



HAL
open science

Lecture du cinéma caribéen féminin francophone. L'activisme nègre et féministe de Euzhan Palcy

Yolande-Salomé Toumson

► **To cite this version:**

Yolande-Salomé Toumson. Lecture du cinéma caribéen féminin francophone. L'activisme nègre et féministe de Euzhan Palcy. Archipélies, 2018, Discriminations multiples et croisées, 6. hal-02045233

HAL Id: hal-02045233

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-02045233v1>

Submitted on 21 Feb 2019

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

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

Archipélies

Lecture du cinéma caribéen féminin francophone. L'activisme nègre et féministe de Euzhan Palcy

Yolande-Salomé Toumson

Citer cet article

Référence électronique

Yolande-Salomé Toumson, « Lecture du cinéma caribéen féminin francophone. L'activisme nègre et féministe de Euzhan Palcy », *Archipélies* [En ligne], 6 | 2018, mis en ligne le 11 décembre 2018, consulté le 21 février 2019. URL : <https://www.archipelies.org/323>

RÉSUMÉS

En Martinique, Euzhan Palcy est une icône. Par delà les frontières de son île natale, elle est un véritable mythe. Sa renommée internationale est irréfutable, malgré un parcours semé d'obstacles qui évoquent le concept d'intersectionnalité de Kimberley Crenshaw : son sexe, son âge à l'époque, et son origine. Son engagement vis-à-vis de la diaspora noire est le fil conducteur qui guide ses choix narratifs et thématiques, ainsi que dans ses collaborations avec des réalisateurs africains. Cette part visible et assumée de sa pratique complexe d'auteur, dont la source est profondément inscrite dans son vécu, impose de lever les barrières qui séparent les méthodologies d'analyse du cinéma et de ses objets films, pour permettre de lever le voile sur les réseaux de signification, leurs enjeux. Mais il s'agit aussi de mettre au jour les échos pérennes dans les œuvres des

réalisateurs de la Caraïbe insulaire francophone, jusqu'à parvenir questionnements et partis-pris esthétiques contrastés de la jeune génération des réalisateurs des années 2000.

INDEX

MOTS-CLÉS

auteur, Euzhan Palcy, Gilles Elie-dit-Cosaque, cinéma caribéen, études francophones

KEYWORDS

author, Euzhan Palcy, Gilles Elie-dit-Cosaque, caribbean cinema, francophones studies

PLAN

Introduction

1. Une réalisatrice en marge... Quelles normes ? Quelles marges ?

Après le cinéma colonial

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

3. Une œuvre négrophile

3.1. Présentation analytique de l'œuvre palcienne ou l'enjeu d'être Martiniquaise

3.2. Un cinéma en lutte : une écriture classique par choix de dissidence

4. Résultats : mise en perspective

4.1. Euzhan Palcy et le cinéma caribéen insulaire

4.2. Le personnage Euzhan Palcy

4.3. Une caméra diasporique

4.4. Les modalités filmiques de la caméra diasporique

Conclusion

TEXTE INTÉGRAL

Introduction

To create a single story, show a people as only one thing, over and over again.

That is what they become.

It is impossible to talk about single story without talking about power.

[...]

Stories matter. Many stories matter.

Stories have been used to dispossess and to malign.

But stories can also be used to empower and humanize.

Stories can break the dignity of a people.

But stories can also repair that broken dignity.

[...]

When we reject a single story,

when we realize there is never a single story about any place,

we regain a kind of paradise.

– Chimamanda Ngozi Adichie, *The Danger of the Single Story*, TedTalk, Oxford, Juillet 2009¹.

- 1 Les Antilles sont des terres de création. Elles ont leurs écrivains et leurs artistes, connus des spécialistes comme du grand public, par-delà leurs frontières insulaires. Alors que les Soleils des Indépendances rayonnaient et mettaient à bas la structure des empires coloniaux français et belges notamment, les anciens colonisés ont joint leurs voix au concert du monde. Parmi eux, il y a Césaire le Martiniquais et Damas le Guyanais. Le Panafricanisme et la Négritude ont été suivis des pensées puissantes de l'Antillanité et de la Créolité, exemplifiées par de nouvelles œuvres-phares, dont le *Traité du Tout monde*² d'Edouard Glissant est un événement majeur. La créolisation du monde s'est conceptualisée, puis imposée. L'enjeu est de taille à la fin du xx^e siècle. Il faut penser les réalités politiques, sociales, anthropologiques et culturelles nouvelles, construites au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et nées aussi bien de l'effacement des clivages géopolitiques et des supranationalités connus, que du recul des théories artistiques tenues par les avant-gardes européennes.
- 2 La scène artistique antillaise, quoique plus récente, n'est pas en reste. Les plasticiens martiniquais, guadeloupéens et guyanais sont devenus des habitués des grandes expositions internationales d'art contemporain. Nombreux et dynamiques, ils sont, par exemple, Julie Bessard, Christian Bertin, Ernest Breleur,

Chantal Charron, Serge Hélénon, Valérie John, ou Alain Joséphine, John Lie-A-Fo, Antoine Nabajoth, Joël Nankin, Bruno Pédurand, Richard-Victor Sainsily-Cayol ou encore Stan. Leurs œuvres investissent toutes les postures possibles, de la peinture à l'installation, en passant par le *street art*. Elles nourrissent les réflexions riches de la revue *Recherches en Esthétique*³ depuis plusieurs décennies, dont elles ont imposé la création, dans une certaine mesure.

- 3 Mais lorsqu'en 1983, *Rue Cases Nègres*, le premier long-métrage de fiction de la toute jeune réalisatrice martiniquaise Euzhan Palcy, paraît sur les écrans régionaux, nationaux et internationaux, les Antilles françaises ne sont pas connues ni ne se pensent comme terres de cinéma. Aussi, à cet égard, Euzhan Palcy a croisé, et croise encore, dans le projet colossal de faire des films, des difficultés dont elle a toujours eu conscience. En effet, dès ses premières interviews, elle les indique : jeune, femme et noire. À cela, il nous faut ajouter « Antillaise ». 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. Elle dit : « Le fait d'être jeune, d'être femme et d'être noire, ont été trois handicaps terribles »⁴.
- 4 Les propos ne sont pas courants dans la communication autour des films. La coutume de l'exercice se veut proche d'un discours autocentré, tout en entier dévoué à la construction du cinéma comme art. D'abord, cette démarche convenue d'entretien est l'héritière des combats menés durant les années 1960 par les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* ou de *Positif*, au moment même où les études filmiques entraient dans l'université française, en pleine période structuraliste. Par ailleurs, l'interrogation des réalisateurs autour de questions strictement cinématographiques et esthétiques s'est maintenue après l'époque faste du structuralisme. Cela s'explique par la difficile nature de l'art, par essence intangible :

L'art n'est qu'un cadre et un nom que prouve l'efficacité de l'œuvre : c'est donc elle qui est perçue. Puis, l'œuvre s'éclipse en même temps 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 »⁵.

- 5 *In fine*, le positionnement des questions aux réalisateurs procède de la réception de l'art, dans son absolu et dense mystère. Puisqu'il n'est pas possible de circonscrire l'art, lui qui toujours échappe, la seule option est de poursuivre et débusquer les *pensées* de l'art dans chaque œuvre et à chaque occasion.
- 6 À cela, il faut ajouter qu'Euzhan Palcy crée ses films en France comme aux États-Unis. De 1975 à 1983, en France, elle réalise successivement *La Messagère*, *L'Atelier du Diable* et *Rue cases-nègres*. De 1989 à 2009, ses films sont des productions américaines : *Une Saison blanche et sèche*, *Ruby Bridges* et *The Killing Yard*. Mais dès 1992, elle revient en France pour *Siméon*, puis en 1994, pour son documentaire sur le chantre de la Négritude *Aimé Césaire, Une Voix pour l'Histoire*, ou encore après 2005, pour *Parcours de dissidents* et *Les Mariées de l'Isle Bourbon*. Ses allers-retours entre ces deux pays de production, aux moyens et aux stratégies que tout sépare, ne répondent à aucune volonté d'expatriation de sa part. Ils sont contraints par les difficultés à faire les films de son choix. Elle confie à ce sujet que :

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 de cesse 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* ? ⁶.

- 7 Euzhan Palcy est triplement une *oustider*. Dans son espace anthropologique, elle se choisit un medium dont ni la pratique ni la visibilité ne sont installées. Dans le monde du cinéma français et/ou américain, elle est unique, pour ne pas dire en marge, parce qu'elle n'appartient ni à l'une ni à l'autre des industries et qu'elle se

refuse à tenir le discours attendu. Ainsi, se fixer comme objet scientifique le cinéma de la réalisatrice martiniquaise consiste en creux à se confronter à des contingences (parce qu'extérieures) et des nécessités (que nous identifierons comme liées à ses choix personnels discursifs et artistiques). Ces composantes de l'œuvre palcienne convoquent dans le domaine du cinéma, les discriminations croisées que Kimberlé Crenshaw a identifiées dans les dynamiques sociales, et théorisées avec le concept d'intersectionnalité⁷.

- 8 À l'instar du parti-pris radical de la réalisatrice qui a choisi de créer en dépit de ces discriminations, la question est de savoir comment elle a transformé – et non surmonté – les obstacles en contraintes de création. L'analyse qui suit, cherche à déterminer les structures et réseaux de signification de cette œuvre, ses enjeux en termes cinématographiques et sa portée, construits par une création toujours en lutte. Les autres questions qui en découlent et auxquelles nous avons cherché à apporter les premières réponses, sont de déterminer en quoi la considération d'Euzhan Palcy et de sa démarche, œuvre à la compréhension et à l'analyse des permanences des partis-pris des réalisateurs en Guadeloupe et en Martinique ? En quoi permet-elle de faire apparaître chronologie et traits saillants dans la production cinématographique de la Caraïbe insulaire ?

1. Une réalisatrice en marge... Quelles normes ? Quelles marges ?

Après le cinéma colonial

- 9 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.
- 10 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 cinéma⁸.

- 11 Les récentes recherches en France dans ce sens, que l'on peut rapprocher des *Black studies*⁹ anglo-saxonnes, ne considèrent que partiellement cette invisibilité structurelle et persistante des Antillais, en posant la condition noire¹⁰ 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 contigüe 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 mm couleur, montre la parfaite ressemblance qui existe entre certains paysages de France et des Antilles, ainsi que les différents aspects de la vie rurale¹¹.

- 12 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-marins¹². 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 installée en Martinique¹³. En Guadeloupe, c'est en mai 1967 que les affrontements auront lieu¹⁴. 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*¹⁵ 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 16 mm, d'une durée chacun de 30 min en couleur, brossent très vite un panorama de la réalité française d'outre-mer¹⁶.

- 13 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.
- 14 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 film¹⁷.

- 15 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 »¹⁸ algérien, à l'Arabe ignare ou stupide au langage incompréhensible (l'arabe) ou ridicule (charabia rendu par les sous-titres)¹⁹, s'ajoute la brave Antillaise en costume traditionnel²⁰, 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 »²¹. C'est en ces quelques mots qu' Aimé Césaire dans l'exorde 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 d'articulation – s'impose en image d'Épinal prétendant à la vérité.

- 16 Les rapports et les choix ont assez peu changé. Les Antilles restent des îles désertes ou un paradis terrestre; Montand se retire loin de Paris²² – 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 Pelée²³ 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 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!*²⁴.

- 17 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 médiévale²⁵.
- 18 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 acte²⁶.

- 19 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 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

- 20 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.
- 21 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 sans le soutien financier des grands-groupes, transformant les contraintes financières en opportunité esthétique créatrice, narratrice. C'est ce que relate Agnès Varda²⁷1 :

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 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 »²⁸. « Au commencement, on croit qu'on nous embête en nous donnant des limites. Mais, très vite, on trouve sa liberté dans les limites²⁹.

- 22 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, la « famille du cinéma » français et le public s'éparpillent pour redéfinir de nouveaux contours.
- 23 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 1988³⁰ – 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 des 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, transformant le cinéma d'auteur en cinéma de niche et le dissociant par principe du cinéma grand public.

- 24 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 indéniable aux côtés de Godard, Truffaut, Tavernier, Blier ou Doillon. L'existence même de Besson, Beineix, Guédiguian, Kéchiche, 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 Kéchiche mettent à l'écran ce que l'on appelle aujourd'hui les minorités visibles et une France non- parisienne, satisfaisant ainsi l'attente d'un large public. 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 culture³¹, les balbutiements des effets spéciaux et 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.

- 25 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 ontologique –. En dépit du potentiel 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 dans 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 du 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 »³².

- 26 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 reconnaissance nécessaire d’une contre-culture cinématographique régionaliste et féministe, entre autres, auxquelles la réalisatrice martiniquaise participe et qu’elle incarne selon nous.

3. Une œuvre négrophile

- 27 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 culturel de l’auteur. Les personnages influencés par la formation culturelle et sociale de l’auteur, prennent des dynamiques évolutives précises et l’on retrouve presque toujours son style, son langage et son idéologie à travers les protagonistes du récit filmique qui reflètent parfaitement son origine culturelle³³.

3.1. Présentation analytique de l’œuvre palcienne ou l’enjeu d’être Martiniquaise

- 28 Née le 13 janvier 1956 au Gros-Morne en Martinique, Euzhan Palcy, la benjamine d’une famille rurale et ouvrière de six enfants – le père travaille à l’usine d’ananas Dénel –, est le premier réalisateur des Antilles françaises de renommée mondiale.
- 29 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 influencés 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 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.

- 30 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 interne 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 gouvernorat 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 suite 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 raciste, 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*. Le même thème est exploré 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 dans les 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.

- 31 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 qui lie Aimé Césaire à Léopold Sedar Senghor, dans le court documentaire, *L'Ami fondamental*. *La force de regarder demain* s'attaque aux 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. Sa participation aux ateliers du Sundance Institute où elle a travaillé l'écriture d'*Une Saison blanche et sèche* en 1988, l'a familiarisée avec les luttes des Noirs Américains pour mettre fin à la ségrégation raciale et aux discriminations à l'école, immédiatement après son abrogation. C'est *Ruby Bridges*. Elle revient sur les soubassements racistes dans le massacre de la prison d'Attica au moment des luttes des *Black Panthers* dans *The Killing Yard*.
- 32 La première unité de l'œuvre cinématographique d'Euzhan Palcy répond à une volonté idéologique assumée : raconter la vie des communautés noires antillaise, africaine ou américaine. De là naît son principal partis-pris de mise en scène. Il s'agit pour 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. Elle explique elle-même son positionnement :

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. [...] J'ai découvert le livre de Zobel *La Rue Cases-nègres*. Et tout de suite, j'ai vu le film que l'on pourrait faire. J'étais d'autant plus enthousiaste que c'était la première fois de ma jeune vie que je tombais sur un 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 nous³⁴.

3.2. Un cinéma en lutte : une écriture classique par choix de dissidence

- 33 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 »³⁵, tel

que l'a défini André Bazin. 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 case »³⁶. Le caractère historique des personnages et des épisodes relatés, et la place prédominante accordée à l'histoire, rendent difficilement appréhendables la complexité de sa démarche et la singularité de ses partis-pris. 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.

34 Le classicisme de Palcy se construit en neutralisation de la dimension physiologique des personnages et biologique des corps – des corps noirs en particulier³⁷. Il se veut neutralité cinématographique délibérée, à partir du point névralgique des préoccupations de la réalisatrice : les communautés noires qu'elle considère. 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 »³⁸. Le monde donné à voir n'est pas exclusivement imaginaire ou fictionnel, et il entend faire la démonstration de sa bonne foi en ne créant aucun obstacle narratif 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. 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.

35 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. Sa pratique 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. 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 *mainstream* ou ceux qui n'y appartiennent pas, ne sont pas deux cinémas différents, mais deux usages différents d'une variation continue.

4. Résultats : mise en perspective

4.1. Euzhan Palcy et le cinéma caribéen insulaire

- 36 Le cinéma caribéen existe. De quel « cinéma caribéen » s'agit-il? ... Tant la Caraïbe est « un territoire à géographie variable »³⁹. Nous faisons référence au cinéma de la Caraïbe insulaire.
- 37 Les défis structureaux (techniques et financiers à toutes les étapes de la production) auxquels sont confrontés les réalisateurs des îles des Amérique ne concernent pas – ou dans une toute autre mesure – les réalisateurs mexicains, colombiens ou vénézuéliens, par exemple. En effet, la première inégalité est financière. Les réalisateurs de la Caraïbe insulaire ne peuvent s'appuyer sur aucune industrie cinématographique constituée, pas plus qu'ils n'ont en tant que tel, de public désigné, en nombre suffisant, qui assure la valorisation commerciale de l'objet-film, grâce à l'exploitation en salle. Les réalisateurs sont peu connus sur la scène internationale parce que les films qu'ils proposent sont faits de manière artisanale. Mécaniquement, leurs films peinent à toucher le standard international. Le produit fini manque souvent de qualité professionnelle – quand ce ne sont pas tout simplement les visas d'exploitation – signe de l'existence du film – qui font défaut, parce qu'il manque principalement des investissements conséquents. Or, les investisseurs s'intéressent au potentiel de retour sur investissement de chaque projet et donc à la promesse de rentabilité par la diffusion dans les cinémas locaux et l'exportabilité à l'international.
- 38 En dépit de ce cercle vicieux, il existe, à part le cinéma cubain des premières heures de la révolution castriste, un cinéma caribéen insulaire. Il s'est manifesté dès le début des années 1930. Il a ses classiques. Les plus connus sont indéniablement *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968), *Rue cases nègres* (1982), et *The Harder They Come* de Perry Hanzel (1972). Qu'ont en commun ces trois films? Ni les espaces fictionnels (la ville de la

bourgeoisie oisive, la ville des ghettos et des larcins, la campagne du travail des champs de cannes), ni la technique (noir et blanc d'une part ou la couleur d'autre par ailleurs, un réseau de professionnels du cinéma dont les qualifications sont sans commune mesure avec les pratiques expérimentales et spontanées d'autres projets), ni le genre (un film psychologique, un film en costumes, un film policier), ni une esthétique à proprement parler.

- 39 Pourtant, les isoler les uns des autres reviendrait à négliger la similitude de leurs enjeux. Ils offrent un point de vue centré sur les territoires dont ils sont issus, comme si les îles de la Caraïbe étaient vues de l'intérieur. Ils développent une dimension sociale indéniable et assument un engagement politique clair à La Havane, à Rivière-Salée et à Kingston. Enfin, ils jouissent de la reconnaissance internationale. Ainsi, le 5^e film de Tomás Gutiérrez Alea a été nommé pour la Palme d'or au Festival de Cannes en 1967, *Rue cases nègres* a reçu la Palme d'Or de la Meilleure première œuvre en 1983 et le film de Perry Henzel a eu droit à une projection au festival de Venise en 1972. Ainsi s'explique l'ordre de présentation des films : leur reconnaissance dans le cercle très fermé – et contraint/biaisé – du cinéma international, en même temps que la participation aux festivals internationaux est la marque d'un type de production spécifique (avec des producteurs auxquelles s'opposent les auto-productions) et d'une forme de films – long-métrages de fiction, principalement. Ils sont les classiques de la Caraïbe, comprise comme insulaire plurilinguistique par l'abolition des frontières linguistiques et nationales, au profit d'une conception archipélique.
- 40 Depuis le début du XXI^e siècle, la production va croissant et s'améliorant, soutenue par un dynamisme de réseau, en l'occurrence celui des festivals « spécialisés » et grâce à la multiplication des co-productions de réalisateurs en diaspora. Mais la méconnaissance du grand public perdure, à cause de la balkanisation linguistique et politique caractéristique de l'espace caribéen, et de l'émiettement consécutif des recherches qui lui sont attachées.
- 41 Dans ce contexte, Euzhan Palcy demeure la réalisatrice la plus (re-) connue de la zone. Au demeurant, elle n'usurpe pas sa place, plus encore, elle a choisi de l'incarner.

4.2. Le personnage Euzhan Palcy

- 42 Euzhan Palcy a autant le mérite d'exister que les films d'Euzhan Palcy ont le mérite d'exister. Elle a réussi à faire en sorte que son personnage s'adjoigne les films d'Euzhan Palcy et que les films s'adjoignent Euzhan Palcy. Ainsi, à la mort d'Aimé Césaire et de son entrée symbolique au Panthéon, c'est elle qui est invitée sur les plateaux télé. Elle arrive à être son personnage de réalisatrice, femme, noire, réalisatrice engagée comme elle s'en réclame, en ne participant à aucun mouvement militant qui aille dans ce sens : ni les mouvements féministes, ni la grande mobilisation autour des artistes et des personnalités noires après l'ouragan Kathrina, ou après le tremblement de terre en Haïti de 2010. Elle n'est pas plus dans les rangs des Marches pour la Réparation en Martinique, ni dans les commémorations à Gorée. Elle n'y est pas, ou cela relève de sa vie personnelle, qu'elle garde jalousement secrète. En revanche, au moment de la mort de Mandela, elle rappelle qu'elle l'a rencontré et qu'elle l'a interviewé.
- 43 Elle subsiste dans les médias tout en fonctionnant dans l'anti-buzz. Ce n'est pas elle qui fait le buzz; c'est le buzz vient la chercher, car elle est légitime. Sa longévité, la pérennité de son personnage public qu'elle construit dès les premières heures, l'ont rendue telle. Palcy a créé soigneusement son personnage non conventionnel mais relativement consensuel. Elle travaille l'incarnation d'un certain nombre de minorités. Elle est introduite dans les ministères.
- 44 Comment comprendre son féminisme et son activisme? D'abord, son féminisme est essentialiste : la femme est douceur et pleine de tact, délicate, sensible à la dignité humaine. N'est-ce pas une forme ultime de l'engagement que de dire « je suis »? Son engagement est celui de l'acte d'exister sans se conformer ni se rebeller, ni ne pas se conformer. Exister. Dire « Je suis ». Femme, noire, antillaise, réalisatrice. Elle est là, pleinement. Ce qui est frappant, c'est qu'à aucun moment elle ne parle du film comme s'il était terminé. Quinze ou vingt ans après, elle est toujours en train de le faire. Il n'y a pas de question du *final cut*, sur une fin alternative, pas même dans les bonus. À aucun moment, le discours sur le cinéma ne prend le pas sur l'action de faire le film. Elle ne doit son statut de réalisatrice à personne, ni à une quelconque autorité qui statuerait sur ses films. Sa légitimité repose sur le fait que les gens dont elle parle sont contents que l'on parle d'eux et sont étrangers au discours supérieur sur la qualité du film.
- 45 Si le film était fini, si Euzhan Palcy n'était pas constamment en train de le penser et de le construire, alors il ne serait plus d'actualité. Si elle continue d'en parler au présent, c'est que le message, le consensus est encore à construire. Comme on

parle des enfants de Césaire, on peut parler des enfants de Palcy. Ils font parce qu'il faut dire. Elles sont : Maharakhi, Nina Vilus, Camille Mauduech, Karine Gama, Stéphanie James, les sœurs Fabienne et Véronique Kanor. À côté d'elles, se tiennent des hommes réalisateurs qui ajoutent des préoccupations esthétiques plus traditionnelles, en des termes qu'ils veulent créoles ou caribéens. Ils sont : Dimitri Zandronis, Gilles Elie-dit-Cosaque, ou encore Julien Silloray.

- 46 En territoire dominé, la fiction n'existe pas. Elle est impossible parce que la fiction est le fait de faire surgir des personnages inventés, créés par le regard singulier d'un créateur, totalement individuel, égotique ou égotiste sur les rapports à l'amour, à la vie, à la société, ou à la mort. En territoire dominé, il n'y a pas de discours construit existant, ni de consensus préexistant qui laisse la place à un discours singulier. Le regard est en permanence porte-parole, multiplication de tentatives palimpsestes d'écriture et de transmission de l'Histoire.

4.3. Une caméra diasporique

- 47 La démarche palcienne construit d'un bout à l'autre de son œuvre une diaspora noire, même si la conception qu'elle en a échappe à toutes les définitions établies du terme, au point de pouvoir créer des confusions, à ne regarder que l'un de ses films. Seule la mise en rapport des films entre eux la 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 consistent 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'attachent à un épisode de la conquête coloniale plutôt laissé dans l'ombre, les premiers jours d'un peuplement effectué pour les femmes sous la 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, d'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 Caüet, 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 »⁴⁰.

- 48 De là vient que ses films 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 gèreur, la guichetière, l'employé de maison, le matelot, etc.) et ludiques (le 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 contre-points et de divergences :

Le travail de ces réalisateurs [le collectif Sankofa, *Black Audio and Film Collective*, Isaac Julien, John Akomfrah, Reese Auguiste, Avril Jonhson en Angleterre, Ousmane Sembene, Felix de Rooy, Haile Germina, Charles Burnett, Zienbus Davis, Julie Dash et Euzhan Palcy pour ne citer que les plus connus d'entre eux], entre la fin des années 1970 et la moitié des années 1980, a remis en question la représentation largement répandue des communautés noires⁴¹.

- 49 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.

- 50 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 : la Caraïbe, l'Afrique, l'Europe et les États-Unis. En cela, sa caméra est elle aussi diasporique. Cependant, 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 dont 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.
- 51 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 culturelle⁴² est une démarche autoréférentielle dans la sphère 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.

4.4. Les modalités filmiques de la caméra diasporique

- 52 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 que 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*⁴³. 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.
- 53 La rigueur du montage est la même de *Rue cases-nègres* à *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 visuel⁴⁴ – 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.

54 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.

Conclusion

55 L'utilisation que Euzhan Palcy 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 »⁴⁵. La plasticité du scénario qu'elle professe n'a d'égal que la rigueur du montage qui ensemble lui permettent d'éviter le double écueil de l'aridité et de la monotonie, sans pour autant gommer le didactisme de sa démarche.

56 Le monde dans lequel est plongé le spectateur des films de fiction d'Euzhan Palcy, est donné comme vrai, double du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Barlet Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire, Le regard en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, 351 pages.

Benali Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb, L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Le Cerf, coll. « 7art », 1998, 371 pages.^[SEP]

Bongie Chris, *Islands and Exiles: 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.

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

Casetti Francesco, *Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012, 374 pages ; 1^{ere} édition française, Nathan Université, coll. « Fac Cinéma », 1999, 374 pages.

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

Crenshaw Kimberlé, *On Intersectionality: The Essential Writings of Kimberle Crenshaw*, Perseus Distribution Services, Jackson (TN), 2012, 240 pages.

Gama Raymond et Sainon Jean-Pierre, *Mé 67, Mémoire d'un événement*, 1^e édition 1985 ; Port-Louis, Lespwisavann, 2^e édition 2011, 312 pages.

Glissant Edouard, *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, 268 pages.

Guérin Michel, « Trois paradigmes de l'art », in *Recherches en Esthétique*, n° 21, *La réception de l'art*, Dominique Berthet (dir.), Fort-de-France, janvier 2016, pp. 29-43.

Jullier Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, 222 pages.

Koubidila Gaston-Jonas, *L'échec de l'intégration des Noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 2007, 354 pages.

Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1978 (réédition), 222 pages.

Mouren Yannick, « Le montage classique », in *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Pierre Maillot et Valérie Mouroux (dir.), Courbevoie, Corlet-Télérama, pp.140-146.

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

Paddington Bruce, « Making Waves », in *Caribbean Beat*, Issue n°1, March-April 1992.

Predal René, « Le marché du cinéma et de l'audiovisuel dans les années 80 », *CinémAction* n° 73, *Histoire du cinéma*, Guy Hennebelle (dir.), Courbevoie, Corlet-Télérama, pp. 180-184.

Silou Osange, *Le cinéma dans les Antilles françaises*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia/cinemas d'Afrique noire », 1991, 123 pages^{[1][SEP]}

Toumson Yolande-Salomé, « Encres noires. Écrans noirs. Le cinéma d'Euzhan Palcy », in *Culture de l'autre, culture de l'altérité*, Gilbert Elbaz (dir.), Fort-de-France, Presses de l'Université des Antilles-Guyane, 2015, pp. 63-99.

Walcott Rinaldo, *Black like who ? : Writing Black Canada*, Toronto, Insomniac Press, 2003, 189 pages.

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

Sitographie

Cruse Romain, « La Caraïbe, un territoire à géométrie variable », in *Le Monde diplomatique*, 23 novembre 2012. <http://blog.mondediplo.net/2012-11-23-La-Caraibe-un-territoire-a-geometrie-variable> (<http://blog.mondediplo.net/2012-11-23-La-Caraibe-un-territoire-a-geometrie-variable>)

Hodgkinson Jean, Entretien filmé à l'occasion de l'édition du *Festival Caribbean Tales*, en 2009, à Toronto. <https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU> (<https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU>)

Mazuy Patricia, « Agnès Varda », entretien accordé, 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--%20QzQ21jxOqPFnIYxdgI7WtJ9BW> (<https://www.youtube.com/watch?v=X6BGb1EZN0A&index=15&list=PLvEhXK--%20QzQ21jxOqPFnIYxdgI7WtJ9BW>)

ANNEXE

Annexe : Éléments biographiques à propos de Euzhan Palcy

13 janvier 1956 : Naissance au Gros-Morne (Martinique), dans une famille de six enfants dont elle est la benjamine. Le père travaille à l'usine Dénel, une usine d'ananas. Petites classes au Gros-Morne puis à Schoelcher.

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 télévision : elle amène des enfants sur un plateau de télévision

1973 : Obtention du bac technique au lycée de la Pointe des Nègres

Première ébauche pour une adaptation du roman de Joseph Zobel

Début des années de formation

1975 : *La Messagère*, moyen-métrage, diffusion FR3, qu'elle vit comme une épreuve initiatique

Septembre 1975 : Inscription à la Sorbonne en Lettres

Installation à Paris et enregistrement d'un album pour enfants, sorti chez Pathé-Marconi

1976 : Rencontre avec Truffaut

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)

Monteuse et assistant-réalisateur sur *La Raison et Dionysos*, de Jean Rouch

1978 : Licence de Lettres Modernes (Paris I) et inscription à l'école Louis Lumière

Assistant-réalisateur sur *O Madiana*, de Constant Gros-Dubois (Guadeloupe)⁴⁶

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

Rencontre avec François Truffaut par l'entremise de sa fille Laura

1983 : *Rue Cases-Nègres*, avec l'équipe française de Truffaut sur *Les Quatre cents coups*⁴⁷

Obtention du diplôme de directeur de la photographie

1984 : Rencontre avec Robert Redford et Paul Newman

Participation aux ateliers du Sundance

1989 : *Une Saison blanche et sèche*, MGM (tournage débuté en août 88)

1990 : Fragment « Hassane », de *How are the kids*

1992 : *Siméon*

Création d'une maison de production avec Jean-Lou Monthieux de Saligna and So On

1994 : *Aimé Césaire, Une voix pour l'Histoire*

1998 : *Ruby Bridges*

2001: *The Killing Yard*,

2005 : *Parcours de dissidents*

2006 : *L'Ami fondamental* (sortie coffret dvd)

2007 : *Les Mariées de l'Isle Bourbon*

2009 : Sortie DVD de *Parcours de dissidents* et édition collector de *Rue Cases-Nègres*

* NOTES

- 1 <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg> (<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>).
 - 2 Edouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, « Poétique IV », Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, 268 pages.
 - 3 <http://berthetdominique.wixsite.com/site-du-cereap> (<http://berthetdominique.wixsite.com/site-du-cereap>).
 - 4 Émile Breton et Carole Andréani, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, p. 87.
 - 5 Michel Guérin, « Trois paradigmes de l'art », in Dominique Berthet (dir.), *Recherches en Esthétique*, n° 21, *La réception de l'art*, Fort-de-France, janvier 2016, p. 29.
 - 6 Entretien filmé avec Jean Hodgkinson, à l'occasion de la édition du *Festival Caribbean Tales*, en 2009, à Toronto, 22'45" à 27'33". <https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU> (<https://www.youtube.com/watch?v=i5sSTtlbZzU>).
- (ressource disponible au 17 mai 2017)^[L]_[SEP]
- 7 Kimberlé Crenshaw, *On Intersectionality: The Essential Writings of Kimberle Crenshaw*, Perseus Distribution Services, Jackson (TN), 2012, 240 pages.
 - 8 Gaston-Jonas Koubidila, *L'échec de l'intégration des Noirs en France*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 252-253.
 - 9 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 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 ont des références communes : l'Américain W.E.B Dubois, (*The Souls of Black Folk*, 1903 et les Britanniques d'origine caribéenne : 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, chariant 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) ?
 - 10 Pap Ndiaye, *La condition noire*, « Essai sur une minorité française », Paris, Gallimard, coll. « Folio/Actuel », 2009, 521 pages. 1ère édition Calmann-Lévy en 2008.
 - 11 Osange Silou, *Le cinéma dans les Antilles françaises*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia/cinéma d'Afrique noire », p. 27.

- 12 Raymond Gama et Jean-Pierre Sinton, *Mé 67*, « Mémoire d'un événement », le édition 1985; Port-Louis, Lespwisavann, 2e édition 2011, 312 pages.
- 13 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.
- 14 À l'occasion du quarantième anniversaire des « événements de Mé 67 », comme il est désormais coutume de les désigner en Guadeloupe, impliquant le GONG (Groupe d'Organisation national en Guadeloupe), Danik Zandwonis a réalisé *Sonjé... Mé 67*, Guadeloupe, Wicom/RFO Guadeloupe, 2007, 60 minutes, diffusé en dix épisodes.
- 15 Orson Welles, *F for Fake*, 1973, 89'. Avec Orson Welles, Joseph Cotten et François Reichenbach.
- 16 Osange Silou, *op. cit.*, p. 27.
- 17 Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, « L'imaginaire en trompe-l'œil », Paris, Le Cerf, coll. « 7art », 1998, p. 157.^[1]^[2]^[SEP]
- 18 Voir *Un de la légion*, de Christian-Jacque, sorti en 1937.
- 19 Voir *Le Paradis de Satan*, de Félix Gandera et Jean Delannoy, sorti en 1938, analysé par A. Benali, in *Le cinéma colonial, op. cit.*, pp. 185-186.
- 20 Voir *Chant des Isles*, de Georges Manue, 1935.
- 21 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, édition de 1983, p. 32.
- 22 Voir *Le Sauvage* de Jean-Paul Rappeneau, 1975.^[1]^[2]^[SEP]
- 23 Georges Méliès, *L'éruption de la Montagne Pelée*, 1902, 1'03.^[1]^[2]^[SEP]
- 24 Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire*, « Le regard en question », Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996, p. 14.
- 25 Abdelkader Benali, *op. cit.*, p. 121.^[1]^[2]^[SEP]
- 26 Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Grenoble, PUG, coll. « La Bibliothèque de l'Imaginaire », 2002, (2e édition augmentée), pp. 215-218.
- 27 « 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).^[1]^[2]^[SEP]
- <https://www.youtube.com/watch?v=X6BGb1EZN0A&index=15&list=PLvEhXK--%20QzQ2l1jxOqPFnIYxdgI7WtJ9BW> (<https://www.youtube.com/watch?v=X6BGb1EZN0A&index=15&list=PLvEhXK--%20QzQ2l1jxOqPFnIYxdgI7WtJ9BW>)
- 28 *Op. cit.*, (27'03 à 28'46).

29 *Idem*, (29'14 à 29'24).

30 *CinémAction* n° 73, « Histoire du cinéma » par René Prédal, Courbevoie, Corlet-Télérama, p. 180 et suivantes.

31 Cf. Les lois Lang de la fin des années 1970, par l'intermédiaire des bureaux du cinéma et du CNC.

32 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, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012, 374 pages; 1ère édition française, Nathan Université, coll. « Fac Cinéma », 1999, 374 pages.

33 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. « Essai d'anthropologie sociologique », Paris, Minuit, 1978 (réédition), 222 pages.

34 Entretien accordé à Bruce Paddington, « Euzhan Palcy : Making Waves », *Caribbean Beat Magazine*, Issue 1, Spring 1992.

35 André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Le Cerf, coll. « 7Art », p. 64. ^[1]_{SÉP}

36 Interview de Joseph Zobel, in *D'amour et de silence*, film documentaire de Olivier Codol et Kamel Kezadri, Mona Lisa Prod, 1998, 52'.

37 Le lecteur se réfèrera à l'article Yolande-Salomé Toumson, « Encres noires. Écrans noirs. Le cinéma d'Euzhan Palcy », in *Culture de l'autre, culture de l'altérité*, Gilbert Elbaz (dir.), Fort-de-France, Presses de l'Université des Antilles-Guyane, 2015, pp. 63-99.

38 Yannick Mouren, « Le montage classique », in *CinémAction*, n° 72, *Les conceptions du montage*, Paris, p.141.

39 Romain Cruse, « La Caraïbe, un territoire à géométrie variable », in *Le Monde diplomatique*, 23 novembre 2012. <http://blog.mondediplo.net/2012-11-23-La-Caraibe-un-territoire-a-geometrie-variable> (<http://blog.mondediplo.net/2012-11-23-La-Caraibe-un-territoire-a-geometrie-variable>)

40 Christian Bosseno, *Télévision française, La saison 2009 : Une analyse des programmes du 1^{er} septembre 2007 au 31 août 2008*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 131.

41 Notre traduction. « The work of these filmmakers [the Sankofa Collective, Black Audio and Film Collective, Isaac Julien, John Akomfrah, Reese Auguiste, Avril Jonhson (England), Ousmane Sembene, Felix 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 imaginistically represent black communities ».

Rinaldo Walcott, *Black like who ? : Writing Black Canada*, Toronto, Insomniac Press, 2003, p. 91.

42 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.

43 Laurent Jullier, « À l'intérieur du plan : le point de vue », in *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », p. 74

44 Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 75.

45 Entretien informel lors l'ouverture des 8^e Rencontres Cinémas Martinique, 12 juin 2013 à l'Atrium Fort-de-France.

46 Constant Gros-Dubois participe du cinéma antillais d'immigration

47 Budget total : 6 millions : avance sur recette du CNC 1.9 millions de francs, plus aide de la région et du département. Palcy n'a aucun droit et reconnaît n'avoir touché qu'une misère.

AUTEUR

Yolande-Salomé Toumson

Université des Antilles, salome_y@hotmail.com

© DROITS D'AUTEUR

licence CC BY-NC 4.0