University of Nebraska - Lincoln
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Faculty Publications - Modern Languages and Literatures | Modern Languages and Literatures, Department of

9-1-1994

Saisons riches et fécondes: Education et identité africaine dans le cinéma d'Euzhan Palcy

Russell J. Ganim
University of Nebraska-Lincoln, rganim1@unl.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.unl.edu/modlangfacpub

Part of the Modern Languages Commons

Ganim, Russell J., "Saisons riches et fécondes: Education et identité africaine dans le cinéma d'Euzhan Palcy" (1994). *Faculty Publications - Modern Languages and Literatures.* Paper 21.
http://digitalcommons.unl.edu/modlangfacpub/21

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Faculty Publications - Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Saisons riches et fécondes: Education et identité africaine dans le cinéma d'Euzhan Palcy

Russell Ganim

La surprise est la réaction la plus fréquente des critiques lorsqu'ils découvrent que la réalisatrice martiniquaise Euzhan Palcy est la force créatrice derrière des films aussi différents que la *Rue Cases-Nègres* (1984) et *A Dry White Season (Une saison blanche et sèche)* (1989).[1] Le ton et le style narratif sont si distincts dans les deux films que les liens existants entre eux restent difficiles à identifier. Pourtant, à l'examen des intrigues respectives des films, on remarque une nette affinité qui suggère que le deuxième film est analogue au premier. Ensemble, ils constituent un projet intégré sur l'éducation et la maturation dans le tumulte de l'oppression politique.[2] Avant d'explorer les différences initiales, ainsi que les ressemblances éventuelles entre les deux, il faut noter que malgré l'attention que les films ont reçue dans les milieux critique et populaire, on a peu écrit sur Euzhan Palcy et son art.[3] Bien que cet article ne se propose pas de fournir des renseignements biographiques sur Palcy, l'un des buts de cet exposé est de faire apprécier son œuvre à sa juste valeur. Jusqu'à présent, une interprétation de ces deux films en tant qu'"œuvre" cinématographique n'a pas été tentée. Même les interviews avec Palcy elle-même mettent l'accent sur le côté distinctif de chaque film, soulignant la variété des sujets qu'elle aborde.[4]

En effet, une vue d'ensemble des éléments thématiques et structurels des deux films montre plus de contrastes que de similitudes. La *Rue Cases-Nègres*, adapté du roman de Joseph Zobel, décrit l'éducation de José Hassam, un orphelin noir qui a grandi dans les plantations de cannes à sucre de la Martinique des années 30.[5] Elevé par une grand-mère pleine de détermination qui empêche son petit-fils de travailler dans les champs afin de l'envoyer à l'école, José poursuit de brillantes études qui le libèrent de la misère subie par ses ancêtres et par la plupart de ces contemporains. Sur le plan structurel, le récit est fait presque exclusivement du point de vue de José, comme dans le roman de Zobel. Pourtant, à la différence du roman, le

narrateur se présente comme le jeune José, plutôt que comme José l'homme adulte, vieilli, racontant son enfance avec nostalgie. Palcy se distingue de Zobel en faisant du jeune José le narrateur, ce qui confère au film une atmosphère d'intimité et d'innocence plus prononcée que dans le roman. Palcy met en relief l'intimité et l'innocence de son adaptation en employant des voix-off à des moments importants du récit. Les voix-off augmentent la sympathie du spectateur pour José aux moments où il fait face non seulement à l'oppression politique, mais aussi aux épreuves inévitables qui attendent un enfant face au monde adulte. Tandis que le film dépeint les exploits et les réflexions d'un jeune garçon placé dans le contexte du racisme, de la pauvreté, et d'une identité culturelle naissante, son ton réflète un mélange de lyrisme et de réalisme social dans lequel la libération interne côtoie la répression externe.

José mûrit lorsqu'il comprend mieux les rapports de pouvoir entre Noirs et Blancs. Palcy met en évidence les aspects hypocrites et déshumanisants de ces rapports, dont deux exemples sautent aux yeux. Le premier, celui d'un gros propriétaire blanc, qui, en mourant, refuse de reconnaître son fils mulâtre. Un deuxième exemple se manifeste dans les attitudes de plusieurs Noirs qui, quel que soit leur statut social, protestent contre la tyrannie des Blancs tout en l'encourageant puisqu'ils désavouent leur propre race. On pense à un incident, tiré du roman, où une caissière noire à la suite d'un vol, lance une diatribe contre la race noire. Prétendant qu'elle n'a rien en commun avec sa race à part sa couleur, la caissière dénonce ses origines, déclarant qu'elle possède "un caractère de Blanc." Dans sa réplique, José affirme sa conviction que jamais un Blanc n'a proclamé une telle haine pour sa propre race, même lorsqu'elle est coupable des crimes les plus détestables. A un niveau implicite, l'affirmation de José trouve un écho dans *Une saison blanche et sèche* quand le protagoniste, un Afrikander luttant contre les injustices du régime sud-africain des années 70, ne fait à aucun moment montre d'un tel dédain pour sa race.

Pour José, cependant, ce qui importe est moins de lancer une croisade contre l'oppression des Blancs et la complicité des Noirs, que de reconnaître et de comprendre l'iniquité des deux pour pouvoir un jour améliorer la condition des autres. Par conséquent, l'ampleur de la *Rue Cases-Nègres*, comme son budget, est limité. Alors que le film expose le préjugé tout en

prônant la réforme sociale, les impressions dominantes restent celles de l'innocence et de l'espoir de la jeunesse qui protègent José contre la dureté de la réalité adulte. La conclusion du film, où José gagne une bourse complète pour continuer ses études, renforce la notion que le système, aussi cruel et oppressif qu'il soit, possède la capacité de se racheter à l'occasion. La *Rue Cases-Nègres* se termine donc sur une note d'espoir qui est aussi présente dans *Une saison blanche et sèche*, mais souvent de façon moins apparente.

Tiré du roman d'André Brink publié en 1979, le deuxième long métrage de Palcy débute avec les émeutes de Soweto en 1976.[6] La violence brutale, dépeinte à maintes reprises au cours du film, met en relief le chaos régnant dans une société sur le point d'imploser. La co-existence tacite et complice, entre Noirs et Blancs représentée dans la *Rue Cases-Nègres* fait place et à la révolte ouverte des opprimés et au règne totalitaire des oppresseurs dans *Une saison blanche et sèche*. Chez Palcy, la domination des Blancs aux Antilles, malgré son caractère exploiteur et honteux, ne montre pas le même degré de brutalité institutionelle que l'asservissement des Noirs en Afrique du Sud. En abordant le sujet de l'apartheid, et en dépeignant l'expression violente de la déchirure sociale dans les bagarres entre les manifestants et la police, Palcy donne plus d'ampleur à son œuvre cinématographique. La tyrannie du colonialisme français, bien qu'aussi importante, n'a pas la même étendue que la dictature en Afrique du Sud. Alors, peut-être pour toucher un plus grand public en représentant une injustice plus connue, Palcy change de langue donnant ici la préférence à l'anglais alors que son premier film était en français. Si on laisse de côté les considérations évidentes--par exemple la langue de chaque original--en ce qui concerne ce changement, les implications esthétiques, commerciales et politiques deviennent importantes quant à la réception des deux films. La *Rue Cases-Nègres*, film quelque peu sentimental sur un enfant qui découvre et les merveilles et les cruautés de son monde, est destiné à un public bien plus limité que la production MGM d'*Une saison blanche et sèche*. La langue devient un point de contraste très important, car dans le premier film, la production indépendante ainsi que le choix du français ont beaucoup contribué à sa diffusion dans les salles d'art et d'essai. En revanche, l'aide de Hollywood, aussi bien que l'emploi de l'anglais, ont assuré à *Une saison blanche et sèche* un public plus populaire.

En tous cas, l'échelle par moments quasi-épique du deuxième film, n'empêche pas la description des effets qu'a le conflit civil sur l'individu. A la manière du roman, le film fait la chronique de la destruction de deux familles, l'une noire, l'autre blanche, tout en mettant l'accent sur le père de la famille blanche, Benjamin du Toit. Ignorant la terreur que le gouvernement afrikander fait régner sur la majorité noire, du Toit ne commence à en prendre conscience qu'après l'assassinat de son jardinier noir détenu pour avoir enquêté sur la mort de son fils arrêté pendant une émeute, puis tué par la police. Malgré l'enquête qui s'ensuit, la famille du jardinier n'obtient pas justice. Du Toit, qui est professeur dans une école privée réservée à l'élite, va alors s'efforcer de rendre publiques les méthodes de la "Special Branch" (police secrète) et, ce faisant, y perdra la vie.

Au niveau du ton et du point de vue, le lyrisme de la *Rue Cases-Nègres* se voit éclipsé par le réalisme frappant d'*Une saison blanche et sèche*. L'absence presque totale des voix-off dans le deuxième film offre un contraste important par rapport au premier quand on examine le rythme des deux films. A la différence d'*Une saison blanche et sèche*, le récit de la *Rue Cases-Nègres* se déroule lentement, non seulement pour mettre en relief la monotonie de la vie dans les plantations, mais aussi pour fournir au public de brefs aperçus de la façon dont José prend conscience de son propre développement. Les voix-off révèlent que José savoure son enfance pendant qu'il la vit, malgré les épreuves auxquelles il est confronté. Le fait que José profite du bon et du mauvais contribue au ton optimiste du film en soulignant la hardiesse des jeunes face aux obstacles politiques et moraux.

Le film *Une saison blanche et sèche* se distingue du roman en ce sens que dans l'ensemble, Palcy prive le spectateur des réflexions de du Toit alors qu'elle lui accordait celles de José. A part une seule exception vers la fin du film, les voix-off sont absentes. Cette relative absence de voix-off aide à créer un rythme plus rapide. A la différence de José, du Toit réfléchit très peu à sa condition, parce que la gravité des circonstances ne lui donne pas le luxe de la méditation. Sur le plan stylistique, les remous de la révolution sociale nécessitent, dans *Une saison blanche et sèche*, un rythme qui ne permet pas de pauses contemplatives du genre de celles auxquelles José s'adonne dans la *Rue Cases-Nègres*.

Le ton souvent sombre d'*Une saison blanche et sèche* est reflété par le fait

que du Toit perd son travail, sa famille (sauf son fils) et, enfin, sa vie. Alors que José perd m'man Tine à la fin du film, il se console à l'aide de ses souvenirs chaleureux et de l'avenir prometteur qui l'attend. Si en Afrique du Sud le système écrase du Toit, celui de la Martinique peut offrir une éducation à José. Le colonialisme français, en dépit de ses structures répressives, finit par encourager les futurs réformateurs tels que José, tandis que le régime sud-africain se débarrasse de tous ceux , Noir ou Blanc, qui résistent à son autorité. Bien que l'on puisse interpréter la fin d'*Une saison blanche et sèche* de manière optimiste, le film laisse au spectateur l'impression (impression qui ne correspond plus à la vérité historique vue la récente évolution du pays vers la démocratie) que si un changement survient, ce ne sera qu'au moyen d'une guerre civile encore plus sanglante que les conflits passés. La transformation tranquille, cérébrale, suggérée par le succès de José semble irréaliste étant donné le caractère totalitaire du gouvernement afrikander.

Par conséquent, c'est dans les descriptions respectives de l'opprimé et de l'oppresseur que les deux films se différencient le plus. Du point de vue politique, la plupart des Noirs de la *Rue Cases-Nègres*, amers et brisés par la domination des Blancs, montrent une certaine résignation, incapables qu'ils sont de se mobiliser. Si l'on accepte la résistance de ceux qui, comme José, ont reçu une éducation, les structures de la répression antillaise resteront intactes. Par contre, une identité collective et dynamique, ainsi qu'une conscience politique active, apparaissent dans le portrait des Noirs tracé par Palcy dans *Une saison blanche et sèche*, où l'injustice de l'apartheid oblige les opprimés à s'allier contre un ennemi commun. Le portrait, relativement subtil, des Noirs de la *Rue Cases-Nègres* fait parallèle à la description également subtile de la domination des Blancs.

Palcy dépeint la présence des Européens de manière bien plus discrète aux Antilles qu'en Afrique du Sud. Les Blancs en Martinique basent leur pouvoir sur l'exploitation économique et sur l'hypocrisie sexuelle. Alors qu'ils obligent les Noirs à trimer le jour, les Blancs couchent couramment avec leurs domestiques la nuit, gardant un avantage à la fois matériel et psychologique. Bien que les deux races se méfient l'une de l'autre, elles continuent à s'admirer réciproquement. Les Noirs prisent l'autorité et la richesse des Blancs, alors que les Blancs sont séduits par la puissance

physique, voire érotique, des Noirs. On en trouve un exemple dans le cas de Carmen, un ami de José qui travaille comme boy pour l'une des familles les plus importantes de la colonie. Carmen montre son dédain pour son patron et pour le pouvoir des Blancs en général. Néanmoins, il se vante, de façon éhontée, de sa liaison avec la femme du patron. La concubine du planteur mentionnée plus haut est dans une situation semblable. Elle renonce à sa noirceur, adoptant chaque aspect de la vie coloniale des Blancs, y compris les disques d'Edith Piaf et les domestiques indigènes. En suppliant le père de reconnaître son fils mulâtre, elle tente de rendre légitime une union tolérée en privé mais méprisée en public. De cette ambiance d'hypocrisie politique et sexuelle émerge un ordre social perverti mais accepté, une norme contestée seulement par les jeunes qui sont instruits et perspicaces comme José. Un tel équilibre tacite est non-existant dans *Une saison blanche et sèche*. Ici, du point de vue de Palcy, la démarcation entre noirs et blancs, que ce soit sur le plan économique, social ou sexuel, devient bien plus nette. Pour les Afrikanders, l'ordre repose sur la force armée.

Comment est-il alors possible que ces deux films, si divergents en ce qui concerne l'échelle, la langue, le point de vue et l'intrigue, puissent être considérés comme des récits présentant des histoires similaires, voire identiques? En montrant de quelle manière le deuxième film ressemble au premier, je passerai des correspondances générales aux correspondances spécifiques, mettant au jour autant de parallèles structurelles et thématiques que possible. Dans quelle mesure les adaptations de Palcy se distinguent-elles des romans dont la cinéaste s'est inspirée? Voilà ce qui est indispensable à l'identification des liens qui existent entre les deux films. La *Rue Cases-Nègres* et *Une saison blanche et sèche* se démarquent tous deux considérablement des œuvres de Zobel et de Brink. Un lien narratif émerge donc de la transformation extensive des deux originaux. Palcy laisse sa marque non seulement sur la réalisation mais sur le scénario, car elle a écrit le dialogue de la *Rue Cases-Nègres*, et elle a travaillé comme co-scénariste pour *Une saison blanche et sèche*.

Au niveau général, la continuité entre les films devient palpable quand on se rend compte que, malgré d'apparentes différences, plusieurs ressemblances existent dans la construction de leurs intrigues. A la base de chacune des intrigues de Palcy, l'on trouve une épreuve qui permet au

protagoniste d'acquérir vertu et maîtrise de soi. Les personnages finissent par se rédéfinir en exprimant une vision plus optimiste de l'avenir. Bien que l'on puisse considérer la transformation de du Toit comme plus radicale que celle de José, les deux s'avancent vers la vertu et vers la maîtrise de soi en passant d'un état d'ignorance à un état de connaissance. L'ignorance de José provient largement de sa jeunesse et de sa condition miséreuse. Entravée par le préjugé institutionnel ainsi que par l'hésitation de ses pairs à voir au dela de leur condition présente, la vision de José d'une meilleure vie est constamment menacée. Au début du film, il est clair que sans l'encouragement de son grand-père spirituel, Médouze, et de sa grand-mère naturelle, m'man Tine, il pourrait perdre le sens de son identité. Pourtant, de manière ironique, c'est précisément la mort de Médouze puis celle de m'man Tine qui permettent à José de se libérer complètement de son passé en lui donnant l'occasion de dépendre de ses propres connaissances et de ses propres talents pour se réinventer tout en réformant la société. José acquiert vertu et maîtrise de soi en prenant conscience que son éducation devra se dérouler sans l'aide de ceux qui l'ont inspiré à l'origine.

L'histoire de José est bâtie sur une intrigue traditionnelle qui montre l'éducation d'un protagoniste évoluant grâce aux expériences qui marquent son enfance et son adolescence. Par contre, le développement de du Toit se différencie de celui de José parce que son identité est établie dès le début du film. Alors que la jeunesse de José lui permet de construire son identité au cours du film, du Toit est d'abord obligé de détruire son ancienne identité pour construire une nouvelle qui mine carrément la première. Chez du Toit, l'acquisition de la vertu et de la maîtrise de soi repose sur le reniement total de son existence bourgeoise. Palcy souligne la renonciation, ainsi que la destruction de soi en montrant la mort du protagoniste à la fin du film. Pour atteindre une certaine noblesse, du Toit doit surtout accepter de se sacrifier pour ses principes. Malgré le fait que, comme José, du Toit réussit à se libérer de l'ignorance et de la complicité, la tyrannie du régime auquel il s'oppose exige son châtiment. Le passage de l'ignorance à la connaissance lui coûte beaucoup plus cher qu'à José. D'une part, José peut vivre, même prospérer dans un système qui, en dépit de sa nature oppressive, mène à une sorte de libération de l'individu qui sait le comprendre et l'utiliser. D'autre part, du Toit est incapable de survivre dans un régime où le gouvernement anéantit

ceux qui deviennent conscients de son caractère odieux.

Bien que le changement chez du Toit soit beaucoup plus traumatique que chez José, les deux personnages mûrissent de manière à la fois intellectuelle et morale. Les protagonistes de la *Rue Cases-Nègres* et d'*Une saison blanche et sèche* prennent conscience de certaines vérités qui les obligent à repenser le passé afin de créer un avenir plus éclairé. Gardant une certaine affection pour les plantations, José se rend tout de même compte que ce serait désastreux pour lui d'y rester. De la même manière, du Toit voit que l'ignorance et les préjugés de la société blanche provoqueront la destruction du pays auquel il tient. La maîtrise de soi, ainsi qu'une vision proleptique, distinguent José et du Toit de leurs pairs à tel point que, à la fin de chaque film, les deux protagonistes se trouvent seuls. Opprimé et oppresseur rejettent tous deux certains éléments de leur histoire collective et individuelle. De ce fait, leurs luttes montrent plus d'ardeur et plus de vigueur.

Comme la caractérisation de José en témoigne, le développement qui va de pair avec la maturation ne peut pas se réaliser sans éducation. Je fais mention de l'instruction parce que lorsqu'on considère la symbolique des deux intrigues, la métonymie de l'école joue un grand rôle dans le cadre de chaque récit.

C'est à l'école que l'intelligence de José devient évidente, la salle de classe se transformant en un refuge qui permet au jeune garçon d'échapper aux plantations. Dans *Une saison blanche et sèche*, le collège où travaille du Toit représente un refuge d'une autre sorte, celui du privilège et du pouvoir des Blancs. Deux scènes en particulier soulignent cette notion: dans la première, les élèves du cours d'histoire qu'enseigne du Toit écoutent un exposé sur la conquête et la défense du territoire afrikander; dans l'autre le fils de du Toit, Johan (qui lui-même est élève au collège), utilise son fusil au cours des exercices para-militaires qui ont lieu dans la cour du collège. Palcy adapte son portrait de l'école à la thématique de chaque récit: José doit rester dans le système afin de se libérer, alors que du Toit est obligé de s'en extraire. De façon plus importante, Palcy utilise le thème de l'instruction pour dépeindre la complicité de chaque personnage avec les structures de l'oppression. Dans le cas de José, la complicité se manifeste dans sa soumission, encore qu'elle ne soit que provisoire, aux forces qui l'anéantiraient. Chez du Toit, pourtant,

perpétuer le régime fait partie intégrante de son métier de professeur.

Pour profiter du système d'éducation de la colonie, José doit d'abord surmonter les facteurs externes qui l'empêchent d'en bénéficier pleinement. Ces facteurs sont non seulement les difficultés imposées par le racisme des Blancs, mais aussi l'exploitation provenant des Noirs eux-mêmes. Vers le milieu du film, Madame Léonce, une femme noire à qui m'man Tine confie José à midi, empêche José de faire des progrès à l'école. Au départ, tout va bien, vu que Madame Léonce prépare les repas de José gratis en sus. Pourtant, Madame Léonce confie très tôt à José des tâches ménagères, l'appelant à un moment "mon petit nègre." En conséquence, José revient si souvent en retard à l'école qu'il provoque la colère de son instituteur ainsi que la moquerie de ses camarades. Comme punition, José doit rester debout sur la véranda, en pleine chaleur. Un jour, José se met en colère et, quittant la véranda, retourne chez Madame Léonce pour casser la vaisselle qu'il a étalée au soleil. L'incident joue un rôle crucial dans le développement de José car il représente le seul moment où le personnage commet un acte de violence. Avant et après ce moment du récit, c'est calmement que José essaie d'améliorer sa condition, respectant toute autorité adulte, noire ou blanche.

Qu'est-ce qui provoque sa violente réaction dans cette scène? On peut supposer qu'à ce moment-là, José se rend compte de sa propre complicité avec les structures de l'oppression. Il est clair que l'injustice à la Martinique ne se limite pas à l'exploitation de la main d'œuvre noire par l'industrie blanche. L'oppresssion s'opère à plusieurs niveaux, l'un des plus courants étant la pression qu'exercent certains Noirs sur les membres les plus vulnérables de leur propre race. A l'intérieur du système des plantations, Palcy dépeint une situation où la main d'œuvre indigène a très peu de contact avec la direction européenne. Les surveillants noirs et mulâtres responsables des coupeurs de canne, constituent un niveau intermédiaire dans la hiérarchie de la domination, niveau mettant en évidence l'autorité socio-économique. Une situation analogue existe chez Madame Léonce en ce sens que comme petite-bourgeoise noire, elle utilise son pouvoir social et financier pour profiter de ceux qui se situent en dessous de son rang social. José se révolte de façon violente non seulement parce que Madame Léonce (et même m'man Tine, qui refuse de prendre au sérieux les protestations de José) empêche le développement de jeunes esprits comme lui, mais parce que lui, José, se laisse

transformer en "petit nègre" qui nettoie, polit et balaie pour une patronne qui l'exploite. Par conséquent, la violence, même dans sa moindre manifestation, devient un puissant moyen de démontrer que l'on atteint la conscience de soi nécessaire à sa propre libération. Chez José, le fait de casser la vaisselle symbolise la rupture avec l'identité passée, rupture qui permet la conceptualisation d'une identité future plus indépendante. Qu'il soit capable de s'en rendre compte montre à quel point José a mûri. Après avoir cassé la vaisselle de Madame Léonce, José revient en classe triomphant pour expliquer brillamment certaines nuances de vocabulaire, comme pour insister sur le fait que son avenir réside dans les travaux de l'esprit et non dans ceux du corps.

Une saison blanche et sèche fait écho à la destruction de la vaisselle de Madame Léonce. La rebellion de du Toit contre l'oppression et la complicité prend la forme d'une gifle au principal du collège. Le principal, qui, autrefois était ami de du Toit, cède à la pression de la police secrète et le licencie. Avec mépris, le principal rappelle à du Toit que son premier devoir, étant Afrikander et professeur, est d'enseigner l'histoire des Boers à ses élèves. En congédiant du Toit, le principal renvoie en même temps son fils Johan, remarquant que l'on n'a pas besoin de traîtres au collège. Ce sont ces dernières remarques qui provoquent le geste de du Toit, le seul acte violent d'un personnage qui autrement fait preuve d'une résistance non-violente. Ce qui pousse du Toit à gifler le principal, c'est moins la colère momentanée causée par la perte du travail, que la prise de conscience de son rôle dans le système contre lequel il se révolte. S'entendant rappelé qu'il est "Afrikander," et "professeur d'histoire" chargé de former les jeunes esprits blancs, du Toit se rend compte qu'il a consacré sa vie à sauvegarder une culture et une autorité qu'il remet maintenant en question. Si, en effet, le terme "traître" s'applique à du Toit, c'est sa conscience morale qu'il a trahie. L'accès de violence dirigé contre un homme représentant cette autorité montre d'une façon efficace la maturité de du Toit qui rejete son ancienne identité collaboratrice en faveur d'une nouvelle identité réformatrice.

Examinons maintenant en détail ce que la destruction de la vaisselle de Madame Léonce et la gifle donnée au principal ont en commun; pour ce faire nous allons analyser la manière dont les deux événements évoquent un sens de continuité dans l'œuvre de Palcy. En plus de la correspondance

thématique du dédain du personnage pour son employeur au moment où le personnage se rend compte de son propre rôle dans l'exploitation de la société, il existe des affinités structurelles palpables. Dans la chronologie des deux films, ces incidents ont lieu à peu près au même moment. Dans la *Rue Cases-Nègres*, José se laisse aller à la violence juste avant de quitter les cases avec sa grand-mère pour habiter un hameau plus proche de l'école qui s'appelle "Petit Bourg." m'man Tine dit que l'incident avec Madame Léonce est la cause de leur déménagement, mais il est clair qu'elle pense qu'un changement sera nécessaire pour assurer la réussite de José. Donc, en ce qui concerne la progression narrative, la destruction de la vaisselle survient juste au moment où José se détache d'un milieu pour entrer dans un autre. Afin de se libérer du cliché de "petit-nègre," José doit effectivement sortir des bornes spatiales des cases qui aident à définir le stéréotype.

L'importance structurelle de la gifle de du Toit est aussi aisément discernable dans *Une saison blanche et sèche*. Cet épisode a lieu juste avant le départ de la femme de du Toit, qui s'oppose aux activités de son mari depuis le début. Dans le déroulement du récit, la perte du travail préfigure la perte de la femme. Ainsi commence la dégringolade de du Toit, Afrikander menant une vie bourgeoise et aisée. Alors que sa vie est totalement bouleversée, du Toit est abandonné de tous sauf de son fils Johan qui sympathise avec lui. Comme dans la *Rue Cases-Nègres*, la violence du protagoniste marque le passage d'un monde à un autre. José passe d'un coupeur de canne virtuel à un intellectuel en germe, alors que du Toit passe d'oppresseur à libérateur. Comme José est obligé de quitter les limites de la plantation pour se transformer, ainsi du Toit doit aller au dela des limites de l'école pour précipiter son évolution. Bien que la police secrète joue un grand rôle dans la destruction de la vie de du Toit, son revers de la main sur la joue du principal montre que le protagoniste accélère volontairement cette destruction afin de se libérer de son passé, pour se construire une nouvelle identité. Comme José, du Toit est complice des structures de l'oppression en même temps qu'il en est victime. Au cours de l'éducation de chaque protagoniste, le complice/victime devient un résistant qui rejette spatialement, voire physiquement, l'autorité qui l'a formé.

La continuité entre les deux films devient encore plus claire quand on remarque que la gifle est un ajout original dans le scénario de Palcy. Dans le

roman de Brink, le principal permet à du Toit de garder sa dignité en donnant sa démission. Il est donc plausible d'avancer que Palcy ajoute cette scène particulière à *Une saison blanche et sèche* pour établir un rapport narratif entre ses deux films, un rapport qui renforce l'unité esthétique des deux œuvres.

Cependant, la rebellion physique ne forme qu'une partie de l'apprentissage des personnages chez Palcy. Dans les deux cas, le protagoniste s'instruit auprès d'un maître. Pour José, le vieux coupeur de canne Médouze devient un mentor, alors que du Toit se trouve sous la tutelle du chauffeur de taxi noir Stanley. De façon ironique, surtout dans le cas de du Toit, Palcy place ses protagonistes dans le rôle subalterne de l'élève bien qu'ils soient tous deux des enseignants qualifiés. Bien plus que Zobel, Palcy met en valeur les dons de José pour l'enseignement autant que ses talents pour l'apprentissage. Dès le début du film, le public remarque que José tente d'apprendre à lire à Carmen. Vers la fin, José s'émerveille du travail de son élève, comme pour reconnaître ses propres progrès en même temps que ceux de Carmen. Dans les deux films, le thème du "professeur devenu élève" revient à plusieurs reprises. Palcy veut sans doute montrer à quel point la tâche de José et de du Toit est difficile si ces personnages, enclins à la pensée progressiste et au développement personnel, rencontrent tant d'obstacles sur le chemin de l'évolution. Comme mentors, Médouze et Stanley rendent la progression de José et de du Toit possible. Malgré leur propre cynisme et leur propre frustration, Médouze et Stanley mettent tous leurs espoirs sur le potentiel de leur apprenti. Médouze raconte la douleur de l'esclavage et de la colonisation en même temps qu'il inculque à José l'amour de la nature et de ses mystères. Stanley, un marginal qui sait se tirer d'affaire et que la police laisse en paix, fait clandestinement entrer du Toit dans les quartiers noirs pour que ce dernier puisse observer l'injustice de près. Dans les deux cas, le plus grand cadeau que fait le maître au novice est de lui enseigner l'Afrique. Ce faisant, le mentor aide le protagoniste à développer la dimension africaine de sa propre identité.

Médouze mérite que l'on lui prête une attention particulière car c'est la façon dont ce personnage est représenté dans le film qui distingue le récit de Palcy de celui de Zobel. Médouze joue un rôle plus crucial dans le déroulement du film. Le public l'aperçoit dès le premier travelling, et Palcy

ajoute des scènes entre José et Médouze.[7] Grâce à ces ajouts, le personnage est présent durant presque la moitié du film. Par contre, Zobel se débarrasse du personnage relativement vite, terminant la première partie du roman (il y en a trois en tout) par sa mort. Alors que l'impact de Médouze sur José semble sans mesure, une scène en particulier indique la contribution du maître à la formation de son apprenti. La scène en question dépeint le rite du samedi soir où les coupeurs fêtent la paie de la semaine en dansant, en chantant et en buvant. Cette scène constitue une synthèse de multiples scènes du roman, avec une forte dose d'adaptation originale de la part de Palcy.

La première prise-de-vue révèle la créativité de Palcy en ce qui concerne José. Quittant sa case pour aller voir Médouze, José se trouve coincé au milieu d'un cercle de danseurs qui s'est formé autour d'un grand feu. Pris au piège, pour ainsi dire, José réagit de façon ambiguë. D'une part, il semble essayer de se joindre aux danseurs, quoiqu'il ne parvienne pas à imiter leurs mouvements. D'autre part, il paraît avoir envie de quitter le cercle pour retrouver Médouze. Cependant, comme il est bloqué par les movements des danseurs, ses efforts pour se libérer de la chaîne sont voués à l'échec. En effet, José éprouve un désir simultané et de faire partie de la danse et d'écouter les contes sur l'Afrique. La scène établit les rapports entre José et son patrimoine africain. Malgré son envie de se joindre aux autres, José reste trop jeune et mal préparé. Pour danser, José doit d'abord s'instruire sur l'Afrique, voire "y voyager" à l'aide de Médouze. Sa visite chez celui-ci devient la métaphore du voyage spirituel et intellectuel vers l'Afrique pour lequel José s'embarque maintenant.

Lorsque José réussit enfin à gagner la case de son maître, il le trouve endormi, comme pour représenter la présence africaine qui se trouve à l'état dormant chez José. Après son réveil, Médouze quitte la hutte avec José pour s'asseoir à côté d'un petit feu de camp qui occupe le centre de l'écran. Il lui raconte la souffrance que l'esclavage a infligé à sa famille et à d'autres familles africaines, familles aujourd'hui détruites. Le dialogue, fondé sur la tradition orale africaine, utilise comme élément structurel principal un refrain "cric/crac" qui symbolise le passage des connaissances du mentor à l'élève. A la manière d'un rite, le dialogue s'ouvre avec la déclaration "cric" du maître, suivi de la réponse "crac" du novice. Au cours de l'échange,

Médouze renforce les éléments les plus importants--comme le fait que tous les Noirs sont originaires d'Afrique, et que ce sont les noirs eux-mêmes qui ont mis fin à l'esclavage aux Antilles--à l'aide du "cric," alors que le "crac" de José confirme qu'il a bien reçu le message. Pour marquer le changement de registre et de cadence dans la conversation, le ton de chaque "cric" et de chaque "crac" varie selon la signification du sujet. Terminant sa description de la fin violente de l'esclavage, Médouze prononce son discours de manière dramatique, énonçant un "cric" particulièrement puissant auquel José répond avec un "crac" plein de respect. Ce faisant, José indique qu'il a bien assimilé le sens du récit. La substance s'allie à la structure en ce sens que la connaissance de l'Afrique est transmise de la façon la plus typiquement africaine pour que José soit parfaitement initié à son héritage africain.

La composition des plans dans cette scène enrichit l'harmonie entre forme et fond puisque les prises-de-vue de Palcy alternent entre des gros-plans de Medouze et de José, et des plans plus larges des deux principaux personnages dans lesquels on voit danser les villageois à l'arrière-plan. Deux niveaux de représentation émergent. Le portrait collectif de l'Afrique illustré par les danseurs est compensé par l'échange plus personalisé entre Médouze et José. Ce n'est pas par hasard que le contexte de la rencontre entre celui-ci et José est au cours d'une fête, car la scène se lit comme une célébration de la culture africaine et de sa transmission aux générations futures. La double complainte de Médouze qui ne regagnera symboliquement l'Afrique qu'après sa mort, et qui, par conséquent, ne peut pas y emmener José, est mitigée par la notion que, du moins pour le garçon, l'Afrique est ré-créée métaphoriquement devant lui et par le feu de la danse et par la chaleureuse amitié entre lui et le vieux Noir. Avec la célébration de la culture africaine à la fin de la scène, il semble que la prophétie de Médouze qu'un jour tous les Noirs retourneront en Afrique ait des chances de réalisation. La statuette en bois sculptée par Médouze racontant son passé à l'enfant symbolise le fait qu'il espère que José assimilera ses origines africaines au point de mériter son retour sur le continent. Avant de donner la petite sculpture à José à la fin de la scène, Médouze la place dans le feu pour renforcer sa couleur et ses traits. Sur le plan symbolique, la statuette suggère que pour José, l'acquisition de son identité ne se fera pas sans mal, mais que les épreuves feront de lui un individu plus sage et plus rigoureusement défini.

D'une manière moins prononcée, mais semblable, le maître de du Toit, Stanley, aide à faire émerger une nouvelle identité africaine chez son protégé. La tâche de Stanley est sans doute plus difficile que celle de Médouze parce que son élève doit rejeter une identité déjà formée afin de pouvoir en prendre une autre. Comme celle de Médouze, pourtant, la tâche de Stanley consiste à emmener son novice en Afrique, tâche que Stanley va littéralement accomplir en transportant du Toit à Soweto à l'arrière de son taxi. L'influence de Stanley dans la re-formation de l'identité de du Toit est révelée lors de leur retour du quartier noir au moment où du Toit essaie de partager avec Stanley des souvenirs ostensiblement "communs" de deux hommes élévés dans la campagne sud-africaine. Du Toit déclare qu'il était "un véritable petit Africain" qui mangeait du "porridge" africain et qui jouait dans la brousse pieds-nus. Entendant cette déclaration, Stanley lui coupe la parole, ripostant: "Pas de droit de vote?" "Obligé de porter un laisser-passer? Prison de Robben Island? Attention, lanie."[8] A part un simple "oui" après une longue pause, du Toit n'ose pas répliquer, son silence témoignant de la gravité des remarques de Stanley. Peu à peu, du Toit se rend compte que son identité africaine ressemble très peu à celle de la majorité de ceux qui partagent son pays et son continent. Palcy adapte cette scène du roman de façon explicitement originale, changeant le lieu tout en donnant une sensation de clôture lorsqu'elle souligne la victoire de Stanley sur du Toit sur le plan rhétorique comme sur le plan moral. Dans le roman, la conversation a lieu chez du Toit, non pas dans le taxi de Stanley. Déplacer la scène dans le taxi lors d'un retour de Soweto indique, au niveau spatial, la prééminence de Stanley et de l'Afrique noire. A la différence de Palcy, Brink n'achève pas la scène en donnant aux paroles d'un personnage un aspect plus décisif qu'à celles de l'autre. Chez Brink, le dialogue s'étend à d'autres sujets, culminant bien plus tard avec le désir de du Toit d'aller voir le cadavre de son jardinier assassiné (84-89). Comme dans la *Rue Cases-Nègres*, l'adaptation de Palcy souligne l'évolution du protagoniste auprès d'un mentor, illustrant les changements que le maître provoque en demandant à l'apprenti d'examiner les fondements de son identité culturelle et morale.

Le défi que lance Stanley à du Toit se retrouve dans les rapports existants entre du Toit et son fils, Johan. A mesure que le protagoniste met en question sa complicité avec l'apartheid, il fait tout son possible pour s'assurer

que son fils ne partagera pas son aveuglement. Pour Johan, le but sera d'inclure l'Afrique dans son identité. Alors que Stanley initie du Toit, ce dernier, de son côté, devient le maître de Johan, créant une intrigue secondaire absente dans le roman. Dans le film, Johan devient l'allié inébranlable de son père, apprenant les atrocités du régime en même temps que du Toit. Au sens figuré, Palcy développe le personnage de Johan pour qu'il incarne la naïveté définissant du Toit. Quoique naïfs, père et fils subissent une transformation qui est dépeinte métaphoriquement dans l'image du cheval à bascule que fabrique du Toit pour l'anniversaire de son petit-fils. S'éloignant du roman qui ne fait mention du jouet qu'en passant, Palcy accorde une grande valeur symbolique au cheval de bois, emblématique des progrès de du Toit et de Johan.

On voit le cheval dans deux scènes, vers le début et vers la fin du film. Dans la première scène, le public voit du Toit, sa femme et Johan dans le garage quand Stanley arrive et annonce le meurtre du jardinier par la police secrète. Le cheval n'est alors qu'une ébauche, les détails n'étant pas terminés. Ce qui montre à quel point du Toit et Johan ont évolué, c'est que le cheval, dans la deuxième scène, sert de prétexte à du Toit pour juger si son fils a bien compris tout ce qui s'est passé. Du Toit a terminé la tête et la crinière de l'animal. Toutefois, le reste du cheval demeure inachevé représentant le travail légué à Johan. Dans la chronologie du film, la scène a lieu au moment où du Toit se prépare à faire publier des documents compromettants pour la police secrète. Du Toit explique les projets à son fils, s'assurant ainsi que Johan pourra reprendre le flambeau si son père meurt. Ce n'est pas par hasard que la scène met en valeur le travail qu'effectue Johan sur la queue du cheval, exemplifiant le rôle de partenaire et de successeur qu'il tient auprès de son père. Faisant en réalité discrètement références à leurs exploits alors qu'il parle du cheval, du Toit déclare que Johan "a merveilleusement bien fait" malgré le peu d'aide que lui a apporté son père, donnant ainsi l'impression que Johan aura peu de difficultés à prendre la relève.

L'accent mis sur le cheval établit un lien direct avec la scène dans laquelle José et Médouze parlent devant le feu de camp. Dans les deux films, le maître confie à l'apprenti un savoir en même temps qu'une mentalité qui peut transformer non seulement l'identité individuelle du novice, mais l'identité de chaque peuple. Le cheval et la petite sculpture sont tous deux taillés dans

le bois, ce qui symbolise le côté brut, non raffiné des enfants (et je range du Toit dans cette catégorie), mais aussi la métamorphose qu'ils subissent lors de leur éducation. Dans son expression optimale, l'évolution du personnage mènera à une définition plus sophistiquée de l'être et de son but. Du point de vue structurel, le dialogue entre Johan et son père ne montre pas la rigueur que l'échange "cric/crac" de la *Rue cases-nègres*. Pourtant, la façon dont du Toit vérifie fréquemment que Johan a bien compris la situation rappelle la technique employée par Médouze pour s'assurer que José a bien reçu le message en énonçant son "cric." Chez les deux mentors, le but est d'évaluer la capacité de son élève à développer une nouvelle identité sans l'aide du maître. Médouze ne retournera pas en Afrique de son vivant. De même, du Toit n'atteindra jamais l'Afrique à laquelle il s'est efforcé de donner forme. Néanmoins, José gardera la petite sculpture avec lui en quittant les cases, tandis que Johan achèvera sans doute le cheval lorsqu'il prendra plus clairement conscience de l'ignominie que son gouvernement représente.

En effet, la conclusion de chaque film montre l'émergence de nouvelles identités africaines, du moins au niveau de l'individu. Au moment où son père est assassiné, Johan remet les pièces à conviction aux journalistes. Le sacrifice de du Toit permet la conversion totale de Johan à la cause. Tout comme Johan se libère des chaînes de son passé, José se libère des plantations en gagnant une bourse. Johan, à la différence de son père, ne se soumettra pas à la propagande et à la répression. De la même manière, José ne vivra plus dans l'ignorance et la misère dans lesquelles il a grandi. Comme Johan, José perd un parent, m'man Tine, au cours de son éducation. Mais dans les deux cas, Palcy suggère que la mort trouve sa récompense dans la nouvelle vie de l'enfant. José puise dans la dignité de son passé africain pour construire sa nouvelle identité de brillant élève, alors que l'identité éclairée de Johan fait espérer un futur africain bien plus prometteur. Dans les deux films, Palcy implique que l'identité africaine, qu'elle soit noire ou blanche, possède la capacité morale de s'améliorer. A travers cette correspondance, littéralement du noir au blanc, Palcy suggère que toute forme d'apartheid conduit à sa propre destruction en incitant et l'oppresseur et l'opprimé à abandonner des structures qui visent à la dégradation humaine. Chez chaque protagoniste, le fait d'être confronté à une vérité accablante détruit la naïveté enfantine du monde. En même temps cette confrontation ranime chez le héros un désir de

s'assurer que l'on résistera à cette forme de naïveté de manière intelligente et humaine.

University of Nebraska-Lincoln

Notes

[1] Je tiens à remercier Brigitte Humbert pour ses conseils au cours de la rédaction de cet article.

[2] Une version condensée de cet exposé a été présentée à Eleventh Annual Conference on Foreign Literature, The Wichita State University, avril 1994.

[3] Peu de recherches ont été effectuées sur l'œuvre de Palcy. Ces recherches mettent davantage l'accent sur l'un des deux films que sur la relation existant entre les deux. Alain Ménil discute la réaction que le film a provoquée en Martinique et en Guadeloupe, insistant sur l'originalité et la justesse du film dans son portrait de l'expérience antillaise. Pour une étude d'*Une saison blanche et sèche* dans le contexte de la politique et de la représentation hollywoodienne de l'apartheid, consulter Rob Nixon. A noter aussi sont deux comptes rendus: celui de David Shipman et celui de David Papineau.

[4] Voir, par exemple, l'article de Marlaine Glicksman. Consulter également l'interview de Kristine McKenna .

[5] Pour une bonne édition du roman de Zobel, on peut consulter celle publiée par Kraus-Thomas Reprints, 1970.

[6] L'édition consultée a été publiée aux Etats-Unis par Morrow en 1980.

[7] L'ajout le plus évident est celui de la scène juste avant la mort de Médouze où le vieil homme exhorte José à accepter et à respecter toutes les forces de la création comme bienveillantes.

[8] "Lanie," est un terme péjoratif pour "Boer" dans la langue tsotsi. La citation provient du scénario de Palcy et de Colin Welland. Toutes les traductions sont faites par l'auteur.

Ouvrages cités

Brink, André. *A Dry White Season*. New York: William Morrow and Company, 1980.

Glicksman, Marlaine. "Tempest: Euzhan Palcy's *A Dry White Season*." *Film Comment* Sept-Oct 1989: 64-67.

McKenna, Kristine. "Tough, Passionate, Persuasive: An Interview With Euzhan Palcy." *American Film* Sept 1989: 33-37.

Ménil, Alain. "Rue Cases-Nègres ou les Antilles de l'intérieur."*Présence africaine* 129 (1984): 96-110.

Nixon, Rob. "Cry White Season: Apartheid, Liberalism and the American Screen." *South Atlantic Quarterly* 90 (1991): 499-529.

Palcy, Euzhan, and Welland, Colin, screenwriters. *A Dry White Season*. Dir. Euzhan Palcy. Prod. Paula Weinstein. With Donald Sutherland and Marlon Brando. MGM 1989.

Palcy, Euzhan, scénariste. *Rue Cases-Nègres*. Réal. Euzhan Palcy. Prod. Jean-Luc Ormières. Avec Garry Cadenat et Darling Legitimus. Productions SU.MA.FA. 1984.

Papineau, David. Compte rendu de *A Dry White Season*, par Euzhan Palcy. *Times Literary Supplement* 26 Jan. 1990: 90.

Shipman, David. Compte rendu de *A Dry White Season*, par Euzhan Palcy. *Contemporary Review* July 1990: 47.

Zobel, Joseph. *La rue cases-nègres*. 1950. Nendeln (Liechtenstein): Kraus-Thomas , 1970.