



DAUGHTERS OF THE DUST
LE CINEMA DEPOUSSIÈRE
à la croisée des genres et des continents.

Anne Crémieux

Paris X Nanterre

En 1988, alors que le cinéma noir était encore entièrement indépendant, Manthia Diawara concluait un article sur la réception du public en expliquant que « l'un des rôles du cinéma noir indépendant est de permettre au spectateur [noir] de se prendre en charge en se libérant d'une identification passive aux modèles hollywoodiens » [Diawara, *CinémAction*, 101]. Trois ans plus tard, lorsque *Daughters of the Dust* sort dans les salles, cette analyse est toujours valable malgré la présence de cinéastes noirs à Hollywood : par sa production et son contenu mais aussi par sa réception et son impact, le cinéma noir indépendant continue de se démarquer du cinéma noir produit par les grands studios. Cette analyse est particulièrement valable pour le cinéma noir indépendant féminin et ses spectatrices.

1991 a été une année historique pour le cinéma noir américain. Plus de vingt longs-métrages réalisés par des Afro-américains sont sortis dans les salles en l'espace de douze mois. Parmi ces vingt longs-métrages, seul un avait été réalisé par une femme : *Daughters of the Dust*. 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. À l'époque, aucune femme noire n'avait encore produit de film à Hollywood.

Le film de Julie Dash, produit, tourné, et distribué de manière indépendante, se démarque des formules hollywoodiennes. L'intrigue se déroule en une journée, sur une île à l'est des côtes de Caroline du Sud où vivent en 1902 les membres d'une famille gullah, descendants d'esclaves ayant maintenu un lien spirituel avec leurs racines africaines. Une partie de cette famille s'apprête à immigrer vers le continent. Le film est construit autour des différentes générations de femmes. Les hommes sont également présents, en particulier Eli dont la femme, Eula, est enceinte. Bilal Muhammed est un musulman arrivé d'Afrique à l'âge de cinq ans, juste avant la guerre de Sécession. Il connaît l'histoire de l'île et en particulier la légende des esclaves Ibos. Enfin, Viola a fait venir pour la journée un photographe, M. Snead, l'étranger qui découvre la famille Peasant en même temps que les spectateurs.

Daughters of the Dust s'écarte des normes narratives classiques en adoptant un déroulement non linéaire, en ne mettant aucun personnage principal au centre de l'intrigue, et en utilisant plusieurs langues différentes et des accents ethniques, autant de choix que Manthia Diawara qualifie dans *Black American Cinema* (1993) de spécifiquement « aframcentriques » et même « afrafemcentriques » [Diawara, 5], où le premier terme qualifie une œuvre centrée sur la culture afro-américaine (et non africaine, à laquelle il réserve le terme « afrocentrique ») et le deuxième une œuvre centrée sur la culture afro-américaine féminine. Ces écarts sont révélateurs d'une revendication concernant la production cinématographique : l'émigration vers le continent, perçue comme une assimilation dangereuse, peut être interprétée comme une métaphore de l'attrait des ressources techniques et financières hollywoodiennes. Le discours afram- (et afro-) centrique et féministe du film est ainsi relayé par un discours métafilmique sur la production indépendante et les sirènes d'Hollywood : *Daughters of the Dust* exprime ainsi son rejet des méthodes de production de masse.

Dans *Daughters of the Dust*, les noirs occupent en permanence l'espace filmique. Les Peasant habitent sur une île. Ils n'en sont pas les seuls occupants, mais leurs terres ne semblent pas limitées par des clôtures. De nombreux plans laissent les personnages se perdre dans les grands paysages inhabités de l'île. Cette immensité, symbole de liberté, est d'autant plus significative à une époque où la propriété de la terre était encore très largement réservée aux blancs. La situation géographique de cette île séparée du continent, à laquelle on n'accède que par bateau, renforce ce sentiment d'indépendance économique et culturelle.

Daughters of the Dust se nourrit de références à la culture africaine. Beaucoup d'éléments culturels sont présentés sans donner lieu à des explications.¹ Ainsi, Nana Peasant fabrique des gris-gris pour protéger ses enfants et petits-enfants lors de leur traversée. Eula laisse sous son lit un verre d'eau qui recouvre une lettre destinée aux défunts. Les hommes sont filmés en train de jouer à l'awalé et de pratiquer la capoeira, genre d'art martial que les esclaves des Caraïbes ont développé sous forme de danse pour s'entraîner au combat sans élever les soupçons des maîtres. On voit encore Eli s'acharner contre un arbre orné de bouteilles qui représentent les ancêtres et protègent des esprits maléfiques. Nana Peasant est le pilier d'une société matriarcale ; elle est écoutée des enfants comme des adultes. Gardienne de l'identité collective, elle représente la sagesse des ancêtres, lien vivant entre l'Afrique et l'Amérique.

Les femmes sont au centre de l'intrigue, comme l'indique le titre *Daughters of the Dust* (les filles de la poussière). Cette expression biblique est à l'origine au masculin dans le livre d'Ezékiel : « O ye, sons of the dust² ». Julie Dash l'a adaptée dans le cadre d'une société matriarcale. Les femmes

¹ La plupart des explications présentées ici sont données par Julie Dash dans *Daughters of the Dust, the Making of an African American Woman's Film* (1992) : 43.

² L'expression « son of dust » ou « sons of the dust » (fils de la poussière) est en fait utilisée dans certaines traductions bibliques à la place de « son of man » (fils de l'homme).

de la famille Peazant sont les filles de Nana dont les mains recueillent la poussière de terre dans laquelle il est si difficile de faire pousser. « How can we plant in this dust? »³ demande-t-elle, parfaitement consciente que ses enfants recherchent une vie plus facile, ou en tout cas plus moderne, loin des vieilles croyances, ces bêtises vaudou (*this voodoo mess*) pour lesquelles Hagar et Viola expriment clairement leur mépris. La poussière symbolise les ancêtres et la terre qui ne font qu'un.

Daughters of the Dust commence par un poème annonciateur d'une grande partie du film, et qui place les femmes au centre de la narration :

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.⁴

Ce poème introduit sans les nommer tous les personnages féminins du film. *I am the first and the last* : Nana Peazant et l'enfant à naître représentent la première et la dernière génération. *I am the honored and the scorned one* : Eula est à la fois honorée et châtiée suite au viol qu'elle a subi. *I am the whore and the holy one* : Yellow Mary est accueillie par les mots assassins : « Ah! She got ruined. Yella Mary gone off and get ruin.⁵ » Bien que cela ne soit jamais dit, Yellow Mary est très certainement une prostituée et sa compagne Trula a tous les airs d'une amante. Elle s'appelle Mary et incarne autant Marie-Madeleine, par la façon dont elle est jugée, que Marie, mère de Dieu, par la générosité dont elle fait preuve envers Eula, enceinte d'un homme qui l'a violée. *I am the wife and the virgin* : Iona est une jeune fille vierge qui choisit de s'enfuir pour épouser le Cherokee St. Julian Last Child. Les cinquième et sixième vers, *I am the barren one and many are my daughters / I am the silence that you cannot understand*, renvoient sans doute encore à Eula qui, violée, va concevoir malgré la stérilité affective de l'acte, sans pouvoir révéler le nom du responsable. Enfin, le dernier vers, *I am the utterance of my name*, dit l'importance et la multiplicité de l'identité féminine gullah exprimée par le langage. En effet, au milieu du film, alors que Viola critique les traditions africaines de son peuple, elle se moque plus précisément des noms qu'on donne encore aux enfants alors que l'esclavage n'a plus cours depuis longtemps, tels que Iona (*I own her* – Elle m'appartient) ou Myown (La

³ Traduction : Comment peut-on planter dans cette poussière ?

Toutes les traductions données en notes sont personnelles.

⁴ Traduction : 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. Ce poème est extrait du *Nag Hammadi*, plus précisément le deuxième traité du sixième des treize codices gnostiques retrouvés en Égypte en 1945, cachés par des moines ayant craints les persécutions (les vers ont subi quelques modifications, ainsi « Many are my daughters » a remplacé « many are her sons »). Ce traité est intitulé « Thunder, Perfect Mind » (Le Tonnerre, intellect parfait) retranscrit sur <http://deoxy.org/thunder.htm>. Comme le fait remarquer Anne-Marie Paquet-Deyris dans son article sur *Daughters of the Dust* (2005), ce rapprochement par le texte de l'Afrique et de l'Amérique renvoie également à l'épigraphe de *Jazz*, le roman de Toni Morrison (1992).

⁵ Traduction : Ah, elle est souillée. Yellow Mary est partie se faire souiller !

mienne). Grâce aux critiques de Viola, on entend les phrases contenues dans les noms. Le poème les annonce : « I am the utterance of my name ».⁶

À la suite du poème introductif, la narration est effectuée par l'enfant à naître, l'enfant d'Eula. Sans commenter l'aspect surnaturel de sa participation, elle se présente : « My story begins on the eve of my family's migration North. My story begins before I was born⁷ ». Elle apparaît à plusieurs reprises dans le film. C'est une petite fille d'environ six ans qui semble invisible pour les adultes alors qu'elle joue avec les enfants. C'est un personnage parfaitement fantaisiste, que le spectateur doit accepter sans autre explication, tout comme doit le faire son père Eli, puisque sa femme refuse de lui révéler le nom de l'homme qui l'a violée et qui est le père de l'enfant. L'enfant à naître, qui use de la parole en tant que narratrice, est muette pour son père. Le poème, l'énonciation des mots et des noms, permet le lien entre les générations. Alors qu'il serait devenu inutile d'affirmer la propriété de sa descendance, les noms des enfants ont une importance historique. L'enfant à naître, porte-parole de la narration filmique, implore Eli d'accepter la génération suivante malgré les souffrances qu'il a subies à travers le viol de sa femme, tout comme *Daughters of the Dust* est un plaidoyer pour l'acceptation de soi dans la connaissance et en dépit des souffrances de l'esclavage.

Toutes ces informations ne sont pas comprises à la première vision du film. Les nombreuses énigmes culturelles impliquent de revoir le film et même de s'informer séparément. Julie Dash envisage non seulement la production mais également la réception de son film d'une façon qui va à l'encontre du cinéma commercial, ce qui n'a cependant pas empêché le succès du film, en particulier auprès des femmes noires. Julie Dash n'exclut pas pour autant les hommes ou les blancs de son public : le fait que le photographe soit un homme, outre l'enjeu de la vraisemblance historique, permet aussi d'exprimer l'ouverture de *Daughters of the Dust* à tous les spectateurs.

Daughters of the Dust fait cependant largement appel aux spectatrices et aux spectateurs américains qui doivent effectuer un important travail de compréhension et d'interprétation, quelle que soit leur appartenance ethnique. Ainsi, 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 semble avoir sur les éléments. Eula représente Oya Yansa, l'esprit du changement, également femme de Shango. C'est Eula qui, alors qu'elle ne souhaite pas quitter l'île, reconnaît les bienfaits du progrès et le besoin de se libérer du passé traumatique constitué par l'esclavage. 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

⁶ Cette interprétation du poème est en partie empruntée à l'analyse de bell hooks dans son article, « The Ties that Bind », publié dans *Black Women Film and Video Artists*, 1998, 47-49.

⁷ Traduction : Mon histoire débute la veille du départ de ma famille vers le Nord. Mon histoire débute avant ma naissance.

qui trouve son expression afro-américaine dans la notion de *double consciousness*, au centre de l'analyse de W.E.B. DuBois [*The Souls of Black Folk*, 1903]. Eshu est aussi le protecteur des voyageurs, dieu des chemins et des bifurcations. *Trickster* malicieux, ses enseignements sont ardues, mais utiles. Yellow Mary, dont le nom est proche de Yemonja, est la déesse de la mer, des rêves et des secrets. Elle arrive par voie maritime, debout dans la barque qui la transporte avec Trula. Yemonja est la fille de Obatala. Deux fois violée par son fils, elle explose pour donner naissance à de nombreuses divinités dont Ogun et Shango.⁸

Cette cosmologie structure le film comme elle structure la vie des Gullahs dont les aïeux, griots pourtant si loin de la terre de leurs ancêtres, transmettent le peu de culture africaine dont ils ont le souvenir, s'excusant auprès des enfants de ne connaître que deux ou trois mots de la langue de leurs grands-parents. La culture gullah est un mélange des cultures yoruba, chrétienne, amérindienne et musulmane. Ainsi, Nana confectionne un gri-gri à partir de ses cheveux qu'elle natte à ceux de sa mère. Elle accroche ce petit sac à une bible et demande à ses enfants de l'embrasser avant de partir pour le continent. Nana ne rejette donc pas entièrement le christianisme que Viola et Haagar semblent vouloir imposer au reste de la famille [Foster, 70]. Comme en attestent le titre du film et le poème introductif, Julie Dash ne s'interdit aucunement les références à la Bible ; elle s'efforce au contraire de refléter le syncrétisme de la culture gullah.

Le syncrétisme culturel passe également par la langue. *Daughters of the Dust* comporte des passages sous-titrés quand les personnages parlent le gullah, créole anglais de Caroline du Sud, ainsi que le français. Ce choix linguistique permet de mettre en scène les survivances d'une culture africaine tout en attestant que l'accent afro-américain d'aujourd'hui n'est pas simplement le résultat d'une pratique imparfaite de l'anglais ou d'une mauvaise compréhension des règles de grammaire, idée perpétuée par les vieux films hollywoodiens où les noirs parlent un patois révélateur d'une absence d'éducation. C'est au contraire la trace d'une culture linguistique propre qui résulte du mélange de toutes les langues issues de la diaspora noire. La complexité linguistique est à l'image des mystères historiques et spirituels qui font l'intérêt du film. Ainsi, la légende des Ibos est racontée à plusieurs reprises et explicitée par Bilal pour M. Snead. Comme les spectateurs, M. Snead ne connaît pas l'histoire de ces Africains qui à leur arrivée, comprenant le sort qui les attendait, auraient choisi de marcher dans la mer en direction de l'Afrique et se seraient noyés, emportés vers les fonds marins par leurs chaînes. Bilal était présent et raconte, en français puis en anglais, qu'ils n'ont pas marché sur l'eau et qu'ils ne se sont pas envolés pour l'Afrique, comme d'autres personnages du film l'ont suggéré auparavant. M. Snead, personnage extérieur à la communauté de l'île, prend la place du spectateur qui aimerait sans doute croire à ces légendes mais doit néanmoins accepter la réalité de l'horreur de l'esclavage.

⁸ Les noms des divinités yoruba sont donnés selon leur orthographe la plus courante en anglais, afin de respecter les rapprochements voulus par Julie Dash. Ainsi, « Yemonja » est en général retranscrit « Yemaya » en français, moins proche de « Yellow Mary ».

Les mélanges culturels et linguistiques de *Daughters of the Dust* sont également riches de références littéraires. Julie Dash ne cache pas s'être inspirée d'éléments de plusieurs livres, dont notamment *Praisesong for the Widow* de Paule Marshall, où l'on retrouve la légende des Ibos et la quête d'identité africaine qui mène aux terres intermédiaires que constituent les îles des Caraïbes. L'histoire de Yellow Mary qui, ayant donné naissance à un enfant mort-né, se voit contrainte d'allaiter les enfants d'un patron qui ne la laisse plus partir, rappelle le traumatisme de Sethe dans le roman de Toni Morrison, *Beloved*, où les hommes qui la violent alors qu'elle est enceinte boivent le lait qui coule de ses seins. Le thème des différentes générations de femmes est également au cœur des romans de Alice Walker, notamment *Temple of my Familiar*, qui s'étend sur 500 000 années en Amérique, en Afrique et en Europe. Certains romans d'Alice Walker sont reliés entre eux par leurs personnages féminins. Ainsi, plusieurs personnages de *The Color Purple* réapparaissent dans *Temple of my Familiar*, dont Tashi, qui a épousé Adam, le neveu de Celie dans *The Color Purple*. Tashi deviendra le personnage principal de *Possessing the Secret of Joy*.

Enfin, le roman de Gloria Naylor, *Mama Day*, se déroule également sur une île de la côte de la Géorgie et de la Caroline du Sud. Cocoa, qui comme Yellow Mary doit son surnom à la couleur de sa peau, habite à New York. Elle revient tous les ans à Willow Springs rendre visite à sa grand-mère Abigail et sa grand-tante Mama Day. On retrouve beaucoup des thèmes de *Daughters of the Dust*, notamment celui du conflit entre les générations de femmes dont les filles se tournent vers le progrès sans y prendre suffisamment garde. Les habitants de Willow Springs ont un rapport au continent qui mélange l'envie et le rejet, avec ce pont qu'il faut reconstruire après chaque tempête. Mama Day comme Nana connaît les secrets de la terre, notamment en matière de médecine où elle excelle grâce à son utilisation des herbes et des plantes. Elle connaît aussi, comme tous les habitants de l'île, l'histoire exceptionnelle de son village et la signification historique de la date de 1823 où l'Africaine Saphira a persuadé Bascombe Wade de léguer sa terre à ses esclaves avant de le tuer d'un coup de couteau dans les reins. Comme les Peasant, les Day, qui n'ont pas gardé le nom de Wade, sont propriétaires de leur terre. L'exception historique de Willow Springs est relayée par son exception géographique : l'île ne se situe ni en Géorgie, ni en Caroline du Sud, elle est par décret de la Cour Suprême sous protectorat fédéral. Les habitants de Willow Springs, descendants d'une Africaine et d'un Norvégien, ne paient ainsi que l'impôt fédéral. L'indépendance, la propriété et le maintien d'une culture spécifique sont au cœur du roman de Gloria Naylor comme du film de Julie Dash.⁹

De la même façon que *Mama Day* fait partager la narration à plusieurs personnages, dont Mama Day, qui s'exprime pour la communauté davantage que pour elle-même, *Daughters of the Dust* se positionne en marge du cinéma américain grand public en ne respectant pas la règle

⁹ Gloria Naylor est l'auteure de nombreux romans dont *The Women of Brewster Place*, adapté pour la télévision en 1989. Elle était présente pendant tout le tournage de *Daughters of the Dust*, auquel elle souhaitait assister en vue de l'adaptation de *Mama Day*, qui n'a pas eu lieu à ce jour.

fondamentale de l'adoption d'un personnage héroïque central.¹⁰ Compte tenu des multiples références à la culture afro-américaine, aux valeurs et aux croyances ancestrales, et à l'espoir d'un avenir meilleur pour la communauté et non pour l'individu, le film tend à exprimer non pas une quête individuelle, caractéristique de la culture occidentale, mais une quête collective.

Se référant notamment à *Daughters of the Dust*, Manthia Diawara analyse ce choix narratif qui s'oppose au cinéma « réaliste » :

These films are concerned with the specificity of identity, the empowerment of Black people through mise-en-scène, and the rewriting of American history. Their narratives contain rhythmic and repetitious shots, going back and forth between the past and the present. Their themes involve Black folklore, religion, and the oral traditions which link Black Americans to the African *diaspora*. The narrative style is symbolic.

[...] The realist category has more in common with the classical Hollywood narrative, with its quest for the formation of the family and individual freedom, and its teleological trajectory (beginning, middle, end). The symbolic narratives have more in common with Black expressive forms like jazz, and with novels by such writers as Toni Cade Bambara, Alice Walker, and Toni Morrison, which stop time to render audible and visible Black voices and characters that have been suppressed by centuries of Euro centrism.¹¹ [Diawara, *Black American Cinema*, 10]

Cette esthétique, ici rapportée à une sensibilité spécifiquement afro-américaine, n'a pas pour autant toujours été bien acceptée du public. Les premières projections de *Daughters of the Dust* ont suscité une certaine incompréhension de la part d'un public afro-américain dérouté par le film. bell hooks,¹² qui a assisté à la première projection du film en salle, a cependant vu la réception du public changer avec le temps :

Once it was clear that people couldn't bring their conventional ways of seeing to this film, people began to shift their paradigm and started coming to see the film knowing beforehand that they weren't gonna

¹⁰ Voir à ce sujet l'introduction de Manthia Diawara in *Black American Cinema* (1993) ainsi que l'article de Anne-Marie Paquet-Deyris (2005).

¹¹ Traduction : Ces films s'intéressent à la spécificité de l'identité, ils donnent le pouvoir aux noirs par la mise en scène et constituent une réécriture de l'histoire américaine. Les histoires intègrent des plans rythmés et répétitifs, des allers et retours entre le passé et le présent. Les thèmes invoquent le folklore noir, la religion et la tradition orale qui lient les noirs américains à la diaspora africaine. La narration est de type symbolique.

[...] La catégorie de films réalistes se rapproche du style de narration hollywoodien classique et de sa trajectoire téléologique (un début, un milieu et une fin), avec sa quête de formation familiale et de liberté individuelle. La narration symbolique est plus proche des formes d'expression noire telles que le jazz, ou de romans d'auteurs tels que Toni Cade Bambara, Alice Walker et Toni Morrison, qui arrêtent le temps pour donner corps et voix à des personnages noirs que des siècles d'eurocentrisme ont réprimés.

¹² bell hooks, Gloria Watkins de son vrai nom, orthographe son pseudonyme sans majuscules.

see something that they were used to seeing. So in a sense they were more prepared than those first audiences who came and expected action in the same old Hollywood manner and didn't get it.¹³ [hooks, *Reel to Real*, 159]

La réception de *Daughters of the Dust* implique en effet un nouveau positionnement du spectateur, dont Jacqueline Bobo fait état dans son étude sur la question en rapportant les propos d'une femme noire concernant la difficulté linguistique que présente le film :

To tell the truth, I had problems with *Miller's Crossing*.¹⁴ It made me realize that I've done that all my life, pushed through on accents until I understood them. Why is it with *Daughters of the Dust* that people seem almost offended by it? When they bring it up, I tell them, "Release on it, you'll understand it in a minute." You may not understand every sentence but you'll surely get the general idea, the sensibility of the whole thing. We've grown up translating. We've had no choice.¹⁵ [Bobo, *Black Women as Cultural Readers*, 188]

Cette spectatrice admet donc avoir dû « traduire » les dialogues dont elle comprenait le sens général, comme elle le fait pour de nombreux films américains ancrés dans une culture minoritaire. Au deuxième visionnage du film, on s'aperçoit en effet que l'on comprend désormais très bien les premières paroles sous-titrées du film dont il paraissait impossible de saisir le sens sans lire le texte standardisé. Cela demande néanmoins un certain effort de la part du spectateur qui doit accepter un langage et une pensée qui s'écartent de la norme.

Selon les conventions de la fiction au cinéma, le décalage historique et géographique est introduit en début du film par un simple carton :

At the turn of the century, Sea Island Gullahs, descendants of African Captives, remained isolated from the mainland of Georgia and Carolina. As a result of their isolation the Gullah created and maintained a distinct, imaginative and original African-American culture. Gullah people recalled, remembered and recollected much of what their ancestors brought with them from Africa.¹⁶

¹³ Traduction : Une fois qu'il était clair que les gens ne pouvaient pas venir voir ce film avec leurs conventions habituelles, ils commencèrent à changer de paradigme et à venir en sachant à l'avance qu'ils n'allaient pas voir ce dont ils avaient l'habitude. Et donc d'une certaine façon, ils étaient mieux préparés que les premiers spectateurs qui s'attendaient à de l'action à la sauce hollywoodienne et qu'ils ne trouvaient pas.

¹⁴ Le film des frères Coen (1990) se déroule pendant la Prohibition parmi la mafia italienne et irlandaise. Les personnages ont des accents européens assez marqués et surtout un vocabulaire spécifique à leur milieu et à leur activité.

¹⁵ Traduction : Pour dire la vérité, j'ai eu du mal à comprendre *Miller's Crossing*. Ça m'a fait prendre conscience que j'ai fait ça toute ma vie, de m'efforcer à comprendre des accents différents. Pourquoi est-ce que quand il s'agit de *Daughters of the Dust* les gens en semblent presque offensés ? Quand ils me disent ça, je leur réponds « laissez aller, vous allez comprendre dans une minute. » Même si on ne comprend pas chaque phrase, on comprend forcément l'idée générale, l'atmosphère générale. On a appris à traduire toute notre vie, on n'a pas eu le choix.

¹⁶ Traduction : 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. Le peuple gullah se rappelait, se souvenait et se remémorait quantité de ce que ses ancêtres avaient apporté d'Afrique.

Malgré sa longueur, ce carton livre des explications contextuelles minimales, insistant sur des notions abstraites. La culture afro-américaine du peuple gullah, personnage principal du film, est qualifiée par trois épithètes, « distinct, imaginative and original », qui ne donnent pas d'élément concret de description. Julie Dash insiste sur l'effort de mémoire : « recalled, remembered and recollected ». Ces trois verbes sont utilisés plusieurs fois dans le film, en particulier par Nana et par l'enfant à naître. Cette exposition tertiaire du sujet semble surtout remplir une fonction métanarrative : on peut y lire un commentaire du travail culturel de reconstruction par le souvenir et la recherche historique que Julie Dash, qui est elle-même gullah, a effectué pour réaliser son film d'un style « distinct, imaginatif et original ».

Travailleur de l'image, M. Snead, le photographe de *Daughters of the Dust*, montre à Yellow Mary un kaléidoscope qui mélange « science, simplicité et beauté ». Cependant, au fur et à mesure qu'il photographie la famille Peazant, il apparaît clairement qu'il y a dans le travail de M. Snead de la science, sans doute de la beauté, mais finalement peu de simplicité. Constamment il arrange, déplace, éclaire, recadre ; il bouscule les personnages pour la postérité. Sa présence attire l'attention du spectateur sur la fabrication de l'image et sur la façon dont le souvenir fonctionne. La photographie renvoie au cinéma par sa nature et à la mémoire des générations par sa fonction. La beauté géométrique du kaléidoscope, rappelée par les couvertures en patchwork de la famille Peazant, renvoie également par sa modernité aux couleurs éclatantes des images de Arthur Jafa, directeur de la photographie de *Daughters of the Dust*. Le scénariste et documentariste C. A. Griffith a dit de *Daughters of the Dust* : « In this film, lighting and movement caressed and elevated the multifaceted nature of Black female identity and form like no film I have seen before or since¹⁷ » [Bobo, 1998]. M. Snead illustre par sa présence le travail sur la couleur et la lumière de ce film, tourné en super 35 sur pellicule Agfa-Gevaert parce que selon Julie Dash, « Black people look better on Agfa¹⁸ » [Davis, 16]. Le film de Julie Dash est donc aframcentrique jusque dans le choix de la pellicule.

La migration des Peazant vers le continent peut être interprétée comme une métaphore de l'attraction pour le cinéma hollywoodien. Le continent est présenté comme le lieu de grandes possibilités, de richesses immenses et de nouveautés techniques. Alors qu'elle regarde des photos à l'aide d'un stéréoscope, l'enfant à naître explique : « It was a time of beginnings, a time of promises. The newspapers said it was a time for

¹⁷ Traduction : Dans ce film, la lumière et le mouvement caressaient et élevaient la nature aux multiples visages de l'identité et de la forme féminine noire comme aucun autre film que j'avais vu avant ou que j'ai vu depuis.

¹⁸ Traduction : Les noirs sont plus beaux sur pellicule Agfa. Il est attesté que les fabricants de films pour le cinéma comme pour les appareils photos étalonnent leurs pellicules pour avoir le meilleur rendu possible d'un visage blanc. Cette critique a été faite notamment à Kodak qui en 1998 a lancé une pellicule étalonnée pour la peau noire. La documentation officielle (site Kodak) explique que le rendu des couleurs sombres est plus riche. La photo promotionnelle présente deux petites filles de type indien. La pellicule Agfa utilisée pour *Daughters of the Dust* fait particulièrement ressortir les détails des tons foncés.

everyone, the rich and the poor, the powerful and the powerless »¹⁹. Cette remarque est illustrée non par les images que regarde l'enfant mais par un extrait de film du début du siècle. L'espace de quelques secondes, apparaît une rue pleine d'activité où tous les passants sans exception sont blancs. Le progrès dont parlent les journaux concerne uniquement les blancs. Le cinéma fait d'ailleurs partie de ces nouveautés techniques qui ne seront longtemps accessibles qu'aux blancs.

Ce tout petit bout de film, assez incongru même parmi les multiples originalités qui se glissent dans le montage, est révélateur des fausses promesses contre lesquelles Nana tente vainement de mettre ses enfants en garde. Nana prévient Eli : « You ain't going to no land of milk and honey »,²⁰ rejetant au passage les promesses de la religion chrétienne adoptée par Hagar et Viola. Pour s'intégrer au continent, il faut en adopter les valeurs. Quelques secondes de film suffisent à donner un aperçu du monde dans lequel la famille Peasant s'apprête à immigrer : il contraste en tout point avec celui de l'île. Il est en noir et blanc alors que l'île resplendit de couleurs. Il défile à un rythme trop rapide, à la manière des vieux films, à l'inverse du calme qui règne sur l'île. Il est surpeuplé et la vue est bouchée par les bâtiments tandis que les paysages de l'île sont toujours vastes. Hollywood serait donc cette petite boîte dans laquelle les personnages n'ont pas assez de place pour bouger et où seulement un nombre limité d'images peut être montré.

Enfin, il est évident que la vie sur le continent est incompatible avec le maintien des traditions ancestrales. Viola et Hagar ont déjà adopté la religion chrétienne. Viola se moque des noms gullah de ses neveux et nièces. Le sien renvoie pourtant à la violence qu'implique tout rejet en bloc d'une culture porteuse de repères identitaires. De même, la production d'un film à Hollywood est incompatible avec le ton et l'esthétique que Julie Dash souhaitait donner à son film. La valeur de l'indépendance est exprimée au sein du film par Nana, à propos de sa fille Eula. Eli lui explique que parce que sa femme a été violée par un autre, il a l'impression d'avoir été dépossédé : « I don't feel like she mine no more ». Nana Peasant le reprend : « Eula never belong to you, she marry you! ».²¹ Le thème de l'esclavage parcourt tout le film et pour être libre, il faut refuser de devenir la propriété d'un autre, il faut rester indépendant malgré ce besoin qu'ont les hommes, les blancs (le violeur est sans doute blanc²²) ou les producteurs de posséder les corps et les esprits.

¹⁹ Traduction : C'était un temps de commencement, un temps de promesses. Les journaux disaient que c'était un temps pour tout le monde, les riches et les pauvres, les puissants et les démunis.

²⁰ Traduction : La terre où vous allez ne ruisselle pas de lait et de miel.

²¹ Traduction : Je n'ai plus l'impression qu'elle est à moi. / Eula ne t'a jamais appartenu. Elle t'a épousé !

²² Le film ne livre jamais l'identité du violeur. C'est encore un élément sur lequel le spectateur est amené à réfléchir. On ne voit presque jamais de blancs dans *Daughters of the Dust*. Cependant, l'enfant à naître, que l'on voit à plusieurs reprises dans le film, est beaucoup plus claire de peau que sa mère. Surtout, Eula s'entend dire par Yellow Mary qu'elle ne doit pas révéler le nom du violeur si elle ne veut pas retrouver son mari pendu à une branche d'arbre. Seul un homme blanc serait en mesure de lyncher Eli si celui-ci envisageait des représailles.

Cependant, la vision de Julie Dash n'est pas figée. M. Snead, en tant que personne extérieure à la famille, est amené à poser des questions sur les raisons du départ des Peazant. Alors qu'il s'apprête à photographier les hommes, il commente leur mode de vie : « I see your family sticks to the old ways? ». L'un d'eux lui répond par l'affirmative : « Yeah we stick to 'em. But times is a-changing. And you know Mister Snead, you have to change with the times²³ ». La famille Peazant semble prête à franchir le pas, et finalement les réticences de Nana sont aussi celles d'une vieille femme qui vit dans le passé.

L'industrie du cinéma est aussi un monde qui change, et Julie Dash le sait bien puisqu'elle a tenté de produire son film avec la Warner et la Columbia. Elle a aussi compris que travailler à Hollywood exigeait trop de concessions. Comme Eula, elle a choisi de ne pas faire la traversée. Mais elle souhaite néanmoins vivre en paix avec ceux qui se sentent capables de faire ces concessions, tout en acceptant le passé pour en retirer force et fierté.

Nana explique à Eli dont elle veut qu'il accepte l'enfant de sa femme : « The ancestors and the womb, they're one and the same. [...] Respect your elders. Respect your family. Respect your ancestors²⁴ ». Elle cherche donc à enseigner le lien qui s'établit entre toutes les générations, du passé et de l'avenir. En revanche, Eula, la femme d'Eli, refuse le poids que la tradition fait peser sur elle et sur Yellow Mary, qui seraient responsables de l'impureté de la race et qui symboliseraient les souffrances que les femmes et les esclaves ont endurées depuis des générations :

We're the daughters of those old dusty things Nana carries in her tin can... We carry too many scars from the past. Our past owns us. [...] Let's live our lives without living in the fold of old wounds.²⁵

Daughters of the Dust est un hommage à l'histoire des femmes noires, au poids que la tradition leur fait porter, à la survivance de ces traditions qu'elles perpétuent, et enfin à leur capacité d'adaptation dans un monde qui change. Dans l'introduction de *Black Women as Cultural Readers*, Jacqueline Bobo analyse la relation entre le public féminin afro-américain et les romans et films des auteures noires américaines qui se confondent avec ce public :

The works provide a coping mechanism, enabling black women to recognize the array of forces controlling their lives. And their cultural texts, in conjunction with other factors, prompt black women to act to change the negative conditions impeding their advancement. In a sort of symbiotic relationship, black women's texts nourish and sustain

²³ Traduction : Je vois que votre famille vit à l'ancienne ? / On vit à l'ancienne. Mais les temps changent. Et vous savez Monsieur Snead, il faut changer avec le temps.

²⁴ Traduction : Les ancêtres et le sein ne font qu'un. [...] Respecte tes aînés. Respecte ta famille. Respecte tes ancêtres.

²⁵ Traduction : Nous sommes les filles de ces vieilles choses poussiéreuses que Nana trimbale dans sa boîte de conserve... Nous portons trop de cicatrices du passé. Notre passé nous possède. [...] Il faut vivre nos vies sans vivre dans les plis de nos blessures passées.

their readers, while the readers are indispensable for interpreting the works appropriated.²⁶ [Bobo, 6]

Jacqueline Bobo remarque avec justesse que *Daughters of the Dust* illustre remarquablement cette relation, puisque le film n'aurait jamais connu la distribution et l'impact qu'il a eu sans le soutien du public noir et féminin.

Julie Dash propose donc d'envisager autrement la production mais également la réception de son film. *Daughters of the Dust* adopte une approche féministe dans la lignée des auteures noires américaines, non seulement par la citation, mais également par cette même volonté d'inscrire le féminisme dans une revendication générale de liberté opposée à toute forme d'hégémonie formelle, économique et structurelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BOBO, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. New York : Columbia University Press, 1995.
- . Ed. *Black Women Film and Video Artists*. New York : Routledge, 1998.
- CRÉMIEUX, Anne. *Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- DASH, Julie. [with Toni Cade BAMBARA and bell hooks] *Daughters of the Dust: the Making of an African American Woman's Film*. New York : New Press, 1992.
- DAVIS Zeinabu, Irene. « Daughters of the Dust: An interview with Julie Dash ». *Black Film Review* v 6 n°1 (May 1990) : 13-17. Interview reprise dans *Wide Angle*. V 13 n°3 et 4 (juillet-octobre 1991) : 110-18.
- DIAWARA, Manthia. « Le Spectateur noir face au cinéma dominant ». *CinémAction* 46. *Le Cinéma noir américain*. Paris : Le Cerf, 1988. 93-101.
- . Ed. *Black American Cinema*. New York : Routledge, 1993.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1997.
- hooks, bell. « An Interview with Charles Burnett ». *Reel to Real*. New York : Routledge, 1996.
- . As Gloria J. GIBSON-HUDSON. « The ties that bind ». *Black Women Film and Video Artists*. Jacqueline Bobo ed. New York : Routledge, 1998.
- MARSHALL, Paule. *Praisesong for the Widow*. New York : Putnam's, 1987.
- MORISSON, Toni. *Beloved*. London : Chatto & Windus, 1987.

²⁶ Traduction : Ces œuvres servent de mécanisme de soutien, permettant aux femmes noires de reconnaître les multiples facteurs qui contrôlent leurs vies. Leurs textes culturels, en conjonction avec ces facteurs, incitent les femmes noires à agir pour changer les conditions négatives qui empêchent leur avancement. Selon une relation en quelque sorte symbiotique, les textes des femmes noires nourrissent leurs lectrices, alors que ces lectrices sont indispensables à l'interprétation des livres qu'elles s'approprient.

- NAYLOR, Gloria. *Mama Day*. New York : Ticknor & Fields, 1988.
- PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, « The Gullah Kaleidoscope: Julie Dash's *Daughters of the Dust* (1991) » in *Cahiers de Recherches Afro-Américaines Transversalité* N°1, Tours : Presses de l'Université Fr. Rabelais, 2005, pp. 63-79.
- WALKER, Alice. *The Color Purple*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- . *The Temple of my Familiar*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- . *Possessing the Secret of Joy*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Bibliography of Materials on Julie Dash in the UC Berkeley Library.
<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/africanambib2.html#dust>