



Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale

EUROPES / AMÉRIQUES
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

*Daughters of the Dust (Julie Dash, 1991),
le récit d'esclave revisité*

Letort Delphine
Université du Maine
France
delphine.letort@univ-lemans.fr

Le film présenté par Julie Dash en 1991 postule une attitude militante et engagée de la part de la réalisatrice, qui se tourne vers le passé, pour retracer une filiation dans l'Histoire des femmes afro-américaines. La conception des *Filles de la poussière* est indissociable d'une quête des origines menée par la jeune femme : entre le moment où elle définit le concept à la base de son film (1975) et le début de sa réalisation (1989), dix années s'écoulent au cours desquelles elle se consacre à la recherche de sources documentaires (photographies, articles de journaux, revues) sur l'histoire du peuple Gullah dont elle est issue¹. Le scénario qu'elle écrit en 1985² traduit ce regard historiographique : les heures de lecture passées dans les bibliothèques ont nourri son travail, enrichi le mode de représentation par l'attention portée aux détails (costumes, rites, dialectes, etc.) et influencé un dispositif narratif, dont l'oralité est directement inspirée de la tradition des griots. Au lieu de regarder vers Hollywood afin de concevoir les images de *Daughters of the Dust*, la réalisatrice se laisse porter par une cosmologie africaine qui préside à la construction des personnages comme à l'écriture des dialogues³.

¹ « I spent countless hours in the Schomburg Center for Research in Black Culture in Harlem reading and looking at images from old newspapers, magazines, and books. I went to the National Archives in Washington, D.C., as well as to the Library of Congress and the Smithsonian institution. UCLA also has a wonderful research library that provided much needed information. And finally I went to the Penn Center on St Helena Island. » Dash, Julie, *Daughters of the Dust, The Making of an African American Woman's Film*, New York City, The New Press, 1992, p. 5.

² . « By 1985, most of my research was completed, and I began to write the script for *Daughters of the Dust* It would go through five complete rewrites and two polishes. In fact, I even rewrote some of it while shooting. » *Ibid.*, p. 6.

³ Anne Crémieux explique que « les différents personnages du film représentent des divinités yoruba. Nana représente Obatala, déesse du vent et créatrice de l'humanité, et ses petites-filles sont les filles de Oshun et de Shango qui quittent leurs parents. Plusieurs scènes lyriques montrent le contrôle que Nana

Daughters of the Dust fait se mêler, et même se rejoindre, les questions personnelles d'une femme d'origine afro-américaine et la volonté politique d'une réalisatrice engagée au service de sa communauté. James Murray explique que le cinéma noir de cette période vise trois objectifs : corriger les distorsions de l'Histoire telle qu'elle a été mise en scène dans les films hollywoodiens, proposer des films fidèles à l'expérience afro-américaine et créer des modèles d'identification positifs pour le public noir⁴. Julie Dash participe à cette démarche⁵ alors qu'elle revisite la tradition du récit d'esclave, initiée dès 1845 par Frederick Douglass avec une œuvre autobiographique contestataire intitulée *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Les femmes prennent la parole dans *Daughters of the Dust*, qui confère à leurs discours une valeur de témoignage sur l'expérience commune de l'esclavage. Elles confessent leurs doutes en tant que mère et épouse, évoquent dans les cris une histoire étouffée par les conventions d'un cinéma hollywoodien acquis à la vision raciste exprimée dès 1915 par David Wark Griffith dans *The Birth of a Nation (Naissance d'une nation)*⁶. Julie Dash satisfait son désir d'affirmation féministe à travers une reconstitution historique qui ouvre un espace d'expression neuf aux Afro-Américaines – effort qui prolonge à l'écran une littérature ethnique et féministe représentée par Alice Walker, Toni Morrison...⁷

Daughters of the Dust se concentre sur le dernier repas que s'appêtent à partager ensemble les membres de la famille Peazant. L'action se situe en 1902, au tournant du siècle, moment charnière pour ces anciens esclaves décidés à quitter l'île où ils furent forcés de cultiver l'indigo, située au large de la Caroline du Sud, pour migrer vers le nord. Le dernier repas fait émerger les contradictions au cœur de cette famille, déchirée entre le souvenir encore douloureux d'un passé d'esclavage et l'espoir d'un avenir

semble avoir sur les éléments. Eula représente Oya Yansa, l'esprit du changement, également femme de Shango. [...] Son mari forgeron, Eli, représente Ogun, dieu des minéraux et des métaux, ainsi que Shango, dieu de la guerre. L'enfant à naître incarne Eshu, esprit de la dualité de l'existence [...] Yellow Mary, dont le nom est proche de Yemonja, est la déesse de la mer, des rêves et des secrets. » Voir Crémieux, Anne, « *Daughters of the Dust*, Le Cinéma dépoussiéré à la croisée des genres et des continents », dans *Cercles* 15, 2006, p. 18. Article consultable à l'adresse suivante : <http://www.cercles.com/n15/cremieux.pdf>

⁴ Murray, James P., *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Superfly*, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1973, p. xiv. L'auteur explique : « The three goals of black cinema are correction of white distortions, reflection of a black reality, and the creation of a positive black image ».

⁵ Julie Dash participe à la réflexion et à l'expérimentation menées par un groupe d'étudiants noirs en marge de la formation cinématographique proposée par UCLA au début des années soixante-dix Toni Cade Bambara explique : « By 1971, a decentering of Hollywood had already taken place there, courtesy of a group of Black student who recognized cinema as a site of struggle. A declaration of independence had been written in the overturning of the film school curriculum and in the formation of student-off-campus study groups ». Bambara, Toni Cade, « Reading the Signs, Empowering the Eye : *Daughters of the Dust* and the Black Independent Cinema Movement » in Ed. Diawara, Manthia, *Black American Cinema*, New York, Routledge, 1993, p. 119.

⁶ Régis Dubois souligne le poids idéologique de *Naissance d'une nation* dans l'histoire du cinéma américain « tant ce film s'avère décisif et incontournable dans l'élaboration de l'image sexuée du Noir au cinéma ». Il explique que le film va avoir des conséquences « durant les décennies à venir, la sexualité des Noirs disparaîtra totalement des écrans, ceci afin d'éviter toute nouvelle polémique mais aussi et surtout parce qu'il s'agissait là d'un sujet véritablement tabou. » Dubois, Régis, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Paris, Editions Sulliver, 2008, pp. 77-79. L'auteur continue son étude en évoquant l'image asexuée de Sydney Poitier et le sexe comme arme politique dans les films de *blaxploitation* dans les années soixante-dix. Sur l'évolution de l'image des Noirs au cinéma, voir également Guerrero, Ed, *Framing Blackness, The African American Image in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1993, pp. 15-17.

⁷ Zora Neale Hurston, Margaret Walker, Toni Morrison, Alice Walker, Audrey Lorde font partie de ces références. Gladstone L. Yearwood explique les liens thématiques, esthétiques et narratifs qui se tissent entre le film et ces écrivains dans Yearwood, Gladstone L., *Black Film as a Signifying Practice*, Trenton, Etats-Unis, Africa World Press, 2000, pp. 218-219.

meilleur dans le nord. A l'instar de l'île qui symbolise un entre-deux géographique et culturel, la vie des Peasant est suspendue entre l'Afrique et l'Amérique, ses membres sont tiraillés entre le respect des traditions et le désir d'intégration, hantés par le passé et attirés par la promesse que représente le continent. Julie Dash esquisse le portrait d'individus en proie au doute alors qu'ils s'appêtent à écrire une page nouvelle de leur histoire. Le thème de la migration lui permet d'aborder la grande histoire à travers le destin collectif et individuel d'une famille, de s'interroger sur un lien filial rendu fragile par un double déracinement : la terre adoptée en dépit d'un exil forcé est à nouveau abandonnée.

Julie Dash conçoit son film comme l'écriture d'une page de l'histoire occultée par le cinéma américain : elle s'efforce de retrouver et de réinterpréter les signes d'un passé dévoyé par le film historique⁸. Elle utilise la fiction pour rassembler les récits individuels qui reconstruisent la mémoire collective et l'identité féminine afro-américaine. Animée par le désir de réconcilier les femmes afro-américaines avec l'image d'un corps que l'Histoire a morcelé, la réalisatrice fait se côtoyer plusieurs générations de mères, d'épouses et d'amantes pour arriver à une définition positive de la féminité noire. Les modèles féminins proposés prennent le contre-pied d'un passé mystifié par des films qui ont condamné les femmes de couleur au silence et aux stéréotypes (la mulâtre tragique ou la mama⁹). Cependant, le retour vers le passé traduit une approche afrocentriste de l'histoire qui peut être source de mystification – au même titre que la vision hollywoodienne. La reconstitution du passé conduit à l'idéalisation d'une culture tribale dont les aspects positifs sont mis en avant au détriment d'une lecture critique.

Histoire et cinéma

Le film de Julie Dash représente une œuvre marginale dans le cinéma américain, comme le démontre le récit de son financement ou de sa distribution, retracé dans le journal de tournage publié après la sortie du film, *Daughters of the Dust, The Making of an African American Woman's Film*¹⁰. L'ouvrage se présente comme un guide, dont l'objectif est d'explicitier le processus de création filmique ; ce document accompagne le visionnage du film et s'avère indispensable à la compréhension de sa démarche militante. La jeune femme y évoque les tribulations d'une inlassable quête de financement permettant la réalisation du long-métrage. Elle tourne quelques scènes, puis les présente aux studios hollywoodiens, qui refusent les uns après les autres d'accorder leur soutien à un film dont ils doutent du potentiel commercial :

*Dans l'ensemble, les studios hollywoodiens étaient impressionnés par l'aspect du film, mais ils ne parvenaient pas à en saisir le concept. Ils étaient incapables de comprendre le fait qu'une réalisatrice noire souhaitait faire un film sur les Afro-Américaines au tournant du siècle – en particulier un film mettant en scène une famille forte, des personnages qui ne vivent pas dans le ghetto, qui ne s'entretuent pas et qui ne détruisent pas tout par le feu. En outre, il n'y aurait pas de scène de sexe explicite. Ils pensaient que le film serait impossible à commercialiser.*¹¹

⁸ A l'instar de *The Birth of a Nation*, le film historique américain « met plus volontiers en scène la guerre de Sécession » sous la forme d'une épopée nationale. La figure de Lincoln est érigée en « martyr » tandis que la description du système esclavagiste est reléguée à l'arrière-plan. Voir Bourget, Jean-Loup, *L'Histoire au cinéma, le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 35-39.

⁹ Anderson, Lisa M., *Mammies No More, The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*, Maryland, Etats-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹¹ « Hollywood studios were generally impressed with the look of the film, but somehow they couldn't grasp the concept. They could not process the fact that a black woman filmmaker wanted to make a film

Le film rejeté ne correspond à aucune formule hollywoodienne puisqu'il vise à retracer la migration des anciens esclaves et de leurs enfants, qui se détournent du sud pour s'installer dans les grandes villes du nord¹². La politique commerciale des studios explique la marginalisation d'un film dont le discours et la forme ne conviennent pas à un public de masse¹³. Julie Dash essuie sans sourciller les critiques qu'inspire l'originalité de son projet car elle poursuit un projet personnel qui ne souffre aucun compromis. À l'instar d'autres réalisateurs noirs américains, notamment Melvin Van Peebles qui réalisa *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* en 1971, Julie Dash s'adresse à sa communauté – et en particulier à un public de femmes. Elle explique :

*J'ai toujours su que je voulais faire des films sur les femmes afro-africaines. Raconter des histoires qui ne l'avaient jamais été. Montrer des images de nos vies qui n'avaient jamais été vues. [...] Les histoires de ma propre famille ont nourri l'idée de Daughters et servi à la construction de certains personnages. Mais lorsque j'interrogeai mes proches pour obtenir de plus amples informations sur l'histoire familiale en Caroline du Sud, ou sur la migration vers le Nord en direction de New York, ils refusaient d'en parler.*¹⁴

Julie Dash s'intéresse à la figure de la migration car elle exprime la dualité culturelle des Afro-Américains : la migration symbolise un choix de culture pour la famille Peasant, qui se scinde entre migrants et résidents. Cette double appartenance culturelle est à l'origine d'un double système sémiotique développé à l'intérieur du film : paysages et objets ont une fonction symbolique contradictoire. Dans sa lecture du film, Gladstone L. Yearwood oppose l'environnement géographique des îles où se pratiquait le commerce esclavagiste aux artefacts d'une culture africaine élevés au rang de symboles :

*L'environnement dans les îles (la terre brune et l'océan) représente comme une mémoire géographique de l'expérience afro-américaine tandis que les histoires de famille préservent le tissu complémentaire de la mémoire culturelle. Le récit souligne certains motifs comme la poussière, les mains, l'eau, l'utérus, la nourriture et l'iconographie africaine dans les sculptures, les coiffures, etc.*¹⁵

Si les symboles se multiplient et témoignent de la survivance d'un passé dont les traditions rythment encore le présent, la mémoire de l'esclavage est sans cesse ravivée par les empreintes laissées dans le discours oral et visuel du film. Les paysages comme

about African American women at the turn of the century – particularly a film with a strong family, with characters who weren't living in the ghetto, killing each other and burning things down. And there weren't going to be any explicit sex scenes, either. They thought the film would be unmarketable. » *Ibid.*, p. 8.

¹² Les films de ghetto ont la faveur des producteurs et connaissent un succès populaire.

¹³ « Ce film indépendant de Julie Dash n'a reçu aucun soutien de Hollywood, malgré les efforts de la réalisatrice au cours des dix ans de production du film. Ni les studios Columbia, qui avaient contacté Julie Dash suite au succès critique de son moyen-métrage *Illusions* (1982), ni la Warner, avec qui elle était en négociation, n'ont jugé *Daughters of the Dust* susceptible d'être rentabilisé. » Crémieux, Anne, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ « I always knew I wanted to make films about African American women. To tell stories that had not been told. To show images of our lives that had not been seen. [...] The stories from my own family sparked the idea of *Daughters* and formed the basis for some characters. But when I probed my relatives for information about the family history in South Carolina, or about migration north to New York, they were often reluctant to discuss it. » Dash, Julie, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁵ « The environment of the islands (the dark earth and the ocean) functions as a physical memory of the African American experience and the family's stories preserve the complementary fabric of their cultural memory. The narrative emphasizes motifs such as dust, hands, water, the womb, food and African iconography in carvings, hairstyles and so on. » Yearwood, Gladstone L., *op. cit.*, p. 220.

les mains des anciens esclaves sont tachées par le bleu de l'indigo qui se cultivait sur l'île tandis que les enfants de la famille Peazant s'appellent *Myown, I Own Her, You Need Her, I Adore Her, You Adore Her...* autant de mots qui expriment la peur d'une rupture filiale, ainsi que le désir d'affirmer un lien de parenté trop souvent violé par les lois esclavagistes. La matriarche Nana veille à transmettre les valeurs d'une culture originelle, mais tous les flashbacks se concentrent autour de sa vie d'esclave, suggérant une dualité intérieure qui l'empêche de suivre les autres membres de la famille et de migrer vers une autre terre.

La terre porte les traces sanglantes de la violence esclavagiste et représente un havre de sécurité où indigènes et esclaves en fuite trouvaient facilement refuge¹⁶. Le décor est mis en scène de manière à reproduire cette dualité, suggérant un espace hors-champ hostile évoqué dès la première image du film : un gros plan se fige sur les mains désespérées de Nana Peazant, paumes ouvertes tournées vers le ciel, laissant échapper des filets de terre poussiéreuse. Le même plan est répété plus tard, intégré à un flashback qui accuse la pauvreté nourricière de la terre d'exil.

Ibo Landing, lieu où les esclaves étaient débarqués avant d'être vendus, symbolise deux versions de l'Histoire : le discours des personnages oppose deux visions du passé qui ouvrent l'image à une double interprétation. Eula raconte à l'enfant qu'elle porte que les Ibos marchèrent sur l'eau pour rejoindre l'Afrique au moment même où ils furent débarqués des négriers et découvrirent l'horreur qui les attendait¹⁷ ; Bilal, ancien esclave arraché aux Antilles françaises, se rappelle une scène dont il fut témoin. Il vit les Ibos se noyer au fond de l'eau, entraînés par le poids des chaînes qui leur liaient les mains :

*Certains disent que les Ibos se sont envolés et sont retournés en Afrique. D'autres disent qu'ils se sont tous donné la main et ont marché sur l'eau. Mais moi, Monsieur, j'étais là. Ces Ibos, hommes, femmes, enfants, une centaine ou plus, enchaînés les uns aux autres... Quand ils sont descendus au fond de l'eau, ils ne sont plus jamais remontés. Personne ne marche sur l'eau.*¹⁸

Eula se réfugie dans le mythe tandis que Bilal privilégie la vérité historique ; les deux lectures cohabitent de manière non exclusive dans le film qui s'enrichit du syncrétisme culturel propre aux Gullahs¹⁹.

Comme l'illustre ce passage, les voix narratives se multiplient dans le film, sans avoir pour effet de fragmenter le récit. A l'inverse, elles invitent « à reconstituer les morceaux d'une mémoire éclatée, à reconnaître les signes de sa propre culture, à se recentrer sur soi et à le valoriser »²⁰. Le motif du kaléidoscope utilisé au début du film reflète judicieusement la multiplicité des points de vue que Julie Dash souhaite adopter

¹⁶ Toni Cade Bambara explique : « The land is both bloody and blessed. A port of entry for the European slaving ships, the Carolina Sea Islands (Port Royal Country) were where captured Africans were "seasoned" for servitude. Even after the trade was outlawed, traffickers used the dense and marshy area to hide forbidden cargo. But the difficult terrain was also a haven for both self-emancipated Africans and indigenous peoples. Dash's Peazant family is imperilled by rape and lynch-mob murder (whites are ob-skene in DD), but during their reunion picnic they commandeer the space to create a danger-free zone ». Bambara, Toni Cade, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷ Dash, Julie, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁸ « Some say the Ibo flew back home to Africa. Some say they all joined hands and walked on top of the water. But, Mister, I was there. Those Ibo, men, women and children, a hundred or more, shackled in iron... when they went down in that water, they never came up. Ain't nobody can walk on water. »

¹⁹ Julie Dash manifeste ce syncrétisme culturel en faisant se mêler les langues des personnages d'origine différente : le français côtoie l'arabe et le gullah se mêle à l'anglais.

²⁰ Barlet, Olivier, *Filles de poussière*, Revue Africultures du 01/06/1998. Article consultable à l'adresse suivante : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=401

pour écrire le passé des Afro-Américains en donnant d'abord la parole aux femmes. La distribution des rôles est fluide, comme le sont les mouvements de caméra qui laissent la parole circuler d'un personnage à l'autre, sans jamais faire émerger aucune figure héroïque susceptible d'entraîner l'action. Les hommes sont relégués à l'arrière-plan cependant que les Blancs sont exclus du champ, laissant la voie libre aux femmes.

L'entre-deux culturel : un espace féminin

Nana Peazant introduit le film pendant que l'œil de la caméra observe sa baignade rituelle, avant de fouiller l'intérieur de la cabane où vit sa famille. En contrepoint de ce discours écrit et informatif, le commentaire en *voix off* de Nana Peazant évoque un temps mythique, cyclique :

*Je suis la première et la dernière / Je suis l'honorée et la méprisée / Je suis la prostituée et la sainte / Je suis l'épouse et la vierge / Je suis stérile et nombreuses sont mes filles / Je suis le silence que tu ne peux comprendre / Je suis l'énonciation de mon nom.*²¹

L'image et la bande son sont en désaccord : alors que la caméra nous entraîne dans l'intimité des personnages, la *voix off* nous en éloigne pour donner au poème déclamé par Nana une valeur universelle. En s'enchaînant aux intonations de la prière musulmane récitée par Bilal au lever du soleil, les mots de Nana résonnent comme un hymne qui décline le portrait d'une femme emblématique, prise au piège d'une double appartenance culturelle opposant le séculaire et le sacré, l'honorée et la méprisée, la prostituée et la sainte, l'épouse et la vierge.

La matriarche s'oppose au silence qui occulte l'histoire des femmes afro-américaines et tait la souffrance d'une déchirure, décrite ci-dessus en termes binaires. Le poème énonce les contradictions qui emprisonnent la femme noire dans un silence destructeur tandis que l'anaphore évoque la douleur partagée par Nana en tant que mère. Elle utilise le verbe « être » pour reconstruire la relation de la femme à son corps, effort qui se poursuit au niveau photographique tout au long du film. Julie Dash utilise volontiers le ralenti pour suggérer que les femmes renouent avec leur corps en exécutant une danse en cercle et des gestes qui créent une complicité tribale ; les robes blanches portées par les femmes affirment leur innocence en contrepoint d'une histoire de violences subies ; les gros plans soulignent la beauté des visages à la peau d'ébène préférés aux peaux claires qui ont la faveur des studios hollywoodiens.

Les femmes portent sur leur corps les stigmates d'une domination sexuelle humiliante – Yellow Mary se distingue par une couleur de peau trop claire tandis que Eula vit une grossesse non désirée. Violée par un Blanc dont elle tait le nom pour protéger son époux du risque de lynchage, Eula porte l'enfant d'une union forcée, indice de la violence d'un système raciste qui se perpétue. Le film montre la douleur physique et morale que représente le viol des femmes noires, pratique banalisée au temps de l'esclavage et évoquée au cinéma par la construction d'une figure coupable – la *Jezebel* (stéréotype de la femme esclave lubrique et séductrice).²² « Le viol des femmes de

²¹ « I am the first and the last / I am the honored and the scorned one / I am the whore and the holy one / I am the wife and the virgin / I am the barren one and many are my daughters / I am the silence that you cannot understand / I am the utterance of my name. » Traduction d'Anne Crémieux, *op. cit.*, p. 17.

²² Lisa M. Anderson commente : « The sexual black woman is deemed dangerous because she appears capable of undermining the patriarchal notions of family on which the country was based. Her self-sufficiency makes it seem that her only need for men must be sexual. She is also envisioned as a destroyer of black men and manhood, which she accomplishes by pulling black men down from their 'proper role' as patriarch within the family ». Anderson, Lisa M., *op. cit.*, p. 88. Voir également l'article de Bessière,

couleur est aussi répandu que le poisson en mer »²³ explique avec cynisme Yellow Mary, dont la vie de prostituée, signifiée par un maquillage outrancier et la présence de sa compagne Trula, résulte d'un viol.

Le film de Julie Dash donne la parole aux femmes, aux « filles de la poussière » qui refusent de se soumettre au silence, aux non-dits et aux tabous de l'Histoire. Elles expriment ouvertement leur choix, rejettent le statut de victimes qui leur a été accolé par le cinéma hollywoodien comme par une lecture coloniale de l'Histoire. Sandra M. Grayson suggère que la vision des femmes exprimée par le film s'inspire des croyances qui présidaient à l'organisation des sociétés traditionnelles yoruba au sein desquelles les femmes jouaient un rôle politique fort²⁴. Yellow Mary, Trula et Eula sont identifiées aux déesses de la rivière (Yemaya, Oshun et Oya), accompagnées par le symbole de l'eau à l'écran, qui leur confère pouvoir et autorité sur le reste de la communauté. Lorsqu'elle se lance dans une diatribe contre la misogynie et la lâcheté des femmes qui portent un regard culpabilisant sur une histoire commune, Eula les accuse d'adopter une attitude colonisatrice :

*En ce qui concerne cet endroit, nous n'avons jamais profité de notre vie de femme. Nous avons toujours eu l'intime conviction qu'ils avaient détruit nos mères, et leurs mères avant elles. Et nous vivons notre vie dans l'attente du pire car nous pensons que nous ne valons rien de mieux.*²⁵

Eula invite les autres femmes à partager une histoire commune, qui inclut la culture yoruba et le passé des esclaves, au lieu de se laisser séduire par une conception eurocentriste de la féminité. Pour Sandra M. Grayson, Eula trace la voie à suivre pour un public féminin en quête de modèle d'identification :

*Elle fait face à l'histoire avant de se tourner vers l'avenir, trace la voie à suivre pour décoloniser les esprits, pour se libérer d'une image qui présente les femmes noires comme « souillées » et avancer vers ce système qui les dote d'un œil, d'un éros et du pouvoir de créer l'avenir.*²⁶

L'émotion qui traverse la voix de la future mère trahit l'impact d'une histoire dont la violence continue de hanter l'inconscient collectif. Julie Dash donne aux émotions de ses personnages un arrière-plan historique et traumatique omniprésent dans la mémoire afro-américaine selon Greg Tate : « elle est parvenue à produire un film qui aborde le sous-texte historique derrière les émotions de surface des Noirs ».²⁷

Non seulement les femmes du film se dévoilent au gré de leurs prises de parole, mais elles entretiennent une tradition orale, qui reconstruit un lien brisé par l'esclavage. Elles tissent le récit d'une histoire familiale et fabriquent le tissu d'une culture commune, dans laquelle s'intègre l'enfant à naître. L'utilisation de la *voix off*, qui précède ou accompagne chaque apparition de l'enfant, incarnée à l'écran par une petite de fille de

Cécile, « Race/classe/genre. Parcours dans l'historiographie américaine des femmes du Sud autour de la guerre de Sécession » dans la revue *Clio*, Histoire, femmes et sociétés, n° 17, 2003, « Prostituées », Presses Universitaires du Mirail.

²³ « The raping of colored women is as common as the fish in the sea. »

²⁴ Grayson, Sandra M., *Symbolizing the Past*, Maryland, University Press of America, 2000, pp. 43-45.

²⁵ « As far as this place is concerned, we never enjoyed our womanhood... Deep inside, we believed that they ruined our mothers, and their mothers before them. And we live our lives always expecting the worst because we feel we don't deserve any better. »

²⁶ « She confronts history then looks to the future and presents ways to decolonize the mind, to move away from the construct that positions Black women as "ruined", and toward the system in which Black women possess *eye* and *ero* and have the power to create the future. » Grayson, Sandra M., *op. cit.*, p. 45.

²⁷ « She somehow managed to produce a film about the historical subtext behind black people's surface emotions » Tate, Greg, "A word" dans Julie Dash, *op. cit.*, p. 70.

quatre ans qui apparaît et disparaît à sa guise, confère au film une qualité orale qui le rapproche du conte des griots : « Mon histoire commence la veille de la migration de ma famille vers le nord. Mon histoire commence avant ma naissance »²⁸. L'enfant à naître est une image fantomatique qui caractérise à la fois une présence-absence (en lien avec les ancêtres) et un double espace-temps (le passé des esclaves, symbolisé par un ruban couleur indigo qui lui noue les cheveux, et le présent de la grossesse). L'enfant à naître figure de manière proleptique la possible réconciliation entre les époux pourvu qu'ils acceptent l'héritage culturel des Gullahs : elle donne sens à la filiation et à la transmission des valeurs chères à Nana, qui explique à son gendre Eli que sa femme ne lui appartient pas, et qu'il doit accepter l'enfant comme un don des ancêtres : « J'essaie de t'enseigner comment entrer en contact avec ton propre esprit. J'essaie de te donner quelque chose à emmener avec toi dans le nord, quelque chose en plus de tes grands rêves »²⁹.

Jugées par rapport à une sexualité forcée, Eula et Yellow Mary subissent le courroux des femmes de la communauté. Viola (la petite fille de Nana) et Haagar (sa belle-fille) affichent leur mépris envers Yellow Mary, qu'elles estiment corrompue, et envers une culture ancestrale, qu'elles jugent rétrograde. La première s'est déjà convertie au christianisme (« J'ai quitté ces îles, mis le pied sur le continent et suis tombée dans les bras de Dieu »³⁰) qu'elle vise à transmettre en initiant les enfants Peazant à la prière, tandis que la deuxième pense obstinément que les pratiques ancestrales sont un obstacle au progrès (« Là où nous allons, Nana, nous n'aurons nullement besoin des recettes miracles d'une vieille femme »³¹). Si Viola envisage le départ de la famille comme un nouveau commencement : « Je vois ce jour comme leurs premiers pas vers le progrès, une invitation gravée à ce que l'on pourrait appeler la culture, l'éducation et la richesse du continent »³², les images du film insistent sur les traces indélébiles d'un passé avilissant qui laisse peu d'espoir pour le futur. Nana évoque le nord comme une terre hostile (« ce n'est pas un pays de cocagne »³³) où les Noirs qui jouissent d'une liberté nouvellement trouvée seront mis à l'épreuve.

Le discours afrocentriste : source de mystification ?

Julie Dash encourage les femmes à se tourner vers le passé pour y puiser des modèles d'identification, leur permettant de reconstruire une image de soi positive, et de prendre conscience de leur rôle politique au sein de la communauté. La réalisatrice offre une place d'honneur à la matriarche Nana Peazant – qu'elle ne fait pas interpréter par une actrice à la corpulence ronde (en opposition à l'image des « mammies » imposée par les films hollywoodiens). Sa voix guide le spectateur comme les autres membres de la famille dans un environnement hostile qu'elle est parvenue à apprivoiser et où sont désormais plantées les racines familiales. Face à la déculturation que représente l'exil subi en terre étrangère, elle incarne un repère immuable. Elle symbolise le lien entre la culture africaine, dont elle fait subsister les croyances, et la descendance en terre

²⁸ « My story begins on the eve of my family's migration North. My story begins before I was born. »

²⁹ « I'm trying to teach you how to touch your own spirit [...] I'm trying to give you something to take North with you, along with all your great big dreams. »

³⁰ « I left these islands, touched the mainland, and fell into the arms of the Lord. »

³¹ « Where we're heading, Nana, there'll be no need for an old woman's magic. »

³² « I see this day as their first steps towards progress, an engraved invitation, you might say, to the culture, education and wealth of the mainland ».

³³ « no land of milk and honey. »

américaine. La matriarche incarne une mémoire du passé, évoquée par ces tombes dont elle prend soin, et les traditions culturelles qui soutiendront la famille migrante.³⁴

Écrivaines et activistes afro-américaines se sont emparées du film pour y apposer un discours féministe afrocentriste. Toni Cade Bambara interprète les gestes quotidiens de Nana comme autant d'actes de résistance, qui ont permis à la famille Peazant de survivre³⁵. De son point de vue, l'intégrité de la famille a été préservée grâce aux traditions perpétuées par les anciens : les objets conservés par Nana dans une boîte métallique sont les garants de la mémoire collective tandis que la réminiscence de mots gullahs et la pratique de rites traditionnels participent à une lutte contre la déculturation. De fait, les discours de Nana sont comme sacralisés par l'utilisation d'une voix *off* qui lui confère une transcendance.

Pour Tony Cade Bambara, l'*incipit* du film l'affranchit de toute une tradition hollywoodienne fondée sur la célébration héroïque de l'impérialisme. Yellow Mary affirme l'indépendance esthétique et idéologique du film alors que la caméra s'attarde sur sa fière silhouette, debout à la proue d'une barque glissant doucement sur l'eau : « La silhouette a une fonction émancipatrice. Le bateau nous éloigne des confins d'Hollywood pour nous conduire dans les eaux des marais salants qui ressemblent à des bas-fonds »³⁶. La caméra ne participe pas à la réification du personnage ; elle en révèle le mystère tourmenté lorsqu'un gros plan expose la médaille de Saint Christophe agrafée à son cou.

Le début du film emprunte au genre ethnographique, pour mieux s'en détacher ensuite. Un carton introductif ancre l'histoire familiale des Peazant dans un contexte historique qui témoigne également de la posture idéologique de la réalisatrice :

*Au tournant du siècle, les Gullah des îles, descendants des captifs africains, étaient encore isolés du continent américain, de la Géorgie et de la Caroline. Du fait de leur isolement, les Gullah ont créé et maintenu une culture africaine-américaine distincte, originale et imaginative. L de créer et de préserver une culture africaine originale, imaginative et distincte. Le peuple Gullah se rappelait, se remémorait quantité de ce que ses ancêtres avaient apporté d'Afrique.*³⁷

En choisissant volontairement de s'intéresser au destin des Gullahs, déportés sur une île qui leur a permis de préserver la culture africaine, Julie Dash confesse sans détour idéaliser le passé de sa communauté. Alors qu'elle évoque la double appartenance culturelle des anciens esclaves comme une déchirure, la réalisatrice suggère que seule la culture d'origine a pu soutenir l'effort de survie. A l'inverse, Clarence E. Walker rapporte que la continuité africaine a souvent constitué un frein à la résistance des

³⁴ L'auteur explique : « Dash not only used the term to mean the female head of a family (a role that Nana Peazant takes on as her duty as the "last of the old"), but also consciously avoided casting a physical mammy type in the role of Nana Peazant. Dash is able to focus on the nurturing that Nana performs, and thus to return a long-standing tradition to the place of honor it should occupy. She is a protector and a guardian of her extended family, showing them how to keep memories of the past and traditions of the culture that will sustain them in the future ». Grayson, Sandra M., *op. cit.*, p. 42.

³⁵ Bambara, Tony Cade, *op. cit.*, p. 127.

³⁶ « The figure is claimed for an emancipatory purpose. The boat steers us away from the narrows of Hollywood towards salt-marshy waters that only look like the shallows ». *Ibid.*, p. 127.

³⁷ « At the turn of the century, Sea Islands Gullahs, descendants of African captives, remained isolated from the mainland of South Carolina and Georgia. As a result of their isolation, the Gullahs created and maintained a distinct, imaginative, and original African culture. Gullah people recalled, remembered and recollected much of what their ancestors brought with them from Africa. » Traduction d'Anne Crémieux, *op. cit.*, p. 22.

esclaves aux Caraïbes³⁸. Il explique en outre que « la maîtrise de l'anglais mais aussi de l'idéologie politique anglo-américaine et du christianisme a fourni aux esclaves et aux affranchis des outils pour résister à leur oppresseurs »³⁹. Les esclaves ont développé une culture hybride qui n'apparaît pas à l'écran, mais qui leur a permis de s'adapter et de survivre au déracinement.

Le personnage de Viola, de retour sur l'île pour assister à la réunion familiale, s'est converti au christianisme et considère que la religion et la migration représentent un espoir de renaissance pour son peuple⁴⁰. Son discours est contrecarré par les récits de servitude rapportés par Yellow Mary, qui dresse un portrait sombre de la vie sur le continent. Seule la culture des origines assurera la survie de la famille : Nana vise à la transmettre en utilisant un cheveu confié par sa mère pour coudre la carapace d'une tortue sur une bible, talisman qui protégera les migrants⁴¹.

De manière surprenante, les dernières images du film évoquent l'impossible retour théorisé par Clarence E. Walker : la caméra observe le départ des migrants, mais demeure sur l'île avec Nana et ceux qui ne peuvent se résoudre à partir, dont les parents de l'enfant à naître. Décrite comme une région austère et marécageuse par les plans larges du début du film, le regard de Julie Dash semble désabusé et non porteur de l'espoir comme a pu l'interpréter Gladstone L. Yearwood :

*La migration est un élément central dans la conscience diasporique. Elle parle des origines, relie le discours de l'histoire au discours de l'utopie, représente le langage du pouvoir et le langage du désir. Dans Daughters of the Dust, elle est le signifiant de la création, elle mythifie la mort et la renaissance, elle est le récit de la descente aux enfers et de l'ascension vers les cieux.*⁴²

Le film se referme sur une image de séparation, associant la migration à une figure de l'abandon.

Pour conclure, Julie Dash s'appuie sur le film qu'elle produit de manière indépendante pour construire une image neuve de la femme afro-américaine. Son cinéma propose de faire revivre la culture gullah pour permettre aux femmes de se réapproprier leur image et de se libérer des diktats hollywoodiens. La famille Peazant est menacée par une vision eurocentriste de la féminité, relayée par Viola et Haagar, qui mesurent la beauté d'une femme à l'aune de sa foi ou de ses qualités domestiques d'épouse et de mère.

Julie Dash invite les spectatrices de couleur à se voir autrement qu'à travers les stéréotypes d'une culture occidentale vulgarisés par les films hollywoodiens. Elle explore la photographie du film pour souligner la beauté des femmes à la peau ébène,

³⁸ Walker, Clarence E., *L'Impossible retour*, Paris, Editions Karthala, 2004, p. 133. Traduit par Roger Meunier. Edition originale : *We can't go Home again. An Argument about Afrocentism*, New York, Oxford University Press, 2001.

³⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁰ Bell, hooks considère que la conversion de Viola illustre le christianisme en tant « force cachée du colonialisme ». hooks bell, « Dialogue between bell hooks and Julie Dash » dans Dash, Julie, *op. cit.*, p. 37.

⁴¹ Clarence E. Walker tente de démythifier le passé africain des esclaves en précisant : « La participation des Africains à la traite récuse l'affirmation des afrocentristes sur la nature particulière des Africains et l'idée que les valeurs africaines seraient plus humanitaires qu'individualistes et plus spirituelles et éthiques que matérialistes ». Walker, Clarence E., *op. cit.*, p. 121.

⁴² « Migration is a central element of diasporic consciousness. It speaks to origins, linking the discourse of history with the discourse of utopia, representing the language of power and the language of desire. In *Daughters of the Dust*, it is the signifier of creation, the myth of death and rebirth, a narrative of descent into hell and the ascent to heaven. » Gladstone, L. Yearwood, *op. cit.*, p. 228.

reconstruit le passé en évoquant les rites des Gullahs, pour renouer avec l'énergie créatrice de la culture des origines : « J'ai pour mission de redéfinir l'image des femmes noires à l'écran. Le portrait que le film dresse des Noirs à la peau foncée en fait une œuvre pionnière. »⁴³

Le message que porte *Daughters of the Dust* est inséparable du discours idéologique qui le soutient : les femmes représentées exorcisent une blessure ancestrale par la parole. Les mots ont une fonction cathartique qui les invite à partager une histoire commune dont le cinéma hollywoodien n'a pas laissé trace. Les discours produits sur le film de Julie Dash éclairent cependant la vision afrocentriste de l'auteur, tout en soulignant les limites de ce retour vers un passé qui ne mène pas à la libération espérée, comme semble l'avouer la séquence finale.

⁴³ « I'm on a mission to redefine how black women look on the screen... It [the film] breaks new grounds in its portrayal of darker-skinned black people. » Dash, Julie, *op. cit.*, pp. 52-54.

Bibliographie

Anderson, Lisa M., *Mammies No More, The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*, Maryland, Etats-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

Barlet, Olivier, *Filles de poussière*, Revue Africultures du 01/06/1998.

Article consultable à l'adresse suivante :

http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=401

Bessière, Cécile, « Race/classe/genre. Parcours dans l'historiographie américaine des femmes du Sud autour de la guerre de Sécession » dans la revue CLIO, Histoire, femmes et sociétés, n° 17, 2003, « Prostituées », Presses Universitaires du Mirail. Article consultable à l'adresse suivante : <http://clio.revues.org/document591.html>

Bourget, Jean-Loup, *L'Histoire au cinéma, le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992.

Crémieux, Anne, « *Daughters of the Dust*, Le Cinéma dépoussiéré à la croisée des genres et des continents », dans *Cercles 15*, 2006, pp. 15-29.

Article consultable à l'adresse suivante : <http://www.cercles.com/n15/cremieux.pdf>

Dash, Julie, *Daughters of the Dust, The Making of an African American Woman's Film*, New York City, The New Press, 1992.

Article cité : Dash, Julie on Making *Daughters of the Dust*, pp. 1-26.

Hooks, bell, Dialogue between bell hooks and Julie Dash, p. 27-68.

Tate, Greg, "A word", pp. 69-72.

Ed. Diawara, Manthia, *Black American Cinema*, New York, Routledge, 1993.

Article cité : Bambara, Toni Cade, « Reading the Signs, Empowering the Eye: *Daughters of the Dust* and the Black Independent Cinema Movement », pp. 118-144.

Dubois, Régis, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Paris, Editions Sulliver, 2008.

Guerrero, Ed, *Framing Blackness, The African American Image in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1993.

Murray, James P., *To Find an Image: Black Films from Uncle Tom to Superfly*, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1973.

Yearwood, Gladstone L., *Black Film as a Signifying Practice*, Trenton, Etats-Unis, Africa World Press, 2000, pp. 218-219.

Grayson, Sandra M., *Symbolizing the Past*, Maryland, University Press of America, 2000.

Walker, Clarence E., *L'Impossible retour*, Paris, Editions Karthala, 2004, p. 133.

Traduit par Roger Meunier. Edition originale : *We can't go Home again. An Argument about Afrocentism*, New York, Oxford University Press, 2001.