



SOMMAIRE

Fiche technique	1
Générique	
Synopsis	
Un deuxième film haïtien à Cannes	2
Une histoire du cinéma haïtien	
Le cinéma haïtien en quelques dates clefs	
Réalisatrice et comédienne	3
Gessica Généus	
Un tournage sous haute tension	4
Contexte géopolitique en Haïti	
Un tournage « en plein chaos »	
Le réel dans la fiction	5
Du documentaire à la fiction	
Moi et les autres	
Peu de découpage : premier et second plan, flou et net, visible et invisible	
Un film hanté	7
Un film d'exorcisme	
Vaudou	
Le vaudou au cinéma : la figure du zombi	
La figure de la jeune fille	9
C'est quoi être une jeune fille en Haïti ?	
Un anti conte de fée	
Female Gaze : <i>Le Mépris</i> au féminin	
Analyse de séquence	
L'impossible « chambre à soi »	
Celles qui restent	15
Un monde sans hommes	
Un film choral au féminin	
<i>Atlantique</i> de Mati Diop : filmer l'aventure de l'attente	
Une fin ouverte	17
Étude du scénario	
Miroir et poupée	18
Analyse de séquence	
Jeannette disparaît, Jeannette s'efface	
Ressources complémentaires	III de couv.

● Biographie de Marilou Duponchel

Marilou Duponchel est critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et chez *Trois Couleurs*. Elle est également l'autrice de l'introduction du livre sur *Laurent Cantet, le sens du collectif*. Elle intègre en 2022, après une année passée au court métrage, le comité long métrage de la Semaine de la critique.

● Remerciements

Gessica Généus et Nour Films

● *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Amandine Larue, Didier Kiner
- Coordination du livret : Pauline Gervaise, Léna Cervoni et Sarajoy Mercier
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Wagram Impression

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS – Septembre 2024

ACRIF – Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédérick Lemaître
75020 Paris
Tél. 06 77 62 63 20
contact@acrif.org
www.acrif.org

Les Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél. 07 66 24 44 52
contact@cip-paris.fr
www.cinemasindependantsparisiens.fr

Dossier téléchargeable sur :
www.acrif.org
et
www.cinemasindependantsparisiens.fr

Fiche technique

● Générique

FREDA

Haïti, Bénin, France
2021 – 1h33 – couleur

Réalisation

Gessica Généus

Scénario

Gessica Généus

Acteurs

Néhémie Bastien (Freda) ;
Fabiola Rémy (Jeannette) ;
Djanaïna François (Esther) ;
Jean Jean (Yeshua) ;
Gaëlle Bien-Aimé (Géraldine) ;
Rolaphton Mercure (D-Fi) ;
Cantave Kervern (Moïse) ;
Paula Clermont Péan (Marlène)

Photographie

Karine Aulnette

Son

Thomas Van Pottelberge

Montage

Rodolphe Molla

Productions

SaNoSi Productions ;
Ayizan Production ;
Merveilles Production

Producteurs

Gessica Généus, Jean-Marie Gigon,
Faissol Gnonlonfin

Pays d'origine

Haïti, Bénin, France

Genre

Drame

Format

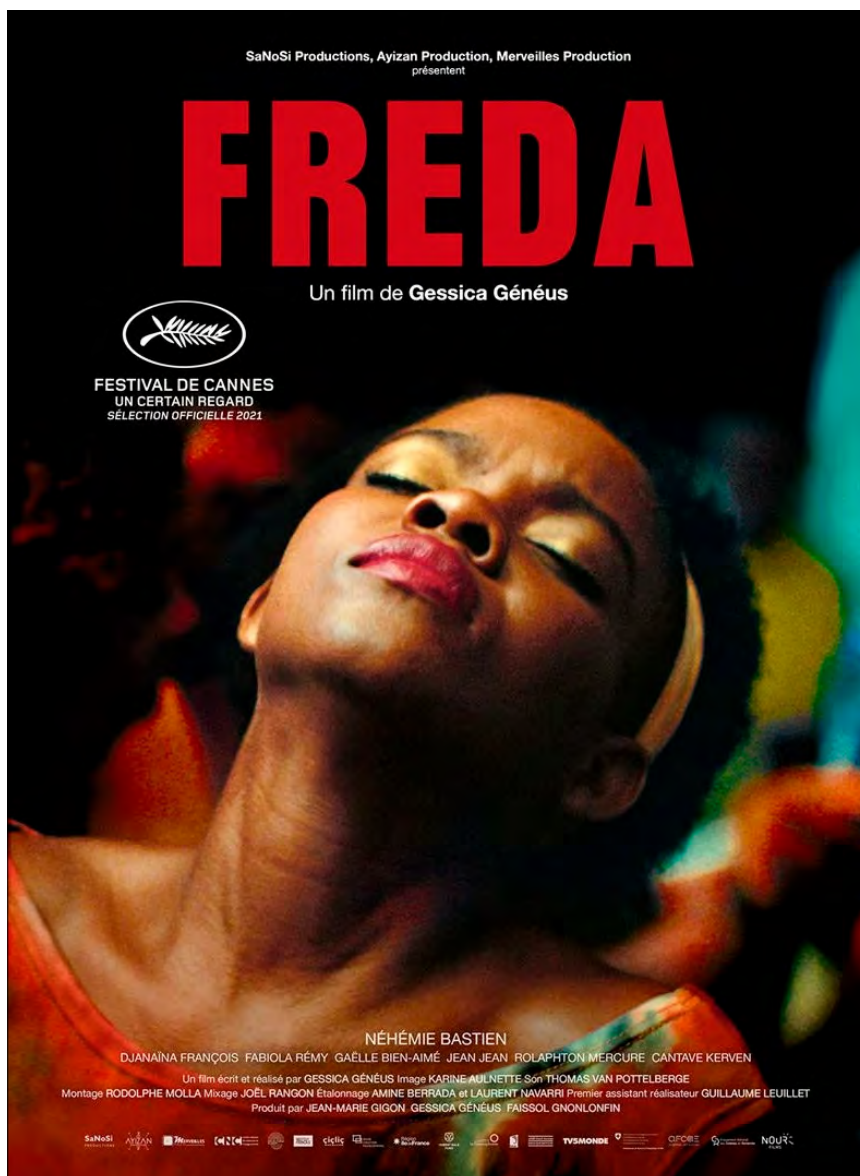
1,85

Date de sortie

13 octobre 2021

Distribution

Nour Films



© Nour Films

● Synopsis

Freda, la vingtaine, vit dans une petite maison d'un quartier pauvre de Port-au-Prince avec sa sœur Esther, son frère Moïse, et sa mère Jeannette. La jeune femme étudie l'anthropologie à l'université mais le contexte géopolitique du pays ainsi que la précarité de son environnement familial, menacent la poursuite de ses études. Haïti est traversé par d'importantes manifestations, la jeunesse est aux abois, la violence règne dans ce pays où la pauvreté s'accroît et où les inégalités ne cessent de se creuser. Dans ce contexte, Freda et les femmes qui l'entourent tentent tant bien que mal de mener leur vie. Partir ou rester ? La jeune fille veut croire en l'avenir de son pays.

Un deuxième film haïtien à Cannes

En 2021, *Freda*, premier long métrage de fiction de Gessica Génésus, devient le deuxième film haïtien à être présenté en sélection officielle au Festival de Cannes dans la catégorie Un Certain Regard¹. Succursale créée en 1978, d'ordinaire réservée à des noms moins connus que ceux qui figurent en compétition et sont éligibles à la Palme d'Or, la section s'oriente depuis quelques années vers la jeune création internationale. Pour trouver la trace d'un film haïtien, et plus spécifiquement franco-haïtien, à Cannes, il faut remonter à 1993 et à la présentation en compétition officielle de *L'Homme sur les quais* de Raoul Peck, le plus célèbre des cinéastes haïtiens. C'est peu dire que la présence du film de Gessica Génésus en 2021, fait événement dans l'histoire du festival et dans l'histoire du cinéma.

● Une histoire du cinéma haïtien

Pour comprendre une telle disparité dans la vitrine mondiale qu'offre le Festival de Cannes, il faut se plonger dans l'histoire du cinéma haïtien. La documentation à son endroit est à l'image de son sujet : peu profuse. Pourtant, l'arrivée du cinématographe sur l'île n'est pas si éloignée de son invention française en février 1895 par les frères Lumière. Il fait son apparition en Haïti quelques années seulement après la première séance publique organisée le 28 décembre 1895 au Salon Indien du Grand Café de Paris.

Le 14 décembre 1899, Joseph Filippi, représentant émissaire, organise une première séance au Petit Séminaire du Collège Saint-Martial. Dès 1907, les projections s'étendent au Grand Hôtel de Pétiion-Ville. En 1914, elles se déplacent vers le Parisiana, première grande salle de cinéma et de théâtre du pays. À cette époque, le réseau de salles s'intensifie. En 1953, le Rex Théâtre² devient le centre culturel névralgique de Port-au-Prince. Pourtant, la production d'images à l'intérieur du pays reste très limitée. La dictature instaurée par François puis Jean-Claude Duvalier, père et fils (un règne qui s'étend de 1957 à 1986), s'oppose au développement du cinéma haïtien et censure toutes images jugées sulfureuses. Diverses contraintes technologiques et financières, une privation de liberté d'expression imposée par le régime ainsi qu'un manque probant d'infrastructures, handicapent et paralysent les apprentis cinéastes. Les premiers films tournés sur le sol haïtien sont donc souvent français (Haïti est une colonie française de 1697 à 1804, date de l'indépendance) ou américains (présents sur le territoire de 1915 à 1934³).

En 1960, Ricardo Widmaier et Edouard Guilbaud réalisent *Moi je suis belle*, le premier film haïtien. Il faut attendre les années 70 pour que naisse une première vague de films haïtiens dont *Haïti, le chemin de la liberté* (1974), documentaire d'Arnold Antonin qui fait date. Le film retrace l'histoire du pays depuis le débarquement de Christophe Colomb jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Duvalier. Interdit de projection, *Haïti, le chemin de la liberté* circule clandestinement dans la diaspora haïtienne au sein de laquelle un cinéma de

dénonciation trouve sa place. Durant cette période, seulement deux films sont officiellement produits⁴ : *Map pale nèt* (1976), version créole de la pièce de Jean Cocteau, *Le Bel Indifférent*, réalisé par Raphaël Stines et *Olivia* (1977) de Bob Lemoine. Dans les années 80, avec l'émergence de la vidéo et la chute du règne Duvalier, une nouvelle génération de jeunes cinéastes prêts à en découdre apparaît. Leurs œuvres sont éminemment politiques et engagées. Dans les années 2000, c'est le boom du cinéma haïtien avec une production qui s'élève désormais à 20 longs métrages de fiction par an. Mais à l'aube des années 2010, sous les effets de l'insécurité politique et de la piraterie (copies DVD, projections illégales), l'économie du cinéma s'essouffle. En décembre 2009, un mois avant le tremblement de terre du 12 janvier, l'Impérial, dernière salle de cinéma de la ville, ferme ses portes à Port-au-Prince. ■

Le cinéma haïtien en quelques dates clefs⁵

1899 : premier film documentaire réalisé en Haïti

Le lendemain de la première projection cinématographique en Haïti, Joseph Filippi filme un incendie qui se déclenche sur la place Piéton et réalise ainsi le premier documentaire tourné en sol haïtien. *Dernier incendie du 15 décembre 1899 à Port-au-Prince* est projeté le 30 décembre de la même année.

1960 : le premier documentaire haïtien

Il faut attendre 1960 pour que le premier film haïtien voit le jour. Baptisé *Moi je suis belle*, le film est un moyen-métrage documentaire co-réalisé par Ricardo Widmaier et Edouard Guilbaud⁶, autour d'un concours de beauté.

1976 : premier film de fiction haïtien

En 1976, Raphaël Stines réalise le premier film de fiction haïtien. Baptisé *Map pale nèt*, le film est une version créole de la pièce *Le Bel indifférent* de Jean Cocteau.

1993 : premier film haïtien à Cannes

En 1993, Raoul Peck devient le premier à être sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes. *L'Homme sur les quais* relate l'enfance, la vie et les traumatismes endurés par une fillette de huit ans, dans une période marquée par la corruption et la violence des massacres perpétrés par la dynastie Duvalier, famille de dictateurs ayant régné sur l'île de 1957 à 1986. L'œuvre de Raoul Peck, mêlant documentaire et fiction, a permis de faire découvrir au monde entier la réalité d'Haïti. Son travail met au centre les luttes afro-descendantes, exhume les fantômes du passé, ceux de la colonisation, et interroge le racisme systémique en adoptant un nouveau regard sur la grande histoire décoloniale et le suprémacisme blanc. En 2017, son documentaire *I Am Not Your Negro* célèbre les mots de l'écrivain noir James Baldwin et revient sur l'émancipation des afro-américains. Le film est un succès. Il remporte le BAFTA Awards⁷ du meilleur documentaire et se retrouve nommé aux Oscars.

2016 : premier film haïtien présélectionné aux Oscars

En 2016, *Ayiti mon amour* de l'haïtiano-américaine Guetty Felin est le premier film haïtien présélectionné pour l'Oscar dans la catégorie de meilleur film en langue étrangère.

2021 : premier film entièrement tourné en Haïti et sélectionné à Cannes

Vingt-huit ans après le film de Raoul Peck, *Freda* devient le deuxième film haïtien à fouler le sol cannois.

1 Arnold Antonin, « Le cinéma en Haïti », *Africultures*, 8 août 2007, <http://africultures.com/le-cinema-en-haiti-6821/>

2 *Idem*

3 L'occupation d'Haïti par les Etats-Unis débute le 28 juillet 1915 sous la mandature de Woodrow Wilson pour protéger les intérêts économiques américains sur l'île. Roosevelt y met fin le 1^{er} août 1934.

4 « Haïti, ou la rage de filmer : focus sur le cinéma haïtien », CNC, 19 août 2018, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/haiti-ou-la-rage-de-filmer--focus-sur-le-cinema-haitien_837233

5 Allwitch Joly, « Les premières fois dans le cinéma haïtien », *Loop News*, 27 octobre 2022, <https://haiti.loopnews.com/content/les-premieres-fois-dans-le-cinema-haitien>

6 Arnold Antonin, « Le cinéma en Haïti », *Africultures*, 8 août 2007, <http://africultures.com/le-cinema-en-haiti-6821/>

7 Depuis 1947, les prix de la British Academy of Film and Television Arts récompensent les meilleurs films internationaux sortis dans les salles britanniques.

Réalisatrice et comédienne

Gessica Génésus

C'est d'abord comme une image, projetée sur un écran, que Gessica Génésus apparaît au cinéma. En 2002, à 17 ans, la jeune femme, née le 23 décembre 1985 à Port-au-Prince, devient, grâce à l'engouement populaire suscité par le film de Richard Sénécal, *Barikad*, variation contemporaine d'un *Roméo et Juliette* conditionné aux préoccupations du peuple, la nouvelle petite star du cinéma haïtien, « *l'enfant du pays* »⁸. « *Pour moi, tout ce qui comptait, c'était l'argent au bout du tournage afin de payer les études. Si ça m'a donné à entrer dans le milieu, ça m'a d'abord appris ce que je ne voulais pas y faire!* »⁹ dira cette deuxième enfant d'une fratrie de quatre, ayant grandi auprès d'une mère précaire dans un quartier populaire de Port-au-Prince,¹⁰ comme ses deux héroïnes de fiction. « *Ma mère se débrouillait, travaillant parfois dans de petits restos, parfois sans boulot. J'avais 12 ans quand ma sœur aînée est partie aux USA et 14 quand j'ai été séparée de ma mère tombée dans la dépression. Du coup j'ai vécu jusqu'à 18 ans chez des tantes et des cousins.* »¹¹



En 2006, la jeune femme retrouve Richard Sénécal en tant qu'actrice pour *Cousines* grâce auquel elle reçoit le prix d'interprétation au Festival international du film de Brooklyn à New-York, puis collabore à deux reprises avec Arnold Antonin : *Le Président a-t-il le sida ?* (2006) et *Les Amours d'un zombi* (2009). La même année, c'est Raoul Peck qui l'engage dans le téléfilm *Moloch Tropical*.

Quelque temps après le tremblement de terre survenu en Haïti en 2010, la comédienne, engagée activement dans la reconstruction de son pays via les Nations Unies, décroche une bourse d'études pour étudier à l'Acting International de Paris. Malgré un rôle dans *Toussaint Louverture*, téléfilm historique réalisé par Philippe Niang, retraçant la vie de cet ancien esclave haïtien devenu à l'indépendance le gouverneur de Saint-Domingue et une apparition chez la cinéaste française Pascale Ferrand (*Bird People*, 2014), la jeune femme se retrouve confrontée au racisme systémique de l'industrie française : « *J'avais un agent, mais les rôles qu'on me proposait me catégorisaient trop. C'était surtout des femmes de ménage, dans le 93 par exemple – alors qu'à l'époque, je ne savais même pas où c'était, le 93. Ils avaient un problème avec mon accent, ça n'avait rien à voir avec mes capacités de comédienne. C'était toujours « D'où viens-tu ? », « Pourquoi tu as cet accent-là ? » « Elle est pas assez noire ». Voir : « Elle est trop belle pour être noire dans un film. » *Ça m'a extrêmement troublée.* »¹² Durant ses années parisiennes, la jeune femme se met à écrire des scénarios.*

De retour dans son pays natal, elle décide de monter sa propre société de production, Ayizan Production, n'attendant plus qu'une proposition respectable ne lui parvienne. « *J'en avais marre qu'on me regarde, je voulais être écoutée.* »¹³ dira-t-elle au journal *Le Temps*. C'est ainsi qu'entre 2014 et 2016, Gessica Génésus réalise une série de courts métrages baptisée *Vizaj Nou (Nos Visages)* dans laquelle elle brosse le portrait de différentes figures de la société haïtienne, chères à ses yeux : on y trouve la danseuse et professeure de danse folklorique haïtienne Viviane Gauthier, le poète, dramaturge, peintre et musicien Jean-Pierre Basilic Dantor Franck Étienne d'Argent dit Frankétienne ou encore le journaliste et acteur haïtien Anthony Pascal.

Cette propension, ce désir à célébrer des artistes alliés haïtiens dit l'engagement de Gessica Génésus à l'endroit de son pays, de sa culture et dessine le geste d'une légitime réap-

ropriation. Reprendre ce qui a été volé, confisqué, pourrait ainsi être le programme de la filmographie naissante de la jeune cinéaste : « *Il est absolument essentiel que nous racontions nos propres histoires, nous ne pouvons plus abandonner aux étrangers le soin exclusif de montrer Haïti.* »¹⁴ En 2017, cinéaste, Gessica Génésus le devient pleinement

avec la reconnaissance publique et critique de son moyen métrage documentaire *Douvan jou ka levé (Le jour se lèvera)* multi-récompensé dans lequel elle propose une réflexion passionnante et des plus pertinentes sur l'identité haïtienne. La cinéaste se confronte aux démons de son pays et à ceux de sa famille, et de sa mère atteinte d'une maladie mentale dont elle craint l'héritage : « *Que veut dire "être Haïtien" aujourd'hui ? Comment surmonter cette stagnation à tous les niveaux dans la société haïtienne ? Quelle est cette "maladie de l'âme" qui ronge ce peuple ?* » s'interroge Gessica Génésus. Dans ce récit à la première personne où la quête intime se mêle à la grande histoire, Gessica Génésus scrute les ombres et les ravages laissés par le colonialisme et le protestantisme blanc sur un peuple écartelé entre l'imposition d'une culture, et la sienne, propre, dont fait partie, par exemple, le vaudou. Cette dimension schizophrénique induite par le système de domination que représente la colonisation est aussi l'un des fils rouges de *Freda*. ■

● Filmographie de Gessica Génésus

Réalisatrice

- 2014–2016 : *Vizaj Nou (Nos Visages)*
- 2017 : *Douvan jou ka levé (Le jour se lèvera)*
- 2021 : *Freda*

Actrice

- 2002 : *Barikad* de Richard Sénécal
- 2006 : *Cousines* de Richard Sénécal
- 2006 : *Le Président a-t-il le sida ?* d'Arnold Antonin
- 2009 : *Les Amours d'un zombi* d'Arnold Antonin
- 2009 : *Moloch Tropical* de Raoul Peck
- 2012 : *Toussaint Louverture* de Philippe Niang
- 2014 : *Bird People* de Pascale Ferrand
- 2016 : *The Empty Box* de Claudia Sainte-Luce
- 2016 : *Everything But a Man* de Nnegest Likké
- 2017 : *Cargo* de Kareem Mortimer

8 Arnaud Robert, « En Haïti, prier jusqu'à la folie », *Le Temps*, 25 janvier 2018, <https://www.letemps.ch/culture/haïti-prier-jusqua-folie>

9 Alexis Campion, « Gessica Génésus raconte la naissance tourmentée, en Haïti, de son film *Freda* », *Le Journal du Dimanche*, 13 octobre 2021, <https://www.lejdd.fr/culture/gessica-geneus-raconte-la-naissance-tourmentee-en-haiti-de-son-film-freda-3185>

10 *Idem*

11 *Idem*

12 Timé Zoppé, « Gessica Génésus : "En Haïti on ne devient jamais adulte parce qu'on est obligé de rester en tribu pour survivre". », *Trois Couleurs*, 19 juillet 2021, <https://www.troiscouleurs.fr/article/interview-gessica-geneus-freda>

13 Arnaud Robert, « En Haïti, prier jusqu'à la folie », *Le Temps*, 25 janvier 2018, <https://www.letemps.ch/culture/haïti-prier-jusqua-folie>

14 Même source que la note 12.

Un tournage sous haute tension



● Contexte géopolitique en Haïti

Si « *tout film est un documentaire sur son propre tournage* », comme l'affirmait Jacques Rivette, ou Eric Rohmer¹⁵, cinéastes français et figures de la Nouvelle Vague¹⁶, il l'est d'autant plus en ce qui concerne *Freda*, témoin privilégié et direct de son époque. Meurtri par le séisme de 2010, Haïti peine à se reconstruire. Le pays est depuis plusieurs années traversé par d'importantes crises politiques, institutionnelles, économiques et sociales. En 2017, une large partie des haïtiens et des haïtiennes descendent dans la rue pour réclamer une justice sociale et pour s'opposer à de nouveaux surcoûts qui accroissent la pauvreté déjà extrême du pays. L'année suivante, l'augmentation forcée par le FMI du prix des carburants ainsi que le scandale de l'affaire Petrocaribe, programme pétrolier entaché par une affaire d'extorsion de fonds touchant différents ministres haïtiens et le président Jovenel Moïse, embrase le pays qui réclame la démission de ce dernier. Grèves, pillages et blocages routiers paralysent l'île déjà engluée dans une situation économique extrêmement fragile. C'est dans ce contexte, qu'une partie de la jeunesse fuit au Chili, comme Moïse, le frère de Freda, et que les gangs et bandes criminelles prolifèrent et règnent. Elles multiplient enlèvements, vols à main armée et assassinats face à un pouvoir impuissant mais complice¹⁷.

● Un tournage « en plein chaos »

C'est dans ce climat sous haute tension et vigilance accrue que débute le tournage de *Freda* à la fin de l'année 2019 : « *Quand nous avons commencé les repérages, il y avait des barrières partout, des pierres étaient lancées sur les voitures, et tout le monde me disait que j'étais folle. Mais moi, j'étais sûre que la population serait là pour le tournage. On me connaît là-bas, on connaît mes films sur le pays et les actions que j'ai menées pour sa reconstruction. Les gens savaient que j'allais raconter leur histoire et pas une autre. Et ils se sont ralliés. Ils ont formé des boucliers humains pour protéger chaque endroit où nous tournions. Nous sommes restés quinze jours dans la maison de Freda, et tout le monde bloquait les environs avec des voitures, des chaises. Il y avait un silence impeccable. C'est ainsi que, malgré la situation politique, j'ai pu tourner ce film en vingt-sept jours. C'est du cinéma guerrier et notre réalité.* »¹⁸ confira Gessica Génés au journal *Le Monde* au moment de la projection de son film au Festival de Cannes. En concomitance à la présentation du film survient alors, le 7 juillet, l'assassinat, par un commando armé, du président d'Haïti, Jovenel Moïse, accusé par une grande partie de la population d'avoir nourri ce climat délétère. ■

¹⁵ La provenance de cette affirmation n'a jamais été totalement expertisée.

¹⁶ Mouvement de renouveau cinématographique mené par un groupe de jeunes critiques qui à la fin des années 50 réalisent leurs premiers films et rompent avec un certain cinéma jugé peu inventif et novateur, appelé cinéma de la qualité française.

¹⁷ François Bonnet, « Haïti : le pouvoir s'allie aux gangs pour terroriser Port-au-Prince », *Mediapart*, 25 novembre 2019, <https://www.mediapart.fr/journal/international/251119/haïti-le-pouvoir-s-allie-aux-gangs-pour-terroriser-port-au-prince>

¹⁸ Véronique Cauhapé, « Gessica Génés : 'Freda', c'est du cinéma guerrier et notre réalité », *Le Monde*, 13 octobre 2021, https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/10/13/gessica-geneus-freda-c-est-du-cinema-guerrier-et-notre-realite_6098129_3246.html

Le réel dans la fiction

● Du documentaire à la fiction

L'histoire du cinéma haïtien est intimement liée à la forme documentaire, elle est son lieu de naissance, son épanouissement. Ce rapport évident de l'un à l'autre fait du cinéma haïtien un témoin actif de son temps qui nous renseigne sur l'urgence d'un pays dont il faut coûte que coûte documenter l'état de délabrement. Son lien à la fiction se trouve ainsi inévitablement marqué par cette donnée essentielle. « *On ne va pas courir après la politique monsieur, c'est elle qui nous court après* » dit un camarade de classe de Freda à leur professeur. Cette phrase, pas du tout anodine, s'entend alors comme le projet politique d'un film, et d'un cinéma, qui ne traque jamais le réel mais s'en laisse totalement imprégner.

Le choix d'un casting d'acteurs et d'actrices experts ou non professionnels renforce cette sensation. C'est sur scène que Gessica Génés découvre Néhémie Bastien, l'interprète de Freda dans la pièce *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac dans laquelle elle incarne une petite fille de huit ans. C'est seulement sa première expérience théâtrale et Néhémie Bastien n'a pour l'heure jamais passé de casting de sa vie. La projection entre son héroïne et la jeune fille est immédiate pour Gessica Génés « *Je voyais Freda. Sans l'ombre d'un doute. Elle n'avait jamais passé de casting de sa vie et c'était sa première expérience théâtrale. Quand elle a lu le scénario, elle était dans l'inconfort car elle était presque à nu. Elle était dans la complexité de Freda. Et je savais qu'elle allait transcender la notion de fiction en existant tout simplement.* »¹⁹ Le reste du casting de *Freda* se compose de Fabiola Rémy (Jeannette), de Djanaina François (Esther), de Cantave Kervern (Moïse), premières fois à l'écran, du comédien Jean Jean (Yeshua) mais aussi de l'humoriste, comédienne et actrice haïtienne engagée, Gaëlle Bien-Aimé (Géraldine).

Parler d'identité haïtienne, la célébrer, sans en utiliser la langue paraissait invraisemblable à Gessica Génés qui dut pourtant lutter, comme lutte Freda face à ses camarades de fac, pour que le créole soit enseigné à l'école, afin de préserver cette donnée essentielle de son film : « *Ce fut un vrai combat. Heureusement que mon producteur m'a soutenue, me permettant d'aller au bout de cette ambition et de cette envie. Comme nous sommes une ancienne colonie et que le créole dérive du français, on m'invitait souvent à faire le film directement en français. Mais je ne voyais pas comment faire le film autrement qu'en créole, même au-delà d'un combat personnel ou d'un désir d'affirmation de ma négritude. Je dis négritude car pour nous, en Haïti, c'est le plus beau mot qui existe.* »²⁰

→ Courant littéraire et politique, la négritude est créée durant l'entre-deux-guerres par des écrivains noirs tels que Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, les sœurs Paulette et Jeanne Nardal, Léon-Gontran Damas. Ce courant de pensée est intimement lié à l'anti-colonialisme et regroupe les caractéristiques et valeurs culturelles, intellectuelles d'une identité noire. Aimé Césaire le définit comme « *la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture.* »²¹



↪
Affiche du documentaire *Douván jou ka levé (Le jour se lèvera)* de Gessica Génés, 2017.
© SaNoSi Productions

● Moi et les autres

« *La fiction, c'est ce qui m'arrive à moi ; le documentaire, c'est ce qui arrive aux autres.* » disait Jean-Luc Godard. La formule trouve un sens particulier dans *Freda*. C'est d'abord au contact de la forme documentaire que Gessica Génés se réalise en tant que cinéaste grâce à sa série de portraits *Vizaj Nou (Nos Visages)* (2014–2016) puis via son moyen métrage *Douván jou ka levé (Le jour se lèvera)* (2017). La réalisation de *Freda* marque ainsi dans la carrière de la cinéaste deux caps importants : le passage au long métrage et celui à la fiction. Mais chez Gessica Génés, et chez d'autres avant elle, cette tyrannie des genres qui voudrait opposer l'un et l'autre est abolie. Film de fiction, *Freda* s'inspire de codes documentaires. Son dispositif, sa mise en scène sont aimantés par le réel, par « *ce qui arrive aux autres.* » C'est ainsi que *Freda* n'hésite pas à s'échapper des rails de sa fiction pour aller voir ce qu'il se passe derrière. Le film est rythmé par plusieurs séquences purement documentaires, faisant état des manifestations en cours dans la ville. Ces scènes ont été filmées par des réalisateurs et des chefs opérateurs haïtiens qui ont travaillé avec Karine Aulnette, familière du genre, capable de s'adapter avec flexibilité aux accidents et incertitudes de ce réel en mouvement. L'intrusion de ces scènes dans le film vient à la fois nourrir son propos, donner un visage tangible aux discussions animées des étudiants de l'université, mais aussi interrompre la fiction en cours, ou plutôt briser son illusion. À trois reprises elles apparaissent, et elles ont en commun de montrer des objets brûlés, en flammes au milieu de la route, mais aussi des regards curieux adressés à la caméra, et parfois même des invectives. La caméra devient ainsi un réceptacle, une tribune pour celui qui s'en sert comme porte-voix de sa légitime colère. En révélant l'objet caméra, par ces regards qu'on nous croirait adressés, *Freda* dévoile ainsi l'artifice de son tournage, la présence d'une cinéaste et de sa cheffe opératrice derrière la caméra, toutes ces choses que la fiction traditionnelle interdit. Tout d'un coup, le réel nous fait face, le nous regarde autant que nous le regardons. En incorporant de telles scènes à l'ensemble de son récit, Gessica Génés fait l'aveu d'une impossible séparation entre ces différents régimes d'images. L'hybridité du geste fait à la fois écho à l'histoire du cinéma haïtien, à son inscription primitive dans le documentaire, et vient solidifier les enjeux d'un film où l'intime est intrinsèquement relié au politique, l'individu au collectif, le « *moi* » indissociable des « *autres* ».

19 Dossier de presse « Freda », Interview Gessica Génés, ADRC <https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/dossier-de-presse-freda.pdf>

20 *Idem*

21 Claude Royquette, « A propos de négritude : Senghor et Fanon », *Cairn, VST – Vie Sociale et traitements*, 2005 <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2005-3-page-70.htm>

● Peu de découpage : premier et second plan, flou et net, visible et invisible

Au cinéma, on appelle découpage technique le document qui permet de préparer le tournage d'un film, d'en avoir une vision d'ensemble avant même qu'une image ne soit tournée. Il se compose d'une description visuelle de chaque plan, d'une description sonore de ce qui se joue dans la scène et d'une description technique sur la manière dont sont pensés et composés les plans : s'agit-il d'un plan large ou d'un gros plan ? Le raccord (cet outil qui permet de maintenir ou de rompre une continuité narrative entre deux plans) utilisé est-il un champ-contrechamp ou s'agit-il d'une coupe dans l'axe de la caméra ? Si l'on s'amuse à comptabiliser le nombre de plans que contient *Freda*, on ferait le constat qu'ils sont peu nombreux, tant la cinéaste semble attachée à découper le moins possible son film. Elle privilégie une esthétique directement héritée du plan-séquence, principe de mise en scène qui consiste à laisser couler une suite d'images sans arrêter la caméra, sans en changer l'échelle de plan ou en modifier l'axe. Le découpage chez Gessica Génés se fait à l'intérieur des plans en mouvement, en plein direct, à vif. La cinéaste compose ainsi les cadres de son film en se déplaçant. Sa caméra se veut observatrice mais pas objective. Elle navigue au milieu de la foule comme un corps invisible dont on devine la présence incarnée. Au début du film, après la séquence à l'université, lorsque Freda, Esther et Moïse se rendent à l'église, la caméra d'abord fixée sur eux s'en libère pour aller déambuler dans la foule qui prie. Dans la durée nécessaire qu'il faut pour que les choses soient regardées et pas seulement vues, la cinéaste s'attarde sur les gestes, les visages, les expressions emphatiques du public. Elle regarde chacun et chacune comme des personnes et non comme des figurants.

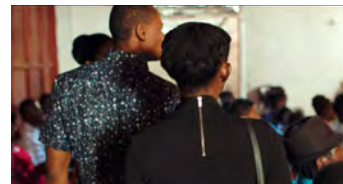
Un autre procédé de mise en scène permet à Gessica Génés d'élaborer à l'intérieur de ses plans son découpage en direct. Celui-ci consiste, via un subtil jeu de mise au point du premier et second plan, passant du net au flou, à réinventer sans arrêt la profondeur de champ de l'image – par profondeur de champ on entend la zone où les éléments sont nets, il s'agit donc de la distance entre le premier et le dernier plan net d'une image. Cette méthode employée est particulièrement visible dans les premières scènes du film et notamment dans celles de l'université, de l'église et de la célébration du rite Gede, ou fête des morts, séquences qui forment un trio particulièrement éloquent dans ce qu'il offre d'une représentation plurielle de la société haïtienne, de ses différentes générations et de ses différents systèmes de croyance.

→ La célébration de la fête des morts, ou rite Gede, a lieu pendant la période du 1^{er} au 2 novembre et coïncide avec la fête catholique de la Toussaint. C'est une tradition annuelle où les pratiquants et adeptes vaudous défilent dans les rues dans des costumes noirs et violets représentant les esprits des morts et rendent hommage aux êtres disparus. La célébration occupe une place particulièrement importante dans la culture du pays. Le choix de Gessica Génés d'en représenter l'une des manifestations a valeur de programme symbolique pour un film qui cherche « à se débarrasser des squelettes. »

Revenons à la séquence de l'université. Dans une salle de classe, plusieurs étudiants débattent. Au cours de cette discussion, différentes visions s'opposent sur la manière dont doivent être menées les manifestations qui agitent le pays : le pacifisme ou la violence ? La parole virulente et habitée circule d'un garçon à une fille, et la caméra, d'abord fixe, en accompagne le mouvement. Alors qu'un troisième personnage entre dans la discussion, se détache en arrière-plan la silhouette floue de quelqu'un. C'est Freda qu'on interpelle et qu'on invite à prendre position. Elle se dirige maintenant vers le groupe, vers le premier plan de la scène et rétorque au garçon désireux de refaire 1804, date d'indépendance d'Haïti au terme d'une longue et meurtrière guerre de libération, que sa remarque n'a pas lieu d'être : « À quoi ça sert, en 2018, de vouloir faire une révolution comme des esclaves, alors que des héros se sont battus pour nous libérer ? ». Freda passe ainsi du second au premier plan, du flou au net. Elle n'est pas l'initiatrice de la scène qui a commencé sans elle.

Dans la scène suivante, celle de l'église, c'est la mère de Freda, Jeannette, que nous rencontrons pour la première fois, qui est introduite dans le récit d'une façon assez semblable. Alors que le point de vue se trouve d'abord accordé au regard de Freda qui pénètre dans l'église, la caméra rivée à son dos en amorce, l'image de Jeannette, assise sur le côté gauche de l'oratoire, apparaît d'abord indistincte avant de se préciser.

Enfin, la scène de la fête des morts use du même procédé. Freda est spectatrice, comme nous, de la scène. Elle ne cesse d'apparaître puis de disparaître au milieu des danseurs et danseuses avant que la caméra de Gessica Génés ne s'adonne à une captation, que l'on devine, documentaire du spectacle en cours. C'est ainsi que *Freda* ne cesse de créer un mouvement constant entre le flou et le net. Si la méthode permet à Gessica Génés de parfaire une mise en scène privilégiant l'écoulement du temps, la fluidité du mouvement, toutes ces choses qui donnent à *Freda* la vive sensation d'une prise de vue à vif, elle dialectise aussi quelque chose sur la notion de visible et d'invisible. ■



Un film hanté

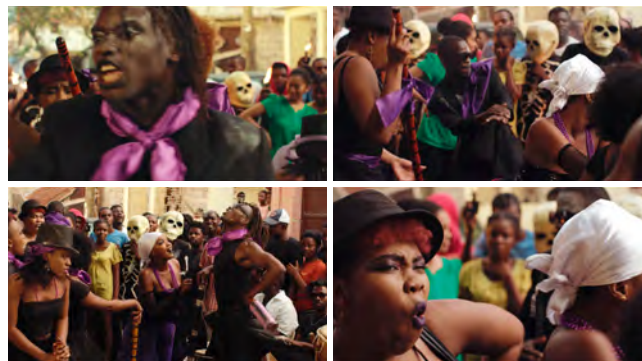
● Un film d'exorcisme

Reprenons le trio de scènes qui ouvre le début de *Freda* : la scène à l'université, celle à l'église, celle de la fête des morts. Si comme évoqué précédemment, leur rapprochement dans le déroulé du film donne à voir une large palette de la société haïtienne, de ses habitants, de ses us et coutumes, elles ont en commun d'être, toutes les trois, au service d'une manifestation c'est-à-dire, d'un rassemblement de personnes organisé dans un lieu donné et dont l'action est collective. Des bancs de la fac, à ceux d'une église vétuste jusqu'aux danses vaudoues de la rue, les trois séquences sont l'expression de diverses manifestations qui expriment un avis politique, une croyance religieuse. Se manifester c'est exister, c'est devenir visible, c'est rendre tangible l'expression d'une pensée et d'une identité. On assiste ainsi à trois reprises au surgissement d'une parole engagée, d'une présence divine incarnée par les corps animés de ses croyants, à celui d'une transcendance spirituelle qu'une danse vaudoue permet d'atteindre. Ce qui surgit par définition, c'est ce qui à l'origine est caché, enterré. *Freda* cherche sans arrêt à faire éclore ce qui a été trop longtemps tu. En ce sens, il est un film d'exorcisme, pratique qui consiste à « chasser le démon d'un endroit (...) ou du corps d'un possédé »²². S'il est un film militant, il l'est intrinsèquement dans la manière qu'il a de faire corps avec l'idée même de ce que contient le mot « militer » : « combattre, lutter, pour faire prévaloir une idée, une thèse, une doctrine »²³. Les démons de *Freda* sont les résidus d'une histoire coloniale encore omniprésente et ceux d'un viol subi par le personnage de Freda. Faire le choix d'ouvrir le film par cette scène traumatique n'a rien d'anodin tant elle semble cheminer avec le projet artistique et politique du film qui consiste à reprendre ce qui a été confisqué par la colonisation et le patriarcat.

● Vaudou

« *Freda, comme la déesse vaudou !* » s'exclame la jeune femme quand sa mère, Jeannette, après que la messe se termine, présente ses enfants au prêtre. À ces mots, ce dernier au départ avenant, puis presque libidineux envers Esther, a un mouvement de recul comme s'il avait été impacté, sali par la remarque. Freda, elle, semble visiblement satisfaite de son effet repoussoir quand Jeannette, embarrassée, tente d'en donner une explication « *je lui ai donné ce prénom quand je n'étais pas chrétienne.* ». En une séquence, Gessica Génés dialectise l'un des conflits majeurs qui anime la société haïtienne : vaudou contre christianisme.

Le vaudou occupe une place essentielle dans l'histoire d'Haïti. La pratique, religieuse, culturelle et spirituelle, est intrinsèquement liée au mouvement indépendantiste du pays. Plusieurs historiens situent la naissance de la révolution haïtienne à la fin du mois d'août 1791, à l'occasion d'une cérémonie vaudoue organisée dans une localité appelée Bois-Caïman²⁴.



→ Le vaudou fait figure de symbole de résistance et s'offre comme « le miroir d'une lutte politique commémorée en 1791 lors de l'insurrection anticoloniale »²⁵. Après treize années de lutte sanglante, Haïti abolit l'esclavage et devient la première nation noire libre de l'histoire de l'humanité. Pourtant, le vaudou ne cessera, du 19^{ème} siècle jusqu'à la présidence Duvalier, d'être sujet à divers fantasmes stigmatisants avec son lot d'interprétations satanistes héritées du christianisme. Un article du média *The Conversation*, note avec pertinence que le vaudou est « à la fois l'allégorie des fractures sociales haïtiennes qui plongent le pays dans des crises récurrentes, et un rempart culturel aux tentatives d'ingérence de la politique extérieure. »²⁶ Au 19^{ème} siècle, le vaudou est toléré par la religion catholique mais le code pénal de 1836 rend « suspecte de sorcellerie toute pratique du vaudou »²⁷, qui devient ainsi une pratique clandestine. Une telle exclusion de la religion la rend ainsi marginale et corrélée à l'idée d'un rite primitif, en opposition au « civisme » de la religion catholique. Le protestantisme qui se répand abondamment sur l'île dès le 19^{ème} siècle prend le relais dans cette campagne de diabolisation qui souhaite son éradication. Dans *Freda*, le prénom de l'amoureux Yeshua, nom d'un prophète de la Bible, cristallise ce dilemme, ce conflit qui enserre une société haïtienne tiraillée entre ces différentes religions. C'est ce conflit qui est au cœur de *Douvan jou ka levé*, film documentaire de Gessica Génés dans lequel la cinéaste revient sur la maladie mentale de sa mère à travers l'étude d'une société elle-même gangrénée par un sentiment schizophrénique. « *Durant les 300 ans d'esclavage qui ont précédé notre indépendance, les colons utilisaient tous les moyens dont ils disposaient pour empêcher les esclaves de s'unifier [...] L'Église utilisait des versets de la Bible pour justifier l'asservissement de la race noire. Les colons cultivaient dans l'esprit des esclaves, l'idée que l'accès au paradis passait par la soumission au maître Blanc, symbole du Bien et seule race créée à l'image de Dieu.* » La prière des haïtiens, est une prière adressée à la race blanche, « *ils la supplient de voir tous les efforts qu'ils font pour lui ressembler.* » C'est ce que fait Jeannette en priant Dieu, Esther en s'éclaircissant la peau. Au film alors de nous suggérer que c'est cet écartèlement entre ces pôles opposés et ennemis qui rendra Jeannette absente à elle-même.

22 « Exorcisme » dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/definition/exorcisme>

23 « Militer » dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/definition/militer>

24 Laënnec Hurbon, « Le vodou et la révolution haïtienne », *Cairn, Tumultes*, 2018, <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2018-1-page-59.htm?ref=doi>

25 Raphaël Rossignol, « Le Vaudou, miroir des luttes politiques haïtiennes », *The Conversation*, 14 décembre 2016, <https://theconversation.com/le-vaudou-miroir-des-luttes-politiques-ha-tiennes-69932>

26 *Idem*

27 Laënnec Hurbon, « Le statut du vodou et l'histoire de l'anthropologie », *OpenEdition Journals*, 2005, <https://journals.openedition.org/gradhiva/336#tocto1n2>

● **Le vaudou au cinéma : la figure du zombi**

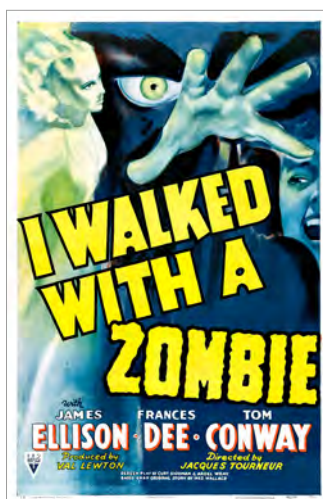
« *Ti-Peter, comment espères-tu aller au paradis avec un pied au houmfort [le temple] vaudou et l'autre à l'église ?* » demande Mme Rand (Edith Barrett), médecin, à un petit garçon haïtien portant autour de son cou, en guise de pendentif, un symbole vaudou. Le dialogue est issu de *Vaudou – I Walked with a Zombie* dans sa version originale – film de Jacques Tourneur sorti en 1943. Maître dans l'art d'une épouvante subtilement suggérée, Tourneur n'aimait guère le titre original imposé à son film qui, selon lui, l'orientait vers des pistes trompeuses que l'affiche originale cherchait, elle aussi, à renforcer. Sur le côté gauche de l'image, apparaît une femme endormie entourée de voiles blancs ; sur le côté droit une autre hurlant de terreur et en son centre le regard menaçant d'un homme à la peau sombre dont on ne distingue pas les traits. Une main indépendante, comme détachée d'un corps, renvoyant à cette figure horrifique fortement présente dans la littérature du 19^{ème} siècle, semble vouloir jeter un sort ou se sauver d'un piège. Pourtant le dessin de Tourneur n'avait pas grand-chose à voir avec une quelconque curiosité exotique à l'endroit du vaudou. Si le film est à l'origine inspiré partiellement d'un article d'Inez Wallace de l'*American Weekly*, c'est finalement comme une variation très libre du *Jane Eyre* de Charlotte Brontë que le cinéaste et l'auteur Val Lewton décidèrent d'orienter *Vaudou*.²⁸

Le film, qui réfléchit à la question coloniale et fait preuve d'un suspense désamorcé, peut même se voir comme une analyse quasi documentaire, nourrie de recherches exhaustives sur le sujet, et non comme une vision sensationnaliste du vaudou. Dans le fond, Tourneur nous raconte que le vaudou est un système de croyance comme un autre et ne le marginalise jamais. C'est à l'héroïne du film, l'infirmière Betsy Connell (Frances Dee) venue sur une île au large d'Haïti pour s'occuper d'une patiente atteinte de paralysie mentale, en vérité zombifiée, de s'imprégner de cette culture et non pas d'imposer sa vision occidentale du monde. Comme le souligne Gwenda Young, dans un texte intitulé *The Cinema of Difference : Jacques Tourneur, Race and « I Walked with a Zombie »* (1943)²⁹, et contrairement au film *White Zombie*, ou *Les Morts-vivants*, de Victor Halperin (1932), le vaudou chez Tourneur n'est jamais réduit à un « *charabia* » de superstitions, épiées comme des pratiques « *méchantes ou enfantines*. » De même, elle juge que « *le réalisme avec lequel le vaudou est représenté encourage le public à garder un esprit ouvert*. » La figure du zombi en Haïti est une figure politique. Dans la culture vaudoue, le zombi est un mort ramené à la vie par un prêtre vaudou. La figure métaphorise l'état d'emprise auquel sont soumis les esclaves mais elle renvoie aussi au détachement émotionnel, à la déshumanisation, à la cruauté détachée des bourreaux.

En 1988, Wes Craven, lui, consent davantage au folklore du vaudou et l'inscrit dans des codes horribles avec *L'Emprise des ténèbres* (1988), majoritairement inspiré de *The Serpent and the Rainbow*, ouvrage publié en 1985 de l'ethnobotaniste et anthropologue canadien Wade Davis,



↩ *L'Emprise des ténèbres* réalisé par Wes Craven (1988)



↩ Affiche du film *I Walked With a Zombie* réalisé par Jacques Tourneur (1943)

spécialisé dans les cultures indigènes. Le livre s'intéresse notamment au cas de Clairvius Narcisse (1922-1994), et au procédé de zombification dont il aurait été la victime. En 2019, c'est le cinéaste Bertrand Bonello qui reprend à son compte l'histoire de cet haïtien ramené à la vie puis libéré par ses ravisseurs avec *Zombi Child* dans lequel il entrelace la culture vaudoue et le spleen adolescent d'une jeune fille au cœur brisé. Bonello, loin des figures de zombie qui ont inondé l'histoire du cinéma et de la pop culture, de *La Nuit des morts-vivants* de George A. Romero (1968) à la série *Walking Dead* (2010), refuse lui aussi tout sensationnalisme. Il lie ainsi au principe de possession propre à la zombification, l'emprise amoureuse, et fait du vaudou, système de croyance parmi d'autres rites, le possible remède à cette blessure. ■

→ Dans la célèbre préface des *Damnés de la terre*, dernier livre de Frantz Fanon, publié en 1961 seulement quelques jours avant sa mort, livre référence sur la violence coloniale, Jean-Paul Sartre écrivait : « *Européens, ouvrez ce livre, entrez-y. Après quelques pas dans la nuit vous verrez des étrangers réunis autour d'un feu, approchez, écoutez : ils discutent du sort qu'ils réservent à vos comptoirs, aux mercenaires qui les défendent. Ils vous verront peut-être, mais ils continueront de parler entre eux, sans même baisser la voix. Cette indifférence frappe au cœur : les pères, créatures de l'ombre, vos créatures, c'étaient des âmes mortes, vous leur dispensez la lumière, ils ne s'adressaient qu'à vous, et vous ne preniez pas la peine de répondre à ces zombies. Les fils vous ignorent : un feu les éclaire et les réchauffe, qui n'est pas le vôtre. Vous, à distance respectueuse, vous vous sentirez furtifs, nocturnes, transis : chacun son tour ; dans ces ténèbres d'où va surgir une autre aurore, les zombies, c'est vous.* »

28 En effet, dans son premier roman, paru sous le pseudonyme de Curren Bell en 1847, Charlotte Brontë met en scène la passion amoureuse qui lie Jane Eyre, alors jeune gouvernante orpheline, à l'homme qui l'emploie, plus âgé. On découvre alors que ce dernier est marié à une femme jugée folle, enfermée dans la demeure gothique du couple, captive, comme l'est la Jessica du *Vaudou* de Tourneur.

29 Gwenda Young, « The Cinema of Difference : Jacques Tourneur, Race and 'I Walked with a Zombie' (1943) », *Iris Journal of American Studies*, JSTOR, 1998, https://www.jstor.org/stable/30002409?read-now=1&seq=14#page_scan_tab_contents

La figure de la jeune fille



● C'est quoi être une jeune fille en Haïti ?

La figure de la jeune fille constitue un corpus à part entière dans l'histoire du cinéma et plus généralement dans l'histoire de l'art. C'est avec *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick, version tronquée de l'œuvre éponyme de Vladimir Nabokov, que le mythe de la jeune fille se popularise. L'histoire d'abus et de viol décrite pourtant scrupuleusement par l'écrivain américain d'origine russe devient sous l'œil du réalisateur d'*Orange Mécanique* (1972), celle d'un amour sulfureux et impossible, d'un désir censuré par la morale. Depuis, la jeune fille n'a cessé de nourrir un imaginaire fantasmé, tour à tour ingénue ou perverse, objet de toutes les projections.

« Une fille c'est une personne considérée du point de vue de son ascendance, de son origine, la jeune fille est fille de, de quelqu'un, de quelque chose, de quelque part, elle se définit par rapport à ses géniteurs, par rapport à l'endroit d'où elle vient, elle vient de plusieurs choses, elle vient de ses parents, de sa ville, de son village, elle vient de sa famille, elle vient aussi de sa chambre, de son lit et de ses rêves. »³⁰ C'est ainsi que Murielle Joudet, critique de cinéma, définit la jeune fille dans sa conférence intitulée « *Le secret des jeunes filles* », organisée au Forum des Images en 2015, précisant qu'elle est une figure « à cheval entre deux mondes, entre le péché et l'innocence », entre le savoir et l'innocence.

Si l'on se fie en partie à cette définition, Freda ne correspond pas à l'image de la jeune fille telle que l'exige cette vision très puritaine du monde. Sa connaissance anthropologique fait partie de son quotidien d'étudiante et les sentiments amoureux et sexuels ne sont plus pour elle des territoires inconnus à explorer. Freda est une jeune fille d'aujourd'hui, d'Haïti mais d'un peu partout tant elle semble incarner la vision contemporaine d'une jeune femme en prise avec les préoccupations féministes de son temps. Elle ne dépend d'aucun homme et ne cherche aucunement avec son amoureux ce type de rapport. Freda ne veut pas être sauvée comme on sauve les princesses enfermées dans leurs donjons dans les contes de fées. Elle choisit de rester en Haïti plutôt que de fuir la violence du pays.

● Un anti conte de fée

« *Aucun prince charmant ne te sauvera, il sera ton partenaire de combat, si il en est capable* » murmure Freda au ventre rond de Géraldine, dans la dernière partie du film juste après que celle-ci ait été éconduite par l'homme avec qui elle attend cet enfant. Faire ainsi de l'homme et de la femme non plus deux altérités étrangères qui se rencontrent mais des « partenaires », des alliés solidaires, liés dans le même combat, c'est procéder au démantèlement de tout ce qui a bâti l'imaginaire sexiste et misogyne de ces contes de princes et de princesses. Freda en est persuadée et Gessica Génés aussi. Esther, en revanche, la plus jeune sœur, est un personnage plus ambivalent sur la question. Son rapport au monde est conditionné par son rapport à des hommes souvent plus âgés, plus riches, plus blancs. Mais le récit d'Esther n'est pas non plus celui d'un conte de fée, il en est même son pendant désillusionné puisque l'histoire ne peut se réaliser qu'en fonction d'une donnée anti-romantique : l'argent. La présupposée innocence et virginité d'Esther sont désormais des données monnayables. Le mythe de la jeune fille se trouve ainsi chez Gessica Génés reconditionné selon la réalité économique et sociale du pays. Esther n'ignore pas la nature de ce lien d'ordre financier. Elle semble même consentir à ce schéma oppressif, prendre à son compte ce qui l'objective, retourner le stigmate de l'insulte destinée aux femmes usant de leurs charmes et de leur corps pour extorquer un peu d'argent à leur profit. En ce sens, Esther a aussi une conscience politique et féministe du monde. Faire de ses attributs féminins les armes qui la sauveront, peut être, de la misère, s'approprier son corps comme force de persuasion est à prendre comme un acte féministe, une forme de prostitution conscientisée et donc dirigée par celle qui l'entreprend.

³⁰ Murielle Joudet, Forum des Images, 3 juillet 2015, « *Le secret des jeunes filles* », <https://www.dailymotion.com/video/x2x88cp>



Si la figure de la jeune fille a parfois été jetée en pâture à un regard masculin inquisiteur, elle est aussi, dans la sphère du puritanisme, ce qui se cache. Ces dernières années, *Virgin Suicides* (2000) de Sofia Coppola puis *Mustang* (2015) de Deniz Gamze Ergüven en ont donné leur vision avec la très juste intuition de lier l'expérience même d'être une jeune fille à l'idée d'un emprisonnement. Dans ces récits carcéraux, les personnages féminins se retrouvent enfermés comme des animaux en cage. Leur beauté et leur virginité sont comme des bijoux à préserver. La jeune fille n'est pas un être à part entière, c'est un trophée, un outil, une vitrine censée attester de la respectabilité de la famille qui la possède. C'est enfin avec elle le retour de ce concept ancestral de la physiognomonie, ayant régné de l'antiquité jusqu'au 18^{ème} siècle dans la littérature et ailleurs, qui consiste à déduire de la beauté physique de quelqu'un un ordre moral élevé. C'est bien là la mission d'Esther que de montrer un visage accueillant et charmant aux hommes qui la convoitent pour lui permettre de sortir de sa captivité sociale, de paraître autre. *Freda* est en cela animé par la question du travestissement et de ce que les femmes mettent en œuvre, pour échapper à la condition de la couleur de leur peau, à leur pauvreté.

C'est dans le restaurant où travaille Freda, qu'Esther fait la rencontre de son futur mari. L'homme, dont les vêtements traduisent la richesse, lui demande si elle y est employée. Quand Esther lui répond que non, celui-ci semble très satisfait d'avoir été séduit par une femme qu'il pense être d'un rang plus noble que celui de serveuse. La remarque est un signe de flatterie pour Esther.

C'est dans ce même restaurant que nous rencontrons, un peu plus tôt, Géraldine, par l'entremise de Freda surprise par son apparence nouvelle, ses cheveux lisses et blonds, symbole de la femme occidentale blanche (« *j'ai failli ne pas te reconnaître* »).

Malgré les va-et-vient de Freda et d'Esther dans la ville, malgré le grand ciel ouvert au-dessus de leur tête, quelque chose d'un sentiment d'emprisonnement parcourt le film.

Gessica Génés reprend donc elle aussi à son compte ce motif carcéral qu'elle incarne différemment de ses aînées. Si les barreaux sont invisibles dans *Freda*, la sensation d'une voie sans issue est rendue palpable. L'état d'un emprisonnement, d'un empêchement, d'une mobilité d'action réduite, définit ce qu'est la condition féminine : un être destiné à rester à sa place, à être ce que l'on attend d'elle.



Mustang réalisé par Deniz Gamze Ergüven (2015) © Ad Vitam
Virgin Suicides réalisé par Sofia Coppola (2000) © Pathé



● Female Gaze : Le Mépris au féminin

Dans *Freda*, la réappropriation d'un récit passe aussi par la réappropriation d'un regard. Une scène en particulier vient malicieusement éclairer ce mouvement et donner corps à ce que la chercheuse et réalisatrice Iris Brey, autrice du livre *Le Regard féminin* (2020), nomme le *female gaze*, notion qu'elle définit comme « *un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran.* » Par *female gaze*, on peut donc entendre une redéfinition de la masculinité et de la féminité à l'écran. Dans une scène située au premier quart du film, Freda et son amoureux Yeshua sont allongés sur un lit. Le corps de Yeshua, à moitié nu, nous est donné à voir tandis que celui de Freda est dissimulé par le dos nu du garçon. La posture adoptée par Yeshua ainsi que la demande formulée à son amante (« *mais dis-moi, qu'est-ce que tu préfères en moi ?* ») font étonnamment écho à une scène célèbre de l'histoire du cinéma. Il s'agit de celle qui ouvre *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), dans

laquelle Brigitte Bardot, étendue nue sur un lit, demande l'appréciation de Michel Piccoli quand à la beauté des parties de son corps (« *Et mes chevilles tu les aimes ? Tu les aimes mes genoux aussi ? Et mes cuisses ?* »). L'appropriation de cette demande par un homme, centre érotique de la scène, déplace subtilement le paradigme, reconfigure les places attribuées au masculin et au féminin. Tout dans *Freda* pousse à cette réflexion, à la perforation de ce vieux rêve d'avant. Si les princes ne sauvent plus les princesses, c'est qu'elles veulent et peuvent se sauver par elles-mêmes, avec leurs propres moyens, leurs savoirs et leurs corps. C'est sans doute aussi que l'illusion du conte, sa partie rêvée, n'a pas sa place dans le territoire où grandissent Freda et Esther.

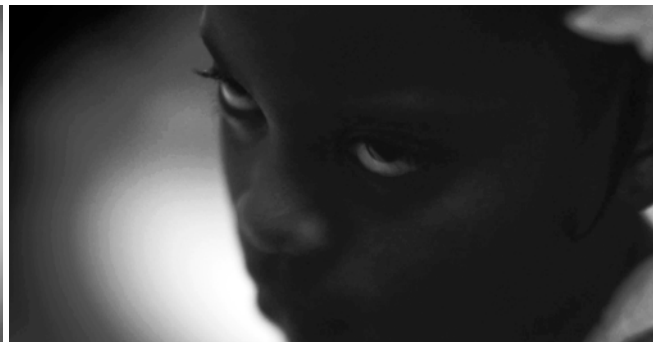
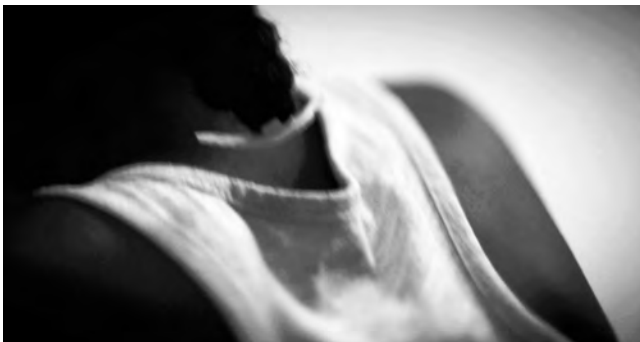
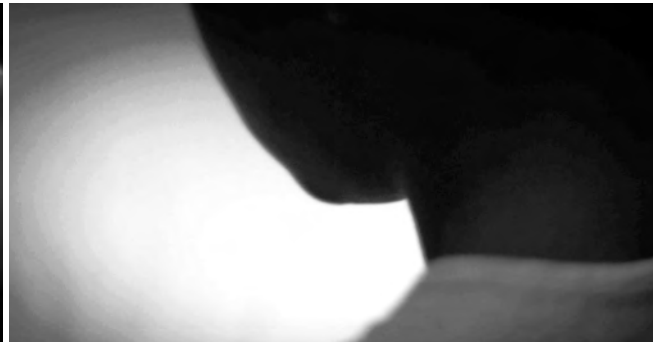


↩
Le Mépris réalisé
par Jean-Luc Godard (1963)
© Sunset Boulevard/Corbis
via Getty Images

● Analyse de séquence

Alors que le carton du générique du début défile encore, un bruit d'acier et celui d'un linge froissé envahissent le plan. L'image apparaît, elle est en noir et blanc. Un fer à repasser occupe son centre tandis qu'une main effectue des mouvements sur ce que l'on découvre être une chemise à col Claudine. Au vu de sa taille, de son style, on devine qu'elle appartient à une petite fille, qu'elle vient peut être d'un uniforme d'école, et que celle qui s'échine à la repasser en est la propriétaire. En amorce, on découvre la silhouette légèrement floue de la petite fille, puis bientôt son visage, son cou, son dos. Tout son corps effectue le même mouvement de va et vient dicté par sa main. Le bruit métallique du fer dit la pénibilité de la manipulation et son aspect rébarbatif. Le son est bientôt recouvert par un autre son, si proche qu'on peine au départ à les départager. Il se fait plus précis et on devine alors la respiration saccadée d'un homme. Le plan a changé. La petite fille nous fait face, son regard fermé est légèrement saisi en contre plongée. Le rôle de l'homme a disparu. Le silence qui s'en suit et l'intensité du regard annoncent un affront que le reste de la scène saisit dans une abstraction de gestes filmés en gros plans (les mains de l'agresseur sur le corps de la jeune fille) dans un mouvement convulsif accompagné de sons violents, d'attaques répétées et de tentatives de s'en échapper. Freda se réveille en sursaut, extirpée de son cauchemar, les yeux écarquillés comme assujettie à une vision d'horreur. Son souffle est court. Alors qu'elle s'apprête à sortir de son lit, son itinéraire

est empêché par la présence, sur un matelas au sol, d'un jeune homme qu'elle bouscule pour tenter de se frayer une voie vers la sortie. Dans le plan suivant, nous observons Freda depuis l'embrasure d'une porte, se laver les dents dans ce qui ressemble à une cour. En arrière-plan, des caquètements de poules. L'environnement est vétuste, exigü : briques nues sur les murs, seau en plastique et verre en guise de robinet. Dans un plan d'ensemble, fixe, une petite maison traditionnelle aux tons jaunes et marrons nous fait face. Sa composition, son étroitesse donnent immédiatement des indices sur la pauvreté du quartier où elle se trouve. Freda en sort sur le côté et ouvre l'entrée centrale. Elle a troqué sa petite robe blanche de nuit contre un t-shirt et un jean noirs, et a libéré ses cheveux crépus des tresses qu'elle portait au réveil. On comprend alors que le foyer fait aussi office de boutique, avec vue sur la rue. Alors qu'elle prie son frère de venir prendre le relais, elle quitte le plan. Dans le plan suivant, le calme de l'aube a été remplacé par le mouvement de la ville, de ses habitants et de ses voitures. Freda est désormais une silhouette plus discrète dans le bain de la ville. Un plan d'ensemble et un léger panoramique accompagnent sa traversée d'une route. Une fois de l'autre côté, avançant vers nous, Freda recoiffe ses cheveux, réajuste son jean. Le plan est coupé un peu avant sa fin, et le titre du film, qui porte le prénom de la jeune fille, s'étale alors sur l'écran noir.





En ouvrant son film de la sorte, Gessica Génés met en scène de façon elliptique le viol subi par Freda, plus jeune, évènement qui hante le film de bout en bout. La présence de la chemise au col Claudine dans la scène, symbole de l'enfance et de son innocence, dit la violence de l'agression sans que celle-ci ne nous soit clairement montrée : Gessica Génés fait davantage confiance au son et à des fragments d'images. L'utilisation du noir et blanc ainsi que le caractère morcelé de l'image renvoient à la mémoire de Freda. La scène est un souvenir traumatique péniblement reconstitué dans la tête, endormie, de la jeune fille.

Dans sa deuxième partie, la scène s'inscrit dans une certaine tradition cinématographique rattachée au récit d'apprentissage avec en son centre un jeune personnage en formation. Le rituel matinal permet de poser un cadre, d'inscrire la jeune fille dans un quotidien, de deviner par ses déplacements, par ses gestes, les habitudes qui sont les siennes : l'agacement de Freda quand elle appelle son frère nous renseigne sur la répétition de la manœuvre ; le fait

qu'elle se lève seule, soit la première à ouvrir la maison, dit la place qu'elle occupe dans la famille. Surtout la scène insiste sur l'étréitesse du lieu grâce à plusieurs motifs et partis pris de mise en scène. Il y a d'abord cette chambre que Freda doit partager. Il y a ce plan d'elle dans la cour qui saisit son corps comme pris en étau par les battants de la porte, comme si la caméra avait à peine la place pour s'y loger. Il y a ensuite la découverte de cette maison, semblable à une maison de poupée. Tout dans cette scène de préparation matinale ramène Freda à un rapport à l'espace empêché, d'abord par le manque de place du foyer, ensuite par le mouvement de la ville à travers lequel il faut se frayer un chemin. Si une jeune fille « *vient aussi de sa chambre, de son lit et de ses rêves* »³¹, chez Freda, la chambre est occupée et le rêve est un cauchemar.

31 Murielle Joudet, Forum des Images, 3 juillet 2015, « *Le secret des jeunes filles* », <https://www.dailymotion.com/video/x2x88cp>

● L'impossible « chambre à soi »³²

Comment évaluer la véritable géographie d'un lieu, la composition de son espace ? Gessica Génés prend très à cœur cette donnée tant son film donne à voir la manière dont la composition de l'espace d'une maison, d'une ville, contamine les rapports entre les individus. À plusieurs reprises, le cinéaste rend compte, souvent par un simple usage d'un léger panoramique, de la promiscuité qui existe entre la rue et la maison où vit Freda. À peine la caméra a-t-elle le temps de pivoter sur la droite que déjà, en quelques secondes, notre regard balaye les alentours, et passe à une vitesse éclair de la rue, où Freda, sa sœur et des amis discutent, au perron du foyer. Cette intrusion du dehors dans l'espace censé figurer le lieu privé est permanente dans *Freda*. Quand une voiture débarque devant la maison pour venir chercher ou déposer Esther, c'est comme si elle s'engouffrait à l'intérieur. Quand la menace gronde à l'extérieur, que les manifestations éclatent dans la ville, c'est un cadavre qui se retrouve à leurs pieds. Il n'y a pas dans *Freda* de séparation entre espace privé et espace public. La chambre à soi plébiscitée par Virginia Woolf n'existe pas, par manque de moyen, par culture aussi.

Seul le toit de la maison offre à Esther et Freda l'espace de complicité et de liberté qui leur manque parfois, l'endroit où l'on respire au contact du ciel, cachette que personne d'autre ne semble pouvoir atteindre. Si la caméra de Gessica Génés choisit de filmer la maison souvent selon un plan large et fixe, qui la révèle dans son entièreté et lui donnerait presque des allures de petite scène de théâtre, c'est sans doute pour mieux suggérer le regard des curieux et des curieuses de la rue et leur intrusion. ■



³² Le titre de cette sous-partie fait référence au célèbre ouvrage de Virginia Woolf, publié en 1929, dans lequel l'écrivaine britannique réfléchit à la place, minime, des écrivaines par rapport à l'hégémonie des hommes dans l'histoire de la littérature. Dans cet essai clé de la pensée féministe, elle associe cet état de fait à la privation de biens matériels pour les femmes, comme le fait de ne pas posséder de l'argent ou de ne pas avoir un espace intime, « à soi », pour penser, créer, écrire. Longtemps connu sous le nom d'*Une Chambre à soi*, le texte – *A Room of One's Own* dans son titre original – a depuis 2016 été rebaptisé *Un lieu à soi* par une nouvelle traduction de l'écrivaine Marie Darrieussecq.

Celles qui restent



● Un monde sans hommes

Peut être est-ce l'un des privilèges des hommes que de pouvoir disparaître. Dans *Freda*, si les personnages masculins sont présents dans le récit, ils ne sont finalement que des balises périphériques permettant à la fois de personifier l'hégémonie du patriarcat mais aussi de rendre probante l'inégalité persistante avec leurs homologues féminines. Il y a d'abord cette donnée de scénario, qui est sans nul doute la traduction d'une réalité : Moïse, garçon de la maison, frère de Freda et d'Esther, est le seul enfant autorisé à pouvoir quitter le pays pour rejoindre le Chili, terre d'immigration de nombreux jeunes haïtiens. Pendant que Freda doit en partie bousculer son emploi du temps d'étudiante pour prendre un petit boulot de serveuse dans un restaurant de luxe et ramener sa part de contribution financière au foyer, pendant qu'Esther cherche l'homme riche qui pourra l'extirper de sa condition et servir de source financière à sa famille, Moïse, quant à lui, achète de nouvelles baskets. Freda l'appelle pour l'aider dans les tâches domestiques, mais il n'est jamais vraiment là. La manière dont Gessica Génés le met en scène ne fait aucun mystère sur l'évanescence assumée du personnage. Moïse est un personnage sans cesse en fuite. À peine a-t-il pénétré dans le champ de l'image, que son corps le pousse à en sortir. Quand il apparaît, il est déjà sur le départ, il n'a pas le temps de rester dans le temps de la fiction, comme si son récit était ailleurs. Et quand parfois, il finit par rester, s'installer, c'est pour occuper le premier plan, comme dans cette scène où Freda lui prépare à manger. La composition du plan, la disposition des corps dans l'espace de la petite cuisine familiale traduit avec une grande limpidité les rapports de pouvoir en jeu : Moïse est assis seul dans la cuisine, avec sous les yeux le plat fumant que vient de lui préparer Freda tandis qu'elle se trouve relayée au second plan, comme une figurante poussée dans les coulisses de la scène, accroupie dans l'arrière-cour de la maison.

C'est ainsi que *Freda* rend compte, par un sens aigu de la mise en scène, d'une cohabitation houleuse entre hommes et femmes. Le film inscrit dans sa progression même un effacement progressif de cette cohabitation. À mesure que le récit se déploie, les hommes se font de plus en plus rares et les personnages féminins, eux, se retrouvent comme aimantés les uns aux autres. L'absence progressive des hommes nourrit le rapprochement des femmes. Chacune dans *Freda* est confrontée à la violence d'un homme ou à une déception, une contrariété, une désillusion menant à la rupture. C'est Esther qui, après son mariage de raison, est privée de liberté par un mari violent. C'est Géraldine qui est repoussée par l'homme blanc qui l'a mise enceinte. C'est Freda qui refuse de suivre Yeshua à Saint-Domingue.

● Un film choral au féminin

Si *Freda* est un film portrait, c'est aussi un film choral. C'est avec une attention extrêmement délicate portée à l'élaboration de chacun de ses personnages, que Gessica Génés parvient à les faire toutes exister pleinement. Dans l'itinéraire de Freda, centre de gravité du récit, le film ménage des instants d'apartés pour chacune. Il donne alors la sensation de contenir en son sein d'autres petits films qui seraient ceux d'Esther, de Jeannette et de Géraldine. Jeannette au marché, Esther et son amoureux un soir de concert, Géraldine et son amant blanc... Chacun de ces instants trouve son autonomie au regard des enjeux de Freda, comme si faire exister Freda c'était aussi faire exister les autres. Dans son dernier tiers, le film finit par réunir ces voix éparées sous le même toit. La petite maison et boutique de rue devient un refuge pour femmes à la dérive. Comme dans un film de Pedro Almodóvar, les femmes se retrouvent dans la cuisine pour discuter, ne rien dire ou regarder une telenovela sur l'écran de leur smartphone.

Les hommes s'en vont, les femmes restent. Le cinéma a beaucoup filmé le départ des hommes vers d'autres contrées, à la recherche d'une vie meilleure et de sources de revenus pour leur famille restée au pays. Le sort des femmes, lui, a bien souvent été mis à l'écart, placé en hors champ. Le cinéma n'est évidemment pas le seul témoin de ces récits de départ, de fuite, de malheurs et parfois de conquêtes. Que sait-on de Pénélope, épouse fidèle d'Ulysse, si ce n'est qu'elle l'attend ? Que sait-on de son odyssée intérieure et intime ?



● **Atlantique de Mati Diop : filmer l'aventure de l'attente**

Un autre film aura ces dernières années dialectisé avec un sens aigu de la mise en scène cette différence de traitement, d'état, entre les hommes autorisés à partir, malgré les grandes difficultés que le départ sous-tend, et les femmes, implicitement amenées à rester. Ce film, c'est *Atlantique* de Mati Diop. À bien des égards, le film partage différents points communs avec celui de Gessica Génésis. Il est d'abord comme *Freda*, le premier long métrage de son autrice et aura lui aussi, lors de sa présentation à Cannes en mai 2019 (d'où il repartira avec le Grand Prix), permis de nous donner des nouvelles d'un territoire, et de sa jeunesse, le Sénégal, pays d'origine du père de Mati Diop. Comme *Freda*, le film est donc lui aussi travaillé, de toute part, par la situation géopolitique de son pays. Il est le prolongement d'un court métrage documentaire de Mati Diop, *Atlantiques* (2009), cette fois-ci au pluriel, dans lequel un jeune homme racontait à ses amis sa traversée en mer. Comme *Freda*, la matière d'*Atlantique* est celle d'un réel vivace, ancré en plein dans l'ère d'un capitalisme redoutable (la tour immense sur laquelle le personnage de Souleiman travaille comme ouvrier en est le symbole). Ses comédiens sont issus d'un casting sauvage et se trouvent socialement proches des personnages qu'ils incarnent.

Le film relate le quotidien d'une jeune femme vivant dans la banlieue populaire de Dakar. Reprenant un canevas de narration tout droit hérité du théâtre classique (un Roméo et Juliette réactualisé), le film se concentre d'abord sur l'histoire d'amour, interdite, entre Souleiman et Ada alors que celle-ci est promise à un autre homme plus riche. Mais alors que le film vient à peine de débiter, que Souleiman n'aura été vu qu'une seule fois aux côtés d'Ada, une amie lui apprend que les garçons sont partis en bateau. La fomentation de ce départ, sa préparation, ne nous sont pas montrés. Seul l'état de stupéfaction de cette nouvelle si brutale demeure. La mer dans *Atlantique* devient ainsi le motif redondant et inquiétant du film qui figure aussi bien l'avenir que la mort, un cimetière à ciel ouvert dont on murmurerait, comme dans les contes, qu'il engloutit quiconque s'y aventurerait. Comme Esther, Ada doit se contenter d'un mariage forcé qui lui assurera une stabilité financière et sociale, une vie préservée de la misère de Dakar.

C'est par l'imposition de ce deuil brutal, que s'ouvre *Atlantique*. Mais le sentiment de perte chez Mati Diop, s'accompagne d'un gain, celui d'un sentiment de révolte. La perte fait mesurer le poids de la vie. Alors qu'Ada finit par refuser l'union forcée avec son mari, une partie des femmes qu'elle côtoie dans le bar de la plage où vit une jeunesse noctambule, se trouve possédée par les fantômes des garçons morts. Ils reviennent protester contre les malversations (des salaires impayés depuis des mois) dont ils ont été victimes. Ils reviennent demander leur dû, honorer leur mémoire. Comme *Freda*, *Atlantique* est hanté par des fantômes, mais des fantômes bienveillants qui vengent le sort réservé aux

dominés. Qu'elles soient réunies dans un bar de bord de plage ou dans une petite maison, les femmes dans *Atlantique* et dans *Freda*, sont celles qui restent et les films sont leurs refuges. Et c'est peut être le dessein profond de Gessica Génésis que d'offrir par son film, une maison à ses personnages, un lieu, un espace pour partager les fardeaux. Trouver sa maison, son endroit, sa chambre à soi, est un motif qui court en souterrain dans *Freda*. ■



←
Affiche d'*Atlantique*
réalisé par Mati Diop (2019)
© Ad Vitam

Une fin ouverte



● Étude du scénario

Au moment du tournage de *Freda*, Gessica Génés n'avait aucune idée de comment son film se terminerait. La remarque, déclarée dans le dossier de presse du film³³, pourrait paraître surprenante si *Freda* ne portait pas en lui ce conditionnement du réel, cet accueil généreux de l'imprévu et de l'accident : « Où s'en va Jeannette ? Elle part. Est-ce qu'elle revient ? Est-ce qu'on la revoit ? Et lorsqu'on a filmé la séquence de son retour, je ne lui ai pas demandé de pleurer, car c'est pour moi une chose bizarre à demander. On a donc continué à filmer. On ne pouvait tout simplement pas se déplacer. Je la regardais, complètement perdue et là, elle s'est mise à pleurer. Il y avait un silence total dans une rue où, habituellement, il y a énormément de bruit. Et le silence s'est éternisé. Et là, j'ai pleuré plus qu'elle. Ça m'a bousculée, d'autant que je ne m'y attendais pas. J'ai quitté le plateau. Je ne contrôlais plus rien. Je sentais que c'était un cadeau cinématographique mais également un moment de connexion entre toutes les personnes qui étaient là. Comme je vis dans un pays où le mystérieux est aussi vivant que le réel, j'ai ressenti ce moment comme un cadeau des Dieux. »

Tout le scénario de *Freda* semble répondre à cette logique de la perméabilité du réel, de la préexistence des choses. Quand nous entrons dans le film, les personnages ont une existence antérieure à celle du film. De même que quand celui-ci s'achève sur l'étreinte entre Freda et Jeannette, moment de communion et de réconciliation, nous les laissons ensuite, autonomes, reprendre leur vie, clarifier leurs histoires. *Freda* ne semble pas répondre à des schémas classiques et linéaires de manuels d'écriture. On peut noter par exemple la grande et surprenante liberté que Gessica Génés s'octroie en intégrant au cœur de son récit, et après plus d'une heure de film, un personnage comme celui de Géraldine, d'abord discret et de plus en plus étoffé.

Freda est aussi pour beaucoup entièrement accordé aux innombrables va-et-vient de sa jeune héroïne qui ne cesse d'aller et de venir entre différents lieux. Ils sont nombreux : la maison, la rue, l'église, une salle de concert, l'université...

La multiplicité de ces lieux et la multiplicité des mouvements d'allées et venues de Freda, permet au film d'échapper à l'idée d'un récit linéaire. *Freda* ne choisit jamais totalement entre fiction et documentaire comme il refuse de fonder son scénario, de le faire avancer, sur un déroulé de rebondissements et de péripéties. Il embrasse, à l'inverse, une forme constamment hybride, capable d'accueillir les accidents, comme si rien n'était tout à fait prémédité. Faire le choix de terminer son film alors que les enjeux de ce dernier semblent presque résolus (Moïse est parti et un climat de tristesse mélancolique a désormais envahi le film), c'est redéfinir ce qui fait événement au cinéma. C'est aussi sans doute assumer sa part de vulnérabilité, en tant que cinéaste, et d'ignorance face à son récit. C'est donc laisser le soin à ses personnages de se débrouiller avec eux-mêmes. *Freda* s'achève sur une fin ouverte, nous laissant libre d'imaginer ce que cette étreinte murmure. Un détail symbolique du film illustre ce principe de perméabilité des choses : c'est le trou dans le mur de la chambre verte de Yeshua. Cette perforation est le signe de la balle perdue que Yeshua a reçu et qui, malgré le traumatisme, aime à voir dans cette lumière qui s'infiltre à travers la paroi, un message « *des esprits protecteurs*. ». Freda, elle, y voit le signe que « *la vie est trop fragile*. » À nous d'y voir la métaphore d'un procédé créatif susceptible de s'adapter aux intempéries du réel, le signe d'un mouvement constant entre dedans et dehors, entre intime et politique. ■

³³ Dossier de presse « Freda », Interview Gessica Génés, ADRC <https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/dossier-de-presse-freda.pdf>

Miroir et poupée

● Analyse de séquence

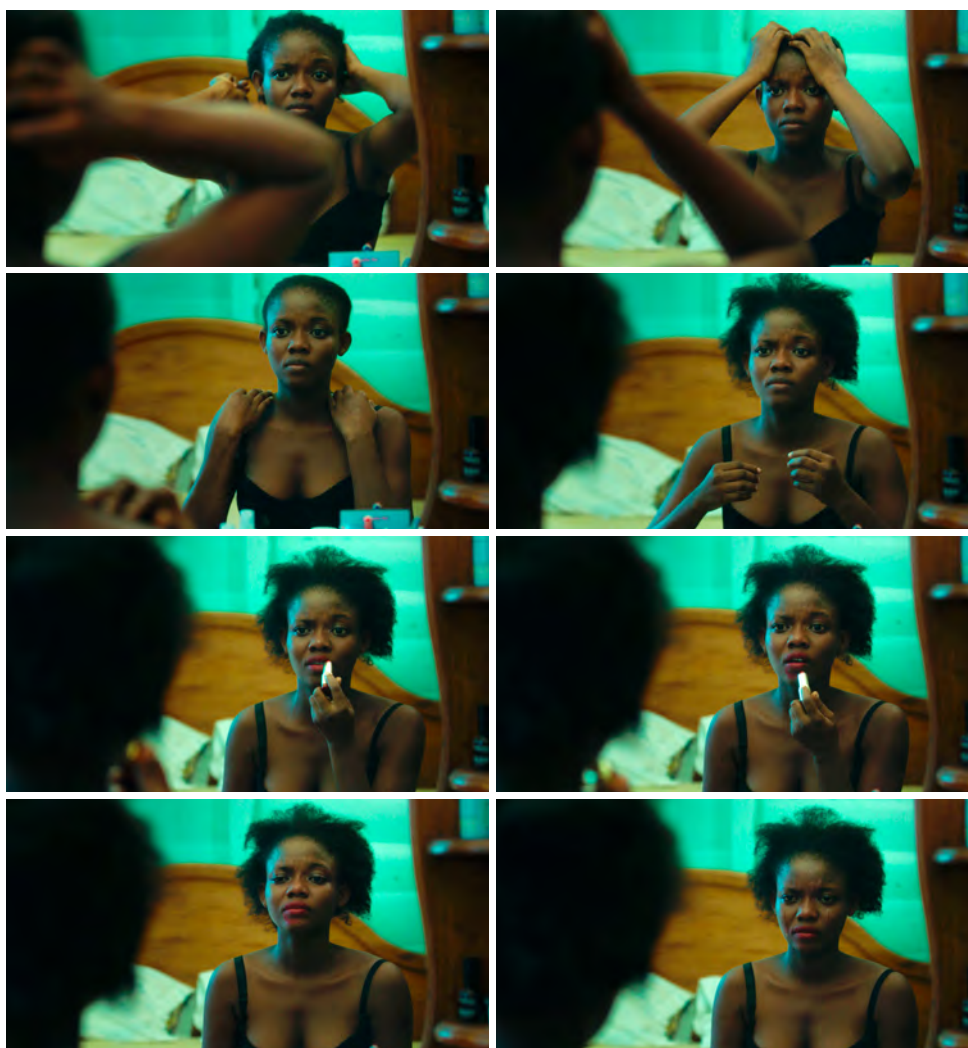
« *Miroir mon beau miroir...* » L'histoire du cinéma re-gorge de ces scènes dans lesquelles un personnage, le plus souvent féminin, épie son reflet dans un miroir comme la belle-mère en quête d'une jeunesse éternelle de *Blanche Neige*. Objet soumis à toutes sortes d'interprétations, le miroir peut symboliser l'introspection, la mort, la vanité, la mise en abîme d'une réalité par essence déformée dès lors qu'elle est représentée ou au contraire la vérité nue d'une image révélée dans sa plus juste représentation. Le lieu d'une révélation et celui d'une camisole.

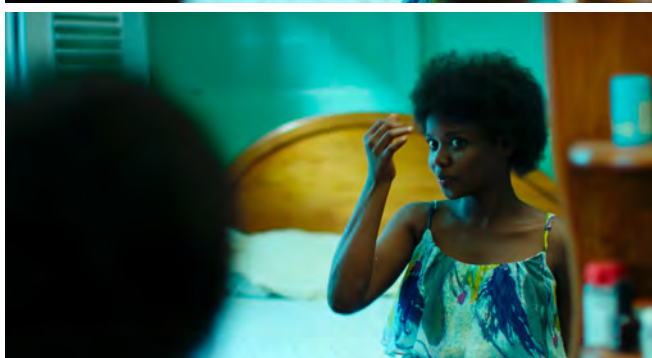
À plusieurs reprises, l'objet miroir revient dans *Freda* et notamment dans une scène clé. Nous sommes à la fin du film. Dans la scène d'avant, Freda et Yeshua se séparent. Yeshua annonce à Freda qu'il repart pour Saint-Domingue, et quitte définitivement cette vie sans avenir. Dans la scène suivante, nous retrouvons Freda, seule, dans la chambre de la maison. Elle est devant le miroir de la coiffeuse, en soutien-gorge. Le regard fixe, intense mais comme projeté dans le vide, elle fait courir ses mains le long de son corps : son torse d'abord, son cou, son visage ensuite. Elle remonte bientôt vers la tête, vers ses cheveux attachés, plaqués. Elle les détache, les répartit et ils se hissent sur le haut de son crâne, autour de ses tempes. À la découverte de cette image, la respiration de Freda change, accélère légèrement et un mouvement d'ondulation, presque imperceptible, semble parcourir son corps, comme une crispation. Freda prend alors un rouge à lèvres disposé sur la console devant

elle. Elle s'en badigeonne les lèvres. D'abord, avec application avant qu'un tremblement ne la fasse déborder, dévier de son chemin, entrave son mouvement. La couleur rouge se répand alors sur son menton comme une coulée de sang. Elle essaye à nouveau de suivre le contour de ses lèvres puis s'arrête. Désormais, elle se regarde fixement dans la glace. Elle enlève le surplus de rouge à lèvres qui a débordé. Elle suffoque, les sanglots dans la voix. Les larmes coulent sur son visage et le bruit de la pluie qui gronde au dehors prend le relais de ce déluge de tristesse, le personnifie. L'expression de son visage oscille alors entre désespoir et détermination.

Située après la rupture avec Yeshua, cette scène de miroir peut, dans un premier temps, se lire comme les conséquences directes de ce qui vient de se produire : Freda pleure parce que Yeshua s'en va. Mais à y regarder de plus près, la scène dépasse largement le cadre strict du chagrin d'amour. Quelque chose dans la gestuelle de Freda raconte une histoire plus large. La manière avec laquelle ses mains parcourent son corps exprime une interrogation. Freda, par ses gestes, interroge sa négritude³⁴, sa peau noire, ses cheveux texturés.

« *Qu'est-ce que tu croyais ? Une négresse et un mulâtre... dans ce pays, ne se rencontrent que dans le noir.* » dira avec une cruauté narquoise Jeannette dans la scène suivante qui elle ne se fait aucune illusion sur la question.





C'est tout le cœur vibrant de *Douvan jou ka levé (Le jour se lèvera)*, documentaire de Gessica Génésus, qui résonne à travers ces mots et ces images et dans lequel on trouve ce qui sans doute aura servi de matrice à l'élaboration de ces scènes de miroir dûment cités. Nous sommes à la fin du documentaire, Gessica Génésus lave les cheveux lissés de sa mère, puis les peigne. En voix off, ses mots résonnent : « *Fardeaux que nous inflige la vie. Fardeaux que nous nous infligeons à nous-mêmes. M'écouteras-tu, Maman, si je te parle de ta beauté ? Négritude camouflée ? Chevelure qui tombe en cascade, lissage fragile. En conflit constant avec sa racine. Du rouge sur des lèvres noires. Boucles et colliers qui scintillent. Me crois-tu, Maman, si je te dis que tout ce rituel sera vain, si dans ton cœur, tu n'y crois plus.* »

Dans les années 2000, une force de contestation émerge : c'est la naissance de Nappy, contraction de « natural » et de « happy », mouvement de femmes noires qui s'affranchissent des stéréotypes de beauté blanche en conservant l'apparence de leurs cheveux texturés. En 2009, dans *Good Hair*, documentaire réalisé par Jeff Stilson, Chris Rock se penche sur la question politique du cheveu afro-américain et de son industrie. Le comédien et humoriste met en évidence les dictats de beauté racistes auxquels nombreuses femmes afro-américaines sont soumises et tous les efforts déployés par celles-ci pour s'approcher des canons et normes esthétiques des blancs, ressembler à une femme blanche aux cheveux lissés. En 2016, la chanteuse Solange dénonce, elle aussi, ce racisme intégré. Dans sa chanson, *Don't touch my hair*, elle décrit le comportement problématique de certaines personnes blanches qui s'autorisent à toucher les cheveux de personnes noires ou métisses.

Dans ses ouvrages *Peau noire, cheveux crépus. Histoire d'une aliénation* et *Du cheveu défrisé au cheveu crépu*, la sociologue et professeure à l'université des Antilles Juliette Sméralda s'intéresse à la pratique du défrisage comme symptomatique d'un racisme systémique, directement hérité de l'histoire coloniale. Elle note également le manque d'exper-

→ Dans son premier ouvrage *Cahier d'un retour au pays natal*³⁶, texte manifeste considéré comme l'un des fondements de la négritude, Aimé Césaire écrit : « *Haïti, là où la négritude s'est mise debout pour la première fois* »³⁷. Dans une interview menée par Christophe Wargny pour *Le Monde Diplomatique*, et datée de 2008, il dira : « *Notre dignité, notre existence n'a longtemps tenu qu'à cet événement fondateur : j'ai trouvé en Haïti plus qu'un apport majeur à la pensée que j'essayais de construire.* » En effet, le pays fait date dans l'histoire des révolutions décoloniales. Le 1^{er} janvier 1804, l'ancienne colonie française proclame son indépendance et acquiert un statut hautement symbolique en devenant la première République noire libre du monde. Toussaint Louverture, esclave affranchi devenu général et homme politique franco-haïtien, en fut l'un des ambassadeurs. En grand admirateur du célèbre leader, Aimé Césaire inscrit les fondements de la négritude dans cette révolte. Car si au début du 19^{ème} siècle, le terme n'existe pas encore, les revendications portées par la révolution haïtienne, et ses plus fervents défenseurs, en portent déjà les germes. A ce sujet, Jean Métellus, neurologue, poète et romancier haïtien, écrit : « *La négritude n'est pas autre chose que la revendication et l'intégration des valeurs africaines systématiquement dénigrées par le monde blanc stupéfait de voir des Nègres conquérir leur indépendance et se constituer en État souverain. [...] L'écho de la négritude dépassa le cadre de la république d'Haïti pour se propager dans les Antilles et sur presque tous les continents. Là encore, Haïti se révéla pionnière dans l'affirmation de l'identité nègre.* »³⁸ se rapprocher d'un idéal de beauté blanc, forgé par les blancs et qui trouve sa racine dans l'histoire de la colonisation et de l'esclavage.

36 La première édition de ce célèbre recueil de poésie fut publiée en 1939. Il connaîtra diverses rééditions jusqu'en 2008.

37 Christophe Wargny, « Conversations sur Haïti avec Césaire », *Le Monde Diplomatique*, 19 avril 2008, <https://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2008-04-19-Cesaire>

38 Alex-Louise Tessonneau, « Les pratiques littéraires haïtiennes et antillaises et le mouvement de la négritude », *Presses universitaires de Perpignan*, Open Edition Books, <https://books.openedition.org/pupvd/34174?lang=fr>

tise et de savoir-faire en matière de cheveux texturé, ainsi que l'oubli d'outils utilisés autrefois pour les soigner, comme représentatifs de cette annihilation. Dans un entretien accordé au blog *Black & Curly*, elle décrit le défrisage comme l'expression d'un sentiment « *insupportable* » d'être soi « *parce que le regard que l'on pose sur son cheveu est absolument méprisant.* »³⁵

34 Le Larousse définit la négritude comme un « *Ensemble de valeurs culturelles et spirituelles propres aux personnes noires et revendiquées par elles ; prise de conscience de l'appartenance à cette culture spécifique. Cette notion, qui retourne en positif ce que le terme « nègre » a de péjoratif, est due à Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et d'Alioune Diop.* », Larousse, Dictionnaire en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/n%C3%A9gritude/54092>

35 *Black & Curly*, 22 avril 2015, « Peau noire, cheveux crépus – Interview de Juliette Sméralda pour le blog Black & Curly », <https://www.youtube.com/watch?v=tmJ-eOfOUe0>

« Je voulais avoir les cheveux qui volaient au vent » entend-t-on dans le documentaire Ouvrir la voix (2017) dans lequel la réalisatrice, sociologue, militante afroféministe Amandine Gay interroge 24 femmes noires sur les discriminations raciales et sexistes dont elles sont victimes. C'est aussi sur cette question du cheveu que se penche Lou Lubie dans Racines, bande dessinée sur une petite fille créole, arrivée en métropole depuis la Réunion, qui ne supporte plus ses cheveux et rêverait de les avoir lisses.

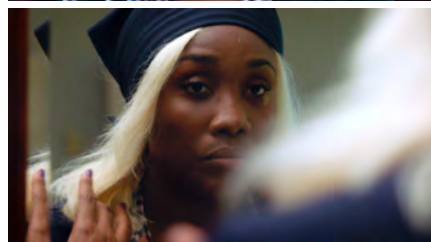
En France, le 28 mars 2024, l'Assemblée Nationale votait en première lecture une proposition de loi visant à intégrer la discrimination capillaire dans le code du travail. Inspiré du Crown Act américain,³⁹ le texte est porté par le député du groupe Libertés, indépendants, outre-mer et territoires, Olivier Serva, et soutenu par un groupe de réflexion dans lequel se trouve Aline Tacite, coiffeuse et militante spécialisée dans le cheveu texturé.

Si la pop culture, l'art et la politique auront œuvré à une sortie définitive de ce rapport entre bons et mauvais cheveux, les résidus d'une pareille entreprise d'effacement et de discrimination laissent des séquelles impérissables. On peut clairement interpréter cette scène de miroir à l'aune de toutes ces considérations et voir dans les airs bouleversés de Freda le signe d'une fatigue, d'une usure face à la difficulté qu'impose le maintien d'une identité, celle d'être une jeune femme noire et pauvre, qui n'aura cessé d'être niée par les autres et par les siens. Pour la première fois, Freda nous apparaît fragile et vulnérable.

● Jeannette disparaît, Jeannette s'efface

Si Jeannette est haïtienne, tout son être refuse toutes marques ou sentiments d'appartenance à son histoire. Jeannette ne veut chez elle ni de « rasta », en référence au garçon amoureux d'Esther, ni de Yanvalou, danse folklorique haïtienne, elle ne veut pas de ces « festivités diaboliques » que représente le vaudou à ses yeux. Elle ne supporte pas que Freda puisse se montrer au mariage de sa sœur avec ses cheveux naturels, et offre à la cadette des crèmes permettant de blanchir sa peau. Jeannette fait tout pour ne pas être noire. En somme, elle s'inscrit dans des « phénomènes de mimétisme comportemental et culturel » nommé « dénaturation », phénomène présent dans les sociétés issues de la colonisation, dont parle Juliette Sméralda dans son livre *Peau noire, cheveu crépu : l'histoire d'une aliénation*⁴⁰.

À force de nier et repousser cette réalité, peut-être que Jeannette, comme les effets d'une crème blanchissante, finit-elle aussi par s'effacer, jusqu'à disparaître. C'est d'ailleurs comme une évaporation soudaine qu'est filmée la disparition de Jeannette. Nous sommes à la toute fin du film, Freda vient de jeter au visage de sa mère le viol dont elle avait été victime plus jeune. Quelque temps après, Jeannette est dans la cuisine, elle prie avec intensité. Freda passe devant elle pour se rendre dans la chambre où est réfugiée Esther. La caméra ne coupe pas et enregistre le mouvement de Freda, de la cuisine à la chambre, puis de la chambre au salon. La chaise où se trouvait Jeannette quelques secondes avant est désormais vide. Elle s'est comme volatilisée, sans aucun bruit. ■



→ L'histoire du cheveu texturé est une histoire politique qui va bien au-delà d'un simple attribut physique. Il est à la fois le signe d'appartenance à un peuple africain, mais peut aussi, en fonction de la manière dont il se coiffe indiquer le rang social d'une personne, son statut matrimonial, son âge, ou même symboliser un deuil. Dès le 16^{ème} siècle, le cheveu texturé est l'objet d'un racisme criminel. Les colons le rasent, pour broyer l'identité des personnes esclavisés et accentuer leur processus de déshumanisation. De richesse culturelle à signe identitaire, le cheveu texturé devient sous l'œil des oppresseurs le mauvais cheveux, celui qu'il faut couper et cacher. Cette invisibilisation et diabolisation a altéré, dénaturé la conception d'une identité noire soumise aux dictats blancs, et ce même au sein des populations noires et sur plusieurs générations.

En 1947, le célèbre test de la poupée noire et de la poupée blanche, conçu par les psychologues africains-américains Kenneth B. Clark et Mamie Phipps Clark, mettait en évidence les effets psychologiques du racisme et de la domination blanche sur les enfants noirs. Le résultat de l'expérience montrait que la grande majorité de ces enfants préférerait la poupée blanche et rejetait la noire. Les psychologues citent alors les propos d'enfants noirs, symptomatiques du racisme intériorisé : « la poupée blanche est celle qui a la belle couleur parce que ses pieds, ses mains, ses oreilles, ses coudes, ses genoux et ses cheveux sont propres⁴¹. » Soixante-quinze ans plus tard, les réalisatrices Rachel M'Bon et Juliana Fanjul rejouent l'expérience dans leurs films *Je suis noires*, qui regroupe le témoignages de différentes femmes noires et interroge leur place dans la société suisse. Le résultat est identique : les enfants noirs rejettent majoritairement la poupée noire et veulent la blanche.

Il faut attendre les années 60, les Black Panthers, groupe révolutionnaire de libération africaine-américaine née en Californie en 1966, et Angela Davis, membre du mouvement et grande figure militante, écrivaine et philosophe américaine, pour qu'ils soient à nouveau célébrés. Mais les injonctions ont la peau dure. L'UNESCO a d'ailleurs classé le défrisage parmi les séquelles psychologiques liées à la traite négrière⁴².

41 Clark & Clark, « Racial identification and racial préférence in Negro children », 1947, p.178 cité par Jean-Claude Croizet et Jacques-Philippe Leyens dans *Mauvaises réputations : Réalités et enjeux de la stigmatisation sociale*, 2003

42 UNESCO – *The WAVE*, « Les cheveux africains », 27 octobre 2021, <https://podcast.ausha.co/the-wave-a-unesco-podcast/les-cheveux-africains>

39 Texte datant janvier 2019 contre la discrimination capillaire adopté dans plusieurs états américains dont la Californie

40 Juliette Sméralda « *Peau noire, cheveu crépu : l'histoire d'une aliénation* », Jasor Eds, 2014

RESSOURCES COMPLÉMENTAIRES

Interviews écrites de Gessica Génésus

- Alexis Champion, « Gessica Génésus raconte la naissance tourmentée, en Haïti, de son film *Freda* », [Le Journal du Dimanche](#), 13 octobre 2021
- Timé Zoppé, « Gessica Génésus : 'En Haïti on ne devient jamais adulte parce qu'on est obligé de rester en tribu pour survivre' », [Trois Couleurs](#), 19 juillet 2021
- Véronique Cauhapé, « Gessica Génésus : 'Freda', c'est du cinéma guerrier et notre réalité' », [Le Monde](#), 13 octobre 2021

Articles de presse et bibliographie

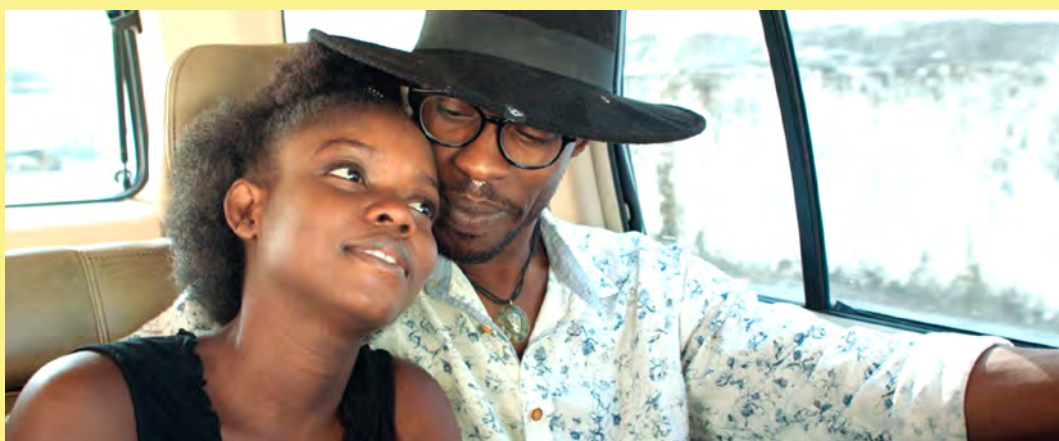
- Arnold Antonin, « Le cinéma en Haïti », [Africultures](#), 8 août 2007
- « Haïti, ou la rage de filmer : focus sur le cinéma haïtien », [CNC](#), 19 août 2018
- Allwitch Joly, « Les premières fois dans le cinéma haïtien », [Loop News](#), 27 octobre 2022
- Arnaud Robert, « En Haïti, prier jusqu'à la folie », [Le Temps](#), 25 janvier 2018
- François Bonnet, « Haïti : le pouvoir s'allie aux gangs pour terroriser Port-au-Prince », [Mediapart](#), 25 novembre 2019
- Laënnec Hurbon, « Le vodou et la révolution haïtienne », [Cairn](#), [Tumultes](#), 2018
- Raphaël Rossignol, « Le Vodou, miroir des luttes politiques haïtiennes », [The Conversation](#), 14 décembre 2016
- Laënnec Hurbon, « Le statut du vodou et l'histoire de l'anthropologie », [OpenEdition Journals](#), 2005
- Gwenda Young, « The Cinema of Difference : Jacques Tourneur, Race and 'I Walked with a Zombie' (1943) », [Iris Journal of American Studies](#), [JSTOR](#), 1998
- Marion Police, « Le cheveu, c'est politique, rappelle le documentaire 'Je suis noires' », [Le Temps](#), 4 mars 2022
- Claude Roynette, « À propos de négritude : Senghor et Fanon », [Cairn](#), [VST – Vie Sociale et traitements](#), 2005
- Christophe Wargny, « Conversations sur Haïti avec Césaire », [Le Monde Diplomatique](#), 19 avril 2008
- Alex-Louise Tessonneau, « Les pratiques littéraires haïtiennes et antillaises et le mouvement de la Négritude », [Presses universitaires de Perpignan](#), [Open Edition Books](#)
- Clark & Clark, « Racial identification and racial préférence in Negro children », 1947, p.178 cité par Jean-Claude Croizet et Jacques-Philippe Leyens dans : [Mauvaises réputations : Réalités et enjeux de la stigmatisation sociale](#), 2003
- Juliette Sméralda « Peau noire, cheveu crépu : l'histoire d'une aliénation », [Jasor Eds](#), 2014

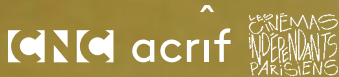
Dossier de presse

- *Freda*, fait par Robert Schlockoff et Celia Mahistre, [disponible sur le site de l'ADRC](#)

Vidéos et Podcast

- Murielle Joudet, Forum des Images, 3 juillet 2015, « [Le secret des jeunes filles](#) »,
- [INTERVIEW] Gessica Génésus pour *Freda* par le [GNCR](#)
- [UNESCO – The Wave](#), « Les cheveux africains », 27 octobre 2021
- Black & Curly, 22 avril 2015, « Peau noire, cheveu crépu – Interview de Juliette Sméralda pour le blog [Black & Curly](#) »





Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.