantaine de bobines dont la projection dure près de dix heures, réduites à dix-huit bobines, soit un peu moins de 4 heures de projection, exploitable en deux parties). Déjà, en 1928, Erich Von Stroheim proposait *La Marche Nuptiale*, grande fresque en deux parties. Dans ce concert des possibles, Euzhan Palcy, quant à elle, explore toutes les durées possibles des films et réorganise très librement les conventions établies par usage.

Il y a aujourd'hui une quasi équivalence entre court-métrage et fiction. Le spectateur ne questionne guère la durée de 52 minutes des films documentaires qu'il lui est donné de voir pas plus de celles d'une petite centaine de minutes de ses films de fiction, qui trouve son origine dans l'héritage des vues Lumières¹ de quelques dizaines de secondes imposées par le

¹ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, op. cit., p. 101.

¹ Louis Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 50 secondes, (janvier 1896) n'a pas été présenté lors de la « première » du Cinématographe le 28 décembre 1895 dont les dix « vues animées » sont devenues célèbres pour avoir rendu concrète non les mouvements des images mais la notion de film, complet, structuré, contenant parfois une histoire : une sortie d'usine, une baignade en mer, le déjeuner d'un bébé, une farce d'enfant

Kinétoscope Lumières. Le long-métrage documentaire de 52 minutes s'est imposé à cause des caméras légères de 16 mm synchronisées avec des magnétophones des premières heures du cinéma ethnographique. La durée plus conséquente du long-métrage de fiction est indéniablement la décision économique fondée sur des possibilités techniques des grands studios hollywoodiens des années 1930.

Comme le révèlent Jacques Aumont et Michel Marie, « la définition du court-métrage est d'abord juridique et institutionnelle. Elle désigne un film d'une longueur intérieure à 1599 mètres dans le format standard (58 minutes et 27 secondes de projection) et supérieure à 100 mètres (3 minutes et 39 secondes). Dans la pratique on distingue le court-métrage de moins de 30 minutes du moyen-métrage de 30 à 60 minutes. La télévision a modifié ces durées standards en 26 minutes et 52 minutes pour laisser un temps à la publicité »¹.

L'alliance du métrage court et du genre fictionnel résulte par ailleurs de la pratique des écoles de cinéma. Le court-métrage est le format des premières tentatives des jeunes réalisateurs (Spielberg, *Amblin* ou *The Big shave* de Scorsese à la fin des années 1960). Enfin, s'ajoute une pratique récurrente artistique où le court-métrage est un laboratoire expérimental d'exploration des capacités expressives du langage cinématographique, (Marcel Duchamp, *Anémic cinéma*, 1926).

Euzhan Palcy contrebalance l'ascèse thématique à laquelle elle s'astreint par une grande liberté vis-à-vis de ces canons cinématographiques. Dans sa pratique, le court-métrage ne correspond pas strictement à ses premiers pas derrière la caméra et il n'est pas non plus le lieu d'expérimentation technique. Elle s'y essaie à trois reprises, à dix ans d'intervalle. Ce seront *L'Atelier du diable* (1981), *Hassane* (1990), *L'Ami fondamental* (2006). Elle fait du

espiègle dans un jardin, l'arroseur arrosé. Parce que les spectateurs effrayés d'être écrasé par le train se cachèrent sous leurs sièges, « ce banal documentaire prenait une dimension fantasmagorique. Il conjugue comme le note l'historien Vincent Pinel, le réalisme du champ en profondeur, la puissance dramatique du "plan-séquence" et les hasards du "direct" ». Claude Beylie et Jacques Pintural, *Les films-clés du cinéma*, Paris, Larousse, 2008, p. 14.

¹ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 101.

court-métrage une forme porteuse d'une valeur humaniste plus large : la tolérance et conséquemment la curiosité et l'ouverture à l'Autre. Elle s'autorise même un court-métrage documentaire. Elle poursuit le détournement des codes et des canons en réalisant son second court-métrage de fiction pour un projet de l'Unesco, *How are the kids ?* ; faisant spécifiquement des enfants le public du court-métrage.

Par ailleurs, le court-métrage se comprend en rapport avec ses longs-métrages. C'est un espace de possibles en termes d'intrigue. Là, la nécessité de rendre compte du monde tel qu'il va, fondée sur ses convictions politiques fait ponctuellement retrait, de même que l'urgence de rendre hommage de leur vivant à des écrivains engagés (Zobel, Brink, Césaire). Elle choisit la fiction stricte, à partir de scénarios originaux. L'expérience de l'efficacité narrative et de l'épure du court-métrage tel qu'elle le pratique fait basculer ses convictions initiales. Avec *L'Ami fondamental*, elle distribue à nouveau les spécificités et les caractéristiques d'élection : le projet documentaire et la visée mémorielle si ce n'est hagiographique du long-métrage reviennent et s'imposent dans le court-métrage.

In fine, il s'avère que la réalisatrice martiniquaise propose un système dissident dont l'existence et le sens n'émergent qu'à la lumière des œuvres entre elles. Elle y mélange, au fur et à mesure qu'elle crée, les formats et les genres. Elle se joue des contraintes, les siennes propres comme celles par usage imposées. Ainsi, elle se ménage des espaces de liberté.

2. *Le docu-fiction : retour à Jean Rouch et à Sembène Ousmane*

Dans un premier temps et pour secondaire que cela puisse paraître, Palcy et Ousmane ont en commun de pratiquer l'adaptation. En revanche, pour celui que l'on appelle aussi l'Aîné des Anciens, qui a débuté son activité créatrice pour une œuvre bilingue de romancier, adapter consiste d'abord à porter à l'écran ses propres romans. Il en va ainsi de *Mandabi*, *Le Mandat* (1966 et 1968) et de *Xala* (1973 et 1974). On lit à ce propos que :

« Il a d'abord commencé par écrire en français en 1956. Un peu plus tard, il s'est mis à utiliser le wolof, la langue de la majeure partie de la population sénégalaise. [...] En 1961-62, il est parti étudier le cinéma à Moscou parce qu'il n'était pas satisfait de l'audience que lui avait assurée la publication en wolof de ses livres. La portée sociale qu'il ambitionnait était en effet limitée par un illettrisme important »¹.

On trouve encore que :

« Sembène décide d'utiliser le cinéma en réalisant une adaptation de la plupart de ses œuvres littéraires, pour toucher les 80 % du public africain de l'époque qui ne savait pas lire le français. Ses films sont joués en wolof, la langue nationale, et sous-titrés en français. [...] Pour Sembène Ousmane, écrire c'est décrire, c'est aussi avertir. Le cinéma lui permettra de montrer, de rendre évident l'abstraction du texte »¹.

Le caractère profondément bicéphale de la production de Sembène amène à conclure à la conviction qui est la sienne de l'existence de la complémentarité de la littérature et du cinéma. Au premier lieu, il attribuerait la capacité à développer longuement ou à proposer des points de vue diver(-gent)s et au second, la capacité à toucher le plus grand nombre et à imposer un discours. N'est-ce pas ce que confirme le processus inverse de l'adaptation auquel il se livre avec *Guelwaar* (film en 1992 et roman en 1994) ?

La manière dont Euzhan Palcy se réclame de Sembène Ousmane indique finalement qu'elle s'associe à la démarche qui préside à la création du réalisateur sénégalais et qu'elle l'applique aussi bien à la fiction qu'au documentaire :

« Le cinéma est une arme extraordinaire. Je ne prétendrai pas que mon film [*Une Saison blanche et sèche*] va changer les choses en Afrique du Sud. En revanche, il a capacité de toucher les gens. [...] enfant, Palcy était fascinée par les films de Fritz Lang, d'Alfred Hitchcock et d'Orson Welles. Elle était moins impressionnée par les vedettes, les costumes ou les histoires elles-mêmes que par le pouvoir d'un film, celui de lui faire ressentir et croire ce qu'elle n'aurait ni éprouvé ni cru grâce à un autre médium)².

¹ Notre traduction. « Introduction », in *Ousmane Sembène: Interviews*, Annette Busch et Max Annas (dir.), Jackson (MS), University Press of Mississippi, « *Conversations with filmmakers series* », 2008, p. XII.

« [He] started writing in 1956 first in French, later in Wolof, the language of Senegal's majority. [...] In 1961-62, he studied in Moscow since he was not satisfied with publishing in Wolof. His potential to influence society through the written word was quite limited due to the wide spread illiteracy ».

¹ Fatou Diome, « Littérature africaine francophone : de la tradition à la création contemporaine », *op. cit.*, p. 97.

² Donna Britt, « Euzhan Palcy: An Anger Lens on Apartheid », *Herald Tribune*, octobre 1989.

Notre traduction : « *Films are powerful weapons. I won't say my film will change things in South Africa. But it*

Dans un deuxième temps, lorsque Sembène Ousmane observe principalement le Sénégal et l'Afrique de son temps, il livre un regard critique sur la société d'après les Indépendances, marqué en cela par sa propre expérience d'ouvrier et de militant. Ce seront, à travers le temps, *Borom Sarret* (1963), *Mandabi* (1968), *Xala* (1974), *Guelwaar* (1992), *Faat-Kine* (2000), *Molaadé* (2004).

« Il y a peu d'artistes du continent africain qui comme lui ont travaillé sur des périodes historiques aussi variées. Sembène pointe, aux lendemains de l'indépendance de façade/relative vis-à-vis de l'Europe, d'abord la construction/création des élites africains et ensuite, la dépendance des pays »¹.

En effet, il considère également l'Afrique coloniale, avec *Emitai*² en 1971 ou *Le camp de Thiarroye* en 1989. Il tourne sa caméra vers une histoire africaine plus ancienne encore. *Ceddo* (1976) raconte comment au XVII^e siècle, le roi Demba combat les croisades de conversion menées par l'Islam. Le film *Samory* qu'Ousmane a considéré comme son grand-œuvre mais qui n'a jamais vu le jour répondait au même projet : raconter l'histoire africaine d'un point de vue africain et offrir à la connaissance de tous un regard sur une époque non misérable, l'ère d'avant la colonisation et de ses conséquences dévastatrices.

Ainsi, le paradoxe de l'attitude adoptée par Palcy vis-à-vis de deux hommes, que l'exégèse française ou africaine considèrent respectivement chacun comme le père du cinéma de l'Afrique subsaharienne, trouve une réponse qui est idéologique. Ici s'élabore un

can hit people, it can give them the truest information about what's happening over there. [...] When you turn on the TV, you can press a button and go to another channel. People don't want to deal with this. It's easier to have a good time, not to think about this terrible thing. But when you sit in a theater to watch a film, there is no way out unless you leave the theater. But since you paid for that, you're committed to it. [...] As a child, Palcy was mesmerized by the films of Fritz Lang, Alfred Hitchcock and Orson Welles, but was not impressed so much by the stars or the costumes, the story lines as by the power of film to make her feel and believe what she wouldn't have otherwise ».

¹ Annette Busch et Max Annas (dir.), « Introduction », Ousmane Sembène : *Interviews*, op. cit., p. XII.

Notre traduction. « And hardly another artist from that continent had the opportunity to work on so many historical fractions. After formal independence from Europe, Sembène identify first the constructions of African elites and later the new dependency of Africa countries through aid from the North as signifiers of evil [...] ».

² Le film raconte la résistance d'un village de Casamance à la décision à l'enrôlement des contingents de tirailleurs par la France, lors de la Seconde Guerre mondiale.

paradigme signifiant de l'œuvre palcienne, celui du proche et du lointain, du même et du différent, autant dans l'organisation du profilique que dans le système de sens créé par le film et qui inclut son auteur, le metteur en scène. En effet, se choisissant le même lieu d'exploration, l'Afrique, les deux réalisateurs déterminent deux postures différentes voire antagonistes ; le Français se tourne vers l'Autre à la recherche d'un positionnement de caméra métaphorique de la proximité qu'il cherche à instaurer tandis que le Sénégalais veut, par la fiction, « *transformer le monde (africain)* pour un public africain »¹. L'intention documentaire identique conditionne deux postulats et des démarches bien différents. D'épisodes historiques et de faits divers, Ousmane tire des œuvres de fiction *Ceddo* et *La Noire de...* et explore la possibilité de resémentiser le contenu, – à l'instar du processus de symbolisation du masque dans *La Noire de...* –, tandis que Rouch évolue de la réalité à la fiction dans *Moi, un Noir* et de la fiction à la réalité avec *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, dans le mesure où il est bien difficile de déterminer le statut du film de 1986 dont le rôle principal est incarné par la comédienne martiniquaise, Jenny Alpha. Certains parlent d'essai-ciné théâtre mettant en évidence que Rouch s'approprie la pièce de théâtre du même nom de Julius Amédée-Laou. Le réalisateur, lui, parle d'expérience, en référence aux conditions de tournage du film (une équipe cloîtrée et un tournage en continu avec plusieurs caméras).

Considérés ensemble, les œuvres des deux réalisateurs offrent un large panel des possibles options/variantes de la porosité de la fiction et du documentaire jusqu'au documentaire-fiction. L'inspiration palcienne – la décision de tourner sa caméra vers des lieux non encore explorés – est donc là, ainsi que les déterminations esthétiques importantes : la proximité de la caméra et des personnages, la prééminence de la parole dite qui fait surgir l'image dans sa matière, sa présence, le guidage de la voix off. En outre, ces films de fiction manquent à dessein de romanesque, déterminés à témoigner d'un état de fait sociétal. La réalisatrice voit

¹ Jean Jonassaint, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre ethnographie : (notes pour une recherche) », in *Ethnologies*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 259.

d'ailleurs dans *Une Saison blanche et sèche* « un docu-drama »¹. À l'inverse, elle transige avec le présent social de ceux qu'elle filme dans le documentaire, poursuivant toujours l'objectif de rendre à l'homme noir sa dignité. Dans le cadre de *Parcours de dissidents*, elle ne s'en cache pas :

« Je ne triche pas avec la réalité sociale de l'homme mais je veux quand même que cette personne quand elle se voit, quand sa famille la voit, que tout le monde voit que ça a été filmé en tout respect de sa dignité. Pour *Parcours de dissidents*, j'ai interrogé un passeur, un Guadeloupéen, M. Valéry. Je suis arrivée chez cet homme. Il vivait dans une toute petite case sur de la terre battue. J'avais l'impression d'être dans la rue cases-nègres de l'époque. Il n'avait pas une penderie pour mettre ses vêtements donc il avait deux clous. Il avait mis une barre comme si c'était un manche à balai très long et il accrochait sur les cintres ses vêtements. Il avait un vêtement très sale sur lui. Il nous attendait mais il ne savait pas véritablement ce que ça veut dire vraiment filmer. Il pensait que c'était une rencontre. Je lui dis : « Bon, Papy, je vais te filmer » (tout ça en créole) « Je veux que tu sois fier de te voir à la télévision, que tes enfants soient fiers donc on va aller chercher dans tes affaires quelque chose qui soit un peu plus décent ». Il m'a dit d'accord et il m'a emmenée dans sa chambre, ce qui était sa chambre et là j'ai failli pleurer. Toutes les chemises étaient tachées, sales. Il y avait des ravets qui avaient fait leurs besoins sur les chemises. Il n'y avait pas une seule chemise valable. Mon cousin qui était justement celui qui posait les questions aux gens que j'interviewais [...], m'a spontanément dit : « Ne t'inquiète pas. Il a à peu près ma corpulence, je lui donne mon polo ». Il s'est déshabillé et a habillé cet homme. Je l'ai assis sur une chaise, habillé de ce polo et il m'a parlé. Je lui ai parlé en créole. On a fait une conversation en créole ; il s'est exprimé. On le voit dans le film avec ce polo »¹.

La misère qu'elle se refuse à filmer n'aurait-elle pas construit la dimension pamphlétaire – certes au détriment de l'hagiographie – qui justifie ce dont elle parle ? Qu'y-a-t-il de plus honteux que laisser dans l'oubli et le dénuement ceux qui se sont battus pour des valeurs nobles comme un écho à la révolte des tirailleurs de *Camp de Thiaroye* ? À l'heure où elle réalise, était-il déjà trop tard pour la colère ? De là que l'œuvre de Palcy est plus lyrique que pamphlétaire. La condamnation portée par le propos de ses films est rendue à l'évaluation morale de chacun plutôt que suscitée par l'émotion sensible dégagée, source et force d'identification.

¹ Interview accordée en février 2010, reproduite en annexe.

¹ Interview accordée en février 2010, reproduite en annexe.

Euzhan Palcy a le projet de faire œuvre, au sens d'élément complet et structuré. Dès les prémices de sa production, le cinéma est, pour elle, mise en tension entre film documentaire et film de fiction. Qu'elle considère *Rue cases-nègres* comme un témoignage, comme elle a dit d'*Une Saison blanche et sèche* qu'il est un « docu-drama », ne surprend alors plus.

3. La fondation du code réaliste : pour une esthétique documentaire

Signifiante et signification entretiennent un rapport de dépendance étymologique/sémantique avec le sens et l'attestation de la présence de ce sens à l'intérieur d'une cellule linguistique réduite (le mot) ou étendue (la phrase, le texte). Si la signification affirme qu'une chose ou un fait signifie et désigne le rapport qui unit le signifiant au signifié pour grammaticalement pouvoir rendre évaluable le degré de signification (*Le Robert*), la signifiante définit le fait même d'avoir du sens. La signifiante désigne le fait d'être le signe, l'indice d'une chose présente, passée ou à venir (*Littre*).

Euzhan Palcy englobe dans son discours toute sa production. Même si ce propos enveloppant n'est qu'un point de départ fragile, il permet de postuler qu'il se fait l'écho *a posteriori* de préoccupations qui président à la création chez la réalisatrice et qui parcourent ensuite son œuvre. Nous appelons « signifiante » ces préoccupations pour mieux les poursuivre et les relever d'un film à un autre, avant de les analyser. Elles ont été envisagées en réseau du fait de leur multiplicité et de leur diversité mais seule leur récurrence les établit comme valides/valables, puisque considérées à l'intérieur du *langage* cinématographique. Ces occurrences ne sont pas collectées à la recherche d'une vérité absolue intrinsèque, mais dans leur rapport entre elles et de leur capacité à faire sens dans cette interaction ou cette intrication puisque « non pas que tout est clin d'œil de l'Être, mais que tout fait système, s'articule »¹.

¹ *Prétexte* : Roland Barthes, colloque de Cerisy de 1977, Antoine Compagnon (dir.) Paris, Christian Bourgeois,

L'analyse de l'œuvre d'Euzhan Palcy confirme que la multiplicité des registres cinématographiques utilisés partage une même détermination classique, imposée par la linéarité des récits romanesques (fiction) et non romanesques (documentaires). L'« anachronisme » du choix d'un montage et d'un filmage classiques élus par la réalisatrice fait question, par-delà ses motivations explicites de neutralité vis-à-vis des personnages et des histoires qu'elle retient. Dans les deux cas, la discrétion de la caméra et du montage, la rectitude des cadrages poursuivent l'établissement du même degré de « réalité ». À la question de savoir ce qu'est le réalisme, un premier jeu de synonymie s'instaure et fait surgir les termes de vérité, vraisemblable et de réel. Ce dernier atteste ou suggère une adéquation entre le discours et l'objet, entre le propos et ce dont on parle, tandis que le locuteur par une absence de toute modalisation (mise à distance dans le but de laisser une place possible à l'objection, de faire rire ou d'indiquer son désaccord) se donne comme référence du propos. À l'inverse, réalisme et vraisemblable sous-entendent que toute création qui se détache du réel ou de la réalité est mise en fiction et ajoutent l'idée selon laquelle dans l'un et l'autre cas : il y a un *effet*.

Pourtant, la modalisation avec effet – faire rire, par exemple – n'annule pas le réel. Dans *Le Dictateur*, les cocasseries du coiffeur juif pas plus que la danse du Führer ne remettent en question la réalité – véracité de la fermeture des commerces juifs dans l'Allemagne nazie, les arrestations et les subterfuges qu'il a fallu trouver pour échapper aux déportations. Ernst Lubitsch avec *To be or not to be* met en tension le réalisme, dans la mesure où la séquence d'ouverture montre une scène qui semble se passer dans le bureau du Führer où l'attendent quelques dignitaires du régime. Le réel en tant qu'événement historique est le même – le régime nazi –, signifié par le même personnage – celui d'Hitler – et les mêmes codes : la croix gammée, le salut nazi, l'aigle du III^e Reich, les uniformes militaires et

2003, p. 227-228, cité par Éric Marty, in « Avant-propos » de Roland Barthes, *Le lexique de l'auteur*, Paris, Le Seuil, p. 13.

un certain protocole. Les deux films font référence à la même réalité historique. En revanche, les subversions desquelles naissent le décalage et donc le rire sont différentes. Dans le premier, l'objectif est d'exagérer par la caricature, si ce n'est de tourner en ridicule, afin d'attirer l'attention sur le danger représenté par les ambitions hitlériennes. En cela, le film est politique d'autant plus qu'il est antérieur au début de la Seconde Guerre mondiale d'une part et d'autre part, Chaplin réalisateur grîmé en Hitler, met en abyme son intention politique. S'adressant à la caméra, il tient des propos sentencieux de mise en garde, annulant l'hypothèse d'un choix fortuit en remettant en question le régime de croyance jusque-là installé. Le projet de Lubitsch est tout autre – son film est postérieur à la période qu'il se donne comme contexte. Ce dont il est question c'est du réalisme comme vraisemblable, au piège duquel le spectateur puis d'autres personnages se trouvent pris.

Nous retiendrons en première instance, que dans le cadre du cinéma de fiction, se construit une triade singulière réelle, réalisme, vraisemblable. D'abord le réalisme de la fiction repose sur l'événement historique cadre. Il peut être accru ou négocié par la fable racontée, selon un critère qui est celui du vraisemblable. À supprimer le registre comique, cette première conclusion est maintenue : *Inglorious bastards* ou *La liste de Schindler*, pour garder le même fait historique ou en le changeant, *Le Dernier Empereur* ou *La Reine Margot*. Le réalisme, effet de réel, est référence à un événement historique incarné par une figure historique et un événement connus ou une période, auquel cas le travail de mise en fiction et un ailleurs ou un personnage historique secondaire ou inventé. De là vient que le cinéma fait la part belle aux faits divers. On connaît le goût d'Hitchcock qui, dans les entretiens avec Truffaut, ne dit pas autre chose. En cela, le réalisme au cinéma procède des mêmes mécanismes exploités avant lui par la littérature (*Le Rouge et le Noir* ou *Thérèse Desqueyroux*, *Le Siècle des Lumières*), ou la peinture (*L'assassinat de Marat*, *Le Sacre de Napoléon* ou *Le Massacre de la Saint Barthélémy*).

Du point du spectateur, le réalisme au cinéma est, d'abord et avant tout, un sentiment :

« Le succès rencontré par le Cinématographe à son apparition (succès surprenant pour ses initiateurs eux-mêmes) vient du puissant sentiment de réalisme éprouvé par les premiers spectateurs malgré l'absence de son, de la couleur et du relief. "C'est la vie sur le vif", affirment-ils avec une touchante unanimité en s'émerveillant devant les feuilles qui bougent et la mousse qui monte dans les verres de bière »¹.

... une atmosphère primitive :

« Le succès de ces "vues" tient à leur qualité plastique mais aussi à leur "réalisme" à fleur de sensation qui chante le bonheur de vivre, l'insouciance, le "charme discret de la bourgeoisie" »¹.

L'intention réaliste au cinéma, envisagée du point de vue des réalisateurs, au plan du geste créateurs, est un tropisme, né de l'histoire même du cinématographe. Elle se réinvente à des périodes ponctuelles et se comprend donc dans/par une lecture historiciste. On peut constater que le réalisme des films d'Euzhan Palcy est historique et qu'ils sont – fiction et documentaires, film en costumes, téléfilm, chronique, *biopic*, hagiographie compris – répertoriés au nombre des « genres de l'Histoire »², établis par Michel Serceau. Cette catégorisation s'avère ici peu fructueuse, dans la mesure où il ne s'agit pas pour nous de déterminer les sources littéraires³ ou les conceptions de l'Histoire qui émanent des films de Palcy. De plus, Guy Gauthier relève la perméabilité de la catégorie réaliste à tous les genres du cinéma. Il en note en effet que le réalisme s'accommode de la fiction comme du documentaire.

L'établissement d'un code réaliste spécifique à Palcy, qui n'a rien de l'aporie godardienne, appelle à l'écho tous les interstices du tissage filmique à cause desquels le spectateur ne sait pas statuer. *Manhattan* de Woody Allen ne saurait être considéré comme un documentaire, pas plus que comme une fiction documentée. Les *stock shots* qui composent la

¹ Vincent Pinel, *Le Siècle du Cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 29.

¹ Vincent Pinel, *id. ibid.*, p. 33.

² Michel Serceau, « Les genres de l'Histoire », *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2011, p. 167-173.

³ Le lecteur se rapportera à la deuxième partie qui considère les sources littéraires de l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy.

séquence d'ouverture sont des documents de l'image de la ville de New York, en même temps qu'ils intègrent le territoire de la fiction, parce qu'ils sont dénoncés par la voix off. Les propositions de Nani Moretti dans la séquence d'ouverture d'*Habemus Papam* mettent autrement en difficulté. D'abord, les raisons en sont extérieures : le sujet traité et le silence mystérieux qui entourent les réunions du conclave en vue de l'élection d'un nouveau chef de l'Église catholique a été un sujet d'actualité. Ensuite, les images dans leur matérialité (cadrage et grain) ressemblent à des images d'archives ou de télé. Aux plans d'ensemble succèdent les plans larges. S'agit-il du même homme/acteur ? Les véritables cardinaux ont-ils été remplacés par des comédiens ? Où commence, non pas la fiction, mais la fabulation, l'artefact créé pour raconter cette histoire singulière ? Le changement de la lumière résulte-t-il d'un processus de mise en scène ou dénonce-t-il le montage d'images de deux sources différentes, signe de la collure entre deux pellicules ? La fiction s'inscrit dans la voix off, celle d'une journaliste ridicule aux propos vains et redondants.

Dans le cadre de Palcy, le réalisme se comprend comme autant de stratégies élaborées pour abolir la distance avec le réel, par essence contingent et environnant. Réagissant aux critiques à la sortie de *Rue cases-nègres*, qui ont dénoncé l'absence de travail sur les outils de médiation du réel dans le septième art, la réalisatrice expose ses convictions :

« Qu'on ne donne pas une leçon technique, on n'est pas intéressante. J'ai fait un film avec le peuple – presque tous les comédiens sont amateurs –, en utilisant son langage, et pour le peuple. Quel langage fallait-il que j'utilise ? »¹.

En pré-production et pendant le tournage, le réalisme se veut social. Il implique le choix récurrent de non professionnels ou de comédiens peu expérimentés (*Rues cases-nègres*, *Ruby Bridges*, *Les Mariées de l'Isle Bourbon*). Dans le cas inverse, la direction d'acteurs aussi confirmés que Brando, Sarandon, Sutherland, Darling Légitimus et de comédiens de théâtre (Moakes, Seck) ambitionne d'accéder à un naturalisme du jeu, au prix d'une préparation des

¹ Propos recueillis par Jean-Marc Paty, *Le Quotidien de Paris*, le 21 septembre 1983.

comédiens et d'une organisation drastique du tournage, afin de réduire de manière conséquente le nombre de prises de vues. En termes techniques, ses films sont caractérisés par le choix de la lumière naturelle. La dramatisation traditionnelle de celle-ci dans un film consiste en un jeu sur les ombres, en tant qu'obstruction faite à la lumière, parasitage des fonctions élémentaires de lisibilité et de visibilité, jeu parasite pour le moins absent dans les œuvres ici considérées. Avant d'être un parti-pris, cette lumière naturelle est une contrainte pour la jeune cinéaste de *La Messagère* qui fut tourné à deux, sur les lieux de son enfance, au Gros-Morne. Elle est tout juste soutenue par des moyens d'appoint (des réflecteurs). Ainsi présentée, la lumière naturelle-naturaliste pourrait faire croire à une faiblesse, un manque de créativité de la part d'un réalisateur. Pourtant, il n'en est rien. Les Néoréalistes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'ont érigé en art, en manifeste. Il fallait quitter les studios de la *ciné città* et aller saisir sur le vif la misère du peuple. Les rendus sont bien différents de ceux de la cinéaste martiniquaise ; la pellicule noir et blanc des Italiens y est-elle pour quelque chose ?

L'élection de la lumière naturelle chez Palcy répond à des injonctions aussi fortes bien que radicalement différentes. La lumière n'est pas seulement naturelle, elle est crue, accentuée par la dominance du blanc et le gros plan (séquence de la mort du père de Léopold, ouverture de « L'île veilleuse », ouverture de *Parcours de dissidents*). L'écriture de Palcy fait de la lumière naturelle, une métaphore de la vérité, abolissant les frontières traditionnelles entre films documentaires et films de fiction. Le choix de filmer les émeutes de Soweto en plein midi répond à ce projet de découvrir une réalité inconnue ou méconnue. En dernier lieu, les raisons d'être de la lumière naturelles sont liées à une tentation ethnographique (la veillée de Médouze, la fête des cuisinières, le carnaval de Jacaranda) plus grande encore que le postulat politique, l'engagement vis-à-vis des Noirs qu'elle assume. Les stratégies élaborées pour accéder au réel, abolissent les frontières reconnaissables entre documentaire et fiction, au

profit de l'exploration des capacités discursives de ces deux territoires. Le postulat idéologique qui préside à la création n'annule pas le spectacle cinématographique mais le travestit en une esthétique documentaire.

Chapitre 3. Euzhan Palcy, quelle auteure de cinéma ?

A. L'impossible opérateur passif

1. L'inouï et l'indicible

Euzhan Palcy a déterminé dès ses premières interviews ce dont elle souhaite parler. Depuis lors, elle n'a pas dérogé à cet axe de considération : les Noirs de la diaspora ont des histoires qui méritent d'être racontées en dépit des réticences des financeurs, d'autant qu'il existe un véritable public – elle le sait par expérience – et un autre à conquérir – qu'elle se fait fort de toucher et d'éduquer. La production de l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy s'étend de 1982 à 2007. Au fur et à mesure des années, elle a également joué le rôle de scénariste et de productrice. Ses compétences nombreuses, ses succès, sa réputation et les choix de ses sujets fournissent à ceux qui l'interrogent une trame d'entretien prédéterminée féconde et passionnante, entre fascination biographique et témoignage de première main ; ses films sont la mise en images de la communauté à laquelle elle appartient.

Ce dont la réalisatrice parle moins volontiers et qui doit être traité, c'est de savoir non plus quand, mais pourquoi et comment raconter ces histoires au cinéma ? Son positionnement semble reposer sur une idée tacite, supposément de bon sens et partagée par le plus grand nombre, que l'on pourrait formuler de la manière suivante : le cinéma est l'art du XX^e siècle par excellence. Il est donc naturel à tous les contemporains de cette période, elle-même y compris. Alors, pourquoi pas ? En face, l'attitude de retrait de ses interlocuteurs ne s'explique

pas par l'œuvre elle-même. Les films réalisés constituent une cinématographie suffisante et cohérente même si tous ne sont pas accessibles : d'une part, *La Messagère*, *L'Atelier du diable* n'existent plus sous leur forme visionnable (le premier a été dérobé, la seule pellicule restante du second n'est plus en état d'être projetée), le fragment *Hassane* et *The Killing Yard* ont été peu diffusés d'autre part. L'aura de mystère qui entoure son œuvre s'épaissit lorsque l'on se rend compte qu'Euzhan Palcy ne s'est pas constituée une « famille de cinéma », changeant pour chacun de ses projets de producteur, de comédiens et d'équipe technique (à l'exception notable de sa monteuse sur ses deux films antillais, Marie-Josèphe Yoyotte). Les différentes époques de sa filmographie qui l'emmènent en France ou aux États-Unis en sont-elles responsables ?

L'attitude de la critique se fonderait plus probablement sur l'idée très généralement répandue que le XX^e siècle est celui de l'image, en une acceptation passive et non critique d'un élément nouveau, l'image de surcroît audiovisuelle, nonobstant sa nature à cause de la démultiplication de sa consommation par tous. Il est acquis désormais que l'image est aussi bien cinématographique, que journalistique ou publicitaire. Avec les nouveaux moyens que sont les caméras digitales et les smartphones, on peut aujourd'hui ajouter à cet inventaire des usages professionnels techniciens, amateurs intuitifs ou encore ludiques, ces derniers réduisant, semble-t-il, par des pratiques quotidiennes et inexpérimentées, l'étrangeté essentielle de l'image. La facilité avec laquelle quiconque peut produire des images démontre tout au plus l'ère de la reproductibilité technologique de l'image connaît une mutation. Le caractère accessible des nouveaux moyens de production de l'image n'invalide pas le fait qu'elle est – et l'image audiovisuelle et en mouvement en particulier, qui nous intéresse ici –, le résultat d'un processus de création, de récréation et d'interprétation du réel.

Le projet de considérer l'œuvre d'une réalisatrice qui se montre réservée et discrète sur sa mise en scène au profit d'une posture idéologique, après être venue au cinéma par des

adaptations, a durablement orienté l'analyse vers des questions de l'ordre du respect et de la trahison, en tant que transfert des données littéraires (narrative, dramatique et narratologique). Or, l'image est un signe dont ne peut nier le caractère référentiel, mais dont on se doit pourtant d'interroger le degré et les modalités de référentialité. Cucca et Foti notent que

« [...] l'interprétation du réel est la base de départ de toutes les démarches créatives de l'auteur. [...] Les faits et les symboles de la vie perçus par l'auteur, sont les conditions nécessaires sur lesquelles repose son art. Ils représentent des recherches assidues et des analyses profondes sur des nouveautés, une relecture des thèmes et des contenus destinés à la transposition cinématographique. [...] L'auteur étudie un événement, l'élabore à nouveau grâce à son imagination et à son interprétation, pour ensuite le proposer de façon lisible. Le développement dramatique de l'événement, c'est-à-dire ayant pour but un film ou un téléfilm, est le résultat de ses recherches et de ses analyses ; les messages de la société, véridiques, inspirés ou imaginés, sont reproduits comme messages filmiques. Le développement dramatique concerne l'un des aspects de l'activité de l'auteur et consiste en l'élaboration (selon une relecture problématique) et en la représentation d'un fait divers, d'un événement historique, social, etc. Dans ce développement, la créativité de l'auteur se concentre sur les personnages, moteur essentiel des situations et des actions. Les personnages investis d'une fonction première dans l'économie du déroulement de l'histoire, articulent le procédé de dramatisation du récit qui se déroule, comme nous le verrons, autour de trois étapes fondamentales : la prémisse, le développement, la conclusion »¹.

En d'autres termes, si la question du respect ou de la trahison se pose, c'est dans l'espace ou le laps de temps agencé par le passage du monde à l'espace de la fiction ou de l'œuvre cinématographique investi tout entier par le processus de création de l'auteur.

2. *Le parti-pris du non parti-pris*

L'esthétique tout à la fois classique et documentaire s'avère être un refus d'esthétisation du propos. Ce dernier s'accompagne d'un silence théorique en marge ou en parallèle de son activité créatrice, qu'elle souhaite irrémédiablement sceller par sa double revendication d'être une « conteuse » et de n'être portée que par une conscience morale en action dans le monde :

¹ Antoine Cucca et Paola Foti, *La création des personnages*, Bayeux, Dujarriz, 2001, p. 32.

« Au fond, je suis une conteuse. Il n'est pas nécessaire d'être Noir pour réaliser *Une Saison blanche et sèche*. La volonté qui m'a animée est celle d'un cinéaste responsable »¹.

Mais, une telle posture fait question car elle prétend nier ses impossibilités (la nature de son médium d'élection), ses enjeux comme ses conséquences.

D'abord, l'obstacle à l'acceptation sans condition vient de ce que le réel se limite à ce que l'on en perçoit. Le propos érige de fait, l'illusion analogique du cinématographe des premières heures en permanence. L'émerveillement de la reproduction synchrone du mouvement et du son se muerait en une caractéristique naturaliste inaliénable, ce que nous aurions vu si nous avions regardé par nous-mêmes. Cette équivalence prétendue entre l'œil et le moyen technique de capture et de reproduction de l'image en mouvement ne laisse pas de surprendre de la part d'une réalisatrice qui a fait de la métaphore du regard qui se déniaise le fil rouge de toute son œuvre. L'individu apprend à « voir » par-delà les apparences, de l'enfant de *L'Atelier du diable*, Ruby et José – c'est le propre de l'enfance – à Ben, Césaire, en passant par les jeunes dissidents ou les accusés de la prison d'Attica.

Selon la norme, un film est la mise en scène d'expériences humaines mais réalistes, dans laquelle le spectateur expérimente mentalement des moments de la vie : l'amour, la vie domestique, le travail, la guerre, la prison, etc. Le spectateur est confronté à des intrigues et des drames humains. Il éprouve ainsi les émotions, partage des expériences d'un sujet aux prises avec la jalousie, l'injustice, la peur, la déception amoureuse, le conflit ou la séparation. Le film palcien se veut la réduplication de la mise en situation d'expériences humaines vécues où il s'agit de montrer, dire, faire dire et témoigner plutôt que de faire ressentir. Aussi, à l'inverse des positions des théoriciens du cinéma et des cinéastes eux-mêmes, qui artistiquement théorisent l'appartenance du documentaire au septième art par des partis-pris

¹ *Caribbean Beat Magazine, Issue 1, Spring 1992, « Euzhan Palcy: Making Waves », Entretien avec Bruce Paddigton.*

esthétiques, la double valence de la production de la réalisatrice martiniquaise voit le parti-pris du non parti-pris prendre le dessus.

Euzhan Palcy, par ses déclarations comme par ses choix, pourrait sembler aspirer à incarner l'opérateur passif, dont Béla Balázs dit :

« Certes, il y aussi la photographie purement mécanique dans laquelle on ne s'est rien imaginé. Mais elle indique quand même un ajustement intérieur, à savoir l'indifférence, la cécité intérieure. Il n'y a pas d'homme derrière elle, mais comme bien dans les films commerciaux, un tourneur excité qui met sa personnalité en veilleuse pour pouvoir tenir le rythme du tournage »¹.

D'abord, l'opérateur passif n'existe pas. C'est un spectre repoussoir à l'opposé duquel se trouve la figure supérieure de l'artiste de cinéma, cet Auteur, loué et revendiqué par les avant-gardes, et en particulier par la Nouvelle Vague. Aussi, est-il naturel que Dominique Chateau en rappelle les contours hypothétiques pour mieux s'en défaire, alors qu'il entreprend d'inventorier et d'interroger les représentations filmiques de la subjectivité ; il conçoit de traquer « les décisions poétiques dont la finalité est de former une œuvre »², au cœur de toutes les dimensions du film : du cinéma, au cinéaste, au plan et au personnage. À l'évidence, ses dix-sept films, aussi divers soient-ils, réalisent une union de ces deux possibles opposés.

Ensuite, que Palcy ne revendique ni le terme d' « auteur », ni celui d' « artiste », renvoie à sa volonté que ses films soient populaires – au sens de reçus par le plus grand nombre –. Son positionnement communicationnel de refus, au même titre que sa posture de retrait esthétique assumé, indiquent paradoxalement, à quel point elle a connaissance – si ce n'est partage – une conception élitiste du cinéma d'auteur. Ou à le dire autrement, elle se refuse à endosser le rôle de l'artiste, celui dont Bergson pense qu'il est porté à la création, par une émotion, une intuition singulière du réel.

¹ Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, (1930), trad. J.M. Chavy, Paris, Payot, p. 148, cité par Dominique Chateau, in *La subjectivité au cinéma*, Rennes, PUR, 2011, p. 7.

² Dominique Chateau, *La subjectivité au cinéma*, *ibid.*, p. 8.

B. Une auteure antillaise

1. *La figure du conteur*

Elle choisit, à l'inverse, le terme de « conteuse ». Or, le conteur dans la société antillaise est là pour dire, à l'intérieur de la cité, la vérité. Il est le détenteur de la sagesse. Ce n'est pas un artiste ou un créateur, ce qui paradoxalement oblitère la capacité du conteur, à créer par le conte, une histoire, capable de fasciner les enfants comme les adultes. Le pouvoir ou l'efficiencia que l'on reconnaît au conteur, comme au griot en Afrique, récuse la dimension créatrice de l'activité au profit de la dimension politique, au sens d'engagée activement à l'intérieur de la *polis*. C'est le même terme, dans un espace culturel différent, qu'utilise Sembène Ousmane dont elle se réclame. Ce dernier dit en effet : « Je suis un griot. Et, en Afrique, lorsque l'on crée, on ne peut pas dire « je suis », on doit dire « nous sommes »¹. Ce faisant, le réalisateur sénégalais pense et projette son travail, non pas dans un champ artistique, mais géopolitique. Finalement, la « cinématographie mineure » se confirme, à l'instar des éléments théorisés par Deleuze et Guattari à propos de la littérature, comme émanation d'un groupe minoritaire, utilisant un langage qui lui est étranger, pour dire sa vérité, contre le groupe dominant.

En outre, la figure traditionnelle qu'Euzhan Palcy se choisit et à laquelle elle veut être associé convoque à l'écho la métaphore augmentée du conteur, double de l'écrivain, développée par Patrick Chamoiseau dans *Un dimanche au cachot* : le « marqueur de paroles ». Il dit en substance : « Je ne fais absolument rien. Je me contente d'écrire ce qui existe, ce qui jusque-là, a été transmis oralement. Je suis simplement le moyen pour que les éléments importants de ma culture passent de l'oral à l'écrit. Je ne suis qu'un passeur ». De là vient que, quand Palcy fait *Rue cases-nègres* en 1983, elle n'appartient pas à un mouvement

¹ Annette Busch, « Introduction », *Ousmane Sembène : Interviews, op. cit.*, p. XX.

cinématographique, du point de vue d'un contexte immédiat. Elle surgit dans le paysage artistique, pour être cinématographique, hors de tout cadre préexistant, qui aurait pu annoncer sa venue. En est-elle pour autant résolument seule ? Elle se comprend en relation avec les écrivains antillais de la période et de leurs prédécesseurs, d'une longue tradition établie. C'est là qu'il y a intertextualité, parce qu'il y a des récurrences thématiques, principalement : la question de la transmission de l'Histoire et la question du magico-religieux, formulées à partir de l'espace spécifique de l'île.

2. Une œuvre en dialogue avec un espace-source

Alors que nombre de ses interventions évoquent son île natale, Euzhan Palcy rejette pour partie l'étiquette d'Antillaise/Martiniquaise qu'on lui attribue dans la presse nationale. Elle s'en explique ; elle refuse toute catégorisation en vue de les dépasser, d'abord au nom d'une implication plus grande dans ses choix, d'une justification plus fondée que celle finalement aléatoire, moins individuelle, de l'appartenance à un seul groupe humain :

« Je parle de ce qui me passionne, de ce que je connais, en essayant de le communiquer au reste du monde. », ensuite au nom de son identité créole : « Je veux être une cinéaste française et internationale, métissée comme ma culture. La culture antillaise, métissée [mélange de culture africaine, caribéenne et française] »¹.

La position duale de la réalisatrice s'éclaire à la lueur de l'œuvre romanesque de Maryse Condé dont les premiers romans sont les contemporains des films de fiction d'Euzhan Palcy. Sont-elles proches ? Comme Palcy, Maryse Condé est née aux Antilles, en Guadeloupe, avant la départementalisation et est influencée par la Négritude césairienne mais là, s'arrêtent les similitudes biographiques ; de Paris, Condé part en Afrique tandis que Palcy part aux États-Unis. La romancière vient s'y installer après un nouveau passage par Paris, appelée pour des cours de littérature francophone pour l'université de Virginie. Pourtant, leurs œuvres

¹ *Témoignage chrétien*, « Conte de Noël créole », par François Quenin, 26/12/1992.

embrassent dans une chronologie différente les mêmes chemins : les Antilles, l'Afrique et les États-Unis, leurs personnages faisant écho à leurs propres pérégrinations :

« En Afrique, ses romans avaient pour cadre l'Afrique. De retour en Guadeloupe, son univers se coule aux dimensions de l'île et épouse l'existence de ses habitants. [...] aux États-Unis, son horizon devient américain »¹.

La considération de la contradiction à l'œuvre dans la posture de Palcy pourrait ici trouver une résolution, résorbée par Octavio Paz : « S'il est vrai qu'un auteur appartient à une terre et à un sang, son œuvre quant à elle ne peut être réduite à la nation, à la race, ou à la classe »². L'argumentation de Paz bien que difficile à récuser parce qu'elle englobe les lieux divers d'écriture, de réalisation et de réception d'une œuvre de fiction indépendamment de son auteur, ne s'applique ni à Palcy ni à Condé ; elles reconnaissent à leurs œuvres une relation forte avec un espace-source, après l'avoir construite, tandis que c'est pour elles-mêmes qu'elles refusent la détermination nationale. Sont-elles en exil, nomades ou apatrides ? Laquelle de ces trois modalités du paradigme du voyage, qui questionnent différemment l'identité, leur convient-elle ? Partir en laissant un lieu dont le sujet est nostalgique, qu'il envisage de retrouver même si le terme au voyage en exil n'est pas déterminé et qui induit un rapport spécifique à la terre d'accueil ? Se déplacer, de place en place, sans aucune ne soit le lieu de départ, voyage sans départ ni arrivée, sans durée ? Ou n'être de nulle part, oscillation entre ressenti et posture poétique créatrice involontaire ? Ces possibles articulent des paires (moi/lieu et fixe/mobile) et les croisent entre elles selon un principe centripète, à visée heuristique : circonscrire une identité dans un rapport au lieu et au déplacement.

Euzhan Palcy et Maryse Condé engagent un procès inverse, centrifuge, de construction de leur identité en parallèle et indépendamment de leurs œuvres, fondé sur une conscience

¹ Madeleine Cottenet-Hage, « Traversée de la Mangrove : réflexion sur les interviews », in *L'œuvre de Maryse Condé*, actes du colloque de Pointe-à-Pitre, sur l'œuvre de Maryse Condé, 14-18 mars 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 164-165.

² Entrevue publiée dans *Le Monde des livres*, nov. 1986, cité par Joël Des Rosiers, in *Théories caraïbes*, « Poétique du déracinement » : Essai, Montréal, Triptyque, 1996, 224 pages.

aiguë que se construire c'est rencontrer l'Autre. Pourtant, leurs terres d'élection, Afrique ou États-Unis, proposent une modulation quant à l'identité de cet Autre, sous les espèces du proche voire du double, plan médian entre l'altérité radicale européenne ou asiatique et le même antillais ou caribéen. Chacune d'elle se quitte pour aller vers l'extérieur, aller vers ce qui lui ressemble mais qui n'est pas elle. L'œuvre romanesque de Condé est marquée par le motif de l'errance, jusque dans les titres (*Traversée de la Mangrove*, par exemple). Chez Palcy, ni errance existentielle, ni errance économique transnationales et transcontinentales, c'est plutôt de passage de frontières dans un même espace qu'il s'agit. Le petit José de *Rue cases-nègres* quitte la campagne et ses cannes pour la ville et l'école, Ben du Toit passe de sa banlieue afrikaner aux townships, Siméon évolue entre le monde des vivants et des morts.

La rencontre de l'Autre a engendré un récit de l'Autre africain (*Une Saison à Rihata* et *A Dry white season*) et de l'Autre noir américain (*Moi, Tituba sorcière de Salem* ou *Ruby Bridges*) tout en inscrivant pour chacune d'elle un Moi qui n'est pas prédéterminé, fait d'avancée et de nuances dont l'antillanité n'est qu'une composante, refusant le groupe au profit d'une démarche singulière et profondément individuelle, comme en une *praxis* créatrice du projet de Montaigne : le mouvement, le « branle », le « change » sont la condition du poète. Leurs œuvres et leurs propos expriment une même tension entre l'intégration – voire la revendication – régionale et une aspiration à construire une identité artistique qui excède celle-ci ; elles écrivent des Antilles, à partir des Antilles qu'elles portent en elles.

Et partant, les films d'Euzhan Palcy s'inscrivent dans les trois courants littéraires antillais principaux. La réalisation de ses films les plus importants fait d'elle, de fait, la contemporaine des auteurs des années 1980 mais force est de constater que les thèmes et les traitements ne l'y cantonnent pas. En considérant la chronologie propre à sa création artistique, on constate qu'elle dialogue avec ses contemporains et convoque à l'envi les convictions qui accompagnent chacun des mouvements.

Ainsi *Rue cases-nègres* réalisé en 1983, partage des caractéristiques de l'Antillanité et des auteurs de l'après-Négritude. L'Afrique s'éloigne, au profit de récit de l'Afrique. Accédant à l'autonomie, dans l'espace Antilles Caraïbes, un Nègre pauvre et digne, confronté à des luttes sociales prévoit et chante par l'éducation républicaine et les valeurs religieuses morales, la fin de la malédiction de la canne. Le caméo offert à Zobel, le prêtre dans le film, prend une ampleur qui va au-delà du clin d'œil fait à l'auteur du roman porté à l'écran. L'auteur incarne alors celui qui annonçait le changement et tout à la fois la société antillaise qui est en train de bénéficier de l'évolution statutaire de 1946. De même de l'encre à l'écran, Darling Légitimus donne chair au mythe de la femme poteau-mitan que Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart ou Daniel Maximin ont contribué à inscrire dans la littérature. La coloration antillaise de l'onomastique fonde un registre lyrique de l'écriture dans l'espace littéraire dont (dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, ce sont Fond Zombi, l'Abandonnée, la Ramée) et peint des images d'Épinal. Chez Palcy, lui répond la couleur sépia, les plans d'ensemble et des panoramiques horizontaux sensibles, en une exaltation des Antilles rurales et laborieuses, courageuses.

Une Saison blanche et sèche développe les paradigmes de la Négritude, étape liminaire du discours littéraire afro-antillais du XX^e siècle. Il faut à la suite d'Umberto Eco commentant – ou refusant de le faire – la sortie de *Le Nom de la rose*¹ de Jean-Jacques Annaud, six ans après la publication de son livre, créditer le réalisateur d'avoir fait œuvre d'auteur. Les critères qui président à l'insertion d'une œuvre poétique ou romanesque dans le mouvement de la Négritude sont doubles : extradiégétique (biographique) et intradiégétique (thématique nègre, antillaise ou africaine). Aussi, Euzhan Palcy est-elle bien l'auteur martiniquais d'une œuvre filmique singulière à la diégèse sud-africaine. Les éléments contingents d'*Une Saison blanche et sèche*, le film, redoublent les composantes nécessaires de son appartenance à la

¹ Sortie en 1986. Scénario d'Andrew Birkin. Distribution : Sean Connery, Christian Slater et Michael Lonsdale.

Négritude, dans son versant césairien et dramatique : le lieu, le rapport de l'homme au monde, et le projet.

Le lieu tel qu'il est défini dans le théâtre de Césaire rompt avec la convention classique qui définit le décor théâtral comme secondaire. La citadelle du Roi Christophe (*La tragédie du Roi Christophe*) ou le palais présidentiel de Patrice Lumumba (*Une saison au Congo*) posent l'espace comme symbolique et référentiel. Cela n'empêche pas que l'action dépende davantage de la lutte que du pays dans lequel elle se déroule. À l'espace géographique peut s'en substituer un autre. De même chez Palcy, la case est un élément déterminant du décor. Initialement contrainte à respecter, imposée dans le roman de Zobel, elle se décline, faite de planches de bois inégales, mal ajustées, mal aguerries. La maison des N'Gubene dans les townships est précédée de la case de M'man Tine et de la maisonnette de Fort-de-France, après avoir été annoncée par la case de *L'Atelier du diable*. La case est décor, c'est-à-dire qu'elle est diégétiquement justifiée. La Négritude utilise le décor comme le signe du combat politique mené. Il est l'accessoire théâtral sur lequel se développe une intrigue dont le nœud est constitué par la lutte, lutte contre soi (*La Tragédie du Roi Christophe*), ou contre les autres (*Une Saison au Congo*). Dominique Chateau indique qu'au cinéma le décor appartient ou participe de l'ontologie du film. Il est au moment de la réception du film, la trace permanente de la construction et de la réalisation. Le décor a, dit-il, « un pied dans le film et un pied à l'extérieur, plus précisément même, dans l'avant du film [...] »¹. La Négritude d'*Une Saison blanche et sèche* consiste à accoler au processus de mimétisme de la réalité une dimension symbolique, créant un effet décor. La case synthétise l'habitat spartiate de tous ces déclassés et elle devient un motif signifiant du cinéma d'Euzhan Palcy.

Elle crée des liens entre les films de la structure nodale fictionnelle fondatrice. Notons que dans son film suivant *Ruby Bridges*, la case disparaît, remplacée par un habitat propre, en

¹ Dominique Chateau, « Paysage et décor : de la nature à l'effet de nature », in *Les paysages de cinéma*, Jean Mottet (dir.), Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1999, p. 94.

dépit de l'appartenance sociale des personnages à un milieu modeste et la localisation dans un quartier noir défavorisé au moment de la ségrégation aux États-Unis. Elle signe la caractérisation du personnage lui-même, au même titre que ses vêtements, sa démarche ou son parler, comme l'enseigne S.M. Eisenstein¹. Palcy opère une modification de la caractérisation des Noirs qui déplace les signes de la pauvreté.

La Négritude, de la même manière, propose des personnages qui, au lieu d'accepter les diktats de la société esclavagiste postcoloniale, s'insurgent contre les valeurs qu'ils jugent dégradantes, et ce faisant, accèdent au statut d'homme. Face au monde, Christophe, le Rebelle, Ben ou Stanley, doit réinventer une nouvelle humanité. Peu importe le lieu, d'une certaine manière, l'essentiel est le questionnement ainsi posé : quelle morale émerge ? S'agit-il de trahir son peuple ? Ou n'est-il pas plutôt question de savoir quel monde il faut bâtir ? Et quelles valeurs le fondent ? Loin de proposer l'apologie du Nègre, comme d'aucuns, à tort, le pensent, la Négritude propose à l'homme noir, en dépassant la figue de la bête affirmée par l'esclavage, de restituer le Nègre dans son statut d'homme. Cette transcendance permet au Nègre d'accéder à l'universel. De là vient que la réalisation d'*Une Saison blanche et sèche* scande les motifs de la Négritude et en affirme la validité à la fin des années 1980. Palcy entame la réhabilitation et le discours d'hommage à Césaire qui se poursuivra dans le triptyque *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*.

Il est dès lors possible de relire l'organisation de l'œuvre palcienne et ne plus seulement y voir une valence entre le documentaire et la fiction, ou une valence entre les films américains et les films français, ou l'oscillation entre longs et courts-métrages. L'œuvre de la cinéaste, dans ses modalités fictionnelles et documentaires, présente la Martinique et les Antilles caribéennes, comme lieu d'enracinement ou comme espace référentiel privilégié, avec quelques exceptions qui se passent en Afrique ou aux États-Unis.

¹ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et Vladimir Nijny, *Leçons de mise en scène*, Paris, La Fémis éditions, coll. « Écrits-écrans », 1989, 190 pages.

Ainsi, son troisième long-métrage *Siméon* partage de nombreux points communs avec la Créolité de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, dont le postulat initial :

« Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. [...] Puisse [ce positionnement] participer à l'émergence, ici et là, de verticalités qui se soutiendraient de l'identité créole tout en élucidant cette dernière, nous ouvrant, de ce fait, les tracés du monde et de la liberté »¹.

Cette exploration est celle du vécu ancré. L'écriture de l'espace se concentre sur les microcosmes des quartiers urbains (Trénelles dans *Chronique des Sept Misères*, Texaco dans le roman éponyme ou Carénage dans *L'Homme au Bâton*), contrairement aux territoires étendus et diasporiques de la Négritude (*Diab'là*) ou principalement ruraux de la post-Négritude et de l'Antillanité (*La Lézarde*). Les tenants du mouvement n'excluent pas, dans une aspiration aux accents de modernité, « de nous connaître nous-mêmes, dans nos tares, dans nos écorces et dans nos pulpes, en rêche nudité »², que l'on pourrait résumer en une place faite à la laideur. S'y croisent des personnages aux revenus très modestes (la pacotilleuse de Chamoiseau, entre autres) et aux traits-défauts marqués des Antilles (la *macrelle*, le buveur de tafia, ou l'homme à femmes) et de l'Autre Bord (les déplacés du BuMiDom et leurs enfants). Délaissant les généalogies transhistoriques de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ou de *L'Isolé Soleil*, la chronique des menus faits se fait jour. La vérité de l'« être antillais » s'expose dans sa langue vernaculaire.

Chez Palcy, si facteur, chanteur de fête de commune, aide-soignant, côtoient chômeur, pompiste et vieux séducteur, le monde rural de la petite bourgade de bord de mer offre sa place de l'église, son école et son atelier de musique comme décors à l'intrigue. L'esthétique du foisonnement démultiplie les trames narratives. Dans *Siméon*, se croisent la quête du *soucougnan*, la constitution et l'ascension d'un groupe de musique, l'histoire d'amour impossible entre un revenant et une chanteuse, les malheurs comme les espoirs d'une petite

¹ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *L'éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », édition bilingue français-anglais, p. 15.

² *Id.*, *ibid.*, p. 39.

filles et d'une communauté. Le narrateur délirant, au phrasé virevoltant et au verbe haut en couleurs, ou joueur, ou multiple, impose son regard. Comme le fou du roi de la littérature courtoise, il dit la vérité autour de laquelle il brode. Il la masque par une logorrhée et un imaginaire commun oral qu'il document ainsi, laissant son auditoire libre de croire, ou pas. La petite Orélie est la narratrice première du film, mais les séquences parisiennes et oniriques ne sont pas exclusivement de son fait. À côté d'elle, la réalisatrice rêve, transfigure et invente. L'improbable revenant en queue de pie rose, au rire tonitruant, incarné par Jean-Claude Duverger a la verve quasi rabelaisienne, dans un champ de représentation de littérature française, (rire, caricature, exagération, déraison) qui souffle sur *Biblisme des derniers gestes* ou *Chronique des Sept misères*. Son existence, ses pouvoirs comme ceux de la Dame de feu inscrivent la diégèse dans la sphère magico-religieuse des Antilles. Loin d'être une reduplication, *Siméon* fait la synthèse d'une sensibilité déjà latente : le magico-religieux, créé par l'onirisme des séquences, et le foisonnement sont caractéristiques de *La Messagère* comme de *L'Atelier du diable*. Il s'agit pour elle de porter à l'écran la structuration de l'imaginaire antillais, autour de personnages traditionnels (Siméon est un *soucounnan*, un revenant). Son rapport à une pratique magico-religieuse antillaise est peut-être la chose la plus personnelle mais en réalité la moins représentée de ses choix. De même, la préoccupation de la langue créole traverse toute la production palcienne.

C. Une metteur en scène de la parole vérité

1. *La pensée de la langue*

En effet, Euzhan Palcy partage avec les auteurs antillais des années 1980 une pensée de la langue, créole en particulier. Contrairement aux tenants de la Négritude et de l'Antillanité, la langue de création n'est pas exclusivement le français. Le cheminement est long qui sépare Zobel, Césaire et Glissant d'un Confiant. Aussi la question de la langue créole n'est pas un épiphénomène des œuvres antillaises de Palcy. Considérons ici indifféremment ses œuvres de fiction comme ses documentaires. Le roman de Joseph Zobel est entièrement écrit en français, il n'emploie que quelques expressions créoles, des mots ou des fragments isolés, traduits en bas de page. Le film, au contraire, utilise les deux langues, dans le projet d'illustrer la réalité sociolinguistique de la Martinique. L'analyse de Sylvie César¹ trouve là, la trace d'un changement et des divergences des préoccupations propres aux créateurs respectifs du roman et du film, à des périodes différentes. Selon elle, décrivant en 1950 le monde de la campagne misérable sous le gouvernement, Joseph Zobel voit son écriture empreinte des préjugés de son époque à l'encontre du créole, tandis qu'Euzhan Palcy, en 1983, participe d'un mouvement décomplexé dans l'utilisation de ce que l'on ne désigne plus comme un patois, mais comme langue régionale. Les interventions de la réalisatrice peuvent de prime abord abonder dans ce sens :

« [...] je ne pouvais pas faire un film sur la rue cases-nègres en omettant le créole. Notre réalité est duelle, on parle français et créole, ou créole et français, selon les moments. Le créole, c'est la langue du cœur, des moments de très forte émotion. J'ai respecté cette réalité antillaise. Lorsque J. Zobel a écrit son roman, c'était trop tôt pour le faire – d'ailleurs il use du mot "patois" alors que c'est une langue. Pour moi, j'ai cherché à rendre avec des mots, des expressions de l'époque, le créole de l'époque »².

¹ Sylvie César, *La Rue Cases-nègres, du roman au film*, « Étude comparative », Paris, L'Harmattan, 1994, 221 pages.

² Michèle Delaporte, « Entretien avec Euzhan Palcy », in *Lectures en archipel : Littératures des Antilles en cours de français au lycée*, Rouen, CRDP, 1996, p. 170.

À cet égard, les conclusions marquées de la méthodologie sociocritique dont se sert la commentatrice du premier long-métrage de Palcy, semblent plus incomplètes qu'erronées. La place de la langue créole *dans* les films de la réalisatrice martiniquaise sont effectivement à considérer dans le rapport au créole *hors* des films. Les termes de la comparaison de ses choix avec ceux de Zobel ne sont pas ceux considérés par Sylvie César, dont le contenu est plus proche de l'analyse sur laquelle Frantz Fanon ouvre son essai clinique, *Peau noire, masques blancs*, suite à son introduction en guise de note d'intention. Le rapport de défiance de la société martiniquaise vis-à-vis du créole, auquel Sylvie César fait référence, juxtapose créole, infériorité et barbarie. Fanon l'explicite et le fustige en ces termes :

« Ce que les poètes appellent le “roucoulement divin” (entendez le créole) n'est qu'un moyen terme entre le petit-nègre et le français. [...] À l'école, le jeune Martiniquais apprend à mépriser le patois. On parle de *créolismes*. Certaines familles interdisent l'usage du créole et les mamans traitent leurs enfants de “tibandes” quand ils l'emploient »¹.

S'il n'est pas possible de nier les préjugés qui sont contemporains de Zobel et que rapporte Fanon – la publication de deux ouvrages sont distants de deux ans –, on peut soulever, dans le cas de Zobel, que l'argument sociocritique pour fondé qu'il soit, exclut toute hypothèse littéraire et le développement stylistique qui s'impose. Raymond Relouzat note :

« Ce que fait Zobel est d'essayer de penser la réalité en créole, de l'évoquer en créole »². Les propos paraissent sibyllins, mais dans leur opacité, ils impliquent une intention littéraire dans le choix linguistique de la création.

Euzhan Palcy, dans l'adaptation du roman de Zobel, conçoit la langue créole comme partie prenante d'une mise en scène, fondée sur un discours idéologique. D'abord, elle dissocie la question effective de l'instruction comme clé de la réussite, d'une pratique langagière donnée. Cette dernière n'est plus alors un signe social, marque infâmante de la

¹ Frantz Fanon, *Peau noire et masques blancs*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1952, p. 15.

² Raymond Relouzat, *Joseph Zobel*, « La Rue Cases-nègres », Fort-de-France, Librairie Relouzat, coll. « Littérature antillaise », 1971, p. 30.

misère. Le projet éducatif, héritier de la pensée humaniste, se doit d'être désiré et poursuivi, parce qu'il permet l'émancipation, au sens étymologique (*e*, préfixe privatif – *manucapare* : prendre la main), suite logique de l'abolition de l'esclavage. Elle fait dire à l'instituteur : « L'instruction est la clé qui ouvre la deuxième porte de notre liberté ». Que la langue créole soit la langue des travailleurs de la rue cases-nègres du film est un élément de vraisemblance historique, dénué de toute connotation axiologique péjorative. La réalisatrice procède à un travail de linguistique historique, en vue d'accroître l'illusion réaliste de l'artefact. Les transformations linguistiques appliquées aux paroles des personnages romanesques pour en tirer les dialogues, sont à mettre sur le même plan que les costumes, de la robe en madras de M'man Tine et la tenue d'écolier de José, au décor (le gramophone, le bateau à vapeur, les automobiles), ou encore la chanson à succès en 1930 de Joséphine Baker *J'ai deux amours*, ou l'affiche de *Le chanteur de Jazz* (1927).

Sans qu'elle ait cherché à établir une économie égalitaire de l'utilisation de l'une ou l'autre langue, force est de constater que l'obéissance de ses films est celle de la spontanéité dans le recours à l'une ou l'autre langue. Il est particulièrement notable que les interventions des anciens combattants qui apparaissent dans *Parcours de dissidents*, dans une langue ou dans l'autre, se croisent et se répondent sans autre médiation que celle du sous-titrage, qui ramène l'objet film à un moyen de communication avec un public. Son positionnement n'est pas ethno-centré parce qu'il s'étend à toute situation de bilinguisme. En effet, l'adaptation du roman de Brink est l'occasion de faire entendre aux côtés de la langue anglaise et l'afrikaans les deux langues officielles, les langues africaines (xhosa, zoulou, sesotho, venda, tsoti...). Les partis de mise en scène à ce propos, qui expriment ultimement dans une certaine part de l'écriture des dialogues, récusent la thèse diglossique fondée sur des hiérarchies politiques (langue dominante vs langue dominée = langue d'état ou officielle vs langue d'usage) pour la remplacer par une situation de bilinguisme ouvert.

2. L'urgence de la parole

L'Atelier du diable, La Messagère, Rue cases-nègres, Siméon, Parcours de dissidents, et Aimé Césaire : Une Voix pour l'Histoire envisagent inlassablement le même territoire, la même communauté, changeant d'angle de considération : la Martinique à des périodes historiques différentes, celle des enfants, la Martinique vue par les Antillais, vue de France, ou d'Afrique, la place d'un grand homme martiniquais dans le monde du XX^e siècle, au point que *Les Mariées de l'Isle Bourbon* ne seraient plus qu'un miroir de l'esclavage aux Antilles.

Yves Lavandier développe une (hypo-)thèse, qu'il est opportun de rapporter ici. Il pose que :

« Un auteur qui néglige les règles ne peut donc être apprécié que par les spectateurs qui sont en phase avec lui, qui partagent les mêmes spécificités, la même sensibilité, la même façon de voir. Il ne peut séduire que les membres de son "club". D'une certaine façon, il s'adresse à lui-même »¹.

Le caractère relativiste du propos, à l'initial douteux, formule et met au jour la dimension supposément universelle d'une œuvre. Il révèle les tensions qui existent entre l'intention créatrice, l'espace mental d'élaboration et l'évaluation d'une production, effectivement soumise à la relativité. Loin de la « théorie des auteurs », Euzhan Palcy devient auteur de cinéma, avec le projet obstiné de mettre en perspective le temps historique, d'inverser les représentations sociales créées par le chaos de l'Histoire et d'offrir les films qu'elle aurait voulu voir, nonobstant le temps écoulé et les résistances suscitées par une telle démarche. Partant, l'ensemble de ses films manifeste une prise de position dans un débat culturel, parce qu'il est propre à l'espace anthropologique antillais. Or, « *Culture is politics* »². Le politique fonde la visée didactique de son entreprise et détermine jusqu'aux éléments narratologiques les plus élémentaires. En l'occurrence, la voix off s'institutionnalise ; le hors-champ est rendu caduc et inopérant, limitant encore la

¹ Yves Lavandier, *La dramaturgie*, Cergy, Le Clown et l'Enfant, 1994, p. 17.

² Annette Busch, « Introduction », in *Ousmane Sembène: Interviews*, op. cit., p. XX.

fictionnalisation du plan comme du récit ; les événements historiques devenus filmiques génèrent les personnages, plutôt que le contraire ; le système des personnages s'exemplifie dans le binôme vieillard-enfant, en une métaphore de la transmission.

In fine, les films posent la question de l'art et du rapport à l'esthétique entretenu par la réalisatrice. La clé en est livrée, au début du « La force de regarder demain », troisième volet du triptyque. Césaire, face caméra, parlant du théâtre, dit avec émotion :

« La poésie, c'est un petit peu, l'homme seul avec lui-même et, le théâtre, c'est un donné à voir, un donné à comprendre. Ça m'a paru la forme la plus adaptée à la nouvelle situation que je vivais, cet événement formidable qu'est la décolonisation des années 1956-1960. Il était très important pour moi, pour nous, de nous comprendre, de maîtriser notre histoire, de nous mettre en scène, pour mieux nous saisir nous-mêmes. Par le théâtre, l'homme se projette et se voit. *Voir, Se voir*. Se voir pour se comprendre et s'appréhender. Quel instrument de connaissance de nous-mêmes avons-nous ? Pas grand-chose. Notre histoire a été écrite par d'autres. Je voulais montrer où l'homme colonisé, noir singulièrement, arrivait à la responsabilité. Il fallait faire un état des lieux. Se connaître, connaître ses limites, ses faiblesses, ses forces. Connaître ses capacités de dépassement »¹.

L'image palcienne dans sa présence, naît non pas des mots dans leur texture, à comprendre dans une obédience poétique, mais dans leur sens, dans leur littéralité, dans leur urgence, leur nécessité à être plus que dits, entendus, reconnus, à être prononcés et retenus. Le processus d'enregistrement vient se substituer au processus mémoriel collectif et construit une mémoire du futur. Il n'est de cinéma palcien que de schéma de la communication dont l'exercice fondateur est de filmer une accroche, l'écriture est la parole de la pudeur et de la proximité, à la recherche de la vérité des êtres et du moment, pour laquelle l'esthétique est décalage et de fait, le risque de dénaturer.

¹ Entretien filmé, in *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*, 1^{er} volume, « L'île veilleuse » (12' à 14'16).

Conclusion

L'écriture blanche d'Euzhan Palcy, pionnière du cinéma caribéen francophone

« La lecture du réel et sa représentation filmique sont indissociables de l'expérience de l'auteur.

Le résultat traduit un message filmique dans lequel sont bien déterminées les physionomies du milieu ambiant, politique, psychologique, social et culture de l'auteur ».¹

La pensée de Stuart Hall mesure la portée et les enjeux de la situation géopolitique postcoloniale qui irrigue les œuvres ou les productions de l'espace caribéen. Dès lors, ce sont les propositions créatives et la réception singulière des œuvres à l'intérieur de leur espace naturel, qui bien que façonné par l'histoire, mues de façon autonome et spécifique et permettent de déterminer que la Caraïbe constitue un espace spécifique autonome à l'opposé de la thèse d'Alioune Diop. Il y a de fait un espace anthropologique et caribéen.

L'écriture de Palcy, pour mieux le dire, Euzhan Palcy metteur en scène ne se comprend qu'à la lumière de *Siméon*. Le film est-il pour autant un bon film ? Les critiques se sont déchaînés. Les spectateurs, pour la plupart, l'ont oublié. Pourtant, il reste que ce film est central et que le comprendre est nécessaire. Il croise plusieurs préoccupations, les seules absolument esthétiques et poétiques de la réalisatrice, qui elle-même, au moment où elle réalise n'a pas perdu son positionnement global, que l'on retrouve du début à la fin de son œuvre. C'est par excellence son film de cinéma. Un film dans lequel elle aspire secrètement à donner ses lettres de noblesse, à créer *from scratch*, le cinéma antillais et ses points fondateurs, ses points récurrents. La littérature antillaise existe, s'est imposée dans son unicité, son originalité ; alors, pourquoi le cinéma ne ferait-il pas de même, semble-t-elle

¹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1958, 250 pages.

penser, forte du succès de *Rue cases-nègres* et de la complicité des acteurs américains expérimentée sur *Une Saison blanche et sèche*.

D'abord, certes comme ses autres films, antérieurs et postérieurs, il est principalement tourné en lumière naturelle mais il repose surtout sur la volonté d'y développer une réflexion sur la gamme chromatique « antillaise ». Si la lumière se veut naturaliste, les couleurs loin d'être naturelles, sont « interprétées ». L'analyse reprend ici à son compte l'opposition formulée par Henri-Georges Clouzot. Il dit : « Je n'étais pas satisfait des essais que j'avais demandés chez Technicolor. Je ne veux pas tourner en couleurs dites naturelles. Je veux pouvoir travailler en couleurs interprétées »¹. Il n'est pas fortuit que l'intérêt pour la couleur soit celle de Clouzot « brésilien », celui-là même qui, après une tentative avortée de film documentaire sur le Brésil, tourne *Le Salaire de la peur*. Sensible à cette question, aussi bien qu'à ses enjeux – l'écueil exotique –, il choisit le noir et blanc et le travail du contraste. Dans un entretien avec Georges Sadoul, il explique encore :

« *Le Salaire de la peur*, qui dure deux heures trente-cinq minutes sans entracte, est une œuvre où je me suis méfié autant que possible de l'exotisme, si commode pour masquer l'absence d'une architecture solide. [...] Pour toucher le spectateur, je vise toujours à accentuer le clair-obscur, à opposer la lumière et l'ombre »².

C'est en Européen que parle le réalisateur de *L'assassin habitait au 21*. De fait, la solution à sa difficulté de résorbe dans la hiérarchie drastique qui assujettit les couleurs à la lumière, règle répertoriée par les études cinématographiques et ce, d'autant plus aisément, que la dichotomie qu'il instaure correspond à sa méthodologie narrative. La fable sur le courage qui met en scène Yves Montand repose tout entière sur l'attitude admirable d'un personnage mise en contre-point de la couardise d'un ou plusieurs autres.

Pour Palcy, la difficulté n'est pas la même qu'en apparence. Peut-on être exotique pour soi-même ? Et conséquemment au terme de naturaliste ne faudrait-il pas préféré celui de

¹ In *Paris vous parle*, 25 janvier 1955, cité par José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, la Table Ronde, 2011, p. 281.

² *Lettres françaises*, cité par José-Louis Bocquet et Marc Godin, *op. cit.*, 541 pages.

réaliste ? Là, la filiation de *Siméon* échappe en partie à l'ère du cinématographe. C'est dans son espace culturel plus « immédiat » quoique dans un autre champ artistique qu'il partage des similitudes et des amitiés. Si la réalisatrice ne connaît pas nécessairement la peintre dominicaine Ada Balcácer¹, comme elle, elle porte son attention sur la spécificité des couleurs – une certaine vibration et une irisation –, telles que l'expérience humaine quotidienne dans les espaces caribéens, et de fait tropicaux – sans aucune connotation doudouissante à cela – la construit. La structuration de cette gamme chromatique, dans sa présence comme dans son absence, livre la conception palcienne d'une séquence cinématographique et du montage. Pour simpliste qu'elle paraisse, les séquences s'enchaînent dans un choc des couleurs dominantes. C'est une succession qui refuse la continuité d'une séquence à l'autre, accentuées par des *cuts*, des coupes franches. Le fait que cette confrontation vienne redoubler les espaces diégétiques (Antilles versus France), ne l'invalidé pas. Au contraire, les couleurs créent les degrés de la réalité cinématographique. Utiliser la gamme chromatique des Antilles par opposition au contexte parisien, rendu par des couleurs froides, fait de cet espace parisien, une illusion. La question à laquelle répond sa grammaire de la couleur, c'est de savoir dans un premier temps ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Ce qui est faux, c'est Paris. Ce qui est réel, ce sont les Antilles et les êtres surnaturels. Dans *Siméon*, la France n'existe pas. Le Paris de *Siméon* est imaginaire, imaginé par une petite fille. Ce Paris-là n'existe pas, qui n'est ni rêve, ni fantasme. Est-ce pour autant un non-lieu ? Non, ce n'est pas un non-lieu que dans la mesure où le film lui-même est la superposition de plusieurs non-lieux. Non-lieu et l'impossibilité de faire exister [ce non-lieu] ces limbes entre la vie et la mort. C'est le non-lieu d'un [espace] ailleurs imaginé par une enfant qui n'y est jamais allée². Ce lieu n'existe que dans la mesure où cette petite fille est capable de projeter un certain nombre d'images le concernant. C'est un non-lieu où les personnages antillais vont vivre des moments difficiles ; espace marqué par le

¹ Ada Balcácer, *Manifiesto de luz tropical : Ensayos de luz*, 1985-1995 (série de plusieurs tableaux figuratifs).

² *Paris est un espace utopique : inconnu, merveilleux, clos, miroir de, porteur de succès et de richesse. Le voyage d'Isidore, une odyssée ?*

froid, des expériences d'exclusion. C'est un non-lieu, non pas [dans l'] absolu mais pour des personnages d'une origine spécifique. Relatif donc.

Dans un deuxième temps, la couleur est un objet cinématographique et esthétique en tant que tel à l'intérieur des séquences antillaises. Le traitement qui lui est réservé par aplats à l'intérieur du cadre travaille non pas les tonalités mais sur des degrés de saturation, ancrée dans l'expérience visuelle sensorielle des Antilles. De même, les expérimentations picturales d'Ada Balcácer s'inscrivent dans le même projet :

« La maison que j'habitais depuis trente ans et son jardin sont devenus un parfait laboratoire de lumière. J'y ai passé de longues heures à observer les arabesques que la lumière dessinait entre les branchages, à suivre des yeux un rayon de soleil et des tâches de lumière sur les feuilles, à me laisser absorbée par la direction du vent dans le *saman* et l'amandier. J'ai eu des entretiens avec des physiciens de l'Université Pedro Henríquez Ureña et j'ai scruté au microscope les couleurs créées par les pigments minéraux. [...] De la saturation intellectuelle, sont nées mes expérimentations. J'ai écrit le Manifeste de lumière tropicale pour asseoir les bases esthétiques d'une nouvelle technique picturale, fondée, non sur les critères de la lumière des pays tempérés, mais à partir de notre lumière naturelle. J'ai aperçu une académie de la lumière tropicale [...] qui encourageait les développements esthétiques et la création d'une peinture originelle, fidèle à notre climat et notre géographie »¹.

La saturation à l'œuvre n'est pas totale. Elle fonctionne par touches et contre-point dans le cadre et se refuse, encore une fois, à être un manifeste esthétique évident. En effet, elle n'a rien de commun avec les partis-pris méditatifs et hypnotiques de certains cinéastes asiatiques, comme Wong Kar Wai ou Zhang Yimou.

Les propositions chromatiques de Palcy viennent avant que le public antillais ne soit en quête d'esthétique, avant même qu'il ne soit en quête d'esthétique dans le cinéma, alors même qu'en musique, en danse et dans les arts picturaux, c'est le cas. Par une sorte de circulation étrange et surprenante, on a le sentiment d'une non simultanéité du surgissement créatif dans les arts. Il semble que le territoire, alors même qu'il est forclos du fait de son caractère insulaire premier, ne crée pas d'agrégat entre les arts et les artistes. Chacun des arts

¹ <http://www.centroleon.org/do/cl/component/k2/item/1131-transcendencia-de-la-luz-en-la-obra-de-ada-balc%C3%Alcer> – Notre traduction. (ressource disponible le 17 mai 2017).

procède à son irruption de manière isolée dans le temps : la littérature des années 1940 aux années 1960, la peinture dans les années 1970, la musique dans les années 1980 et la danse *GwoKa moden* dans les années 1990, alors même que les modalités de réaction et d'affirmation sont identiques.

Dans nos espaces insulaires, chacun des arts est pour l'autre un précurseur tout en reprenant à son compte, à chaque naissance, dans leurs propres, les prérogatives des avant-gardes : se libérer des productions inspirées de la métropole coloniale et créer une ou des formes absolument nouvelles parce qu'endogènes. Choissant le plasticien Khokho René-Corail pour son premier film, les musiciens de Kassav et Sonny Troupé mais également l'écrivain poète dramaturge Césaire, elle essaye d'agrégier les arts. Pour elle, le cinéma est une pratique collaborative et congruente. Un art total ?

La considération d'Euzhan Palcy et de sa démarche ouvre à la compréhension et à l'analyse des permanences des partis-pris des réalisateurs en Guadeloupe et en Martinique, avec l'interrogation de la production de la Guyane, faisant apparaître chronologie et traits saillants. Quelle est la place et quel est le rôle d'Euzhan Palcy parmi eux ? Lorsqu'en 1983, *Rue cases-nègres* paraît sur les écrans régionaux, nationaux et internationaux, les Antilles françaises ne sont pas connues ni ne se pensent comme terres du cinéma bien que la Caraïbe insulaire n'en soit pas exempte. Deux grandes îles de l'arc caribéen se sont déjà fait connaître selon des modalités fort différentes en dépit d'un dénominateur politique commun. Á Cuba, l'impulsion est donnée au cinéma par le régime politique, aux lendemains de la révolution castriste, inscrit qu'il est dans la constitution du nouvel état, en application des principes et du modèle soviétiques – « mettre l'art à la portée du peuple ». L'initiative étatique a été suivie d'une multiplication des sociétés de cinéma et de la création de l'I.C.A.I.C.¹, par des jeunes réalisateurs au nombre desquels se trouve Tomas Gutiérrez Alea et qui offrent, dès la fin des

¹ Instituto Cubano de Artes y Industria Cinematograficos.

années 1960, une production dynamique portée par des recherches d'innovation en termes de langage cinématographique. Une décennie plus tard, l'« Organisation Révolutionnaire 18 mai » communiste d'Haïti cherche à rendre compte de la vérité de son peuple, à l'instar des réalisateurs cubains qui l'influencent et inaugurent l'histoire du cinéma haïtien en force contestataire, en contre-pouvoir ; le titre de son premier court-métrage en 1973 est programmatique : *Les Duvalier au banc des accusés*.

Ni cubain de l'époque faste, ni haïtien durant la longue et sanglante dictature des Duvalier père et fils, le film d'Euzhan Palcy crée la surprise pour plusieurs raisons. La première est que ses prédécesseurs ont été oubliés. Les historiens de la discipline ont relevé et analysé le phénomène de disparition de la mémoire du cinéma en même temps qu'ils ont recensé et daté les actions pour l'endiguer. Dans l'histoire mondiale, la disparition des films, conséquence de la fragilité du matériau et de la fluctuation de la valeur qui leur est reconnue, concomitante de la création d'œuvres en un nombre toujours plus grand date des premières heures du cinéma, période que Patrick Olmeta arrête en 1940, année assombrie par la Seconde Guerre mondiale. Mais les premiers films des réalisateurs des Antilles françaises sont bien plus tardifs bien que leur oubli soit pour partie de la même nature.

De plus, à la lente maturation européenne de la conviction qu'il s'agit là d'un art à part entière, il y a aux Antilles une absence de débat théorique que l'on peut imputer à une entrée tardive dans un art exogène déjà constitué. Enfin, si en France, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1930, soit près de quarante ans après la première projection du Cinématographe dans le Salon Indien du Grand Café que les cinémathèques de quelques passionnés travaillent à constituer un patrimoine cinématographique, l'effort d'établissement existe, bien que rendu hasardeux et erratique par les stratégies politiques, ce dont témoigne la pérennité de la Cinémathèque française et « l'Affaire Langlois ». Les réalisateurs antillais et caribéens ont échappé/ont été exclu de cette opération de collecte. Aujourd'hui, l'exemple de la

cinémathèque des *Trois Mondes* à Paris, pourtant spécialisée dans les cinémas dits du sud, ne détient qu'un seul film de la région, *Rue cases nègres* d'Euzhan Palcy.

S'il est vrai qu'un film n'existe que s'il est vu et que la variabilité des regards des générations successives que les spectateurs posent sur lui contribuent à le faire vivre, un constat sans appel s'imposerait : il n'existe pas à proprement parlé de cinéma propre aux Antilles françaises tant la diffusion est étiquée ; et la difficulté voire l'impossibilité de les voir est criante et structurelle, sans même envisager l'absence des structures qui font du cinéma une industrie. Pourtant, Euzhan Palcy et son premier long métrage ne sont pas le fruit d'une génération spontanée ? D'abord, il y a eu un proto-cinéma, qui n'est ni tout à fait colonial – comme ce fut le cas en littérature ou dans les arts plastiques –, ni ethnographique – comme il l'a été au Maghreb et en Afrique subsaharienne. Ensuite, apparaît le cinéma des pionniers. En Guadeloupe, ce sont Sarah Maldoror et Christian Lara, qui les premiers prennent la caméra.

En Martinique, le cinéma commence avec le travail de Constant Gros-Dubois. Si ces réalisateurs sont indéniablement les aînés d'Euzhan Palcy, elle participe d'un même mouvement fondateur dont la caractéristique principale est celle de la revendication identitaire. « Enfants de la récente départementalisation, ces jeunes cinéastes portent en eux la cicatrice profonde du colonialisme »¹. Ils ont en commun une façon similaire de penser le monde, d'être en réaction avec l'imagerie coloniale et d'être confrontés au même paradoxe : vouloir utiliser un médium fragile pour fixer une autre écriture de l'Histoire, pour lutter contre la disparition et l'oubli. Ses films se démarquent des leurs par leur intégration effective à l'industrie, tant du point de vue de la production que la distribution et par leur qualité technique aboutie.

Pour autant, *Rue cases nègres* marque-t-il l'avènement, l'invention du cinéma antillais ? Palcy appartient-elle à une avant-garde caribéenne ? La réception enthousiaste peut-

¹ Mémoire de Livio Duverger.

elle en être le signe ? On date des années 1960, les premiers films que l'on peut identifier comme « antillais » parce qu'ils racontent des histoires qui se passent aux Antilles avec des personnages familiers pour les Martiniquais et les Guadeloupéens et réalisés par des ultramarins. Le succès retentissant du film à l'échelle régionale s'explique non pas tant par le plébiscite international que par la réponse qu'il apporte à un désir collectif informulé voire inconscient de visibilité et de représentation à l'écran. C'est qu'il faut se rappeler que 1982 marque le terme du processus national de la décentralisation qui se traduit par la création des régions y compris en Outre-Mer. Aux Antilles, cette régionalisation consacre l'aboutissement de l'intégration politique, ce qui de façon contradictoire avec les logiques du territoire hexagonal signifie une autonomie moindre parce que la question des spécificités régionales n'est pas soldée au nom de l'identité législative. Cette intégration politique se fait en dépit de la détérioration des dynamiques culturelles et sociales qui avaient conduit en 1946 à la demande d'assimilation. La décentralisation du pouvoir allant de pair avec un nivellement des statuts entre régions nourrit le besoin de reconnaissance :

« La fin des années 1970 et le début des années 1980 sont marqués par la volonté des Martiniquais, y compris de la classe politique, de penser les problèmes martiniquais en Martiniquais. [...] Cette « défense de soi » – qui n'est pas du repli sur soi, mais une volonté d'affirmer son existence au monde – se manifeste dans nombre de mobilisations massives autour de dates clés ou d'événements majeurs. Histoire, traditions, patrimoine font l'objet d'enjeux entre le pouvoir et la population.¹ »

Par-delà le contexte politique immédiat de réception du film, *Rue cases nègres* a proposé au public antillais d'alors une représentation tangible d'une sociologie historique qui avait été sciemment oblitérée. On peut même avancer qu'il a permis d'établir un lien avec le passé qui avait été rompu à deux égards. En effet, il porte à l'écran la société de plantation

¹ Marie-Hélène Léotin, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*, Maroury, Ibis Rouge, coll. « Espace Outre-Mer », 2008, p. 97-98.

post-esclavagiste dans les années 1930. Dans le même temps et en même temps, un hommage à un roman et un auteur considérés comme des classiques de la littérature antillaise, immédiatement après la littérature dite coloniale.

Ce contexte explique la rencontre du film d'Euzhan Palcy avec le public antillais et l'installe sans rival comme le plus grand film antillais jamais réalisé, sans qu'entre en ligne de compte la question de l'œuvre d'art. Depuis, le film appartient au patrimoine. 1983 n'est pas la date d'une avant-garde parce qu'il n'y pas de consensus autour de la question. En revanche, après le reflux de la production dans les années 1990, les années 2000 sont le théâtre d'un regain prometteur. Les raisons en sont techniques (le développement des caméras digitales et l'abaissement consécutif des coûts de production) et contextuelles (l'ouverture en Guadeloupe et Guyane des Bureaux d'Accueil des tournages, et le développement des aides à l'écriture). Le foisonnement vivace des festivals dans la région crée dynamique et émulation.

Même si les difficultés (peu de techniciens formés et de matériel effectivement disponible) perdurent, c'est grâce et en lien avec le bassin caribéen, que le cinéma francophone de la zone se construit et se comprend. La silhouette qui se dessine est l'héritière de ses précurseurs. D'abord, la plupart des films sont des films indépendants, qui sont projetés dans le maillage dense des festivals thématiques internationaux. Les seules exceptions sont ceux de Lucien Jean-Baptiste et Jean-Claude Flamand-Barney. Ensuite, le cinéma caribéen francophone fait la part belle au cinéma de genres, entre film historique et social, romanesque ou non (Guy Deslauriers, Jean-Claude Flamand-Barney, Camille Mauduech, Jil Servant, Guillaume Robillard) et film fantastique et/ou d'anticipation (Slas, Patrice Lenamouric). La vocation de représenter le réel et l'Histoire a demeuré. Ainsi peut-on expliquer que la majorité de ces films sont documentaires, faits par des journalistes, des techniciens de l'audiovisuel ou des autodidactes. Enfin, d'autres, qui se réclament aussi de la figure du conteur, développent des œuvres dont les partis-pris esthétiques sont beaucoup plus forts, où le narré ne prévaut

plus sur le travail du matériau cinématographie. Au contraire, ils illustrent dans la fiction (Slas, Maharaki, Julien Siloray) comme dans le documentaire (Gilles Élie-dit-Cosaque ou Dimitri Zandronis), le moyen-métrage (Serge Poyotte) comme le court-métrage (Khris Burton), des questionnements sensibles, où l'expérimentation cinématographique cherche à exprimer un être au monde, en réaction à un univers propre, faisant leurs les principes de l'avant-garde. Le recouvrement de l'identité perdue irrigue durablement les imaginaires et les créations, sans pour autant céder au hiatus entre quête de l'identité et quête esthétique. Les formes expérimentales, les vidéo-mix de Gilles Élie-dit-Cosaque ou les scores de Chassol, bien que confidentiels, abandonnent le principe même de la narration.

Les pionniers sont devenus des figures tutélaires ou des mentors (Christian Lara), des formateurs (Tony Coco-Viloin, Camille Mauduech) et des producteurs. Seule Euzhan Palcy remplit tous ces rôles, preuve s'il en était besoin, de l'importance de son œuvre et de son implication jamais démentie. La Martinique et la Guadeloupe n'ont de cesse de multiplier les marques de reconnaissance. Dans les années 1980, lors des premières années des assises du cinéma et de l'audiovisuel en Martinique, elle est la présidente de jury ; quelques années plus tard (1988), elle est la marraine de la première biennale du film caribéen en Martinique créée par Suzy Landau et qu'elle est celle de l'édition 2009 du FEMI guadeloupéen de Félicie Cedecias. Et elle est depuis 2012 la marraine du Département cinéma et audiovisuel du jeune Campus Caribéen des Arts de la Martinique, ancien Institut Régional des Arts Visuels.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES LITTÉRAIRES

BRINK André, *Adamastor*, Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1993, 159 pages.

BRINK André, *États d'urgence*, « Notes pour une histoire d'amour », Paris, Stock, coll. « Livre de poche / Nouveau cabinet cosmopolite », 1988, 376 pages.

BRINK André, *Rumeurs de pluie*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 1979, 504 pages.

BRINK André, *Un acte de terreur*, « Lisa », (Tome II), Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1991, 671 pages.

BRINK André, *Un acte de terreur*, « Nina », (Tome I), Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1991, 563 pages.

BRINK André, *Un turbulent silence*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 1982, 598 pages.

BRINK André, *Une Saison blanche et sèche*, 1979, traduction française, Paris, Stock, 1980, 362 pages.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, réédition in Césaire, *La poésie*, Paris, Le Seuil, 1994, 547 pages.

CÉSAIRE Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence africaine, 1956, 123 pages.

CHAMOISEAU Patrick, *Biblrique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, 868 pages.

CHAMOISEAU Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, 498 pages.

CHAMOISEAU, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, 356 pages.

COLES Robert, *The Story of Ruby Bridges*, New York, Scholastic Inc., 1995, 27 pages.

LAFERRIÈRE Dany, *La chair du maitre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 200 pages.

PATON Alan, *Cry the Beloved Country: A Story of Comfort in Desolation*, 1948 ; (traduction française), Paris, Albin Michel, 1950, 283 pages.

ZOBEL Joseph, *Black Shack Alley*, Washington D.C, Three Continents Press, (traduction Keith Q. Warner), 1980, 185 pages.

ZOBEL Joseph, *D'Amour et de silence*, Fréjus, Provesta, 1994, 203 pages.

ZOBEL Joseph, *Diab'la*, Paris, Nouvelles éditions latines, coll. « Bibliothèque de l'union française », 1946, 174 pages.

ZOBEL Joseph, *Gertal et autres nouvelles*, Martinique-Paris, Ibis Rouge, 2002, 222 pages.

ZOBEL Joseph, *Laghia de la mort*, Paris, Présence Africaine, 1978, 111 pages.

ZOBEL Joseph, *La Rue Cases-nègres*, (1ère édition, 1950), Paris, Présence africaine, 1974, 311 pages.

ZOBEL Joseph, *Quand la neige aura fondu*, Paris, Éditions Caribéennes, 1979, 145 pages.

ZOBEL Joseph, *Soleil partagé*, Paris, Présence africaine, 1964, 207 pages.

OUVRAGES THÉORIQUES

ADAM Jean-Michel, *Les textes, types et prototypes*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Linguistique », 2005, 223 pages.

ARISTOTE, *Poétique*, édition établie par J. Hardy et Philippe Beck, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 165 pages.

AUDIBERTI Jacques, *Le mur du fond*, « Ecrits sur le cinéma », Paris, Seuil, 1995, 447 pages.

BADIANE Mamadou, *The Changing face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrisimo and Negritude*, Plymouth/United Kingdom, Lexington Books, 2010, 188 pages.

BARBERA Alberto, *François Truffaut, Il Castoro cinema / La Nuova Italia*, 1978, 159 pages, cité par Antoine Cucca et Paola Foti, *La création des personnages*, Paris, Dujarric, 2001, 254 pages.

BARKER Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London, Sage publications, 2012, (4^e édition), 584 pages.

BARLET Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire*, « Le regard en question », Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, 351 pages.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 106 pages.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, coll. « 7Art », 372 pages.

BENALI Abdelkader, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, « L'imaginaire en trompe l'œil », Paris, Le Cerf, coll. « 7art », 1998, 371 pages.

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons T.V.*, « Pour une typologie des fictions télévisuelles », Liège, CEFAL, coll. « Grand et petit écran / Essais », 2000, 192 pages.

BERTHET Dominique, *André Breton, L'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*. Paris, HC Éditions, 159 pages.

BESSIERE Jean, *Dire le littéraire*. Points de vue théorique, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1990, 346 pages.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, coll. « Presses Pocket », 1999, 476 pages.

BEYLIE Claude et PINTURALT Jacques, *Les films-clés du cinéma*, Paris, Larousse, 2008, 311 pages.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955, 376 pages.

BOCQUET José-Louis et GODIN Marc, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table ronde, 2011, 541 pages.

BONGIE Chris, *Islands and Exile: The Creole Identities of Post/colonial Literature*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1998, 543 pages.

BOSSENO Christian, *Télévision française, La saison 2009 : Une analyse des programmes du 1^{er} septembre 2007 au 31 août 2008*, Paris, L'Harmattan, 2009, 399 pages.

BRINK André, *Mes bifurcations : mémoires*, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres africaines », 2010, 470 pages.

BRINK André, *Retour au jardin du Luxembourg*, « Littérature et politique en Afrique du Sud 1982-1998 », Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 1989, 368 pages.

BRINK André, *Sur un banc du Luxembourg*, « Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège », Paris, Stock, coll. « Essais », 1983, 273 pages.

BRINK André, *The Novel*, « Language and Narrative from Cervantes to Calvino », Hampshire, Mcmillan, 1998, 373 pages.

BRUNEL Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003, 302 pages.

CALLAN Edward, *Alan Paton*, Boston, Twayne Publisher, 1968, 160 pages.

CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, (1^{re} édition, 1985), Paris, Gallimard, 1992, 382 pages.

CASETTI Francesco, *Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012, 374 pages ; 1^{re} édition française, Nathan Université, coll. « Fac Cinéma », 1999, 374 pages.

CAUNA Jacques (de), *Haïti, l'éternelle révolution*, « Histoire de sa décolonisation », 1789-1804, Paris, PNRG éd, coll. « PyrÉMonde », 2009, 282 pages.

CAUNA Jacques (de), *Toussaint-Louverture et l'indépendance d'Haïti*, « Témoignages pour une bicentenaire », Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 299 pages.

CECCATTY René (de), *Pasolini*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bibliographies », 258 pages.

CÉSAR Sylvie, *La Rue Cases-nègres, du roman au film*, « Étude comparative », Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1994, 221 pages.

CHAPMAN Michael, *Southern African Literatures*, London, Longman, 1996, 533 pages.

CHATEAU Dominique, *La subjectivité au cinéma*, « Représentations filmiques du subjectif », Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 172 pages.

CHION Michel, *Technique et création au cinéma*, « Le livre des images et des sens », Paris, ESEC édition, 228 pages.

CONDÉ Maryse, *Le roman antillais*, (vol. I), Paris, Nathan, 1977, 95 pages.

CONDÉ Maryse, *Le roman antillais*, (vol. II), Paris, Nathan, 1977, 63 pages.

CRÉMIEUX Anne, *Les cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004, 367 pages.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 296 pages.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, « De Pascal à Sartre », Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais inédits », 2000, 316 pages.

DES ROSIERS Joël, *Théories caraïbes*, « Poétique du déracinement » : essai, Montréal, Triptyque, 1996, 224 pages.

DUBOIS Régis, *Le cinéma des Noirs américains, entre intégration et contestation*, Paris Le Cerf, coll. « 7Art », 2005, 287 pages.

DUBOIS Régis, *Les Noirs dans le cinéma français*, « Images et imaginaires d'hier et d'aujourd'hui », Lille, The Book Editions, coll. « Le sens des images », 2012, 230 pages.

EISENSTEIN Serguei Mikhaïlovitch et NIJNY Vladimir, *Leçons de mise en scène*, Paris, La Fémis éditions, coll. « Ecrits-écrans », 1989, 190 pages.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1952, 189 pages.

GAMA Raymond et SAINTON Jean-Pierre, *Mé 67*, « Mémoire d'un événement », (1^{re} édition 1985), Port-Louis, Lespwisavann, 2^e édition, 2011, 312 pages.

GARDIÈS André, *Le cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*, Paris, L'Harmattan, 1989, 191 pages.

GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, 432 pages.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Points/Essais », 1966, 265 pages.

GERMAIN Sylvie, *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, 119 pages.

GIDE André, *Journal des Faux-monnayeurs*, (1^{re} édition 1927), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, 140 pages.

GIRARD René, *Critique dans un souterrain*, Paris, L'Âge d'homme/Grasset/Littérature de poche, coll. « Biblio/Essais », 1983, 250 pages.

GLISSANT Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, 839 pages.

GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard*, « Des années Mao aux années 1980 », Paris, Flammarion, coll. « Champs/Contre-champs », 1991, 183 pages.

GODARD Jean-Luc, *Godard par Godard*, « Les années Karina (1960-1967) », (1^{re} édition, 1985), Paris, Flammarion, coll. « Champs/Contre-champs », 1990, 186 pages.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie*, (Tome 1), « Toutes les histoires, une histoire seule », Paris, « Gallimard-Gaumont », 1998, 269 pages.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie*, (Tome 2), « Seul le cinéma, fatale beauté », Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, 205 pages.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie*, (Tome 3), « La monnaie de l'absolu, une vague nouvelle », Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, 171 pages.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie*, (Tome 4), « Le contrôle de l'univers, les signes parmi nous », Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, 315 pages.

GOMERY Douglas, *Hollywood : l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1987, 190 pages.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, 302 pages.

GRACQ Julien, *La littérature à l'estomac*, (1^{re} édition, 1950), Paris, José Corti, 1987, 73 pages.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, (1^{re} édition, 1966), Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2002, 262 pages.

HALL Stuart, *Identités et cultures : politiques des Cultural Studies*, Paris, Amsterdam éd., 2008, 327 pages.

HANNICKEL Lachelle Renee, *From Cultural Transgression to Literary Transformations: Recasting Feminine Archetypes in French Caribbean Women's Autobiography*, Ann Harbor (MI), ProQuest, 2007, 270 pages.

HOFFMANN Léon-François, *Le nègre romantique*, « personnage littéraire et obsession collective », Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1973, 302 pages.

HONOUR Hugh, *L'image du Noir dans l'art occidental*. « De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale », volume 1, Paris, Gallimard, 1989, 379 pages.

HONOUR Hugh, *L'image du Noir dans l'art occidental*. « De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale », volume 2, Paris, Gallimard, 1989, 320 pages.

HYATT Marshall, *The Afro-American Cinematic Experience: An Annotated Bibliography and Filmography*, Delaware, Scholarly Resources Inc., 1983, 260 pages.

JACOB Gilles, *Une histoire du cinéma moderne*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 1997, 162 pages.

JAEGER Werner, *Païdeia*, « La formation de l'homme grec : la Grèce archaïque, le génie d'Athènes », Paris, Gallimard, 1964, 580 pages.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, « Les fondations du langage », Paris, Minuit, coll. « Double », 1963, 260 pages.

JOUE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, 271 pages.

JOUE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, 224 pages.

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, (3^e édition refondue), 222 pages.

KESTELOOT, Liliane, *La littérature négro-africaine*, « Histoire de la littérature négro-africaine », Paris, Karthala AUPELF-UREF, 1968, 386 pages.

KILLEEN Marie-Chantal, *Essais sur l'indicible*, Jabès, Duras, Blanchot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2004, 208 pages.

KOUBIDILA Gaston-Jonas, *L'échec de l'intégration des Noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 2007, 354 pages.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 197 pages.

LARA Oruno, *La naissance du panafricanisme*, « Les racines caraïbes, américaines et africaines du mouvement au XIX^e siècle », Paris, L'Harmattan, 2015, 396 pages.

LAVANDIER Yves, *La Dramaturgie. Les mécanismes du récit, cinéma, théâtre, opéra, radio, tv, bande dessinée*, Cergy, Le Clown et l'Enfant, 1994, (2011, 2^e révision), 546 pages.

LE MOIGNE José, *Joseph Zobel, le cœur en Martinique, les pieds en Cévennes*, Matoury, Ibis Rouge, 2008, 173 pages.

LEOTIN Marie-Hélène, *Habiter le monde. Martinique 1946-2006*, Matoury, Ibis Rouge, coll. « Espace outre-mer », 2008, 110 pages.

LIOULT Jean-Luc, *À l'enseigne du réel*, « Penser le documentaire », Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Hors champ », 2004, 175 pages.

MALRAUX André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1977, (1^{re} édition), 512 pages.

MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, (1^{re} édition 1933), Paris, Buchet-Chastel, 1994, (réédition), 222 pages.

MÈREDIEU Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2008, nouvelle édition augmentée, 724 pages.

MÉTADIER Paul, *Balzac homme politique*, Paris, L'Harmattan, 2008, 194 pages.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, « Une introduction aux techniques et aux théories littéraires », (1^{re} édition 1992), Paris, Nathan Université, coll. « Fac/Littérature », 2001, 314 pages.

MONTALBETTI Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2001, 254 pages.

MOREL Jean-Pierre, *Dos Passos, Manhattan transfert*, Paris, PUF, 1990, 127 pages.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. « Essai d'anthropologie sociologique », Paris, Minuit, 1978, (réédition), 272 pages.

NDIAYE Pap, *La condition noire*, « Essai sur une minorité française », 1^{re} édition, Paris, Calmann-Lévy, 2008 ; rééd., Paris, Gallimard, coll. « Folio/Actuel », 2009, 521 pages.

NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-garde », 2^e édition refondue et augmentée, 1999, 377 pages.

ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000, 184 pages.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La lyre d'Amphion*, « De Thèbes à La Havane : pour une poétique sans frontières », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 316 pages.

PAZ Octavio, *Le Labyrinthe de la solitude*, Paris, coll. « Les Essais », 1972, 254 pages.

PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Reconnaître/Comprendre », 2009, 240 pages.

PINEL Vincent, *Le Siècle du Cinéma*, Paris, Larousse, 2000, 519 pages.

PRÉDAL René, *Cinéma sous influence, Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, 265 pages.

PRÉDAL René, *50 ans de cinéma français : 1945-1995*, Paris, Armand Colin, 1996, 1008 pages.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique/ Points Sciences humaines », 1965 et 1970, 255 pages.

RELOUZAT Raymond, *Joseph Zobel, « La Rue Cases-nègres »*, Fort-de-France, Librairie Relouzat, coll. « Littérature antillaise », 1971, 35 pages.

ROUCH Jean, *Dionysos, « Scénarios et story-board »*, Paris, Éditions Artcom', 1999, 149 pages.

ROUSSET Jean, *Forme et signification, « Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel »*, Paris, José Corti, 1995, (14^e édition), 197 pages.

RUBIN SULEIMAN Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, 314 pages.

SAÏD Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 1978, traduction française, 2005, 422 pages.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, 307 pages.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 pages.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 pages.

SERCEAU Michel, *Étudier le cinéma*, Paris, Éditions du Temps, 2001, 255 pages.

SILOU Osange, *Le cinéma dans les Antilles françaises*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia/cinéma d'Afrique noire », 1991, 123 pages.

TARNOWSKI Jean-François, *Essais d'esthétique et de philosophie du cinéma*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Revault d'Allonnes, soutenue en 1985, à l'Université de Paris I.

THIBAUT Isabel, *La fin de siècle du cinéma américain*, Lille, La Méduse, 2006, 541 pages.

THORNTON Lynne, *Les Africanistes peintres voyageurs (1860-1960)*, Courbevoie, ACR, 1990, 336 pages.

TOUMSON Roger, *La Transgression des couleurs*, « Littérature et langage des Antilles », (XVIII^e – XIX^e), Tome I, Paris, Éditions Caribéennes, 1989, 261 pages.

TOUMSON Roger, *La Transgression des couleurs*, « Littérature et langage des Antilles », (XX^e), Tome II, Paris, Éditions Caribéennes, 1989, 280 pages.

VALÉRY Paul, « Poésie et pensée abstraite », conférence à l'Université d'Oxford, *The Zaharoff Lecture for 1939, Oxford*, Clarendon Press, 1939, 26 pages ; repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », n° 127, 1957, 1872 pages.

VALLETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, coll. « Fac/Littérature », 1993, 239 pages.

VANOYE Francis, *Scénarios et modèles de scénarios*, Paris, A. Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, (2^e édition), 130 pages.

WALCOTT Rinaldo, *Black like who ? : Writing Black Canada*, Toronto, Insomniac Press, 2003, (2^e édition), 189 pages.

WARNER Keith Q., *On location*, « Cinema and Film in the Anglophone Caribbean », London, Macmillan Caribbean, coll. « Warwick University Caribbean Studies », 2000, 208 pages.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble, PUG, coll. « La Bibliothèque de l'Imaginaire », 2002, (2^e édition augmentée), 277 pages.

OUVRAGES COLLECTIFS / REVUES

ARMES Roy (dir.), *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, Tome I, Paris, Karthala/Ministère de la coopération et du développement, 398 pages.

ASHCROFT Bill, TIFFIN Helen, GRIFFITHS Gareth. H., *The Postcolonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, 544 pages.

AUGUSTIN Giovanni (dir.), *Ecritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, 290 pages.

AUMONT Jacques et MARIE Michel (dir.), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire », 2008, 246 pages.

BAECQUE Antoine (de) et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Quadrige/PUF, coll. « Dicos Poche », 2012, 792 pages.

BAECQUE Antoine (de) et DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire du cinéma*, Bruxelles, Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 1998, 225 pages.

BENGHOZI Pierre-Jean et DELAGE Christian (dir.), *Une histoire économique du cinéma français de 1895 à 1995. Regards croisés franco-américains.*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 364 pages.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphael, *L'éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », édition bilingue français-anglais, 129 pages.

BERTHET Dominique (dir.), *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2012, 206 pages.

BINH Nguyen Trong et MOURE Jose (dir.), *Documentaire et fiction : Allers-retours*, « Réflexions faites », Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 194 pages.

BLANCO Délia et FONKUA Romuald (dir.), *Cultures Sud*, n° 168, Caraïbes : un monde à partager, Paris, Cultures France/Cultures Sud, 2007, 397 pages.

BOCQUET Jose-Louis et GODIN Marc, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011, 541 pages.

BRETON Émile et ANDRÉANI Carole (dir.), *Femmes d'Images*, Paris, Messidor, 1984, 171 pages.

BUSCH Annette et ANNAS Max (dir.), *Ousmane Sembène: Interviews*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, « Conversations with filmmakers series », 2008, 204 pages.

CÉSAIRE Aimé et MÉNIL René (dir.), *Tropiques*, « 1941-1945 » : Collection complète, Paris, Jean-Michel Place, 1978.

CHAM Mbye B. (dir.), *Ex-iles : Essays on Caribbean Cinema*, Trenton (New Jersey), Africa World Press, 1992, 415 pages.

CRETON Laurent (dir.), *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Éditions, 2002, 314 pages.

CUCCA Antoine et FOTI Paola, *La création des personnages*, Bayeux, Dujarriz, 2001, 254 pages.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 pages.

DIAWARA Manthia (dir.), *Black American Cinema*, New York, Routledge, coll. « AFI Film Readers », 1993, 324 pages.

DOSSE François et FRODON Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Les Cahiers du cinéma/INA, 2008, 288 pages.

Histoire de la diffusion du cinéma en Martinique, « Hommage à Roland Suvélor », Fort-de-France, Publication de l'Association pour des rencontres cinématographiques en Martinique (ARCM), 2^e édition revisitée, 2007, p. 9 et 13.

KOVAC Nikola et SAMOYAUULT Tiphaine (dir.), *Le roman politique, Fictions du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002, 230 pages.

KRASTON André et BESSIÈRE Jean, *Déracinement et littérature*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1982, 145 pages.

MAILLOT Pierre et MOUROUX Valérie (dir.), *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1993, 216 pages.

MAGNY Joël et HENNEBELLE Guy (dir.), *Histoire des théories du cinéma*, *CinémAction*, n° 60, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1991, 223 pages.

MATTELART Armand et NEVEU Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, 128 pages.

MOREL Jean-Pierre, ASHOLT Wolfgang et GOLDSMITH Georges-Arthur (dir.), *Dans le dehors du monde*, « Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle », Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, 368 pages.

RIPERT Aline et FRERE Claude, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Lyon/Paris, Presses universitaires de Lyon, Éditions du CNRS, 1983, 196 pages.

RUESCHMANN Eva (dir.), *Moving Pictures, Migrating identities*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, 296 pages.

SERCEAU Michel (dir.), *CinémAction*, n° 68, *Panorama des genres au cinéma*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, 230 pages.

TOUMSON Roger (dir.), *Portulan*, n° 2, *Mémoire juive, Mémoire nègre. Deux figures du destin*, Châteauneuf-le-Rouge, Vents des îles, 1998, 301 pages.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 543 pages.

VIVIANI Christian (dir.), *Le Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Grands dictionnaires », 2011, 2^e édition, 119 pages.

PRÉFACES

BARLET Olivier, Éditorial, « La magie des cinémas noirs », in *Africultures* n° 37, *La geste musicale dans les cinémas noirs*, Paris, L'Harmattan, avril 2001, 127 pages.

BERTHET Dominique, « Éditorial », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 14, *Le fragment*, Fort-de-France, octobre 2008, p. 5.

BEYLIE Claude, « Avant-propos », in *Une Histoire du cinéma français*, Paris, Larousse/HER, 2000, 277 pages.

BUSCH Annette, « Introduction », *Ousmane Sembène: Interviews*, Annette Busch, Max Annas (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, « Conversations with filmmakers series », 2008, p. xx.

CÉSAIRE Aimé, « Présentation », in *Tropiques*, n° 1, avril 1941, Paris, Jean-Michel Place, 1978, p. 5-6.

CONFIANT Raphaël, « Deux mots quatre paroles à propos du Nègre totémique », Schœlcher, décembre 2007, Préface à *Joseph Zobel, le cœur en Martinique, les pieds dans les Cévennes* de José Le Moigne, Matoury, Ibis Rouge, 2008, p. 11-18.

FILOSTRAT Christian, « *We all had a Man Tine* », Howard University, June 1979, Préface à *Black Shack Alley* de Joseph Zobel, Washington D.C, Three Continents Press, 1980, p. VII.
FONKUA Romuald

MAUPASSANT Guy (de), *Préface de Pierre et Jean*, 1880, édition établie par Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1997, 288 pages.

ORY Pascal, *Préface*, in *Une histoire économique du cinéma français de 1895 à 1995*, Pierre Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 364 pages.

RUESCHMANN Eva, « Introduction », in *Moving Pictures, Migrating identities*, Eva Rueschmann (dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2003, pp. ix-xxx.

SAMOYAUULT Tiphaine, « Un défilé d'univers synonymes », Préface à *Le roman politique, Fictions du totalitarisme*, KOVAC Nikola et SAMOYAUULT Tiphaine (dir.), Paris, Michalon, 2002, p. 7-11.

SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », Préface à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, (1^{re} édition, 1948), Paris, PF, coll. « Quadrige », 2005, p. v-xiiv.

WARNER Keith Q., « Introduction », *Black Shack Alley* de Joseph Zobel, Washington D.C, *Three Continents Press*, 1980, p. xiii-xxiii.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

AMENGUAL Barthélémy, « Bon chic, bon genre ? », in Michel SERCEAU (dir.), *CinémAction*, n° 68, *Panorama des genres au cinéma*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 198- 203.

BENGHOZI Pierre-Jean, « Économie et histoire », in Pierre-Jean BENGHOZI et Christian DELAGE (dir.), *Une histoire économique du cinéma français de 1895 à 1995. Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 21.

CARCHIDI Victoria, « *Representing South Africa: Apartheid from Print to film* », in revue *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, volume 21, n° 1, février 1991, p. 20-27.

CHALAYE Sylvie, « Autour du Collectif Égalité. Entretien avec Jacques Martial », in Sylvie CHALAYE (dir.), *Africultures* n° 27, « Acteurs noirs », Paris, L'Harmattan, avril 2000, p. 43-44.

CHATEAU Dominique, « Fragments sur le fragment », in Dominique BERTHET (dir.), *Recherches en Esthétique*. n° 14, *Le fragment*, Fort-de-France, octobre 2008, p. 13-19.

CHATEAU Dominique, « Paysage et décor : de la nature à l'effet de nature », in Jean MOTTET (dir.), *Les paysages de cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/paysages » 1999, p. 92-106.

CHAPMAN Seymour, « *What Novels Can Do that Films Can't (and Vice-Versa)* », in *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, automne 1980.

COTTENET-HAGE Madeleine, « Traversée de la Mangrove : réflexion sur les interviews », in *L'œuvre de Maryse Condé*, « À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte », Actes du colloque de Pointe-à-Pitre sur l'œuvre de Maryse Condé, 14-18 mars 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, 268 pages.

DELAPORTE Michèle, « Entretien avec Euzhan Palcy », in *Lectures en archipel : Littératures des Antilles en cours de français au lycée*, Rouen, CRDP, 1996, 339 pages.

DELMAS Laurent, « Hollywood-sur-Seine ? Le rêve franco-américain », in *Larousse du Cinéma*, Paris, Larousse, 2005, p. 276.

DIOME Fatou, « Littérature africaine francophone : de la tradition à la création contemporaine », in Annie CURIEN (dir.), *Ecrire au présent : débats littéraires franco-chinois*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 93-101.

GUÉRIN Michel, « Trois paradigmes de la réception de l'art », in Dominique BERTHET (dir.), *Recherches en Esthétique*, « La réception de l'art », n° 21, Fort-de-France, janvier 2016, p. 29-43.

JACQUINOT Geneviève, « Le genre documentaire existe-t-il ? », in Michel SERCEAU (dir.), *CinémAction*, n° 68, Panorama des genres au cinéma, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 162-172.

JOUHANEAU Jacques, « Montage sonore et montage visuel », in Pierre MAILLOT et Valérie MOUROUX (dir.), *CinémAction* n° 72, *Les conceptions du montage*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 162-169.

KOZLOV Léonid, « Traits communs et particularités des genres », in *Janry Kino*, Moscou, 1979 ; traduction in *Film URSS'70, la critica sovietica*, tome I, Venise, Masilio editore, 1980.

MACROY Jay, « *Devil's experiment and Flowers of Flesh and Blood* » in *Horror film, Creating and Marketing Fear*, (dir.), Jackson (MS), University Press of Mississippi, 2004, p. 135-143.

MAGNY Joël, « 1953-1968 : De la "mise en scène" à la "politique des auteurs" », in Joël MAGNY et Guy HENNEBELLE (dir.), *CinémAction*, n° 60, *Histoire des théories du cinéma*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1991, p. 86-90.

MASILELA Ntongela, « *The Los Angeles School of Black Filmmakers* », in Manthia Diawara (dir.), *Black American Cinema*, New York, Routledge, coll. « AFI Film Readers », 1994, p. 107-117.

MOINE Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », in *Le Français aujourd'hui*, n° 165, *Film et texte : une didactique à inventer*, Paris, Armand Colin, coll. « AFEF », mars 2009, p. 9-16.

MOINE Raphaëlle, « L'évitement des genres, un fait critique ? », in Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT et Geneviève SELLIER (dir.), *La fiction éclatée : Études socio-culturelles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Médias », 2007, p. 105-119.

MOUREN Yannick, « Le montage classique », in Pierre MAILLOT et Valérie MOUROUX (dir.), *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 140-146.

MUHLE Maria, « Documentaire », in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALLIER (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige/Dicos poche », p. 242.

PAGEAUX Daniel-Henri, « Les semences du temps », in Pierre BRUNEL (dir.), *La mise en scène du destin*, Paris, Didier Erudition/Cned, 1997, p. 13-38.

PRÉDAL René, « Le marché du cinéma et de l'audiovisuel dans les années 80 », in Guy HENNEBELLE (dir.), *CinémAction* n° 73, « Histoire du cinéma », Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 180-184.

ROCHE Anne, « “La chance de l'exil” ; les littératures postcoloniales », in Augustin GIOVANNONI (dir.), *Écritures de l'exil*, coll. « Espaces littéraires », Paris, L'Harmattan, 2006, 290 pages.

ROLLET Brigitte, « Les réalisatrices françaises : création de nouvelles images sur/pour les femmes », in Henry LELIÈVRE (dir.), *Les femmes, mais qu'est-ce qu'elles veulent ?*, Bruxelles, Complexe, 2001, p. 253-254.

ROLLET Brigitte, « Cultural studies, gender studies et études filmiques », *Iris*, n° 26, automne 1998, (Geneviève SELLIER dir.), *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, [en ligne-], 13/2001, p. 261-267.

RUEDA Amanda, « Films latino-américains, festivals français », in Carla FERNANDES et Emmanuel VINCENOT (dir.), *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et luso-brésilien*, n° 83, *La France et les cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 87-104.

SCHMIDT Nicolas, « Le cinéma vérité », *CinémAction* n° 68, *Panorama des genres au cinéma*, Courbevoie, Corlet-Télérama, 1994, p. 177-181.

WARIN François, « L'exil et le retour, schèmes mortifères ? », in Augustin GIOVANNONI (dir.) *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2006, 290 pages.

ARTICLES DE PRESSE GÉNÉRALISTE

AUFDERHEID Pat, « A different freedom », in *Black Film Review*, 5 n° 3, p. 7-10.

BENJAMIN Dominique, « A Dry White Season », *Séquences* n° 144, janvier 1990, p. 60.

BRISSET Stéphane, « Euzhan Palcy, Siméon », *Présence du cinéma français*, n° 43, janvier/février 1993, rubrique « Carrière », p. 39.

BRITT Donna, « Euzhan Palcy: An Anger Lens on Apartheid », *Herald Tribune*, octobre 1989.

CURCHOD Olivier, *Positif* n° 273, « L'épure d'une mémoire antillaise », p. 11-13.

DAROT Frédéric, « Qu'on nous donne des rôles ! Entretien avec Aïssa Maïga », in Sylvie CHALAYE (dir.), *Africultures* n° 27, « Acteurs noirs », Paris, L'Harmattan, avril 2000, p. 55-57.

GISSELEIRE Muriel, « Bouleversant ! », in *Grand Angle*, n° 121, « Ciné-fiches », novembre 1989, p. 122.

GODARD Jean-Luc, « Le Brésil vu de Billancourt », in *Les Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 59-60.

GRASSIN Sophie, « Une Saison en Enfer », in *L'Express*, Paris, du 3/11/1989.

GRIERSON John, « *Flaherty's Poetic Moana* », in *New York Sun*, 8 février 1926.

PADDINGTON Bruce, « *Euzhan Palcy: Making Waves* », *Caribbean Beat Magazine*, Issue 1, printemps 1992.

PATY Jean-Marc, « Si vous passez par la rue Cases-Nègres », *Le Quotidien de Paris*, le 21/09/83. « Il était une fois, Euzhan Palcy. Aventures, suspenses et passions en vedettes caribéennes », in *France-Antilles* du 01/02/1991.

QUENIN François, « Conte de Noël créole. *Siméon*. Un film d'Euzhan Palcy », in *Témoignage chrétien*, rubrique « Cinéma », 26/12/1992.

QUENIN François, « Une Saison blanche et sèche », in *Témoignage chrétien*. 13/1 1/1989.

REMY Serge, *L'Humanité-dimanche*. « Le visage blanc de la barbarie », Interview d'Euzhan Palcy, propos recueillis par Serge Remy 10/11/1989.

ROMANO Hélène, *Jeune cinéma* n° 199. « Une Saison blanche et sèche ». p. 40-42.

STOUVENOT Michèle, « Brando, séduit retrouve le goût de jouer », *Le Journal du dimanche* du 05/11/1989.

TAILLET Sonia. *L'Avant-scène*, rubrique cinémas d'auteurs « *Siméon* d'Euzhan Palcy », p. 117.

TRANCHANT Marie-Noël, *Le Figaro* du 08/11/1989.

WELSH Henry, « Coup de cœur : *A Dry White Season* », in *Ciné bulles*, vol. 9, n° 4, juin-août 1990.

WEBOGRAPHIE

Articles

BRANGÉ Mireille, « Vers le Sud de Dany Laferrière/Vers le Sud de Laurent Cantet : nouvelle, cinéma : Haïti à la croisée des désirs », *Publifarum*, n° 10, « Les Caraïbes : convergences et affinités », publié le 15/02/2009.

http://www.publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=99

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « Produire un film de genre fantastique en France, entre hétérotopie artistique et quête de légitimité. Analyse d'une tension identitaire dans le champ de la création », Introduction, in Frédéric GIMELLO-MESPLOMB (dir.) *Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique : socioanalyse d'une production artistique*, (vol.1), Paris, L'Harmattan, collection. « Études culturelles », 2012, 356 pages.

http://fgimello.free.fr/documents/article_Vol_cineastes_francais.pdf

JEANNELLE Jean-Louis, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamila Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n° 14, avril 2010.
<http://www.fabula.org/acta/document5632.php>

JOLY Martine, « Consignes de lecture internes et institutionnelles d'un film », in *Études de communication* [Online], 9, 1987, p. 69-78. (En ligne depuis le 14 février 2012).
<http://edc.revues.org/2916?lang=en>

JONASSAINT Jean, « Le cinéma de Sembène Ousmane, une (double) contre ethnographie : (notes pour une recherche) », in *Ethnologies*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 241--286.
<http://id.erudit.org/iderudit/039372ar> (article disponible en ligne en août 2015).

JOUE Vincent, « Pour une analyse de l'effet personnage », *Persée*, volume 85, 1992, p. 103-111.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607

LIOULT Jean-Luc,
<http://www.uoh.fr/front/notice?id=aeel433c-6007-4e64-863f-9197709cb5b9>

ROLLET Brigitte, « Cultural studies, gender studies et études filmiques », in *Iris*, n° 26, automne 1998, Geneviève SELLIER (dir.), *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, [en ligne], 13/2001, p. 261-267.

Entretiens

BERGALA Alain, MARQUEZ Anne et ORLÉAN Matthieu, in Présentation de l'exposition ponctuelle *Brune Blonde*, à la Cinémathèque française, du 6 octobre 2010 au 16 janvier 2011, sur le site de la Cinémathèque française :
<http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/brune-blonde/présentation.html>
(Ressources disponibles au 30 mai 2011)

« Euzhan Palcy », entretien accordé à Jean Hodgkinson, à l'occasion de l'édition du *Festival Caribbean Tales*, en 2009, à Toronto, 22'45" à 27'33".
<https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU>

« Agnès Varda », entretien accordé à la réalisatrice et monteuse Patricia Mazuy, le 4 janvier 2013, pour FilmoTv. L'entrevue est consacrée à *Cléo de 5 à 7*, le film de 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=X6BGb1EZN0A&index=15&list=PLvEhXK--QzQ21jxOqPFnIYxdgI7WtJ9BW>

« *Transcendencia de la luz en la obra de Ada Balcácer* », présentation sur le site du Centro Leon, mis en ligne en janvier 2012.
<http://www.centroleon.org.do/cl/component/k2/item/1131-transcendia-de-la-luz-en-la-obra-de-ada-balc%C3%Alcer>

INDEX

A

acteur..64, 99, 204, 205, 212, 238, 242, 245, 272, 331, 340, 348, 349, 351
 activisme.....53, 158, 190, 191, 192
 adaptation 13, 19, 20, 21, 28, 40, 72, 109, 122, 123, 126, 140, 145, 146, 147, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 178, 199, 205, 208, 225, 234, 263, 264, 289, 290, 318, 322, 326, 332, 343, 344, 345, 348
 anachronisme..... 269
 antillais..... 16, 26, 29, 51, 52, 110, 114, 116, 138, 165, 167, 188, 189, 205, 231, 235, 237, 275, 280, 282, 283, 286, 287, 288, 291, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 306, 307, 322, 327, 332, 333, 345, 349
 Antilles 1, 10, 11, 14, 15, 18, 26, 28, 29, 32, 41, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 95, 102, 112, 114, 115, 121, 127, 148, 162, 164, 179, 180, 188, 189, 191, 195, 202, 222, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 291, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 305, 310, 314, 317, 333, 345, 346, 349
 apartheid 42, 68, 69, 70, 75, 77, 78, 86, 87, 91, 93, 95, 109, 112, 117, 118, 119, 121, 123, 128, 142, 150, 151, 174, 190, 258, 264, 314, 316
 auteur170, 173, 268
 authentification culturelle 196
 autobiographie 88, 90, 93, 114, 171, 172, 186, 187
 avant-garde 122, 145, 299, 301, 302
 André
 B 20, 30, 58, 79, 85, 91, 95, 99, 105, 108, 110, 112, 113, 115, 117, 120, 121, 123, 131, 136, 141, 142, 148, 149, 151, 154, 155, 171, 207, 208, 212, 213, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 312, 326, 340, 349, 350

B

bilinguisme108, 168, 290
 Brink.. 20, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 164, 171, 175, 179, 199, 258, 263, 290

C

caméra à hauteur d'enfant 145
 canon147, 157, 159
 chronologie 48, 49, 55, 75, 76, 189, 207, 281, 282, 297

cinéma américain...12, 35, 53, 60, 61, 65, 68, 165, 310
 cinéma caribéen..... 301
 cinéma colonial53, 55, 56, 57, 200, 204
 cinéma français ...12, 16, 26, 27, 30, 34, 36, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 68, 145, 166, 183, 187, 200, 206, 212, 219, 229, 306, 309, 311, 313, 314, 316, 348, 349, 350
 cinéma vérité174, 246, 247, 248, 249, 316
 cinématographie mineure 218, 279
 classicisme.....198, 208, 213, 216, 218
 code90, 210, 216, 218, 271
 codes 35, 36, 45, 47, 65, 69, 75, 88, 148, 183, 194, 202, 218, 227, 238, 258, 263, 269
 colonialisme50, 51, 94, 176, 189, 299
 comédien.....40, 206, 207, 348, 350
 condition exilique 107, 109, 110
 conteur102, 109, 134, 279, 301
 conteuse..... 276, 279
 convention 97, 284

D

démarche activiste..... 173
 détournement..... 232, 263
 documentaire.....10, 11, 36, 43, 46, 47, 53, 66, 70, 90, 138, 145, 164, 174, 175, 178, 183, 189, 190, 196, 208, 217, 220, 228, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 271, 273, 274, 276, 277, 285, 294, 302, 306, 308, 315, 326, 328, 329, 330, 340, 341, 342, 343, 344
 domaine palcien..... 45, 51

E

écriture cinématographique.....22, 122, 164, 170, 171, 174, 332
 écrivain engagé 94
 éloge80, 81, 82, 95, 165, 286, 305, 311
 emprunt..... 89, 145
 engagement ... 46, 48, 55, 68, 69, 84, 85, 95, 103, 120, 128, 150, 162, 174, 175, 177, 178, 191, 192, 208, 273, 306
 esthétique .3, 10, 17, 18, 21, 30, 58, 59, 60, 63, 83, 95, 103, 112, 116, 119, 150, 151, 155, 158, 183, 201, 208, 210, 220, 223, 224, 251, 274, 276, 278, 286, 292, 296, 302, 310
 étranger 78, 83, 88, 111, 118, 128, 141, 154, 174, 201, 251, 279
 exil99, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 189, 281, 311, 316, 345

F

fiction du destin 174
 fictionnalisation..... 292
 fonction symbolique 78
 formation 3, 27, 29, 37, 38, 39, 75, 116, 121, 127, 153,
 196, 249, 308, 322
 fragments 89, 92, 226, 288

G

généalogie 226
 génétique..... 21
 genres 5, 62, 68, 73, 94, 95, 97, 121, 149, 173, 193,
 220, 223, 224, 227, 228, 230, 231, 232, 239, 247,
 263, 271, 301, 305, 309, 313, 314, 315, 316, 348

H

Herméneutique 21
 hommage..... 46, 51, 102, 115, 138, 146, 158, 199, 222,
 231, 233, 247, 263, 285, 301, 333

I

imagerie coloniale 56, 205, 299
 inadaptabilité 21
 intention 28, 36, 71, 78, 82, 88, 106, 153, 184, 208,
 210, 211, 226, 238, 254, 255, 266, 270, 271, 289,
 291, 333

L

langue créole 111, 112, 116, 287, 288, 289, 290
 littérature engagée 84, 94, 95, 103, 104, 105, 171,
 174, 175

M

marginale 53
 métaphore. 50, 152, 155, 199, 237, 273, 277, 279, 292
 mise en scène ... 17, 22, 70, 97, 98, 129, 135, 142, 162,
 179, 184, 193, 202, 205, 210, 215, 220, 235, 254,
 272, 275, 277, 285, 289, 290, 306, 315, 331, 334,
 340, 348, 350, 351
 montage classique 214, 216, 315
 montage invisible 207
 montage linéaire 210

N

Négritude . 11, 20, 46, 48, 49, 117, 242, 243, 254, 280,
 283, 284, 285, 286, 288, 349, 350
 négrophile 21, 199, 202
 Noir. 35, 44, 51, 91, 138, 145, 166, 189, 197, 198, 202,
 203, 212, 226, 266, 270, 276, 308, 350
 Noirs ... 20, 26, 42, 53, 75, 82, 91, 92, 93, 98, 103, 116,
 119, 121, 124, 125, 126, 128, 142, 149, 155, 165,
 172, 173, 179, 189, 190, 197, 198, 200, 201, 202,
 206, 207, 208, 212, 219, 255, 273, 274, 285, 306,
 308, 328, 331

O

opérateur passif 278
 Ousmane .. 36, 180, 195, 224, 248, 249, 250, 251, 252,
 255, 263, 264, 265, 266, 279, 291, 312, 313, 318
 Sembène. 180, 195, 248, 249, 250, 251, 264, 265, 266,
 279, 312, 313, 318

P

pacte autobiographique 90, 171
 personnage..... 11, 39, 48, 55, 67, 70, 75, 78, 85, 86, 87,
 88, 90, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 107, 113,
 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136,
 140, 141, 144, 149, 150, 151, 152, 155, 160, 161,
 162, 166, 172, 173, 174, 185, 190, 197, 199, 203,
 204, 207, 210, 211, 214, 215, 226, 228, 229, 235,
 237, 238, 241, 242, 245, 258, 259, 269, 270, 278,
 285, 294, 307, 308, 318, 331, 333, 340, 341, 344,
 345, 348, 349, 350
 pionnier 205
 pionniers..... 58, 61, 118, 197, 241, 247, 249, 299, 302
 postcoloniale..... 156, 195, 206, 285, 293
 projet auctorial 84, 103

R

réaction 165, 183, 297, 299, 302
 réalisation 10, 16, 19, 20, 32, 36, 38, 39, 40, 52, 55, 61,
 62, 64, 66, 97, 100, 101, 102, 147, 157, 162, 163,
 179, 192, 213, 237, 249, 281, 282, 284, 285, 340,
 344, 348
 réalisme .. 52, 75, 82, 84, 151, 173, 236, 261, 269, 270,
 271, 272, 347
 Rebelle..... 48, 255, 285, 347
 récit linéaire 151, 179
 reconnaissance .. 2, 16, 53, 63, 86, 143, 147, 157, 174,
 183, 201, 204, 205, 206, 236, 300, 302
 refus..... 150, 209, 217, 276, 278
 réhabilitation..... 116, 205, 212, 285

Rouch 30, 145, 238, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 266,
322, 334, 340
rupture..48, 83, 86, 113, 114, 120, 121, 122, 133, 172,
226, 228, 247

S

scénario 19, 20, 35, 38, 40, 59, 138, 159, 163, 169,
190, 194, 208, 215, 229, 233, 238, 245, 331, 334,
340
séquence d'ouverture..... 69, 133, 138, 139, 141, 142,
172, 202, 269
stratégie..... 13, 15, 112, 127, 137, 139, 140, 146, 166,
202, 205, 236
structure narrative 135, 151, 208
subversion 121, 155
système colonial..... 86, 87
société coloniale
.....87, 114

T

téléfilm..... 37, 39, 43, 44, 189, 271, 276, 349

transfert.... 20, 123, 139, 148, 164, 167, 174, 210, 213,
275, 309
triptyque. 38, 46, 47, 52, 189, 241, 243, 253, 256, 285,
292

V

variation 219
vérité 30, 56, 65, 68, 79, 92, 99, 115, 124, 125, 128,
150, 155, 162, 173, 187, 195, 199, 205, 241, 242,
243, 244, 246, 247, 251, 252, 258, 259, 268, 269,
273, 279, 286, 287, 292, 298, 330, 343

Z

Zobel. 14, 20, 28, 40, 47, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 85,
89, 90, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122,
123, 124, 131, 132, 133, 136, 138, 141, 143, 148,
149, 150, 151, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 165,
171, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187,
188, 199, 205, 208, 225, 263, 283, 284, 288, 289,
308, 310, 313, 314, 322

Annexes

Annexe 1 : Biographie commentée de Euzhan Palcy

13 janvier 1956 : Naissance au Gros-Morne dans une famille de six enfants dont elle est la benjamine. Le père travaille à l'usine Dénel, usine d'ananas. Il l'a encouragé ses élans artistiques et l'a accompagnée dans les divers concours de chant qui l'attirent avant que le cinéma ne se révèle à elle. Petites classes au Gros-Morne (Mme Ménil), puis CEG de Schoelcher avec M. Lorto (directeur) et Mme Vivès.

Années 50-60 : Expansion et consolidation du réseau de salles existants sous l'impulsion de la famille Elizé.

1968 : Rencontre avec Aimé Césaire.

1970 : Première télé : elle amène des enfants sur un plateau de télévision pour un album de chansons

1973 : Obtention du bac technique au lycée de la Pointe des Nègres.
Première ébauche pour une adaptation du roman de Zobel.
Début des années de formation.

1974 : Disparition de l'ORTF.
Création des ateliers du Sermac (Service Municipal d'Action Culturelle) par Jean-Paul Césaire.

1975 : La Messagère, moyen-métrage, diffusion FR3 qu'elle vit comme une épreuve initiatique.
Installation à Paris et enregistrement d'un album pour enfants, sorti chez Pathé-Marconi.
Rencontre avec Jean Rouch.
Septembre 1975 : Inscription en Lettres.

1976 : Rencontre avec Truffaut par l'entremise de sa fille Laura.

1977 : Assistant-réalisateur sur *Safrana ou le droit à la parole* de Sydney Sokhona (Mauritanie).
Assistant-réalisateur sur *Touyou-Tigui*, fiction de 15' de Daniel Sanou (Burkina-Faso), adaptation de *L'aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane (Sénégal).

1978 : Licence de Lettres Modernes (Paris I) et inscription à l'école Louis Lumière
Assistant-réalisateur sur *O Madiana* de Constant Gros-Dubois¹ (Guadeloupe)

1979 : Maîtrise en Etudes Cinématographiques (Paris I).

1980 : Sortie de deux albums de chansons créoles pour enfants – dont elle a écrit les textes, composé et interprété la musique – qui donnent lieu à des shows tv originaux, bâtis à partir d'improvisations d'enfants.

1981 : *L'Atelier du diable*, court-métrage, avec Khoko René-Corail.
Collaboration avec Jean Rouch sur *Dionysos* ; créditée comme co-scénariste.
Rencontre avec François Truffaut

1983 : *Rue Cases-Nègres* avec l'équipe française de Truffaut sur *Les Quatre cent coups*¹.

¹ Participe du cinéma d'immigration antillais.

Obtention du diplôme de directeur de la photographie
Début de la période des projets colossaux.

1984 : Rencontre avec Robert Redford et Paul Newman.
Participation aux ateliers de Sundance Institute.

1989 : *Une saison blanche et sèche*, MGM.

1990 : Fragment « Hassane » de *How are the kids ?*

1992 : *Siméon*
Création de la maison de production avec Jean-Lou Monthieux de Saligna and So On

1994 : *Aimé Césaire, Une voix pour l'Histoire*

1999 : *Ruby Bridges*

2001 : *The Killing Yard*

2005 : *Parcours de dissidents*

2006 : *L'Ami fondamental* (sortie en coffret DVD)

2007 : *Les Mariées de l'Isle de Bourbon*

2009 : Sortie DVD de *Parcours de dissidents* et édition collector de *Rue Cases-Nègres*

Annexe 2 : Fiches techniques des films

A. La Messagère

Année : 1975

Durée : 52 minutes

Origine : France (Martinique)

Diffusion : FR3

Lieux de tournage : Gros-Morne, lieux d'enfance de la réalisatrice

2 caméras 16 mm

Caméraman : M. Vuilsteck, directeur artistique de l'ORTF de l'époque

Développement du film : M. Casanova

Durée du tournage et montage : 6 mois

Budget : 300 000 francs

B. L'Atelier du diable

Année : 1979

Durée : 30 minutes

Origine : France (Martinique)

Cadre : Atelier audiovisuel, atelier du Sermac

Matériel du Sermac : Une caméra Eclair, une table de montage Atlas, un magnétophone Nagra IV et un banc de recopie Schlumberger

¹ Budget total : 6 millions : avance sur recette du CNC 1.9 millions de francs + aide de la région et du département. Palcy n'a aucun droit et reconnaît n'avoir touché qu'une misère.

Le diable : Khokho René-Corail

C. Rue Cases-Nègres

Année : 1983

Durée : 103 minutes

Origine : France (Martinique)

Producteur exécutif : Jean-Luc Ormières

Assistants : Michel Loulergue, Alexis Régis

Lieux de tournage : Fort-de-France (la bibliothèque Schœlcher, le pavillon Bougenot, les Terres-Sainville, le lycée Schœlcher), Trois-Ilets (Eglise), La Trinité (Usine du Galion)

Assistant photo : Arthur Choquet, Guillaume Schiffman

Décor : Hong-Thanh At

Costume : Isabelle Filleul

Maquillage : Marie-France Vassel

Musique : Malavoi, Roland Louis, V. Vanderson, Bruno Tocnay, Max Cilla, Slap-Cat

Montage : Marie-Josèphe Yoyotte

Producteur : Nef (Nouvelles éditions de films), diffusion créée en 1974 par Claude Nedjar, prod SUMAFA, ORCA-NEF

P. Sup : Christian Renaud

P. manager : Jean-Denis Berenbaum

Assistants : Maryse Monique, Dominick Palcy

Assistant-réalisateur : Fred Rumel

Durée du tournage : 9 semaines

Budget : 6 millions de francs

Garry Cadenat : José

Darling Légitimus : M'man Tine

Douta Seck : Médouze

Laurent Saint-Cyr : Léopold

Joby Bernarbé : Monsieur Saint-Louis

Marie-Jo Descas : la mère de Léopold

Henri Melon : M. Roc (l'instituteur)

Joël Palcy : Carmen

Eugène Mona : Douze Orteils

D. A Dry White Season / Une saison blanche et sèche

Année : 1989

Durée : 110 minutes

Origine : Etats-Unis

Distributeur : UIP – United International Pictures

Lieux de tournage : Ville d'Harare au Zimbabwe, Londres à Pinewood Studios

Images : Kelvin Pike, BSC, Pierre-William Glenn

Son : Roy Charman

Montage : Sam O'Steen, Glenn Cunningham

Décors : John Fenner

Casting : Mary Selway

Musique : Dave Grusin

Production : Paula Weinstein pour MGM

Budget : 9 millions de dollars

Donald Sutherland : Ben Du toit

Janet Suzman : Susan Du Toit

Jurgen Prochnow : Capitaine Stoltz

Zake Moakes : Stanley Makhaya

Susan Sarandon : Journaliste Mélanie Bruwer

Marlon Brando : McKenzie

Winston Ntshona : Gordon Ngubene

Rowen Helmes : Johan Du Toit
John Kani : Julius
Leonard Maguire : Bruwer
Bekhitemba Mgofu : Jonathan Ngubene
Suzette : Susannah Harper

E. Siméon (Zouk spirit)

Année : 1992
Durée : 115 minutes
Origine : France (Martinique)
Lieux de tournage : Municipalités de Vieux-Bourg, Morne-à-l'Eau, Saint-François, Pointe-à-Pitre, Paris
Scénario et dialogue : Euzhan Palcy et JP Rumeau
Images : Dominique Chapuis, Philippe West Walt Weat
Son : Bernard Vezot
Costumes : Annie Quehel
Montage : Marie-Josèphe Yoyotte
Mixage son : Gina Pignier
Supervision effets spéciaux : Christian Guillion Ex Machina
Directeur de production : Jean de Tregomain
Musique : musique du groupe Kassav' mixée par Didier Lozaic
Co-production : Saligna Prod, France 2 cinéma, Club d'investissement Média
Producteurs délégués : Jean-Lou Monthieux et Willy Rameau
Jean-Claude Duverger : Siméon
Luncida Messenger : Orélie
Jacob Desvarieux : Isidore
Jocelyne Béroard : rosalie
Pascal Légitimus : Philomène Junior
Al Lirvat : Albert
Jean-Philippe Marthély : Marius
Michel Reinette : Présentateur de la Canne à Sucre
Patrick Saint-Eloi : Fabrice
Ti Seles dans son propre rôle
Sony Troupé : petit tambourinaire
Claude Vamur : rappeur dans le métro
Voix de Lisette Malidor : Dame de feu
Pierre Garcin : Jacques le paralytique
Daniel Gargar : le crooner
Daniel Hosvepian : cuivre jacaranda
Alain Jean-Marie : le pianiste du Blessé bobo

F. Ruby Bridges : A real American hero / Le combat de Ruby Bridges

Année : 198
Durée : 96 minutes
Producteur : Ann Hopkins et Euzhan Palcy
Diffusion : Studios Disney
Lieux de tournage : Wilmington, Caroline du Nord, Etats-Unis
Images : John Simmons
Montage : Paul Lamastra
Musique : Patrice Rushen
Décors : Steve Davis
Chaz Monet : Ruby Bridges
Michael Beach : Abon Bridges
Lela Rochon Fuqua : Lucielle Bridges
Penelope Ann Miller : l'institutrice Barbara Henri

Kevin Pollack : le psychologue, Dr. Robert Coles
Diana Scarwit : Miss Woodmere

G. Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire

Triptyque documentaire
Composition : *L'île veilleuse, Au rendez-vous de la conquête, La force de regarder demain*
Année : 1996
Sortie DVD : 6 mai 2009
Images : Jean-Michel Destang

H. Parcours de dissidents

Année : 2005
Images : Jean-Michel Destang
Production : OF2B Productions, Jean-Luc Ormières, Isabelle Filleul de Brohy
Musique : Tambour Ka
Chansons créées pour le film : « Bokodji », « Filé, filé kanno » (Kali), « Sa nou yé » (Soft),
« Conversation » (Alexandre Stellio, Jean Davoust éditeur)
Voix-off : écrite et enregistrée a posteriori, contexte historique (Gérard Depardieu)
Peintures : collection « La Dissidence » (Laurent Valère)

I. The Killing Yard

Année : 2001
Durée : 52 minutes
Origine : Etats-Unis
Scénario : Bonnie Garvin
Producteur : Showtime
Alan Alda : Ernie Goodman
Morris Chestnut : Shango
Rose Mc Gowan : la fiancée de Shango

J. Les Mariées de l'Isle Bourbon

Durée : 90 minutes (2 épisodes)
Origine : France
Diffusion : France 3, Exilène Films (Françoise Bertheau-Guillet), TV5 Monde
Date de tournage : Octobre à Décembre 2006
Lieu de tournage : La Réunion
Scénaristes : Jacqueline Cauet, Euzhan Palcy et Raphaëlle Valbrune (adaptation des dialogues)
Photographie : Manuel Teran et Joël David
Montage : Elizabeth Couque-Sibra
Son : Jérôme Ayasse
Costumes : Valérie Adda
Décors : Valérie Grall
Voix : François Rabate, Julien Kramer, Dominique Plaideau et Cyril Aubin
Mixage : Denis Lelux
Sara Martins : Marie
Marie Piot : Alix
Cécile Cassel : Louison
André Penvern : le père Romand
Jean-Yves Berthelot : Michel Blancpain
William Nadyam : Jean Penmach
Bruno Slagmulder : Jules Gaudin
Yannick Soulier : Henri La Baume
Anne-Elodie Georget : Pauline
Lydia Ewende : Grand-Mère Cal
Nicole Naze : Neny

Alex Gador : Jao
Djeya Soupramanien : Lalita-Cécile
Daniel Naze : Kinga
Lova Rasolofoson : M’Pimasy
Jean-Pierre Boucher : Prieux
Nicolas Moucazambo : Séfo
Nicole Dambreville : la veuve

À partir de 2003, Euzhan Palcy commence à se préoccuper de la diffusion durable, sous forme de sortie en DVD de ses films de cinéma. Depuis *Les Mariées de l’Isle Bourbon*, elle se consacre à la diffusion plutôt qu’à la création, en même temps qu’elle devient une productrice discrète. Marraine de festivals antillais ou caribéens ou invitée d’honneur de workshops, elle y voit l’opportunité d’aider de jeunes réalisateurs.

Annexe 3 : Extraits d’Une saison blanche et sèche

La leçon en classe d’histoire

23’44 à 24’08

Intérieur jour – Une salle de classe

(Un écolier récite) : Les Afrikaners souffraient sous le joug britannique et décidèrent de gagner l’intérieur afin d’y trouver des terres loin de sanglais. Lors du Grand Trek, ils durent combattre bien des tribus indigènes, les Cosas, les Zulus, les Tswanas, les Basotos et les Menzos. Après les avoir vaincus, ils créèrent des fermes dans toute l’Afrique du Sud.

(La sonnerie retentit)

Ben : Très bien, bande wistitis, vous êtes libres.

La séquence repose sur un travelling latéral gauche-droite. Le cadrage est sur l’enfant au premier plan excentré à gauche. Ben, en arrière-plan, est rattrapé par la caméra alors qu’il se dirige vers la droite du cadre.

Hors-champ : l’immense pelouse de l’école et la moto-tondeuse de Gordon abandonnée en son milieu.

Champ : Ben regarde sa montre pendant que l’enfant continue de réciter sa leçon qui vante la conquête de leur territoire par les Afrikaners sur deux ennemis désignés : les anglais et les tribus noires.

Annexe 4 : La peinture et les tableaux dans les films d’Euzhan Palcy

Section 1 : Le cinéma de fiction

Une saison blanche et sèche

Pablo Picasso, Portrait de Dora Maar 5 (aussi connu sous le nom de Femme assise), 1937

Section 2 : Le cinéma documentaire

« *L'île veilleuse* » ; *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire, Tome I*

Matthieu Brevet ou Napoléon et la campagne de Saint-Domingue, 1801-1809,

Prise du Cap français par l'armée expéditionnaire française (du Général Leclerc), gravure au burain d'après Naudet, 1802,

F. Grenier, Le jeune Ogé déploie l'étendard de la Liberté, gravure, 1822,

Wifredo Lam, *La Jungle*, 1943,

Inconnu, *Procession d'esclaves enchaînés*,

Inconnu, *Navire négrier*,

Valain, Esquisse portrait officiel de Alexandre Sabès dit Pétion (premier président de la république, héros de la guerre d'indépendance), lithographie, XIXe siècle, BNF, EST/Musée d'Aquitaine,

Valain, Esquisse portrait officiel de Christophe,

Valain, Esquisse portrait officiel de Dessalines,

Denis A. Volozan, Portrait équestre de Toussaint Louverture, Gravure d'après dessin pencil and wash, 74x37 cm, 1800-1825, Musée d'Aquitaine.

Toussaint Louverture en majesté sur son cheval Bel Argent attribué à Volozan (1803), collection Châtillon, 1999, Musée d'Aquitaine.

Toussaint Louverture proclame la constitution autonomiste de Saint-Domingue (1801)

Guillaume Guillon Lethière, Le Serment des aïeux (mulâtres et noirs unis pour l'indépendance), Port-au-Prince, 1822.

Les mains des alliés détruisant la croix gammée nazie dite les quatre mains, services américains, 1944.

Au rendez-vous de la Conquête

Peintures/tentures africains de scène de chasse au buffle, mouvements de va-et-vient

Tableaux de deux enfants en plan fixe

Une femme et son enfant

Un couple regarde hors-champ

Un homme, une longue pipe à la main, regarde l'objectif

Edouard-Antoine Renard, *La Rébellion d'un esclave sur un bateau négrier*, 1833, coll. Musée du Nouveau Monde, LA Rochelle

Annexe 5 : Transcription des entretiens avec Euzhan Palcy

A. Premier contact : Février 2010, Aéroport Aimé Césaire, Lamentin (Martinique)

Yolande-Salomé Toumson (YST) : femme ? noire ? réalisatrice ?

Euzhan Palcy (EP) : Est-ce que je suis femme ? Est-ce que je suis noire ? Est-ce que je suis simplement une réalisatrice qui sait faire des films ?

Cela dépend des choix que je fais, il y a une addition de tout cela. Ma négritude s'exprime forcément quelque part. Je peux parler de situation sans qu'il y ait forcément des Noirs. Mais, c'est au nom de ma dignité d'être et puis d'Homme (avec un grand H) que je fais ces choix-là et que je me bats pour cela. Là où le fait d'être une femme intervient fortement, de manière spontanée, comme un réflexe, c'est par

exemple, dans l'écriture et surtout principalement quand je filme. J'ai toujours un certain nombre de choses présentes à l'esprit. Je prends par exemple *Parcours de dissidents*. Je m'insurge quand je vois des documentaires où l'on prend des êtres humains, on les assied n'importe où, ils sont mal habillés ou bien ils ont des choses qui portent atteinte à leur dignité d'homme. Alors là c'est mon côté féminin qui réagit et qui dit : ce n'est pas possible. Attendez ! Je vais donc habiller les gens comme il faut. Ça ne veut pas dire que je vais prendre un coupeur de cannes et que je vais l'habiller en costume. Ce n'est pas cela. Je fais attention. S'il a l'habitude de mettre des polos, je vais lui acheter un polo. S'il aime ce polo-là, je vais le laver, le sécher, le repasser et le lui mettre. Il y a des gens quand tu arrives, ce sont des personnes âgées qui salissent leurs vêtements. Il y a des tâches. Je ne peux pas les leur laisser. Je ne peux pas filmer quelqu'un sauf si je veux montrer que cette personne a un problème. Avec une femme, il faut faire très attention à la façon dont elle est coiffée. Je veux respecter la dignité de cette personne-là. Je ne veux jamais que ma caméra contribue au dénigrement de quelque chose qui justement porterait atteinte à sa dignité. Je pense femme.

J'ai remarqué que beaucoup de réalisateurs hommes ne réagissent pas comme ça. Beaucoup de cinéastes quand ils filment, ne font que filmer. Ils ne se posent même pas la question. Sur un long métrage, c'est délicat. On a une chef costumière, on a une chef maquilleuse, des gens qui sont là pour ça, pour veiller à ce que les choses soient impeccables.

Je prends le documentaire, par exemple. Je ne triche pas avec la réalité sociale de l'homme, mais je veux quand même que cette personne quand elle se voit, quand sa famille la voit, que tout le monde la voit, remarque que ça été filmé en respectant sa dignité. Pour *Parcours de dissidents*, j'ai interrogé un passeur, un Guadeloupéen, M. Valérie. Je suis arrivée chez cet homme. Il vivait dans une toute petite case sur de la terre battue. J'avais l'impression d'être dans la rue cases-nègres de l'époque. Il n'avait pas de penderie pour mettre ses vêtements. Il avait deux clous au mur. Il avait mis une barre, une espèce de manche à balai très long et il accrochait sur les cintres ses vêtements. Il avait un vêtement très sale sur lui. Il nous attendait mais il ne savait pas véritablement ce que voulait dire filmer. Il pensait que c'était une rencontre. Je lui dis : « Bon Papy, je vais te filmer » (tout ça en créole). « Je veux que tu sois fier de te voir à la télévision, que tes enfants soient fiers. On va aller chercher dans tes affaires quelque chose qui soit un peu plus décent. » Il m'a dit d'accord et il m'a emmenée dans sa chambre, ce qui était sa chambre. Là, j'ai failli pleurer. Toutes les chemises étaient tâchées, sales. Il y avait des ravets qui avaient fait leurs besoins sur ses chemises. Il n'y avait pas une seule chemise valable. Mon cousin qui était justement celui qui posait les questions aux gens que j'interviewais (je lui donnais ma fiche des questions). Moi j'avais l'œil sur le combo pour vérifier ce qui est là – puisque je fais les cadrages moi-même, et cela pour tous mes films. Si c'est bon, si c'est bien, ce que j'aurais fait... Mon cousin m'a spontanément dit : « Ne t'inquiètes pas. Il a à peu près ma corpulence. Je lui donne mon polo. » Il s'est déshabillé et a habillé cet homme. Je l'ai assis sur une chaise, habillé de ce polo et il m'a parlé. Je lui ai parlé en créole. On a fait une conversation en créole. Il s'est exprimé. On le voit dans le film avec ce polo. Des choses comme cela, c'est parce que je suis une femme. Ça dépend comment on se situe, comment ça se passe.

(YST) : De manière plus globale, une sensibilité aux personnes que tu filmes...

(EP) : Moi, je me fais plaisir. Je choisis. Je décide que j'ai envie de parler de telle ou telle chose. Tous les gens m'intéressent. J'aime les films de comédie avec beaucoup d'actions, les *action comedy*. J'aime aussi beaucoup les films de suspense. J'aime beaucoup les films d'Hitchcock. Ça m'a nourri. J'aime les films dramatiques. *Rue cases-nègres* est une dramatique. *Ruby Bridges* est une dramatique. *Siméon*...

(YST) : Parle-moi de The Killing Yard

(EP) : C'est une dramatique, politico-dramatique. C'est l'histoire d'Attica dans les années 1970 où il y a eu cette révolte durant laquelle l'Etat de New York a envahi la prison avec ses policiers. Ils ont investi la prison et ont tué seize gardes que les prisonniers gardaient en otage comme monnaie d'échange pendant qu'ils négociaient avec Rockefeller. Sur les vingt-neuf points de revendication, ils en avaient obtenus dix-neuf. Mais Rockefeller a cédé à la pression de l'Amérique blanche raciste parce qu'il se présentait aux élections.

Rockefeller a alors interrompu les négociations et envoyé les militaires à quatre heures du matin, en traître. Les prisonniers n'étaient pas armés mais ils s'étaient organisés pour que d'autres prisonniers ne

les tuent pas en plus des otages. Ils craignaient les règlements de compte au sein de la prison. Après avoir créé un cordon de sécurité, les militaires ont tiré et tué les otages. Ils ont ensuite égorgé les otages pour faire croire à la culpabilité des prisonniers. Il y a eu un médecin légiste qui a dit que les prisonniers n'avaient pas fait cela. Il a été déporté. Ils l'ont cassé. Chaque fois qu'il mettait le nez dehors, qu'il montait dans sa voiture, on l'arrêtait systématiquement. On le harcelait au point qu'il a failli devenir fou. Ils ont amené un autre légiste et un avocat qui s'est fait connaître dans l'affaire OJ Simpson. Lui s'est fait ses lettres de noblesse avec Attica. Il représentait l'Etat de New York. Un autre avocat qui avait défendu pas mal de Black Panthers a décidé de prendre l'affaire ne main sans être payé parce que tous les leaders avaient été arrêtés. Le procès du premier avait eu lieu immédiatement après. S'ils perdaient le procès, ils passaient tous à la chaise électrique. Il s'appelait Bernard Stoble, ce prisonnier devenu avocat. Il avait pris le nom africain de Shango. Mon film c'est le procès de ces gens. J'ai terminé le tournage, j'étais en train de finir le montage quand au terme du procès (20 ans pour un gros procès contre l'Etat de New York), les prisonniers ont gagné 8 millions de dollars. Et moi, je suis en montage, je termine le générique quand la nouvelle tombe. C'est dans toute la presse. Et là, j'ai tout de suite mis le texte à la fin. J'ai montré le vrai Bernard Stoble avec le texte en disant la date. J'ai eu une chance extraordinaire. C'est un film que les gens devraient voir ici aussi. La mairie de Fort-de-France vient de payer pour qu'il y ait des sous-titres ne français et que ça soit diffusé.

(YST) : Six langues...

(EP) : Je fais ça avec tous mes films, pas les films américains parce que je n'en ai pas les droits. Je veux que mes films soient diffusés dans le monde entier. *Parcours de dissidents* est un coffret qui coûte cher depuis le temps. Je mendie, je frappe à toutes les portes, je demande à tous les maires de m'aider ; Ils me demandent pourquoi ça coûte aussi cher. Le prix augmente parce qu'ils sont en quatre langues : français, anglais, espagnol et portugais. Et, c'est un minimum. *Aimé Césaire* est aussi en arabe. Je tourne. Je filme. Mais je veux que ça reste. Heureusement que j'ai fait ce film sur Aimé Césaire. L'homme est mort aujourd'hui. Il est sorti en 1996 et le coffret en 2006. Aujourd'hui, c'est ce qu'il reste de Césaire, l'œuvre la plus complète avec tous les gens qui ont gravité à l'époque, les témoins, ceux qui se sont opposés à lui également. Ils sont tous dans le coffret.

(YST) : Combien de temps cela a-t-il pris de préparer ce documentaire ? Comment t'est venue l'idée d'en faire trois ? Pourquoi trois ?

(EP) : Parce que l'œuvre de Césaire est immense. *Aimé Césaire, Une voix pour l'Histoire* c'est quand même la traversée du siècle d'un homme. Il n'y a pas que trois heures. J'ai filmé pendant des jours et des jours. Quarante heures d'interviews avec lui. J'ai encore beaucoup de choses que je n'ai pas encore montrées. Il va falloir...

(YST) : 40 h de tournage ? Combien de préparation. Comment choisis-tu tes textes ?

(EP) : J'ai passé deux ans et demi de ma vie pour préparer tout cela. Il fallait le suivre, le filmer après les voyages en Afrique, aux Etats-Unis. J'ai aussi fait l'enfance donc je suis allée en Martinique et en Guadeloupe.

(YST) : Du documentaire à la fiction ?

(EP) : Parce que j'aime le documentaire, c'est la vérité. Ce documentaire donne. O, donne à quelqu'un le micro. Il parle. Ce n'est pas moi qui parle. Je lui donne la parole.

(YST) : Pourtant, le documentaire, c'est le regard du cinéaste ...

(EP) : Ça dépend. Il y a ce que l'on appelle le cinéma-vérité. Ce que je fais c'est du cinéma-vérité. Par exemple, à aucun moment je ne porte de regard sur Césaire. Je laisse parler Césaire. Césaire parle, les témoins parlent. *Parcours de dissidents*, qu'est-ce que j'ai fait ? Je ne parle pas. On ne me voit jamais dedans. Je ne porte pas de jugement, ni d'opinion, ni rien. Je donne le micro aux gens qui parlent. Tout ce que je fais en tant que cinéaste, je mets ensemble, je fais de transitions. S'il y a une voix narrative, c'est juste historique. C'est des points pour faire le lien, le liant. C'est tout. Je suis un metteur en scène extrêmement discret. Je fais du cinéma-vérité. Je ne fais pas un truc. Je vais m'asseoir pour qu'on me voit quand on regarde le documentaire. Je me balade. Ça c'est un style aussi. C'est un choix, une enquête filmée. C'est différent du travail de documentaire que je fais et c'est pourquoi je l'aime. Pour

moi, Une saison blanche et sèche est un docu-drama. Je l'appelle comme ça parce que je n'ai pas le sentiment d'avoir fait de la fiction. Tous les éléments qui sont dans ce film sont des faits réels. J'aime recréer cette réalité.

(YST) : Tournage au Zimbabwe, reconstitué ? ou des quartiers déjà existants ?

(EP) : N'oublions pas que le Zimbabwe, c'est l'ancienne Rhodésie. C'était comme l'Afrique du Sud : les Noirs étaient là, la misère. C'était exactement la même chose. C'était horrible ; Ils ont eu leur indépendance en 1982 ou 85. Nous avons tourné en 1987.

(YST) : Ecriture ? Scénario important ? La Bible ? Certains disent qu'ils écrivent un scénario, qu'ils en tournent un deuxième et qu'ils en montent un troisième.

(EP) : Je ne dirais pas du scénario que c'est la Bible... Mon scénario est très important parce que j'y mets tout. Tous les détails y sont. Mais ce n'est pas le découpage technique. C'est là que je mets la psychologie du personnage. Mon assistant peut faire un vrai dépouillement et il satisfait à mes besoins. Il sait ce dont j'ai besoin. Tout est déjà là. Ça lui facilite la tâche et à moi aussi. Après je complète. C'est très important pour les acteurs. Ils savent très exactement ce que je vais tourner. Par contre, j'impose aux producteurs deux semaines de tournage dans les décors. Et c'est un contrat. C'est le moment où je fais ce que j'appelle un laboratoire. Je travaille avec mes acteurs. Ça veut dire qu'ils ont le scénario. On le travaille ensemble et c'est là que tout doit être dit et modifié. On écrit un scénario et, au moment du tournage, les acteurs quand ils ont la scène à dire, disent : « Il y a une phrase qui ne va pas » ou « Je ne comprends pas pourquoi c'est là ». Je ne veux pas de ça sur mon plateau. Quand l'acteur arrive, il est prêt. Je ne m'occupe que de ma mise en scène et de mes acteurs. Je ne veux plus entendre parler de problème de texte. C'est pour cela que c'est une Bible mais une bible ouverte qui est flexible. Mais je suis seule à avoir cette méthode de travail en France. Je l'ai amenée aux Etats-Unis. Quand je fais des films avec des Américains, les gens sont contents. Par exemple, je fais applaudir mes comédiens par les techniciens. C'est important, ça montre déjà qu'ils ont suivi. Je ne veux pas de techniciens qui glandouillent sur mon plateau. Quand ils sont là le premier jour, je fais une grande réunion : les techniciens et les acteurs sont mélangés. Tout le monde est mélangé. C'est une grande famille et je leur dis : « Voilà, on va faire ça. » Ce n'est pas une fiction quand on tourne un film comme *Une saison blanche et sèche* ou *Ruby Bridges* ou *The Killing Yard*. Je projette des images d'époque. Je leur montre ce qu'ils vont faire là. Je leur dis : « Vous êtes en train de faire l'histoire, non pas de réécrire l'histoire, mais d'inscrire l'histoire ».

(YST) : Incarner...

(EP) : Chacun peut amener sa petite pierre en tant que technicien. Tout est utile et je dis : « Je veux que vous lisiez tous les scénarios (*sic*). Je peux t'arrêter à n'importe quel moment et te dire au fait tu te souviens de telle scène ? Ah oui mais je pousse le travelling. Non tu dois connaître. Tu dois l'avoir lue parce que je vous ai choisi parmi des milliers de techniciens. Si je t'ai choisi toi c'est que j'estime que tu as quelque chose dans le ventre. Je te veux toi, ça veut dire : ne me déçois pas ! Tu es là pour servir un film. Tu dois connaître le scénario. Je suis en train de tourner avec mes acteurs, je suis en train de répéter. Qu'est-ce que tu fais ? tu chuchotes dans un coin, tu rigoles, tu fumes ta cigarette. Tu bois ton café. Niet. Tu es privilégié si tu es sur mon plateau. » Donc ils le comprennent. Ils le prennent à cœur. Ils sont contents et quand ils sont là, ils boivent la mise en scène des yeux parce qu'ils ont lu le truc sur le papier et parce qu'ils voient ce que l'acteur fait. Je veux que quand un acteur a du mal et que finalement il arrive, on l'applaudisse à tout rompre. L'acteur pleure des fois parce qu'il ne s'attend pas à ça, parce qu'il est porté par une équipe.

(YST) : En général, ce n'est pas comme cela que cela se passe

(EP) : Non. Je suis une martienne. J'ai ma façon de travailler. C'est ma signature. Ce qui fait que c'est une grande famille. S'il y a un problème, on le règle. Je ne veux pas de vers (chuchotements, commérages) dans la pomme (mon plateau). Si un acteur a du mal et que j'n suis à la 15^e prise, aucun technicien n'a le droit de soupirer ou de faire un commentaire.

(YST) : Dans un scénario, tu mets tout. Retour à *Rue cases-nègres* et *Une saison blanche et sèche*, que se passe-t-il entre le roman et le film ?

(EP) : Quand tu lis un roman, tu es fasciné par le roman. Tu te dis « Je veux l'adapter » mais une adaptation cinématographique n'est pas un truc littéraire. Il y a une écriture littéraire et une écriture cinématographique. Tu ne vas pas plagier une écriture cinématographique. C'est pour cela qu'il y a des romans qui ne sont pas faits pour le cinéma. Par exemple, *Cent ans de solitude*. Même *Beloved* de Toni Morrison. Ça a été un échec parce que c'est difficile... Pourquoi porter cela à l'écran ? C'est de la vanité. C'est trop compliqué, trop complexe. Ce n'est pas comme cela que l'on fait du cinéma. Il y a des œuvres qui doivent rester dans les bouquins, que l'on doit lire. Quand tu adaptes, tu dois sans trahir l'œuvre apporter une écriture cinématographique. On ne t'a pas dit de recopier, de plagier un roman. ? Sans trahir l'auteur, tu dois transposer. Tu crées une deuxième œuvre. Voilà c'est l'écriture cinématographique.

B. Interview Avril 2011, Séance de dédicace à la Galléria (Martinique)

(YST) : Quand tu as entrepris de réaliser Siméon, tu avais en tête de filmer de manière différente les corps des danseurs. Quels étaient les enjeux ? Quels ont été tes partis-pris pour mettre en valeur aussi bien les danseurs que la musique ?

(EP) : Lorsque je regardais les images filmées par certaines personnes, ce qui me choquait dans la manière de filmer les danseurs, c'est qu'ils étaient filmés jusqu'à la taille, comme si la danse s'arrêtait là. On ne voit ni les pieds, ni les mains, ni le visage, ni les hanches ; n'apparaissait que le buste. Mais quand on regarde danser les Africains, ça ne se passe pas au niveau du torse. Et nos danses sont d'ascendance africaine. Tout le corps danse et vibre. Il était donc question pour moi, en faisant *Siméon*, de filmer différemment.

(YST) : Est-ce que finalement, la manière de filmer n'est pas contrainte par la musique dansée ?

(EP) : La musique permet au corps de s'exprimer. C'est une forme d'exutoire. La musique est là pour faire vibrer les sens. La musique classique fait tout autant bouger le corps. Ce n'est donc pas une question de style de musique, mais plutôt de la conception que l'on a du rapport entre le corps et la musique.

(YST) : Est-ce que ça t'a imposé des choix en termes de plan et de cadrage ?

(EP) : *Siméon* s'appelle un conte musical fantastique antillais parce qu'il est question de merveilleux. On parle d'esprits, de revenants, de morts. Je fais appel à des effets spéciaux pour faire parler ces gens de l'au-delà qui reviennent.

(YST) : Les morts reviennent souvent dans tes films. Pourquoi ?

(EP) : Pour moi, les morts ne sont pas morts. Je suis profondément antillaise. Nous parlons à nos morts. La photo de ma grand-mère paternelle trône sur mon piano à Paris. Chaque fois que je rentre dans cette pièce, je lui envoie des bisous et je lui parle. Je me confie à elle. Je lui demande de prier pour moi de là où elle est, et de veiller sur moi. Quelques fois, j'ai l'impression qu'elle me sourit. C'est un rapport à la mort qui est mien.

(YST) : D'un point de vue occidental et cartésien, il y a deux espaces possibles et les mélanger fait peur. Quelle est ta conception ?

(EP) : Pour moi, il n'y a pas de barrière. Dans *Siméon*, il y a plein de liens entre le monde des vivants et le monde des morts. Il y a des échanges, interférences et transgressions. La dame de feu est la déesse du monde des morts. Si un vivant meurt et laisse chez les vivants une partie de lui, quelle qu'elle soit, il est condamné à errer, jusqu'à ce que cette partie oubliée disparaisse. La dame de feu sait que *Siméon* est mort. Donc, elle l'attend mais il n'arrive pas. S'est-il perdu en route ? Elle va venir le chercher. Elle va tout faire pour venir récupérer son bien. Les stratagèmes de la petite fille vont multiplier les obstacles et c'est assez drôle. C'est en cela que c'est une comédie fantastique.

(YST) : Que représente la séquence à Paris ? Celle de la rue et du bal antillais ?

(EP) : C'est Orélie qui raconte. Elle dit d'ailleurs « les bons menteurs font de bons conteurs ». Elle a fait promettre à Monsieur Siméon de venir la voir et de tout lui raconter, mais il ne vient pas souvent et quand il vient, il ne lui dit pas tout. Donc elle crée une histoire. Chaque fois qu'elle raconte un monde ou des personnages, elle découpe des images et les colle sur les murs de sa chambre. Elle découpe un vieux violon translucide qu'on retrouve entre les mains d'Ernest Léardée. C'est un esprit qui fait le violon vibrer. Dans la chambre d'hôpital, elle parle de Scarlet O'hara. Plus tard, on retrouve Madame Desjardins habillée en Scarlet O'hara. A partir des appels et des lettres de son père, la petite fille bâtit un Paris inventé. Elle refait un décor. C'est pour cela que dans le métro parisien, il y a des directions guadeloupéennes comme Morne-à-l'Eau. Il y a, chaque fois, dans le décor, des détails qui rappellent que c'est l'enfant qui raconte. Quand Orélie dit « les bons menteurs font de bons conteurs », elle parle de faire plaisir aux gens, c'est pour leur donner du bonheur. Mentir, c'est donc toujours pour faire la bonne cause et dire certaines vérités. J'aime raconter des histoires, je les visualise en images.

(YST) : Qu'entends-tu par-là ?

(EP) : Quand je travaille avec un scénariste, je lui décris les scènes. J'écris des notes pour dire ce qu'il doit faire. Sur une scène de *Mahalia Jackson*¹, racontant les retrouvailles avec un père qui n'a jamais pris soin d'elle, j'ai demandé que ces retrouvailles se fassent à distance ; elle sur scène, lui dans la salle, ému et fier, pour suggérer la distance et la colère que la chanteuse a alors ressentie. Ensuite, il l'a suppliée du regard de ne pas le rejeter en public. J'ai voulu expliquer pourquoi cette femme qui a la plus belle voix au monde, a refusé d'être une star et pourquoi elle s'est consacrée uniquement au gospel. Pour moi, il fallait absolument établir un dialogue avec Dieu. Dans cette scène de retrouvailles, ses yeux sont terribles. Elle fusille son père du regard. Le spectateur ne l'entend pas, c'est dans ce qu'el el dit qu'on comprend qu'elle est en dialogue avec Dieu. C'est là qu'el el trouve les mots : « Seigneur, je ne veux pas entendre ça » et devant son père, el el dit « ne t'inquiètes pas ». Les rôles sont inversés. Elle a rêvé toute sa vie d'avoir un père qui la rassure. Là, c'est elle qui le prend dans ses bras et le rassure. J'ai pleuré en racontant cette scène au scénariste, et j'ai pensé que les spectateurs pleureraient comme je le faisais.

(YST) : Dans *La Messagère*, le spectateur entend-t-il et voit-il la grand-mère qui apparaît à sa petite fille en rêves ? Comme dans *Siméon*, lui réserves-tu un traitement visuel particulier ?

(EP) : Dans *La Messagère*, le visage apparaît et s'évanouit tout de suite. Plus tard, quand elle va sur la tombe de sa grand-mère, elle entend sa voix.

(YST) : De Dieu, quelle était ton intention avec *L'Atelier du diable* ?

(EP) : c'est un faux diable. Ici, aux Antilles, quand on ne peut pas s'expliquer une situation ou un événement, on dit que c'est le diable. C'est pour cela que les autres personnages associent cet homme étrange et mystérieux au diable. Il porte un grand chapeau bas sur les yeux. Il porte toujours un gros sac sur le dos, il marche pieds nus. Il a un coq de combat blanc et borgne. Dans l'imaginaire des enfants, c'est un diable, et les adultes alimentent ces idées parce que l'homme ne les fréquente pas. L'autre partie du titre s'explique parce que l'enfant va découvrir que cet homme est un artiste. Il va percer le mystère et découvrir son atelier. La caméra entre pour la première fois à l'intérieur de la case en même temps que l'enfant. Il y a ses toiles, et aussi quelques sculptures. Et dans un coin, posé, un livre : *La Rue case-nègres*. L'enfant découvre son propre portrait. L'homme l'attendait. J'ai créé *L'Atelier du diable* parce que Khokho René-Corail est l'un des plus grands artistes de la Martinique et de la Caraïbe. Je trouvais qu'il était perçu par les gens comme un va-nu-pieds, parce qu'il jurait beaucoup et qu'il buvait. On ne lui avait pas attribué les hommages dignes de sa personne et qui lui étaient dus. Je ne voulais pas qu'il meure sans qu'il y ait un film qui parle de ça. Khokho parlait souvent de sa mère Marguerite et de son père Justin. Il avait été profondément marqué par ces deux êtres. Nous avions cela en commun. Et j'ai voulu dire aux gens, qu'ils ne savent pas ce qu'ils ont chez eux, quand ils vont chercher des génies à l'extérieur. Il y a cet homme à portée de mains, accessible, que vous ignorez. Ce film est un hommage à Khokho. Je l'ai écrit pour lui. D'ailleurs, il apparaît avec ses vêtements à lui à la fin du film, débarrassé du costume de son personnage.

¹ Le film a été en développement mais n'a pas abouti

(YST) : Comment son travail a-t-il influencé ta manière de réaliser ?

(EP) : Il a inventé une technique qui était la sienne. Il ne peignait jamais en public. Sa peinture n'a pas influencé l'écriture du film. C'est un film sur l'amitié, le non-conformisme et la liberté. L'amitié qui se noue dans le film entre le petit garçon et Khokho n'empêche pas des événements tristes. Mais je termine le film en filmant au sol les deux silhouettes côte à côte. Cette image symbolise les vieux qui s'en vont et les jeunes qui ont tant à apprendre d'eux. Les enfants sont l'avenir.

(YST) : Depuis *La Messagère*, comment ta conception du cinéma a-t-elle évolué ?

(EP) : J'ai fait *La Messagère* de façon totalement autodidacte. Je n'avais pas encore fait d'école de cinéma. J'ai suivi mon instinct. J'ai fait les choses comme je les ressentais et comme j'avais envie de les voir. Après, j'ai appris une plus grande rigueur dans la façon de traiter une image. Mais ma sensibilité est restée la même. Quand tu fais un film comme *Rue Case-nègres*, pourquoi chercher à sophistiquer, il n'y a rien à réinventer. C'est une histoire très simple où ce qui compte, c'est l'émotion. Je déteste les mouvements de caméra injustifiés. Les alpinistes de la caméra me rebutent. Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire que l'on me raconte et l'émotion qui passe. La caméra bouge quand l'émotion est plus nerveuse. C'est le cas pour *The Killing Yard* ou *Les Mariées de l'Isle Bourbon*. Il y a beaucoup de cascades, on tue des gens, c'est une autre mise en scène.

(YST) : Que t'ont apporté les réalisateurs avec lesquels tu as travaillé au début de ta carrière, Rouch, Sokhona ou Gros-Dubois ?

(EP) : Gros-Dubois était médecin, j'étais étudiante en cinéma, j'ai pu lui apporter mon expérience et mes connaissances. Sur le *Dionysos* de Jean Rouch, j'étais co-scénariste et non pas assistante-réalisatrice. Sokhona était ouvrier dans une usine à Paris et voulait faire son premier film. Je l'ai aidé. On s'est rencontrés sur *Profession Immigrée* et ça a commencé comme ça. J'ai trouvé des comédiens qui ont accepté de travailler gratuitement. JE les ai aidés à retravailler leur scénario.

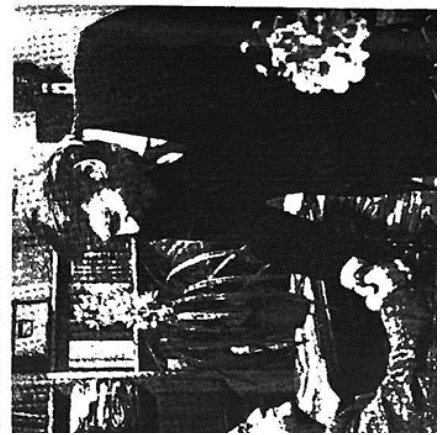
Annexe 6 : Article Revue Cinébulle Volume 9 n°4, par Henry Welsh

Coup de cœur : A Dry White Season

raison et sèche
ry Welsh

Afrique du Sud, née de Helen Suzman, députée libérale du parlement sud-africain — Jürgen Prochnow, Zakes Mda et Susan Sarandon. Une belle distribution au service d'une histoire exemplaire. Celle d'un professeur de littérature qui comprend le visage de l'apartheid. Son jardinier, Gordon, est un homme soumis mais il veut que Jonathan son fils aille à l'école pour apprendre et avoir un destin différent du sien. Un jour, le jeune écolier rejoint un groupe important de manifestants, tous jeunes, qui réclament d'apprendre en anglais et non pas en afrikaans. La police y voit une menace grave pour l'ordre public et disperse la foule en tirant. Jonathan disparaît et meurt alors qu'il est gardé par la police, puis Gordon est arrêté à son tour et mourra également dans les locaux de la police : il s'est suicidé dira-t-on.

Pour Ben du Toit, le professeur aux idées droites, il est impensable que l'on dispose de la vie des personnes de la sorte et il va s'engager à fond dans la recherche de la vérité. Parfois cet homme aux fortes convictions est capable de prendre de véritables risques physiques pour comprendre et connaître la vérité. C'est des aspects intéressants de ce film : bien souvent les dénonciations ne sont que l'effet de « bien-pensants », dans ce cas-ci du Toit ira au bout de son engagement, ne se confiera pas dans le rôle d'un pétitionnaire. Ce faisant, il voit sa femme le quitter et son directeur le renvoyer de l'école. Pour le Toit, les convictions ne s'agit de défendre des valeurs sans lesquelles, pense-t-on pour vivre en monde équitable. C'est la peur panique de tout un monde d'homologues ! À ses côtés nous s'écroulent la place des Noirs ne reste pas ce qu'elle est.



La construction du film oscille constamment entre ces deux pôles et peu à peu, comme du Toit, nous touchons de plus près la réalité : celle des Noirs enchaînés dans des ghettos — du Toit parvient à entrer en contact avec eux, celle des Blancs qui ne vivent qu'arc-boutés sur des lois d'exception et un système policier. Le scénario fait de cette découverte le propre d'une éducation politique, le professeur ne se doutait de rien et c'est en cherchant à rendre justice qu'il prend conscience de la réalité. C'est un peu difficile à admettre si on ne considère pas la personnalité du professeur, à priori bon père et bon mari, qui a toujours entretenu de bonnes relations avec son jardinier pourtant de couleur. Le prototype du citoyen satisfait et encoconné. En vérité cette transformation passe par le talent de Donald Sutherland qui sait par un trépidant, une intonation un peu défaillante, nous faire comprendre un trouble qui peu à peu l'envahit. Il parvient à aller au-delà de ces propres résistances et, avec l'aide d'un journaliste qui lui ouvre les yeux, il accepte de regarder la vérité telle qu'elle est et telle qu'il se l'était toujours imaginée. C'est précisément cet itinéraire à la fois intime et menant à un engagement de plus en plus profond qui marque, en profondeur, le film. Il n'y a pas de révélation pour du Toit, simplement il constate, chemin faisant, que les choses lui avaient échappé, qu'il vivait dans un état inférieur et que cela lui devenait insupportable. Ce message il veut le passer à son propre fils qu'il éloigne de lui car il craint pour leurs vies. La relation qui unit le père au fils est peut-être l'aspect le plus « rapporté » du film : comme s'il avait fallu manifester une sorte de symétrie entre le couple Gordon père/fils et le couple du Toit père/fils. La prise de conscience du père qui se transmet automatiquement à son enfant à quelque chose de magique, tout comme le geste du jeune garçon pour sauver son père lorsqu'il subit de leur cachette les documents compromettants que la police cherche.

La mise en scène n'hésite pas devant des mouvements de foule imposants, ou des scènes de tortures douloureuses, le côté un peu romantique et plein de bons sentiments qu'on voyait dans Rue Cases-Nègres a disparu complètement et laisse place à l'efficacité même si cela doit durcir considérablement le ton du film. L'entrée en scène de Brando — dans le rôle de l'avocat — déplace un peu le poids du film. Alors qu'auparavant, tout reposait sur le personnage interprété par Sutherland et sur l'émotion, avec la mise en place du procès et la présence de Brando, c'est sur un niveau juridique que s'engage le combat. En même temps le rôle du avocat compréhensif de la justice officielle se voit railler et démonter implacablement

par l'avocat dont le plaisir à faire éclater la procès est extrême. Ce que nous apprécions que Brando avec son élocution si particulier démarque de gros ours, donne l'impression lui aussi des comptes avec d'autres injures d'autres cieux, dont il n'a pris en son temps la mesure. En donnant ce rôle à Brando, la réalisation aucun doute près ferait de donner à ce film plus programmatique que souhaitable. L'histoire cinématographique de ce genre. Dans le précédent, Euzhan Palcy faisait porter la censure par des acteurs moins mythiques que ou Sutherland, ce qui laissait une impression grande spontanéité, d'authenticité. Ici, l'histoire remplace le vécu et la machine d'une part colossale bien faite à remplacer le canari naturel. La démonstration s'en trouve appuyée, au détriment de la compréhension sympathique. La nécessité de parler haut et fort la forme pamphlétaire. D'autres films depuis quelques années ont rempli ce rôle — tant d'indignation. Pour ceux qui suivent le cinéaste il y a eu depuis de nombreuses années des œuvres qui militaient contre l'apartheid, qu'il ne s'agisse pas de ces premiers films. Mais ces grands sagas auraient eu plus de p... Mais ces grandes années, à un moment plus risqué les investisseurs ! L'évolution des consciences permetant un tel film à d'abord servi à un moment au sein de la société sud-africaine. Co... nement à son propos. Une saison blanche e... n'est pas une prophétie mais l'illustration de... est déjà en marche dans ce pays.

L'optimisme ne tente pas ce film, et la violence des choses en Afrique du Sud, il paraît d'autre temps. Mandela et d'autres militants libérés et le pouvoir blanc donne l'impression vouloir abandonner certaines positions de... inévitables. Soit, mais le propos de ce film est... nous montrer combien certaines mentalités... ne peuvent pas se laisser abuser par un discours, une prop... bien encadrés. Il faudra beaucoup de pers... d'échanges pour rapprocher les commun... lutte politique remplacée peu à peu la lutte sa... comme la prise de conscience remplace la q... aveugle de du Toit. Il n'en faut pas beauco... pour donner un peu d'espoir. ■

CINÉBULLE

Gd Angle

1989

(+)

NOTES COMPLEMENTAIRES

Une saison blanche et sèche est le deuxième long métrage de la réalisatrice antillaise Euzhan Palcy. Son premier, *Rue Cases Nègres* (1983), remporta un succès international d'envergure, qui la renforce alors dans sa certitude qu'il lui faut faire un film sur l'apartheid.

Les droits du roman de l'auteur sud-africain André Brink appartenaient originellement au Français Pierre Fakhouri. Mais personne en France ne voulait toucher à l'Afrique du Sud.

Heureusement, à la Warner, ils ont adoré *Rue Cases Nègres* et un accord de principe est signé. La responsabilité du projet est confiée à David Puttnam qui lui-même confie le scénario à Colin Welland (*Les chariots de feu*). Cette fois-ci, on croit que le projet va aboutir sans embûches. Mais Puttnam est nommé à la tête de la Columbia et le projet reste coincé à la Warner. On propose à E. Palcy plusieurs producteurs pour remplacer Puttnam. Dont Paula Weinstein. Et ce sera le coup de foudre. Avant le dessert du premier déjeuner commun, les deux femmes se sentent complices.

Reste le problème du scénario. Celui de Colin Welland déçoit la réalisatrice et la productrice qui, après maintes réflexions, en arrivent à la conclusion que c'est à E. Palcy elle-même, vu sa véritable passion pour le sujet, que reviendra cette lourde tâche.

Pendant deux mois, elle tape son scénario, construit comme une enquête à suspense; le rôle des Noirs a été renforcé.

C'est à ce moment que sort *Cry Freedom* du Britannique Richard Attenborough. Le film ne marche pas aux Etats-Unis. La Warner ne veut plus faire le film d'E. Palcy, même si le budget n'est que de neuf millions de dollars (*Cry Freedom* en a coûté trente-cinq). La Warner finit par lâcher *A Dry White Season* à la M.G.M. Le casting commence et à la fin du printemps 1988, c'est le début du tournage. D'abord au Zimbabwe où les villes et paysages ressemblent le plus à ceux de l'Afrique du Sud, puis à Londres, où sont, notamment, reconstitués le tribunal et le bureau de Marlon Brando.

M. G.

Bibliographie sélective

- Impact n° 23, p. 42.
- Studio n° 131.

BOULEVERSAANT !

Une saison blanche et sèche est le premier film consacré à l'apartheid duquel on ressort bouleversé et prêt à tout pour lutter contre ce système anachronique.

Et c'est probablement parce qu'enfin une réalisatrice noire y a mis toute sa volonté, sa passion, son indignation, sa rage. Autant de sentiments qui synchronisent le rythme cardiaque du spectateur avec celui d'Euzhan. Palcy. Et c'est plus qu'émouvant.

Enfin aussi, on ne traite plus d'une famille blanche héroïque, comme c'était le cas pour *Cry Freedom* de Richard Attenborough ou *Un monde à part* de Chris Menges. Ben ne se conduit pas en héros ou en leader. Il prend rarement ses décisions seul. Il fait simplement partie d'un groupe attaché comme lui à faire éclater la vérité.

Une saison blanche et sèche est un film qu'Euzhan. Palcy a destiné au grand public. Ainsi s'explique la présence de Marlon Brando, un des acteurs les plus mythiques de notre temps. Son rôle est court (une vingtaine de minutes) mais percutant. Imaginez-le dans un tribunal, en train de défendre la cause perdue des Noirs, de dénoncer les atrocités du régime, montrant des photos de Noirs mutilés, tout ça du haut de sa stature imposante et de sa voix chevrotante. Une véritable scène d'anthologie. Et puis, il y a aussi Donald Sutherland (*Ordinary People*, 1980), et un film construit comme une enquête à suspense.

S'il s'agit d'un film destiné au grand public, la réalisatrice antillaise n'a cependant pas hésité à nous faire vivre des scènes de violence assez dures. Et c'est là une autre force de *Une saison blanche et sèche*. Ce film ne cache pas la brutalité, l'atrocité des interventions policières dans les townships, de la torture en prison, et le spectateur sent et sait qu'il ne s'agit pas là simplement d'une fiction.

Une saison blanche et sèche est un film qui tombe à pic, dans une période où les beaux gestes et discours du président sud-africain De Klerk ont tendance à nous faire oublier les événements qui sont dissimulés derrière la façade médiatisée de l'Afrique du Sud.

Muriel GISSELEIRE.



Annexe 8 : Article Revue Présence du Cinéma Français, Entretien avec Stéphane Brisset

Siméon - PRÉSENCE DU CINÉMA (2 pays)

CARRIÈRE

Euzhan Palcy

Siméon

En deux films plébiscités par la critique, *Rue Cases Nègres* et *Une saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy est devenue une cinéaste de tout premier plan, à la réputation internationale. Après une chronique douce-amère de la Martinique des années trente et un vibrant plaidoyer contre l'Apartheid, *Siméon*, son dernier film, réalisé en France, est un conte fantastique coloré dans lequel la musique antillaise se conjugue aux effets spéciaux les plus sophistiqués. Un regard amusé et tendre sur une culture que la cinéaste revendique.

Présence du Cinéma Français : Comment est né votre désir de cinéma ?

Euzhan Palcy : J'écrivais beaucoup : des nouvelles, des chansons, des sketches et j'étais fascinée par la magie du cinéma, cette réceptivité du public. La technique et la prise de vues me passionnaient. Et puis, un jour, une prise de conscience a eu lieu, je me suis dit : « On ne voit jamais de Noirs à l'écran, et lorsqu'ils sont présents, ils sont mal traités. » Cela ne correspondait pas à la vie des gens que j'observais quotidiennement. J'ai alors découvert « La Rue Cases Nègres », un formidable roman, écrit par un Martiniquais, qui m'a bouleversé au point de me dire : « C'est génial, il faut absolument le montrer au cinéma. » J'imaginais très naïvement que personne ne connaissait cette réalité. Dès lors, vers quatorze ans, ce désir de présenter ces faits au travers d'images est devenu une obsession. Je suis alors partie m'installer à Paris et ma fascination pour le septième art s'est conjuguée à une forme d'engagement militant.

Avez-vous le sentiment, en l'espace de trois films tournés dans trois contextes différents, d'être allée au bout de votre désir ?

J'ai éprouvé le besoin de restituer à l'homme noir sa dignité à l'écran. Mais je ne choisis pas mes sujets en fonction de ce critère. Seuls mes désirs, mes convictions, guident mes choix. Et puis, l'idée que le public partagera ce que je ressens à l'écriture, au tournage, m'excite et nourrit ma création. Au fond, je suis une conteuse. Il n'est pas nécessaire d'être Noir pour réaliser *Une saison blanche et sèche*. La volonté qui m'a animée est celle d'une cinéaste responsable.

lais Siméon est tout de même très axé autour de références à la culture antillaise.

Je parle de ce qui me passionne, de ce que je connais, en essayant de communiquer au reste du monde. La culture antillaise, mélangée, mélange de culture africaine, caribéenne et française,



Euzhan Palcy sur le tournage de *Siméon*.

apportera, dans le futur, beaucoup au cinéma. Dès que les Antillais auront accès à la technique, ils feront des films radicalement personnels. *Siméon*, que j'ai écrit avec Jean-Pierre Rumeau, regorge des éléments essentiels de ma culture : de l'humour, du drame, de la joie, un peu de tragique, de la gestuelle et du spiritisme. En même temps, j'en profite pour régler certains comptes, réhabiliter une musique que les Parisiens ont plébiscitée après-guerre et occultée par la suite. C'est un rêve optimiste, dont j'espère qu'il sera partagé par les spectateurs. J'ai surtout voulu éviter le côté typique, le genre « Les Antilles à Paris », pour montrer un Paris vu par une enfant antillaise, comme un mélange de son imaginaire et de la réalité. Je crois que *Siméon* suivra le sillon tracé par *Rue Cases Nègres* afin de faire découvrir la culture antillaise.

Dans quelles conditions êtes-vous partie travailler aux Etats-Unis ?

Après le succès de *Rue Cases Nègres*, j'ai reçu beaucoup de propositions de la part de producteurs américains. J'ai tout d'abord négligé ces offres puisque je cherchais un financement français pour *Une saison blanche et sèche*. Comme le pays des droits de l'homme se foutait qu'on tape sur des nègres, je suis partie outre-Atlantique avec d'autant plus de facilité que Robert Redford m'avait invitée au Sundance Institute. On m'a d'abord proposé des sujets blancs, que j'ai poliment refusés. Puis on m'a soumis un script traitant de Malcolm X. J'ai eu la conviction qu'il valait mieux qu'un cinéaste noir américain, plus objectif, s'en charge. Finalement, j'ai rencontré la productrice d'*Une saison blanche et sèche*.

Comment avez-vous négocié le bon déroulement de



Jean-Claude Duverger et Lucinda Messenger.

■ votre expérience américaine ?

Passer de six millions de francs à un casting regroupant Marlon Brando, Susan Sarandon et Donald Sutherland, s'est révélé psychologiquement très lourd. Je prépare beaucoup mes tournages mais là, je n'avais aucun droit à l'erreur. Le risque, dès qu'on a l'argent et qu'on va commencer à tourner, est de ressentir une lassitude, une faiblesse, un soudain manque de désir. Heureusement tout s'est bien passé. J'étais portée par un sujet, l'Apartheid, contre lequel je me battais avec rage depuis plusieurs années.

Que vous a apporté votre expérience à Hollywood : une plus grande capacité à gérer un film aussi complexe que *Siméon* ?

Ça n'a aucun rapport. Mon passage à Hollywood n'a pas influencé ma manière de travailler, même si j'ai apprécié la rigueur américaine, cette pression des producteurs qui vous poussent à accoucher du meilleur de vous-même. Si l'on résiste, l'expérience se révèle formidablement enrichissante. J'ai préservé mon style depuis *Rue Cases Nègres*. Le montage d'*Une saison blanche et sèche*, par exemple, est très personnel : ce n'est pas un film hollywoodien, mais produit par Hollywood. Il n'y a aucune concession au *happy ending*, systématiquement utilisé dans le cinéma américain. Il faut que les cinéastes aillent jusqu'au bout des choses.

Pourquoi, après le succès du film, êtes-vous revenue en France ?

J'ai un nom et on trouve peu de cinéastes antillais à ce niveau sur le marché. Il est donc de mon devoir d'aider mes compatriotes : auteurs, romanciers, musiciens, à parler de notre culture. J'ai créé cette société de production (*Saligna Production*), afin de mettre en place un cinéma antillais d'expression française. Ayant le privilège d'être accueillie à Hollywood, je ne ferme évidemment pas la porte. Ils m'ont appelée à cause de ma spécificité : une façon de raconter les histoires, de traiter les émotions. Tous mes sujets peuvent être produits en France, sauf un, le prochain, qui possède la dimension économique de *Lawrence d'Arabie*. Il peut être financé aux Etats-Unis sans altérer pour autant sa qualité. Mon

agent américain m'a également proposé quelque cent vingt sujets dont deux scénarios magnifiques qui correspondent à mes désirs. Là-bas, les Blancs me considèrent comme une cinéaste noire et les Noirs comme une cinéaste américaine. Spike Lee parle toujours de moi. Mais je suis reconnue là-bas à cause du star-système. Ici, *Rue Cases Nègres* évoque quelque chose, Euzhan Palcy, non.

Pensez-vous que l'esprit antillais contenu dans *Siméon* sera perceptible partout ?

Puisqu'il s'agit d'un conte, d'une vision transfigurée par les yeux d'un enfant, il est accessible à tous les publics. Je pense que la musique antillaise est un bon vecteur, un phénomène fédérateur mondial. Il n'existe pas une seule

culture noire, mais une multitude d'expressions, faites de musiques, de peinture, issues de racines africaines communes. C'est pour cela que nombreux sont ceux qui ont adhéré à *Rue Cases Nègres*. Qu'un film vienne du Brésil ou des Antilles, et tous les Noirs du monde s'y retrouvent. Développer ce cinéma est un devoir parce que les Noirs se sont laissés déculturer. Le vaudou reste vivace uniquement à Haïti, alors qu'il devrait être présent partout.

Votre réputation internationale vous a-t-elle aidé à financer *Siméon* ?

Il était impossible de faire le film que je voulais, avec les effets spéciaux dictés par le scénario, pour moins de trente-huit millions de francs. Mes deux films précédents m'ont donné une crédibilité. Sans recourir aux ventes à l'étranger, notre démarche, ce balbutiement d'une production antillaise naissante, a été soutenue de toutes parts. Nous avons bénéficié de l'aide des conseils régionaux et généraux de la Martinique et de la Guadeloupe, de la confiance du ministère de la Culture, de France 2, de Canal Plus et d'une avance du distributeur français AMLF.

Vous considérez-vous comme un porte-parole de votre culture ?

Pas du tout mais l'on me considère ainsi, et c'est assez pesant. Que je le veuille ou non, je suis une pionnière : première cinéaste antillaise, première cinéaste française appelée à Hollywood... Alors, les regards des communautés noire et blanche sont un peu tournés vers moi. Ce qui limite mes choix. Lorsque nous serons dix cinéastes antillais, je m'autoriserai certainement plus de folie.

Stéphane BRISSET

Siméon

Réalisatrice : Euzhan Palcy.
Interprètes : Jean-Claude Duverger, Jocelyne Beroard, Maka Kotto, Pascal Legitimous, Smaïn...
Producteur : Saligna Production.
Exportateur : Président Films.

CINÉMA

IDHEC
nec. 21422

UNE SAISON BLANCHE ET SÈCHE

Après « Cry Freedom » et « Un monde à part », voici le troisième film grand public sur la situation politique en Afrique du Sud : « Une saison blanche et sèche ». Sa réalisatrice, Euzhan Palcy, explique dans quelles conditions elle a choisi d'adapter le célèbre roman d'André Brink.



« Je voulais faire un film sur le problème de l'apartheid, mais du point de vue des Noirs. » C'est Euzhan Palcy qui parle. Réalisatrice en 1982 de *Rue Cases Nègres*, un morceau de son enfance en Martinique, elle revient d'Hollywood où elle a tourné pour la Metro-Goldwyn-Mayer *Une saison blanche et sèche*. Un film sans concession, sans doute le plus implacable contre l'apartheid. Rien d'étonnant lorsqu'on sait qu'il est adapté d'un roman d'André Brink, écrivain blanc d'Afrique du Sud qui a consacré sa vie à faire connaître dans le monde la situation des Noirs dans ce pays.

Une saison blanche et sèche plonge le spectateur dans l'univers quotidien des Noirs de Soweto. Il montre la répression policière et met à nu le fonctionnement pervers de l'appareil judiciaire. C'est à la fois bouleversant et révoltant. Ben du Toit (Donald Sutherland), professeur d'histoire dans un collège de Johannesburg, mène une existence paisible d'Afrikaner. C'est un homme généreux qui finance la scolarité du fils aîné de son jardinier noir, Gordon. Un jour, à la suite d'une révolte des lycéens de Soweto, le fils de Gordon est arrêté. Prévenu, Ben veut bien aider Gordon tout en pensant que son fils est coupable puisqu'il est en prison. C'est alors qu'on apprend la mort du garçon. En cherchant à savoir pourquoi et comment son fils est mort, Gordon est à son tour arrêté, torturé, assassiné. Ben du Toit se trouve alors en première ligne. Cet homme qui n'a jamais franchi les invisibles frontières dressées, face au monde noir, par ses ancêtres et ses contemporains, décide d'aller jusqu'au bout de la vérité. Il découvre ainsi le vrai visage de l'apartheid.

« Le livre allait à l'encontre de ce que je voulais faire, insiste Euzhan Palcy, l'histoire est racontée à partir d'un Blanc. J'ai donc changé la structure du livre, poursuit-elle. J'ai raconté l'histoire de deux familles, l'une blanche et l'autre noire. Celle de Gordon pour la première partie. Puis, quand Ben s'implique, le spectateur découvre l'ambiance, le climat de son entourage, de sa communauté, de son système. »

Avant le tournage, la production lui a permis de séjourner en Afrique du Sud. Séjour profitable. Sur place, elle a compris la curieuse mentalité de Ben du Toit, ce prof d'histoire apparemment aveugle sur une grande partie de sa vie et sur ce qui se passe réellement dans son propre pays.

« Pourquoi un intellectuel blanc pouvait ignorer en 1976, année de l'écriture du roman de Brink, les horreurs de la répression ? Cette question, je me la suis posée cent mille fois. En venant sur place, j'avais la réponse. De mon hôtel à Johannesburg, je voyais les Blancs et les Noirs circuler dans les rues, comme à Paris, comme dans n'importe quelle grande ville. Si je n'avais pas bougé de Johannesburg, j'aurais pensé que tout allait bien. Mais j'ai visité un township indien, j'ai parlé avec des métis, je suis allée à Soweto. J'ai questionné beaucoup de monde au cours de rencontres secrètes car je ne devais ni m'exposer, ni les exposer. »

« J'ai vu des gens qui ont été torturés, des adultes, des enfants avec de terribles cicatrices. L'étouffement avec un sac en

plastique qu'un gamin raconte dans le film, quelqu'un me l'a raconté. J'ai discuté avec un homme qui venait de sortir de prison : on lui avait infligé la torture de la vécroplane que subit Gordon. Toutes les parties de votre corps sont exposées aux décharges électriques. Cet homme qui ne parlait ne pouvait plus avoir d'enfant après avoir été brûlé aux testicules. Tout cela, je l'aurais ignoré si j'étais restée tranquillement dans mon hôtel de Johannesburg. Voilà comment un homme cultivé comme Ben a pu rester si longtemps dans l'ignorance. Le roman de Brink est bien conforme à la vérité. »

L'une des raisons pour lesquelles les journalistes assiégeaient la semaine dernière les bureaux de la MGM est la présence de Marlon Brando dans le film. L'acteur le mieux payé du monde qui ne tourne quasiment plus, a travaillé gratuitement pour Euzhan Palcy parce qu'il considère son film comme un combat. Il interprète un célèbre avocat champion des grandes causes anti-apartheid.

« Il a dit oui à cause du sujet. J'étais consciente qu'à tout moment Brando pouvait faire basculer l'histoire. On

pouvait oublier le film et regarder Brando. Pourtant mon film est un piège pour les spectateurs qui viennent voir Brando. Ils l'attendent et ils sont happés par l'intrigue. Ce qui est important, c'est le message que Brando délivre et qui résume le film. Et là, j'avais besoin d'un acteur qui attire immédiatement l'attention et que le spectateur ne quitte pas du regard. »

L'avocat Mc Kenzie (Brando), contacté par Ben, accepte de défendre les intérêts de la veuve Gordon, mais sans illusions. « Si la loi est avec vous, si elle vous permet de gagner, explique-t-il, alors ils changent la loi. » Cela ne l'empêche pas d'attaquer les tortionnaires de la Section spéciale, de les mettre en difficulté, de désigner au juge leur responsabilité dans la mort de Gordon père et fils. Nous sommes au cœur du film. Mc Kenzie ne changera rien, il est vrai, au cours implacable des événements.

Une société de maîtres et d'esclaves

Dans le dossier de presse remis aux critiques avant la sortie du film, on peut lire ce message d'André Brink : « Je vois autour de moi des jeunes à qui l'on refuse une éducation de qualité et auxquels on apprend seulement à vivre dans une société de maîtres et d'esclaves. Je vois une génération entière de jeunes Blancs physiquement et mentalement détruite parce qu'on l'oblige à défendre l'indéfendable. »

Avant de réaliser *Une saison blanche et sèche*, Euzhan Palcy a visionné un certain nombre de films traitant de l'apartheid en Afrique du Sud. « Celui qui m'a vraiment le plus bouleversé, c'est *Classified people*. Je l'ai projeté à toute mon équipe, à tous les comédiens, afin qu'ils sachent exactement que ce qu'on allait faire ensemble, ce n'était pas seulement un film. »

François QUENIN

⊕ Brando

Annexe 10 : A propos de Dionysos de Jean Rouch

Les films du Jeudi, 16 mn et 35 mn. 104 mn

Résumé

Cinq professeurs attendent dans la cour de la Sorbonne un étrange candidat, Hugh Gray, qui vient soutenir une thèse sur Dionysos. Le phantasme est au rendez-vous.

Avant-Propos du livre signé de Jean Rouch en mai 1983

« Il ne s'agit pas ici d'un scénario, ni d'une " continuité dialoguée ", mais d'un essai illustré d'un tournage où l'aléatoire est, sans doute, l'invisible mais le principal acteur d'un film réalisé « au vent de l'éventuel ».

C'est dire si les mouvements de caméra seront fonction du cadre et de la lumière et, surtout, de l'humeur de ceux qui la manieront.

Si, dans certains décors bien connus, comme celui de la grande salle de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes – où justement, j'ai eu la chance de suivre, pendant deux ans, le cours magistral de Henri Jeanmaire consacré à Dionysos – il a été possible de prévoir certains détails précis de mise en scène, par contre, pour d'autres espaces, comme ceux de l'atelier, nécessitant la construction d'un décor incrusté dans une usine désaffectée de l'île de la Jatte, je n'ai pu qu'en donner l'esprit et l'esquisse.

C'est dire surtout si les dialogues que j'ai proposés, ici, ne sont que des indications pour ceux qui devront les improviser. Le lecteur y reconnaîtra évidemment des extraits inoubliables d'Euripide, de Friedrich Hegel, de Friedrich Nietzsche, d'Arthur Rimbaud, de Guillaume Apollinaire, de Giorgio de Chirico, d'André Breton...

Les illustrations sont dessinées au fil de la plume, avec le plaisir secret de faire de ces pages un « livres d'images » ».

Notons que le Rouch de *Dionysos* est différent de l'ethnologue fasciné par le pays de Songhay. La soutenance d'une thèse de doctorat d'université sur Dionysos est un prétexte de la rencontre fantaisiste des croyances magico-religieuses africaines (« Dans l'Afrique que je connais, la divination est l'œuvre du Renard pâle ou des femmes qui symbolisent sa jumelle, la Yasigine qui, en transe dans la brousse, ont découvert les perles du savoir. ») et grecques (Le ménadisme est chose féminine entrent les trois ménades, une Noire, une Blanche et une Jaune. Elles sont toutes différentes, mais pourtant par leur démarche, par leur maquillage, par leur costume, il est évident qu'elles font parties d'un même groupe, d'un nouveau « chœur » qui, derrière Hugh Gray se trouvera face au « chœur » des Professeurs (p. 15) que le titre de la thèse annonçait : « Dionysos, ou la nécessité du culte de la nature dans les sociétés industrielles » (p. 8). Déplacement de la caméra vers un rituel occidental, et appropriation des potentialités magiques de métamorphoses. Le personnage principal doit se transformer et se démultiplier et que « Tout ceci doit paraître absolument naturel » (p. 25) jusqu'à devenir Dionysos.

Les pratiques observées et connues sont communes : libations, danses et dithyrambes (p. 27).

Annexe 11 : Les films de la Caraïbe insulaire de 1898 à nos jours¹

2016

Le Gang des Antillais, de Jean-Claude Barny, (Guadeloupe), fiction, 90'.

Féfé limbé, de Julien Silloray, (Guadeloupe), fiction, 27'37''.

Je nous sommes vus, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), documentaire, 52'.

SO.C13.TY, de Khristina Burton, (Martinique), fiction, 27'.

¹ Cette liste a été entreprise en 2007. La réalisation de la Caribbean Film database par le TTFF (Festival International du Film de Trinidad et Tobago) répond à la même nécessité de recensement.
<http://www.caribbeanfilm.com>

2015

Nightmare Before Wedding, de Fabienne Orain Chomaud, (Guadeloupe), fiction, 15'.

My father's land, de Miquel Galofré, (Trinidad), documentaire, 52'.

Nanny : Filmmminute, Khris Burton, (Martinique), fiction, 1 minute.

Poétique du Divers, de Guillaume Robillard, (Guadeloupe), documentaire, 52'

2014

Ma Maman D'lo, de Julien Silloray, (Guadeloupe), fiction, 25'53''.

Minuit Quarante, de Khris Burton, (Martinique), fiction, 5 minutes.

Big Sun, de Chassol, (Martinique, Etats-Unis), ultrascore, 52'.

Nous irons voir Pelé sans payer, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), documentaire, 52'.

2013

Art Connect, de Miquel Galofré, (Trinidad), documentaire, 52'.

Un toit pour mes vieux os, de Julien Silloray, (Guadeloupe), 22'.

After Mas', de Karen Martinez, (Trinidad/UK), court-métrage.

Maybe Another Time, de Khris Burton, (Martinique), fiction, 1 minute.

Ti-coq, de Nadia Charlery, (Martinique), fiction, court-métrage.

Vivre, de Maharaki, (Martinique), fiction, 13'.

2012

Indiamore, de Chassol, (Martinique, Etats-Unis), ultrascore, 52'.

Soupe à pié, de Karine Gama, (Guadeloupe). Productrice : Trésor. La réalisatrice a voulu, dit-elle, « puiser dans ses souvenirs d'odeurs et d'ambiances ». Le cinéma comme fouille archéologique, beauté de la langue, travail de la musicalité. Travail abouti avec des non—professionnels. Casting de femmes de 65 à 100 ans pour le rôle du personnage principal Man Héléne.

2011

Noire Ode, de Patrice LeNamouric, (Martinique), fiction, 8'26''.

Kingston Paradise, de Mary Wells, (Jamaïque).

Maris de nuit, de Fabienne Kanor, (Martinique), 52'. Croire en la croyance (approche scientifique), interroger l'image, capter le réel et explorer la capacité du documentaire à créer de la fiction, en la situation du fantastique. Travail de la lumière. Paroles de femmes, on boit l'homme. Esthétique : filmer le visible et l'invisible. La voix off fonctionne comme une petite voix intérieure. De la Martinique au Burkina Faso, un film sur le corps, le désir et l'intimité au féminin.

2010

Nola chérie, de Chassol, (Martinique, Etats-Unis), ultrascore, 52'.

La créolisation du monde, d'Yves Billy et Mathieu Glissante, documentaire, 52'.

Opailleur, de Marc Barrat, (Guyane), 90'.

Moloch tropical, de Raoul Peck, (Haïti).

2009

La liste des courses, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), documentaire, 52'.

Le pays à l'envers, de Sylviane Dampierre, (Guadeloupe), documentaire, 90'.

La Première étoile, de Lucien Jean-Baptiste, (Martinique), fiction, 90'.

Au nom du père, d'Olivier Monthézume, (Martinique), court-métrage, couleur, 35'.

Les vies de Jenny, une histoire de résilience, de Nathalie Glaudon, (Martinique), documentaire, couleur 52'.

Des pieds, mon pied, de Fabienne Kanor, (Martinique), fiction, court-métrage, couleur, 25'.

Guyane, d'Imanou Petit, (Martinique), fiction, couleur, 12'50''.

La sculpture peut-elle sauver le village de Noailles ?, d'Arnaud Antonin, documentaire, couleur, 36'.
Au sein de la Croix-des-Bouquets existe un bourg sans bourgeois appelé Noailles où l'art a décidé de résister au milieu d'un délabrement et de tenter la résurrection.

Almendron, mi corazon, de Steeve et Stéphanie James, (Guadeloupe), documentaire, couleur, 52'.

Urban Ka, de Christian Grandman, (Guadeloupe), documentaire, couleur, 52'.

Soca Power, de Claude Santiago, (Trinidad), documentaire, couleur, 60'.

Lumières sur..., de Nathalie Glaudon, (Martinique), fiction, court-métrage, couleur, 36'.

Retour au pays, de Julien Dalle, (Guadeloupe), vidéo, couleur, 70'.

Héritage perdu, de Christian Lara, (Guadeloupe), fiction, couleur, 90'.

WU, de Cécile Vernant, (Martinique), court-métrage, fiction, couleur, 12'43''.

Jacques a dit, de Samy Nalege, (Guyane).

Children of God, de Kareem Mortimer, (Bahamas).

Happy Sad, de Dianah Winter, (Trinidad&Tobago), couleur, 109'.

2008

FDF/RMX, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), 52'.

Zétwal, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), docu-fiction, 52'.

Mange, ceci est mon corps, de Michelange Quay, (Haïti).

Les seize de Basse-Pointes, de Camille Mauduech, (Martinique).

Rain, de Maria Govan, (Bahamas), couleur, 93'.

Carnaval, Mas&Groupe à peau, de Boris Merault, (Guadeloupe), documentaire, couleur, 52'.

Jacques Roumain, la passion d'un pays, d'Arnold Antonin, (Haïti), noir et blanc, documentaire, 85'.

Aliker, de Guy Deslauriers, (Martinique), couleur, 110'.

L'autre Joséphine, Joséphine Baker, de Philippe Gozelin, (Guadeloupe), documentaire, couleur, 64'.

C'est qui l'homme, de Fabienne et Véronique Kanor, (Martinique), fiction, court-métrage, couleur 28'.

An ba fey, de Dominique Duport, (Guadeloupe), court-métrage, couleur, 7'.

Saracca and Nation : African Memory and Re-creation in grenada and Carriacou, de Merle Collins, (Grenade), documentaire, 41'36''.

Sugar Pathways, de Johanna Bermudez-Ruiz, (US-Virgin Islands), documentaire, en anglais et espagnol, VOST anglais 80'.

2007

Outre mer, Outre tombe, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), documentaire, 52'.

Mémoires d'Orchidées, d'Henri Vigana, (Martinique), documentaire, DV Cam, 62'.

Les Mariées de l'Isle Bourbon, d'Euzhan Palcy, (Martinique), pour la tv.

On The Map, de Annalee Davis, (Barbados), documentaire.

2006

Tropiques amers, de Jean-Claude Flamand-Barney, (Guadeloupe).

Babel, de Alejandro Gonzalès Inàrritu, (Mexique), link.

The Mnemonites of Belize, de Bruce Paddington, (Trinidad&Tobago), historique, 52'.

And the Dish Ran Away With The Spoon, de Bruce Paddington, (Trinidad&Tobago), documentaire.

The Hucksters of dominica, de Bruce Paddington, (Trinidad&Tobago), documentaire, court.

Le Président a-t-il le Sida ?, de Arnold Antonin, (Haïti).

Made in Jamaica, de Jérôme Lapperousaz, (France), documentaire, 120'.

Le Dîner, de Cécile Vernant, (France), 13'. Clara et Julien se retrouvent pour la première fois au restaurant. Elle, jeune secrétaire s'efforce de séduire cet homme d'un milieu différent du sien. Lui, diplomate, semble tout faire pour écourter leur dîner.

2005

Neg Marron, de Jean-Claude Flamand-Barney, (Guadeloupe), Alain Agat (Martinique, co-scénariste), Mathieu Kassovitz (Production), distributeur français, bons échos à Paris, sortie en salles françaises

Sometimes in April, de Raoul Peck, (Haïti), à propos du génocide rwandais.

Jobell and America, de Asha Lovelace, (Trinidad&tobago), co-writers Asha Lovelace and Earl Lovelace, Caribbean communications Network Six Point Production

Parcours de dissidents, de Euzhan Palcy, (Martinique), documentaire, 52'.

El télon de azucar, le rideau de sucre, de Camilla Guzman Urzua, (Chili/Cuba), documentaire, 90'.

2004

Ma Grena et moi, de Gilles Elie-Dit-Cosaque, (Martinique), documentaire, 52'.

L'Arbre de la liberté, de Maxence Denis, (Haïti), documentaire, 65'.

Tet Grenne, de Christian Granman, (Guadeloupe), fiction, couleur, 35 mm90'. D'Ayiti à l'aguerre de libération qui conduisit à l'indépendance d'Haïti, ce documentaire évoque les combats menés sur cette terre pour la délivrer de la servitude. De Caonabo à Toussaint Louverture, par-delà des luttes de races ou de couleurs, ces hommes ont mené le combat pour la liberté et l'égalité.

Life and Debt, de Stéphanie Black, (Jamaïque), documentaire, 52'.

Pleine lune à Volga Plage, de Camille Mauduech, (France), 15'. Une tranche de vie, celle d'Ambroise et de Lise. De leur maisonnette de campagne, qu'ils quittent au milieu de la nuit, ils rejoignent la ville. Le quotidien défile, inébranlable. Malgré tout, sur ce long boulevard vers le marché des Florales à Fort-de-France, quelques rencontres inattendues leur rappellent que le monde bouge.

2003

Karukéra-Gorée, mémoire de demain, de Tony Coco-Viloin, (Guadeloupe), documentaire, 82'. 200 ans après la révolte de Karukéra (nom donné à la Guadeloupe et qui signifie l'île aux émeraudes), une statue de la liberté est offerte par les guadeloupéens à l'île de Gorée. Après les traumatismes de l'esclavage et de la traite négrière, les Antillais restent-ils attachés à cette page de l'histoire qui provoque en Afrique une hémorragie bien difficile à guérir ?

The Agronomist, de Jonathan Demme, (Haïti).

Zouk, mariage et ouélélé !!!, de Julius Amédée Laou, fiction dramatique avec Dieudonné, Loulou Boislaville

2002

The Mystic Masseur, de Ismail Merchant, (Indien), adaptation du premier roman de VS Naipaul et tourné à Trinidad

Profit and Nothing But !, de Raoul Peck, (Haïti). Dans ce nouveau film documentaire, le réalisateur de "Lumumba" pose le problème du capitalisme néolibéral qui se présente désormais comme l'unique vérité, l'unique morale. A partir de la réalité haïtienne, Raoul Peck aborde froidement la question du partage des richesses dans le monde actuel, où 1/3 de la population dans les pays riches soit 2% de la population mondiale, contrôle tout. Un monde où la loi du plus fort s'impose au reste de l'humanité. Raoul Peck s'interroge aussi sur l'état de la solidarité dans nos sociétés où les comportements sont fondés sur le cynisme et l'immoralité. Il relance le débat autour du militantisme e, n se demandant : que deviennent les militants ?

2001

The Killing Yard, de Euzhan Palcy, (Martinique/Etats-Unis).

1999

Le Passage du milieu, de Guy Deslauriers, (Martinique).

1998

Ruby Bridges, de Euzhan Palcy, (Martinique), pour la TV.

1997

Sucre amer, de Christian Lara, (Guadeloupe).

1995

L'Ami fondamental, retrouvailles extraordinaires de deux amis, Césaire et Senghor.

1994

Aimé Césaire, une voix pour l'Histoire, de Euzhan Palcy, (Martinique), film documentaire.

1993

L'Homme sur les quais, de Raoul Peck, (Haïti).

1992

Le Cri des neg mawon, de Tony Coco Viloin, (Guadeloupe), chemin symbolique du retour à la terre d'Afrique originelle pour les enfants guadeloupéens des esclaves déportés de Gorée...

Siméon, de Euzhan Palcy, (Martinique), fiction.

1991

Ava y Gabriel, de Félix de Rooy, (Hollande/Curaçao), 100'.

1990

Hassane, in *Comment vont les enfants*, de Euzhan Palcy, (Martinique).

Sargasso ! a caribbean love story, de Michael Gilkes, (Guyane), adaptation de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*.

1989

A Dry White Season, de Euzhan Palcy, (Martinique/Etats-Unis).

1988

One Hand Don't Clap, de Kavery Dutta on various Calysonians.

Crossing Over, de Chris Laird and Wallace Bampoe-Addo, (Trinidad), film documentaire sur la rencontre de deux musiciens Trinidadien et Africain et leur expérience de la similitude.

Mission technique, de Raoul Peck, (Haïti), scénariste Jean-Claude Charles.

1986

La vieille quimboiseuse et le majordome, de Julius Amédée Laou, (Martinique), 35 mm, 95', 1^{er} long métrage, prix de la réalisation et de la meilleure musique au Festival de la Francophonie 1987. Musique de Ernest Léardée. Lien de parenté (Martinique né à Paris, Willy Rameau). Co-scénariste : Jean-Pierre Rameau. Casting : Jean Marais, Serge Ubrette. Dialogue : Didier Kaminka. Paroles et chansons de la mère du personnage principal : Euzhan Palcy. Chansons chantées par : Carol Fredericks (the sister of Taj Mahal). Musique de Roland Louis. Musique du film : Bruno Coulais. Adaptation du roman de l'auteur américain Oliver Lange, *Next of Kin* (1980), également auteur de *Vanderberg* et de *Incident at La Junta*.

Sonate en solitudes majeures, de Julius Amédée Laou, (Martinique).

Faut-il revenir dans un cimetière en fête, de Jean-Claude Charles, (Haïti), pour magazine « Taxi » de FR3 ou le retour d'un exilé en Haïti après la chute de la dictature.

1985

Mélodie de Brumes à Paris, de Julius Amédée Laou, (Martinique), acheté par FR3.

Nous sommes ici pour rester, de Jean-Claude Charles, (Haïti), état des lieux de l'immigration en France.

1984

Solitaire à micro ouvert, de Julius Amédée Laou, (Martinique), court-métrage, acheté par Antenne 2, prix du court de la 41^{ème} Mostra de Venise et prix du MRAP, comparable à *Do The Right Thing* de Spike Lee, car les deux héros sont des catalyseurs d'une action de la communauté noire.

1983

Adieu foudards, de Christian Lara, (Guadeloupe).

Rue Case-nègres, de Euzhan Palcy, (Martinique).

Se permuta, de Juan Carlos Tabio, (Cuba).

Hasta Cierta Punto, de Tomas Gutierrez Alea, (Cuba).

Stolen Image, de Amon Saba Saakana, (Jamaïque).

On achève bien les poètes, sur l'assassinat du poète Michael Smith à la Jamaïque pour le magazine « Résistance » de Antenne 2.

1982

Une glace avec deux boules ou je le dis à maman, de Christian Lara, (Guadeloupe).

Country Man, de Dickie Jobson, (Jamaïque).

Entre Dieu et le Président, de Jean-Claude Charles, (Haïti). 1^{er} d'une série de trois pour le programme « documentaires et magazines » de Antenne 2, réalisé entre les Etats-Unis et la Caraïbe.

Les lois de l'hospitalité, Jean-Claude Charles, (Haïti).

Les enfants de Millbrouk, de Jean-Claude Charles, (Haïti).

1981

L'Atelier du diable, de Euzhan Palcy, (Martinique), moyen métrage, 30'.

1980 Début du cinéma de l'immigration i.e les réalisateurs vivent et/ou sont nés en France

Mamito, de Christian Lara, (Guadeloupe), traite du néocolonialisme dans les Départements français d'Outre-mer.

Vivre libre ou mourir, histoire d'hommes qui ont mené une lutte acharnée pour l'abolition de l'esclavage face au consul Bonaparte.

Le Sang du Flamboyant, de François Migeat, (France) avec Jérôme Kanapa (article France-île n°12, décembre 1992, article de Bernard Benoliel).

Musique au rez-de-chaussée des nègres, Michel Traoré, film de fin d'étude, doctorant en cinéma. Scénario original : à travers l'utilisation de la musique antillaise jouée en France, compte rendu d'une situation chaotique, des problèmes de l'immigration antillo-guyanaise en région parisienne.

Fin des années 70

De Certa manera, de Sarah Gomez, (Cuba), ancienne élève de Gutierrez Aléa et Agnès Varda.

1979

Retrato de Teresa, de Pastor Varga, (Cuba).

Maluala, de Sergio Giral, (Cuba).

West Indies, les nègres marrons de la liberté, de Med Hondo, (Mauritanie), 110'.

<http://www.film.com/movies/west-indies-les-nègres-marrons/21091726>

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res>

Co-scénariste : Daniel Boukman. Adaptation de la pièce *Les Négriers* de Daniel Boukman, pièce en trois parties, 1^{ère} publication Honfleur, PJ Oswald, 1971 et autre publication, Paris, L'Harmattan, 1978, réédition en 1993.

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/boukman_mauvoihttp://pagesperso-orange.fr/lameca/cat/theatre_repertoire/notices/boukman_daniel.htm

Chap'la, de Christian Lara, (Guadeloupe), long métrage, film policier, succès local, dénonciation d'une certaine bourgeoisie antillaise.

Karukera au bout de la nuit & Ô Madiana, Constant Gros-Dubois.

Mamito, de Christian Lara, (Guadeloupe), vidéo, couleur, 90'.

1978

Coco Lafleur, de Christian Lara, (Guadeloupe), avec Robert Liensol et Greg Germain, 1^{er} long métrage en créole, satire politique, 1^{er} projet commercial innovant pour deux raisons ; d'abord se présente comme la 1^{ère} vraie fiction de long métrage d'un cinéaste antillais, ensuite Caraïbe production, la maison de production est typiquement voire totalement antillaise.

Intermède, de Guy Deslauriers, (Martinique), 1^{er} court-métrage.

En l'autre bord, de Jérôme Kanapa, (France), sur l'exil de l'homme antillais.

1977

Un amour de sable, de Christian Lara, (Guadeloupe), avec Jacques Weber et Anne Dolans, 90'.

Toutes les Joséphines ne sont pas impératrices, de Jérôme Kanapa, (France), vie dans les champs de banane avec Joséphine, personnage d'une ouvrière agricole.

Une homme, une terre, de Sarah Maldoror, (Guadeloupe), moyen métrage sur Césaire, financé et diffusé par TF1.

Dérives de/ou (?) la femme jardin, adaptation de la nouvelle de Depestre, long métrage produit par le Sermac, is highly critical of the political and social-moral status-quo in the Antilles.

Hors des jours étrangers, de Jean-Paul Césaire et François Migeat, produit par le Sermac, traite de la situation politique en Martinique lors des élections législatives.

J'ai une île dans la tête, de Willy Rameau, court-métrage.

1976

La Ultima Cena, de Tomas Gutierrez Alea, (Cuba).

El Ranheador, de Sergio Giral, (Cuba).

Au bout du petit matin, de Sarah Maldoror, (Martinique), traite de la vie quotidienne d'Aimé Césaire, atelier du Sermac.

Chiba, ti mal-la, de Gabriel Glissant, (Guadeloupe), retranscription en créole d'un film de karaté (thèse Duverger Livio : faire entendre à la population autre chose que la langue française et recherche d'un degré supérieur d'émotion grâce au créole).

1975

El Otro Francisco de Sergio Giral, (Cuba).

La Messagère, de Euzhan Palcy, (Martinique), moyen métrage pour la tv.

Bim, Sink or Swim, de A. Robertson, (Trinidad), feature film, 100'. Commenté par Bruce Paddington as « the most important film to be produced in TNT ». Shot n Trinidad by an African American actor/director.

Sambizanga, de Sarah Maldoror, long métrage.

La machette et le marteau, de Gaby Glissant, (Guadeloupe), soulèvement des coupeurs de canne dont Jean.-Pierre Bastid dit « Ce fil sans concession qui a bénéficié d'une énorme écoute à la télévision en a probablement irrémédiablement fermé la porte à son réalisateur », projection cinémathèque française, le 7 mai 2010.

1973

Ustedes Tienen la Palabra, de Manuel Octavio Gomez, (Cuba).

1972

Le pion, de Gaby Glissant, (Guadeloupe), arrivée d'un Antillais à Paris et sa recherche de repères.

1971

Tiens bon, ne faiblis pas, collectif de réalisateurs guadeloupéens, film d'animation, tableau de la situation économique de l'exploitation sucrière.

1970

Coco Lafleur le Candidat, de Christian Lara, (Guadeloupe).

The Harder They Come, de Perry Henzel, (Jamaïque) a inspiré le roman apprécié du même titre de Mike Thelwell, dramaturge et enseignant à Amherst (1980).

Monangambee, de Sarah Maldoror, (Guadeloupe), court-métrage qui expose les problèmes relationnels entre colonisateurs et colonisés en Angola.

Soleil Ô, de Med Hondo, (Mauritanie) sur les combattants et es réfugiés sahraouis, rapprochement Antilles Afrique).

1969

Queimado, de Gillo Potecorvo (Italien).

1968

Mémoires du Sous-développement, de Tomas Gutierrez Alea, (Cuba).

Lucia, de Umberto Solas, (Cuba).

1967

Las Aventura de Juan Quinquin, de Julio Garcia Espinosa (Cuba).

1966

La Mort d'un Bureaucrate, de Tomas Gutierrez Alea, (Cuba).

1962

Cuba 58, de Jorge Fraga Etiosé, (Cuba).

1961

Le jeune Rebelle, de Julio Garcia Espinoza (Cuba).

Les années 60 « Nouvelle vague » cubaine supposed to be a period of genesis for english speaking Caribbean writing.

1959 Révolution cubaine et création de l'ICAIC (Institut Cubain d'Art et d'Industrie Cinématographique).

1955

*El Megano**, de Tomas Gutierrez Alea et Julio Garcia Espinoza, anciens élèves du Centro Sperimentale de Rome(Cuba), moyen métrage dans le style du néo-réalisme italien, * sera interdit par Baptista.

1953

Mulara, de Raul Martinez Solares, (Cuba), directeur photo : Bunuel, mélodrame : Michel Alonso.

1950

Siete muertes a plazo fijo, de Manuel Alonso, (Cuba), « thriller. »

1946 Départementalisation

1937

El romance del Palmar, de Ramon Peon, (Cuba).

1930

La virgen de al Caridad, de Ramon Peon, (Cuba), 10^{ème} et dernier film muet.

1913 1^{ère} salle de projection régulière

Manuel Garcia o el Rey de Rade los campos de Cuba, Enrique Diaz Quesada (Cuba).

1899 Première activité cinématographique diversifiée à Saint-Pierre grâce à un promoteur Filipi (source : Survelor). Projection de documentaires, danses, manœuvres militaires et courts métrages comiques...Exemple de projection plus tardive : reconstitution par Méliès de l'éruption de la montagne Pelée (1903).

1898

Casasus, (Cuba), court métrage

Annexe 12 : Biographie de Darling Légitimus

La carrière de Darling Légitimus¹ a été longue (de 1933 à 1983) et riche – elle a joué aussi bien pour le théâtre que pour le cinéma et la télévision -. La plus grande partie de ses rôles pour le grand écran la cantonne à des rôles de figurants.

Son apparition au générique de certains films restés les plus célèbres du cinéma français n'est pas significative même si, à retranscrire sa filmographie, c'est tout le cinéma français parlant du noir et blanc à la couleur qui se présente. Le répertoire est éclectique, des films grand public aux œuvres plus recherchées. C'est ainsi dès ses premiers pas devant la caméra. En 1933, Darling Légitimus apparaît pour la première fois à l'écran dans *Bouboule 1^{er}, roi nègre* de Léon Mathot. Ce film en noir et blanc correspond à la venue de l'acteur à la réalisation. Bien que peu connu aujourd'hui, il a été prolifique, s'essayant à des genres aussi divers que la comédie, le film d'espionnage ou le film d'aventures. Le titre, en cette période spécifique, laisse deviner qu'à l'instar de ses deux films précédents (*La bande à Bouboule* en 1931 et *Embrassez-moi* en 1932), n'a d'autre objectif que de divertir². Les ressorts du divertissement sont autant le cadre sénégalais que les aventures rocambolesques du personnage éponyme³. Pour son deuxième contrat au cinéma en 1937, Darling Légitimus fait une apparition dans *Les perles de la couronne*⁴ de Sacha Guitry qui se démarque des autres films du réalisateur metteur en scène ; ce n'est pas une adaptation de l'une de ses pièces comme l'ont été *Pasteur* en 1935 ou *Le Roman d'un tricheur* en 1936. Le réalisateur parcourt l'histoire des cours d'Europe du XVII^e siècle au début du XX^e siècle. L'ambition de Guitry est grande : faire jouer les comédiens dans leurs langues maternelles et refusant le doublage « crime barbare », il faut que le geste et la mise en scène rendent les dialogues et plus globalement le sens accessibles. La comédienne retrouve Guitry sur *Napoléon*⁵ en 1955. Elle joue Blanche, la nourrice. Plus tard, elle est Tituba dans *Les Sorcières de Salem* de Jean Rouleau (1957), rôle secondaire dans le film à l'affiche duquel se trouvent les grands noms du cinéma français de l'époque : Simone Signoret et Yves Montand dans les rôles principaux mais également Pierre Larquey. Darling Légitimus appartient à une certaine famille du cinéma français, celle d'avant les deux guerres mondiales. Dans les années 1960, seuls trois réalisateurs font appel à elle pour des

¹ Née Marie-Berthilde Paruta, Darling Légitimus voit le jour le 21 décembre 1907, dans la commune du Nord-Caraïbe de la Martinique, le Carbet. Elevée à Caracas (Venezuela), elle s'installe ensuite à Paris où elle se fait connaître comme danseuse sous le pseudonyme de Miss Darling. On dit qu'elle aurait posé pour le peintre Pablo Picasso et le sculpteur Paul Belmondo. Plus tard, en changement de carrière, elle choisira le nom d'artiste de Darling Légitimus. Elle est la mère de Gésip Légitimus, artiste producteur d'émissions de télévision dès la fin de l'année 1960, et de Théo Légitimus, comédien, père de Pascal Légitimus, dont le trio appelé « Les Inconnus » formé avec Bernard Campan et Didier Bourdin, marque les années 1990, les changements apportés à la télévision par les spectacles populaires. Elle est morte le 7 décembre 1999 au Kremlin-Bicêtre (Val-de-Marne), près de Paris, sans que ne lui soit proposé aucun rôle après celui de Man Tine. Darling Légitimus repose dans le columbarium du Père Lachaise, case n° 16411.

² Hypothèse élaborée à partir de la notice de la Cinémathèque française.

³ « Un Parisien naïf et haut en couleurs manipulé par des voleurs pour qu'il introduise des diamants volés au Sénégal. Bien que prêts à tout pour l'éliminer, les voleurs échouent. Et Georges Vinot surnommé Bouboule survit non seulement mais en s'installant dans un village du Sénégal, il en devient roi. » (*notre traduction*. Le film n'étant plus accessible, nous nous sommes permis de croiser les informations de la Cinémathèque française et du site professionnel IMDB afin d'en rendre compte).

⁴ Coréalisé avec Christian-Jacque, sorti en 1937, 120 min, avec Sacha Guitry, Arletty, Raimu, Pauline Carton, Jacqueline Delubac, Jean-Louis Barrault. Synopsis (par unifrance.org) : L'historien Jean Martin (Sacha Guitry) raconte à sa jeune épouse Françoise (Jacqueline Delubac) l'histoire fabuleuse d'un collier composé de sept perles fines, jadis offert par le pape Clément VII (Ermete Zacconi) à sa nièce Catherine de Médicis (Paulette Goddard), quelques mois avant le mariage de cette dernière avec le futur Henri II... Quatre perles, remises à Elisabeth Ire (Yvette Pienne) peu après l'exécution de Marie Stuart (Jacqueline Delubac) ornent désormais les arceaux de la couronne royale britannique, mais les trois dernières ont mystérieusement disparu. Jean Martin décide alors de partir en quête des bijoux manquants, imité en cela par un officier de la Maison royale anglaise (Lyn Harding) et un camérier du pape (Enrico Glori)...

⁵ Film franco-italien avec Raymond Pellegrin, Michèle Morgan, Danièle Darrieu, Micheline Presle, entre autres.

rôles plus ou moins importants. En 1962, dans *La Poupée*¹, c'est un rôle de toile de fond qui lui est offert. Dans le film d'espionnage de Bernard Borderie², elle joue Palmyre aux côtés de André Luguey qui à l'époque incarne déjà l'ancienne garde du cinéma français. Il a commencé dans les films muets et comme Darling Légitimus, l'arrivée de nouveaux réalisateurs au cinéma infléchit sa carrière vers la télévision. En 1963, elle joue Dinah dans *La case de l'oncle Tom*, puis dans un téléfilm appelé *Les Verts pâturages* de Jean-Christophe Averty (1964) et dans *La Redevance fantôme* où elle travaille pour la première fois pour le réalisateur Robert Enrico. *Le Feu follet*³ de Louis Malle en 1963 est de fait son seul contact avec le nouveau cinéma français des années 1960, plus tourné vers la psychologie torturée d'un individu. Son rôle de concierge dans *Dernier tango à Paris* est une incursion dans l'univers des réalisateurs italiens de l'après *ciné citta*. Le film de Bertolucci n'exclue pas, loin s'en faut l'exploration de la psyché en douleur du personnage principal Paul incarné par Marlon Brando. Mais le film est un anti-Nouvelle Vague, critique à laquelle il donne chair par le personnage obtus et obsédé de l'acteur fétiche de François Truffaut, Jean-Pierre Léaud. Alors, certes le personnage de Darling Légitimus est un personnage secondaire, encore une fois une personne de service, mais point de la servilité. Cette femme au rire hystérique, grinçant inquiète parce qu'elle soliloque plus qu'elle ne dialogue. Elle est l'anti-caricature de la concierge d'immeuble : elle ne sait pas où sont les clés, ni qui sont ceux qui vivent au 1^{er} ou au 3^{ème} étage. Ce dont il est question ici ce n'est pas de l'incompétence légendaire en référence à sa couleur de peau. Elle apparaît à deux reprises. Au début comme à la fin, elle est celle qui ouvre et clôt l'étrange et douloureux épisode entre la toute jeune Jeanne incarnée par Maria Scheider et Paul-Brando. Elle est celle avec laquelle Jeanne ose briser le silence imposé autour de cette relation charnelle et passionnée mais elle est dans le même temps le symbole de l'impossibilité de déplacer le questionnement, de le poser ailleurs, d'interchanger les interlocuteurs. Elle ne sait pas.

Elle a interprété au théâtre et au cinéma une centaine de rôles, avant d'obtenir en 1983 à 76 ans le Lion d'or d'interprétation féminine de la Mostra de Venise pour son rôle dans *Rue Case-nègres*.

Cette comédienne longtemps doyenne des artistes noirs francophones a débuté sa carrière à l'âge de seize ans dans la Revue nègre aux côtés de Joséphine Baker. Son mariage avec le fils du député guadeloupéen Hégésippe Légitimus et ses propres choix puis ceux de ses enfants, la placent à la croisée d'une dynamique nouvelle au sein de la population française des Antilles au début du XX^e siècle. Contrairement aux apparences construites par la réception enthousiaste qu'en font les artistes français des avant-gardes de l'époque, il n'y a pas un « Paris noir » au début du XX^e siècle, cohérent et unitaire ou congruent. Il se dessine en fait une géographie du « Paris noir ». Les Afro-Américains, artistes de Jazz, les écrivains de Harlem Renaissance et les étudiants antillais et africains du mouvement de la Négritude se rassemblent dans les clubs de Jazz de la capitale entre Saint-Germain des Près et la Sorbonne, dans le Quartier Latin et échangent dans le salon des sœurs Nardal de l'identité nègre dans un élan de construction panafricaniste politisé marqué de la pensée marxiste et des luttes anticolonialistes planétaires. Il y a également un Paris noir antillais plus populaire, celui des bals et des cabarets comme la Canne à Sucre où jouent les orchestres et les chanteurs de biguine et de mazurka, Stellio, Ernest Léardée, Albert Lirva ou encore Moune de Rivel qui perpétuent et augmentent le répertoire traditionnel antillais. C'est là que se développent les initiatives associatives et sociales. Il n'est pas possible de séparer définitivement ces deux tendances d'un même phénomène aux caractéristiques spécifiques que l'usage a déclaré « Paris noir » parce que les « frontières » sont poreuses de l'un à l'autre. Dans les deux cas, les liens avec les Etats-Unis sont nombreux ; l'analyse ne reviendra pas sur l'influence littéraire et l'amitié qui lient un Césaire à un Claude McKay par exemple. Il semble plus judicieux de relever que Moune de Rivel, considérée comme l'icône de la chanson créole dès la fin des années 1930, part en tournée américaine deux ans et se produit dans les grandes villes comme New York où elle joue accompagnée d'artistes de Jazz comme le pianiste Ellis Larkins. Les femmes font les liens entre ces deux univers, ces deux tendances de l'affirmation en Europe de

¹ Film de science fiction considéré comme une comédie satirique de Jacques Barratier avec Zbigniew Cybulski (acteur de Andrzej Wajda). Synopsis (Télérama) : Dans un Etat imaginaire d'Amérique du Sud, un professeur crée une poupée vivante à l'image de la femme d'un des meneurs de la révolution. L'émeute est étouffée et la poupée s'éteint après avoir entraîné le peuple à sa perte.

² Comment qu'elle est !, (1960) avec Eddie Constantine, André Luguey, Françoise Brion, Alfred Adam.

³ Avec Maurice Ronet, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Jeanne Moreau.

l'identité nègre. Jenny Alpha, comédienne de théâtre, proche des auteurs de la Négritude, a succédé à Moune de Rivel à la Canne à Sucre. Enfin, c'est finalement sur les planches et au cinéma que se constitue ultimement la communauté artistique noire, engagés pour des rôles sur les mêmes projets : les plus notables restent *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller présentée en 1955 dans une mise en scène de Raymond Rouleau. En 1983, Jenny Alpha occupe le rôle dans *Les Nègres* de Jean Genet dans la mise en scène de Roger Blin en 1959.

De *Bouboule 1^{er}, roi nègre* à *Boulevard du rhum* de Robert Enrico en 1971, les films dans lesquels Darling Légitimus a tourné ont en commun, - ce qui n'est pas sans rappeler la carrière de Joséphine Baker¹ -, de proposer ou d'engager un univers exotique, simple référence lointaine (le Brésil dans *Les trois cousines*, les îles dans *Le Bateau à soupe*) ou un ailleurs réalisé (l'Amérique du Sud dans *Le Salaire de la peur*², l'Algérie dans *Le Grand Jeu*³).

Qu'ils soient les films de réalisateurs plus ou moins connus⁴, qu'ils aient fait date ou non⁵, tous ces films relèvent d'une certaine tendance du cinéma français qui à travers les époques a proposé des intrigues où les personnages noirs jouent des rôles de toile de fond parce qu'au demeurant les histoires racontées sont françaises plus encore que blanches. Elles se pensent dans les tensions qu'elles proposent au spectateur comme des mises en abîme et des divertissements de situations qui sont à comprendre à partir d'un prisme, celui d'une société française et de son regard sur elle-même (*Casimir, Eglantine*⁶, *La bane du Rex*⁷) ou sur le monde (*Un missionnaire*⁸) et l'histoire plus ou moins récente (*Un ami viendra ce soir*⁹).

Pour le dire autrement, il s'avère non pas que dans le cinéma français fait écho du ou en accord avec le rapport complexe qu'entretient l'Etat avec les « colonies » et des descendants, mais que le personnage noir est un impensé de la fictionnalité, de la mise en fiction et de l'incarnation. Ceux qui sont noirs sont noirs. Contrairement aux recommandations de S.M Einstein, ce personnage spécifique n'est pas caractérisé par des vêtements, des tics, des éléments caractérisants qui viendraient ajouter au corps du comédien des éléments signifiants pour l'histoire racontée. Il est. Le Noir est par essence suspect. Pourquoi Sélim de *Tourbillon* aurait-il volé ? Quels éléments propres à sa biographie fictionnelle l'y

¹ *Zouzou* (1943) de Marc Allégret et *Pincesse Tam-Tam* (1935) d'Edmond T. Gréville.

² Film de Henri-Georges Clouzot (1953) avec Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot.

³ Film de Robert Siodmack (1954), avec Jean-Claude Pascal, Gina Lollobrigida, Arletty, Raymond Pellegrin (*Napoléon* de Sacha Guitry). Synopsis de Première : Pour l'amour de Silvia, Pierre Martel, avocat, s'est gravement compromis. En fuite à Alger, il s'engage dans la Légion Etrangère. Quelques années plus tard, il est avec son ami Fred un habitué de l'hôtel de Mme Blanche qui prédit l'avenir de ses hôtes au « Grand Jeu ». En Hélène, une prostituée, Pierre a cru retrouver celle qui l'aimait. S'apprêtant à rentrer en France avec elle, il se retrouve face à la véritable Silvia qui le repousse avec dédain.

⁴ Par exemple, *Le Port du désir* d'Edmond T. Gréville avec Jean Gabin (1955), *5% de risques* de Jean Pourtalé (1980), *La Dernière bourrée à Paris* de Raoul André (1973), ou à l'inverse, *Le Cri du cormoran le soir au-dessus des jonques* de Michel Audiard (1970), *Les vécés étaient fermés de l'intérieur* de Patrice Leconte (1976) avec Coluche et Jean Rocheford.

⁵ Film disparu (non conservé) de Alfred Rode, *Tourbillon* (1953), 1h28 min avec Claudine Dupuis, Jean Servais, Monique Aïssata. Synopsis (par unifrance.org) : Un vol de bijoux a lieu pendant le tournage d'un film. Les soupçons tournent autour de Selim, un Noir, engagé comme figurant. LA vedette de la production, Lily, trouve une des broches volées mais son amant, Fred Maurin, l'estime sans valeur et l'offre à Myriam, la fiancée de Selim, qu'on arrête aussi. Le chef de la bande qui ne reculerait pas devant le meurtre est le directeur d'un music-hall où triomphait Lily.

⁶ (1970), film de Jean-Claude Brialy qui se situe à la fin du XIXe siècle dont les thèmes sont les liens familiaux et la campagne.

⁷ Film de Jean-Henri Meunier, réalisé en 1980 sous le pseudonyme de 108-13 avec Jacques Higelin.

⁸ Film de Maurice Cloche Avec Charles Vanel, Yves Masard et René Blancard. Synopsis à traduire : Consumed by wanderlust, novice missionary Père Jean Maurel (Yves Massard) ventures into the wilds of French colonial Africa. Here he is taken under the wing of mission founder Père Gauthier (Charles Vanel), who is somewhat wiser in the ways of his chosen profession than the headstrong Père Jean. The two men form a strong bond, which serves to strengthen the younger man's faith and upgrade the older man's jaundiced opinion mankind.

⁹ Film d'espionnage de Tristan Bernard sorti en 1946 sur la seconde guerre mondiale et l'Occupation en France.

pousseraient ? Quelles sont ses motivations ? Comment la mise en scène contrecarre-t-elle les éléments supposément évidents ?

Aussi, c'est un véritable travail de mise en scène que réalise Euzhan Palcy avec Darling Légitimus en lui offrant d'explorer une palette d'émotions qui jusque-là lui avaient été impossibles :

« Et quand Darling Légitimus, que l'on avait fait revenir d'urgence, est arrivée sur la scène pour recevoir son prix, accompagnée par Gary Cadenat, l'acteur principal du film, j'étais bouleversée de voir cette femme de 76 ans, qui a joué 140 rôles de « négresse de service », acclamée par un public déchaîné¹ ».

¹ Jean-Marc Party, in *Le Quotidien de Paris* du 21/09/1983.

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
RESUME	3
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	7
PREAMBULE	9
INTRODUCTION	10
PARTIE I : LECTURE HISTORIQUE : DU MYTHE A L'HISTOIRE.....	22
CHAPITRE 1. EUZHAN PALCY, SA VIE, SON ŒUVRE : DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE..	23
A. LE DISCOURS SUR SOI : DAVID CONTRE GOLIATH OU LE MYTHE PERSONNEL	23
1. DE LA NECESSAIRE ETAPE BIOGRAPHIQUE : LES ENJEUX	23
2. LES COMPOSANTES DU MYTHE.....	24
B. FORMATION ET CONSTRUCTION	26
1. LES ANNEES DE FORMATION : 1973-1983	26
2. LES ANNEES DE CONSTRUCTION FRANCO-AMERICAINES : APRES 1983, LIBERTE ET EMANCIPATION	29
CHAPITRE 2. CHRONOLOGIE COMMENTEE DE L'ŒUVRE D'EZHAN PALCY : PASSAGE EN REVUE	37
A. DES FILMS DE FICTION... ..	37
1. RUE CASES-NEGRES, UNE SAISON BLANCHE ET SECHE ET SIMEON : LE TRIPTYQUE NODAL ET SES PRECURSEURS ...	37
2. LES TELEFILMS DU DOMAINE PALCIEN.....	41
B. ... ET DES FILMS DOCUMENTAIRES	45
1. LE TRIPTYQUE DOCUMENTAIRE : AIME CESAIRE, « UNE VOIX POUR L'HISTOIRE »	45
2. LES STRATEGIES DE L'EXTENSION DU DOMAINE PALCIEN : CREATION D'UN SYSTEME AUTONOME	50
CHAPITRE 3. CONTEXTUALISATION	52
A. L'ŒUVRE DANS LE CONTEXTE FRANÇAIS : UNE REALISATRICE MARGINALE	52
1. APRES LE CINEMA COLONIAL	52
2. REALISER DANS LES ANNEES 1980 EN FRANCE : EUZHAN PALCY ENTRE REPRESENTATIVITE ET NON RECONNAISSANCE	57
B. L'ŒUVRE A L'AUNE DU CINEMA INTERNATIONAL UNE CARACTERISATION EXTERIEURE (ECONOMIQUE, THEMATIQUE).....	62

1. CRISE DES CINEMAS ETABLIS	62
2. LA VEINE DE FILMS DE L'APARTEID	67

PARTIEII : L'ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE, DETERMINATION DE L'ECRITURE D'EZHAN PALCY 71

CHAPITRE 1. CONVERGENCES GENERIQUES ET ESTHETIQUES D'ENSEMBLE DANS LES ŒUVRES DE JOSEPH ZOBEL ET ANDRE BRINK..... 72

A. ENTREE INTRADIEGETIQUES : DESCRIPTION, METAPHORES ET SYMBOLIQUES SPATIALES.....	73
1. FICTIONS REALISTES ?	73
2. FICTIONS DU TOTALITARISME : HOMO VIATOR VS LA FIGURE DE L'ETRANGER-INTRUS	82
B. CARACTERISATION EXTRADIEGETIQUE	87
1. LA MATIERE AUTOBIOGRAPHIQUE EN QUESTION	87
2. DES FICTIONS DU DESTIN : UNE FORME DE LA LITTERATURE ENGAGEE.....	93
C. ANALYSE METADIEGETIQUE	105
1. ÉCRITURE DE L'EXIL OU L'ECRITURE EXILEE : LA QUESTION DE LA LANGUE	105
2. ÉCRITURE DE RUPTURE, ECRITURE NOUVELLE ?	112

CHAPITRE 2. QUAND PALCY ADAPTE121

A. REPRISE DE LA CATEGORIE « PERSONNAGES »	122
1. APPROPRIATION CINEMATOGRAPHIQUE DU SYSTEME DES PERSONNAGES ROMANESQUES	122
2. L'ENFANT, LE CANDIDE ET LE REBELLE, INTERROGATION SEMIOTIQUE DES PERSONNAGES PRINCIPAUX DES FILMS	126
B. DECONSTRUCTION ET RECOMPOSITION DES STRUCTURES NARRATIVES.....	130
1. L'ACTION : EVENEMENTS ET CHRONOLOGIE.....	130
2. ANALYSE NARRATOLOGIQUE DES SEQUENCES D'OUVERTURE	135
C. ANALYSE GENETIQUE DES STRATEGIES D'ADAPTATION	139
1. EMPRUNTS LITTERAIRES	139
2. EMPRUNTS CINEMATOGRAPHIQUES	142

CHAPITRE 3. PENSER L'ADAPTATION, LA LITTERATURE ET LE CINEMA A PARTIR DU TRAVAIL DE PALCY145

A. LA LITTERATURE COMME BASE DE SONNEES DU CINEMA : LE DISCOURS DE L'HOMMAGE	145
1. MISE EN PERSPECTIVE DES ROMANS ADAPTES.....	145
2. LA LITTERATURE AUX SOURCES DE L'ACTIVISME PALCIEN	155
B. ADAPTER OU COMMENT PORTER A L'ECRAN ?	159
1. DU TEXTE A L'IMAGE : MODALITES/MOTIVATIONS DU CHANGEMENT DE NATURE	159
2. ADAPTER UN ROMAN ANTILLAIS OU LA DEMONSTRATION DES FONDATIONS ENDOGENES DES PREMIERES HEURES DE LA THEORIE DE L'ADAPTATION	163
C. LES INADAPTABLES : LES ŒUVRES ET LES GENRES REPUTES INADAPTABLES	167
1. L'AUTOBIOGRAPHIE S'ADAPTE-T-ELLE ?.....	167
2. L'ENGAGEMENT S'ADAPTE-T-IL ?	173

PARTIE III : ESTHETIQUE CINEMATOGRAPHIQUE, EUZHAN PALCY AU TRAVAIL181

CHAPITRE 1. LECTURE SEMIO-PRAGMATIQUE182

A. LA DEMARCHE DE LA REALISATRICE : UN CINEMA NEGROPHILE.....	184
1. PERENNITE DISCURSIVE : L'HYPOTHESE AUTOBIOGRAPHIQUE A UN CINEMA MILITANT.....	184
2. ACTIVISME NEGROPHILE, UN CINEMA ENGAGE ?	188
3. UNE CAMERA DIASPORIQUE : TRAVAIL D'AUTHENTIFICATION CULTURELLE	192
B. UN CINEMA DE REACTION	196
1. CONTRE UNE IMAGE RACISTE CONVENUE.....	196
2. UN CINEMA DE LA REHABILITATION : FILIATION DU PROJET NEGROPHILE.....	198
3. UN CINEMA DE LA RECONNAISSANCE : DES PERSONNAGES NOIRS POUR DES COMEDIENS DE LA DIASPORA NOIRE.....	202
C. UNE ESTHETIQUE CLASSIQUE	206
1. RECIT LINEAIRE ET MONTAGE INVISIBLE : DE L'ANACHRONISME CINEMATOGRAPHIQUE AU DECALAGE ESTHETIQUE	206
2. LE PERSONNAGE DU NOIR, DE LA COMPOSANTE RACIALE A LA CREATION ESTHETIQUE	209
3. THE CHALLENGE AND THE DILEMNA : CLASSICISME ET CINEMATOGRAPHIE MINEURE	212

CHAPITRE 2. COURANTS ET RESEAUX DE SIGNIFIANCE.....219

A. LES GENRES DE LA FICTION : ENTRE REALITE EFFECTIVE DE CREATION ET CATEGORIE CLASSIFICATRICE DU CINEMA ..	221
1. LES GENRES : MARQUES D'UNE FILIATION CINEMATOGRAPHIQUE	221
2. REFUS DES TERMINOLOGIES ET DES LOIS DE LA GENERICITE : POSSIBILITES ET ENJEUX	226
3. SIMEON OU L'EXPLOSION CREATRICE	230
B. DU DOCUMENTAIRE : LE GENRE EN QUESTION	238
1. CIRCONSCRIRE LES FILMS NON ROMANESQUES D'EUZHAN PALCY : ANALYSE DU MATERIAU PROFILMIQUE	239
2. LE TOURNAGE, LE PROJET ET L'INTENTION : CINEMA VERITE ?	244
3. LE MONTAGE : LE ROLE DE LA PEINTURE	251
C. DOCUMENTARISATION ET FICTIONNALISATION, PROCESSUS DE CREATION CINEMATOGRAPHIQUE/FILMIQUE OU LE CINEMA EN QUESTION	259
1. DU GENRE AU FORMAT : BIVALENCE CINEMATOGRAPHIQUE, VARIATIONS SUR ET POROSITE DES GENRES : AUTOUR DU COURT-METRAGE	259
2. LE DOCU-FICTION : RETOUR A JEAN ROUCH ET A SEMBENE OUSMANE	262
3. LA FONDATION DU CODE REALISTE : POUR UNE ESTHETIQUE DOCUMENTAIRE	267

CHAPITRE 3. EUZHAN PALCY, QUELLE AUTEURE DE CINEMA ?.....273

A. L'IMPOSSIBLE OPERATEUR PASSIF	273
1. L'INOUI ET L'INDICIBLE	273
2. LE PARTI-PRIS DU NON PARTI-PRIS.....	275
B. UNE AUTEURE ANTILLAISE	279
1. LA FIGURE DU CONTEUR	279
2. UNE ŒUVRE EN DIALOGUE AVEC UN ESPACE-SOURCE.....	280
C. UNE METTEUR EN SCENE DE LA PAROLE VERITE	288
1. LA Pensee DE LA LANGUE	288
2. L'URGENCE DE LA PAROLE.....	291

CONCLUSION.....	293
L'ECRITURE BLANCHE D'EUZHAN PALCY, PIONNIERE DU CINEMA CARIBEEN FRANCOPHONE	293
BIBLIOGRAPHIE	303
OUVRAGES LITTÉRAIRES	303
OUVRAGES THÉORIQUES	304
OUVRAGES COLLECTIFS / REVUES	311
PRÉFACES.....	313
ARTICLES SCIENTIFIQUES	314
ARTICLES DE PRESSE GÉNÉRALISTE.....	316
WEBOGRAPHIE.....	317
ARTICLES.....	317
ENTRETIENS.....	318
INDEX	319
ANNEXES.....	322
ANNEXE 1 : BIOGRAPHIE COMMENTEE DE EUZHAN PALCY	322
ANNEXE 2 : FICHES TECHNIQUES DES FILMS	323
ANNEXE 3 : EXTRAITS D'UNE SAISON BLANCHE ET SECHE	327
ANNEXE 4 : LA PEINTURE ET LES TABLEAUX DANS LES FILMS D'EZHAN PALCY	327
ANNEXE 5 : TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS AVEC EUZHAN PALCY	328
A. PREMIER CONTACT : FEVRIER 2010, AEROPORT AIME CESAIRE, LAMENTIN (MARTINIQUE).....	328
B. INTERVIEW AVRIL 2011, SEANCE DE DEDICACE A LA GALLERIA (MARTINIQUE).....	332
ANNEXE 6 : ARTICLE REVUE CINEBULLE VOLUME 9 N°4, PAR HENRY WELSH	335
ANNEXE 7 : ARTICLE REVUE GRAND ANGLE, MURIELLE GISSELIERE, NOVEMBRE 1989.....	336

<u>ANNEXE 8 : ARTICLE REVUE PRESENCE DU CINEMA FRANÇAIS, ENTRETIEN AVEC STEPHANE BRISSET</u>	<u>337</u>
<u>ANNEXE 9 : ARTICLE REVUE TEMOIGNAGE CHRETIEN, PAR FRANÇOIS QUENIN.....</u>	<u>339</u>
<u>ANNEXE 10 : A PROPOS DE DIONYSOS DE JEAN ROUCH</u>	<u>340</u>
<u>ANNEXE 11 : LES FILMS DE LA CARAÏBE INSULAIRE DE 1898 A NOS JOURS</u>	<u>340</u>
<u>ANNEXE 12 : BIOGRAPHIE DE DARLING LEGITIMUS.....</u>	<u>348</u>
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>352</u>