



HAL
open science

De la Traite à la Relation. Espaces mémoriels et traumas historiques dans West Indies (Med Hondo) et Révolution Zendj (Tariq Teguia)

Mourad Yelles

► **To cite this version:**

Mourad Yelles. De la Traite à la Relation. Espaces mémoriels et traumas historiques dans West Indies (Med Hondo) et Révolution Zendj (Tariq Teguia). Colloque international "Décoloniser les mémoires de l'Esclavage", Jun 2022, Schoelcher, Martinique. hal-03835949

HAL Id: hal-03835949

<https://hal.science/hal-03835949v1>

Submitted on 1 Nov 2022

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

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

**De la Traite à la Relation. Espaces mémoriels et traumas historiques
dans *West Indies* (Med Hondo) et *Révolution Zendj* (Tariq Teguia)**

Yelles Mourad (INALCO/LACNAD)

Ce qui pétrifie dans l'expérience du déportement des Africains vers les Amériques, sans doute est-ce l'inconnu, affronté sans préparation ni défi. La première ténèbre fut de l'arrachement au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté tutélaire. Mais cela n'est rien encore.

Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

Nous z'aut' les z'Arabes, on a rien contre les Kahlouches, enfin les Blacks, je veux dire, vu qu'on est tous dans la même galère.

...

Raphaël Confiant, *La Dernière java de Mama Josepha*

Dans *Peau noire masques blancs*, Frantz Fanon écrit : « Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. [...] Le malheur de l'homme de couleur est d'avoir été esclavagisé. Le malheur et l'inhumanité de l'homme Blanc sont d'avoir tué l'homme quelque part. (...) » Et, plus loin, il ajoute magnifiquement, « Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose : que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme où qu'il se trouve¹ ».

Et Édouard Glissant de commenter, dans *Le Discours antillais* :

Fanon dit qu'il ne veut pas être esclave de l'esclavage. Cela sous-entend pour moi qu'on ne saurait se contenter d'ignorer le phénomène historique de l'esclavage ; qu'il faut ne pas en subir de manière pulsionnelle le trauma persistant. Le dépassement est exploration projective. L'esclave est d'abord celui qui ne sait pas. L'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir².

Mais l'auteur de *Poétique de la Relation* précise par ailleurs : « Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre, parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité, mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble³ ».

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Le Seuil, 1952, pp. 203, 207.

² Édouard Glissant, *Le Discours antillais*. Paris, Gallimard, 1981, p. 129.

³ Édouard Glissant, *Esthétique : Tome 1, Une nouvelle région du monde*. Paris, Gallimard, 2006, p. 161.

À partir d'une démarche comparatiste, notre propos vise précisément à questionner les rapports entre *lieux de mémoires* ou *espaces mémoriels* et *modalités de représentations des violences et des processus historiques de domination* à travers deux expériences d'écritures filmiques parmi les plus originales dans le champ de la production cinématographique du Sud. Notre réflexion portera sur *West Indies ou les Nègres marrons de la liberté* et *Révolution Zèdj*, deux films produits dans deux contextes socio-politiques différents, suivant des procédés stylistiques propres à l'univers poétique de leurs auteurs mais qui ont en commun un même axe thématique : la Traite négrière. De fait, si Med Hondo et Tariq Tegua entendent bien déconstruire les processus politiques, économiques, culturels impliqués dans les péripéties d'une séquence historique parmi les plus tragiques de l'histoire de l'humanité, en mettant en lumière le caractère exemplaire des luttes menées par les Dominés d'hier (les esclaves déportés aux Antilles et au Moyen-Orient), les deux cinéastes visent aussi à dégager leurs prolongements contemporains. C'est-à-dire dans le contexte de cette « Relation » dont Édouard Glissant nous a précisément montré la violente complexité mais aussi les remarquables dynamiques en termes socio-culturels.

Du Relaté de la Relation. Décoloniser l'histoire de l'esclavage

Même s'il s'agit d'une évidence, il est peut-être bon de rappeler que toute histoire est d'abord affaire d'écriture. Comme le note Michel De Certeau, quelle que soit l'approche historique, « l'écriture met en scène une population de morts – personnages, mentalités ou prix.⁴ » Autrement dit, toute histoire est, d'une certaine manière, fiction. C'est-à-dire récit représentant des personnages, des événements, des situations, selon une certaine optique, impliquant un certain discours sur la société, son organisation et ses modes de fonctionnement et reflétant le plus souvent les pratiques et l'idéologie des Dominants. Impliquant une lecture nécessairement orientée des processus de domination et des différents usages de la violence (légaux / légitimes ou pas) à l'œuvre dans tout processus socio-économique et politique, le récit historique rend ainsi généralement invisible et inaudible (donc illégitime) la parole et les pratiques politiques des Dominés.

S'agissant de la période que l'on qualifie de « moderne » et qui correspond précisément aux débuts de la Relation (avec les débuts de l'expansion capitaliste), au sens que lui donne Édouard Glissant, elle se caractérise par un ensemble de processus complexes, combinant « domination et résistance, osmose et renfermement, consentement de langage et défense des langues. Leur totalisation ne produit pas un procédé net, ni perceptible avec certitude.⁵ » Dans cette optique, il importe de relever que les diverses manifestations de la Relation ont toujours donné lieu à la production de différents types de récits où s'inscrit la mémoire des résiliences communautaires et des révoltes collectives des Dominés. Le « Relaté⁶ » apparaît alors comme l'une des modalités essentielles de la Relation dans la mesure où il traduit certes, de manière cruciale, un certain « être-au-monde » marqué par la Domination, mais où il élabore surtout une autre version du discours historique officiel.

⁴ Michel De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975, p. 117.

⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris, Gallimard, 1990, p. 187.

⁶ « La Relation relie, (relaie), relate », *Ibid.*

Cette lecture alternative de la situation de domination mobilise à son tour des figures et des situations dont le répertoire général n'est autre que celui transmis de générations en générations par le biais de la tradition orale. Comme l'explique Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*⁷, les « usagers » soumis aux règles de l'ordre dominant inventent un ensemble de pratiques « délinquantes » reposant autant sur la ruse que sur la négociation, voire l'affrontement, et dont on peut retrouver les figures dans les différentes expressions de la créativité « populaire ». À commencer par les contes, légendes, proverbes et autres histoires drôles par lesquels se conserve, s'enrichit et se diffuse tout un stock de « manières de faire » où les acteurs sociaux peuvent puiser des exemples de « tactiques » à utiliser en fonction de telle ou telle situation concrète. Par sa capacité à se jouer des codes, à s'affranchir des contraintes de la norme instituée, le projet narratif du Dominé propose une véritable « poésie du détour »⁸, une traversée « braconnière »⁹ des frontières imposées par les Dominants, une ouverture possible sur un monde où le plus fort ne gagne pas à tous les coups. Pour De Certeau,

Là où la carte découpe, le récit traverse. Il est « diégèse », dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (il « guide ») et il passe à travers (il « transgresse ») [...]. Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du *parcours* sur *l'état*, le récit est délinquant¹⁰.

La situation de marginalité permanente due à la condition de Dominé induit l'urgence du dire « braconnier ». L'un des aspects parmi les plus importants des formes de délégitimation / déconstruction du discours idéologique des Dominants concerne ainsi le médium qu'elles impliquent. La verbalisation des récits « délinquants », avec les modalités techniques/tactiques de leur transmission, s'impose comme l'unique possibilité de *représenter* l'aliénation, et, en la plaçant à bonne distance critique, de pouvoir la *penser*. Mais, ce faisant, de capitaliser une mémoire de la résistance / résilience. La tradition orale apparaît alors comme l'expression cardinale de la « fable » des Dominés et donc du contre-discours remettant en cause la vision unilatérale de l'histoire des rapports sociaux à l'échelle d'une communauté comme à celle du monde¹¹.

À cet égard, si les formes de domination les plus caractéristiques de la Relation sont évidemment celles imposées par l'Europe, et plus généralement par l'Occident à partir de la Renaissance, il ne faudrait pas pour autant occulter celles qui se perpétuent sous d'autres visages mais suivant des mécanismes identiques jusqu'à aujourd'hui, y compris dans des sociétés apparemment libérées des liens d'assujettissement de type colonial. Même si chaque

⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris, Union Générale d'Éditions - 10/18, 1980

⁸ Au sens glissant du terme et selon les diverses modalités détaillées, entre autres références, dans *Le Discours antillais* (*op. cit.*, pp. 42 et sq).

⁹ Pour le sens donné par Michel de Certeau à ce concept comme à ceux déjà cités, on se reportera à l'ouvrage mentionné.

¹⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 190

¹¹ On peut à ce propos évoquer la célèbre figure du « trickster » des contes populaires, qu'il se nomme Petit Poucet, Compère Lapin ou Djeha ...

phase historique a ses spécificités, il serait donc illusoire de prétendre isoler telle de ses manifestations de l'ensemble des processus de domination qui alimentent la dynamique historique des sociétés humaines. S'agissant des anciennes puissances coloniales, elles s'emploient encore à maintenir les anciens rapports de domination en leur conférant de nouvelles justifications (au nom de la « logique des marchés », des contraintes de la « conjoncture », etc.). Mais il en va de même pour nombre de régimes autoritaires post-coloniaux relevant de l'ex-"Tiers-Monde" : les processus d'exploitation économique et de violence politique y sont aisément perceptibles, même plus ou moins maquillés par le recours à des « fables » identitaires et des « récits nationaux » idéologiquement orientés. Frantz Fanon rappelle le rôle déterminant des bourgeoisies nationales dont les pratiques en Afrique et ailleurs dans les anciennes colonies obéissent aux mêmes logiques que celles des colonisateurs : « [...] la bourgeoisie colonisée qui accède au pouvoir emploie son agressivité de classe à accaparer les postes anciennement détenus par les étrangers¹². »

Bien plus,

Par sa paresse et son mimétisme elle favorise l'implantation et le renforcement du racisme qui caractérisait l'ère coloniale. Aussi n'est-il pas étonnant dans un pays qui se dit africain, d'entendre des réflexions rien moins que racistes et de constater l'existence de comportements paternalistes qui laissent l'impression amère qu'on se trouve à Paris, à Bruxelles ou à Londres¹³.

Dans ce contexte historique, on peut dire qu'à l'esclavage de l'époque de la Traite négrière correspondent logiquement les politiques de répression, d'asservissement et de mystification de leurs peuples mis en place par les régimes autoritaires de bon nombre de pays de l'ex-Tiers-Monde avec, dans bien de cas, la complicité active des anciennes puissances coloniales¹⁴. De fait, la paupérisation accélérée de grandes masses de populations entraînent inévitablement des déplacements forcés. C'est dans cette même perspective qu'il convient d'analyser les phénomènes migratoires d'une ampleur sans précédent qu'ont connu et que connaissent de plus en plus les pays africains (dont l'Algérie). Mais les "Dom-Tom" français ne sont pas épargnés par cette hémorragie démographique qui prive tout une société du dynamisme vital d'une bonne partie de sa jeunesse. De ce point de vue, les dizaines de milliers de migrants qui tentent aujourd'hui de traverser clandestinement la Méditerranée ou ceux qui débarquent chaque jour en Métropole en provenance de Martinique, de Guadeloupe ou de Guyane ne sont pas autre chose que les esclaves des temps modernes. Il s'agit donc toujours d'exploitation et de survie. Seuls le vocabulaire et les dispositions légales ont évolué...

Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce que les peuples concernés développent différentes formes de résistance, de dissidence, quand ils n'optent pas périodiquement pour la

¹² Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961). Paris, La Découverte/Poche, 2002, pp. 151.

¹³ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴ Comme on l'a vu à travers les expéditions guerrières occidentales au Moyen-Orient et les conséquences dramatiques des fameux "Printemps arabes".

révolte. Et ce depuis des siècles. Que ce soit aux Antilles, en Afrique ou même en Europe, on observe les mêmes phénomènes : soulèvement des esclaves africains à l'époque abbasside, marronnages des esclaves déportés aux Antilles et en Amérique Latine, grèves et insurrections des jeunes européens face aux conséquences de la crise provoquée par les politiques ultra-libérales des années 2010 (en Grèce ou en Espagne), soulèvements populaires en Algérie (Hirak de 2019-2021) ou en Tunisie (2010-2011), etc.

Pour ce qui les concerne, à l'image de leurs ancêtres *paroleurs*, *meddah-s*¹⁵ ou griots, les écrivain.e.s et artistes issu.e.s des communautés dominées mettent en pratique différentes formes de « détour(s) poétique(s) » pour donner à lire et à entendre la condition des « Damnés de la terre », passés et présents. Leurs œuvres s'inscrivent ainsi dans la tradition séculaire des fables à (sur)vivre et des « contre-littératures »¹⁶ produites par les Dominés pour transmettre la mémoire de leurs luttes et les techniques de combat longuement mises au point contre des ennemis qui ont pu changer d'apparence mais pas de projets. Elles témoignent de la continuité des processus de violence mais aussi de contre-violence à travers le temps et l'espace. C'est précisément le cas pour Daniel Boukman, Med Hondo et Tariq Tegua.

West Indies : lieux et mémoires d'un trauma

West Indies ou les Nègres marrons de la liberté est une co-production algéro-franco-mauritanienne. Réalisé par Med Hondo¹⁷, le film est sorti en 1979. Son scénario est tiré de la pièce de Daniel Boukman¹⁸ intitulée *Les Négriers*¹⁹. Comme l'indique son titre, il y est question de l'histoire de la Traite négrière, mais dans une perspective résolument politique, avec une mise en perspective des processus de domination et d'exploitation aux Antilles sur la longue durée. Donc depuis les débuts du système esclavagiste au 17^{ème} siècle jusqu'à la mise en place du BUMIDOM par l'État français en 1963²⁰. On perçoit clairement l'ambition critique du dramaturge qui veut montrer comment, contrairement aux apparences, la Traite esclavagiste ne prend pas fin avec la promulgation du décret de 1848 (abolissant

¹⁵ Nom donné aux poètes et conteurs populaires au Maghreb.

¹⁶ Pour reprendre le beau titre d'un remarquable essai de Bernard Muralis - malheureusement tombé dans un injuste oubli : *Les Contre-littératures*. Paris, PUF, 1975.

¹⁷ Med Hondo (1936-2019) est un acteur, réalisateur, scénariste et producteur franco-mauritanien. Son œuvre cinématographique se caractérise par une critique sans concession du colonialisme et des politiques racistes en France. Il est l'auteur de *Soleil Ô* (1965), *Les Bicots-nègres, nos voisins* (1973) *West Indies ou les Nègres marrons de la liberté* (1979), *Sarraounia* (1986). Il est aussi connu pour son travail de doublage dans nombre de films et de séries.

¹⁸ Daniel Boukman est un écrivain, dramaturge, poète et militant culturel martiniquais né en 1936. En 1961, il refuse d'accomplir son service militaire. Il s'installe en Algérie en 1962 en tant qu'enseignant. Il y restera jusqu'en 1981. Il rentre en Martinique en 1999 où il développe une intense activité autour de la défense et de la diffusion du créole par le biais d'émissions de radio et dans le milieu associatif. Parmi ses œuvres les plus connues : *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée* (1967), *Les Négriers* (1971), *Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines* (1976), *Délivrans !* (1995), *La véridique histoire de Hourya* (2005).

¹⁹ *Les Négriers*. Honfleur, P. J. Oswald, 1971.

²⁰ L'acronyme désigne le *Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer*. Cet organisme était censé mettre en place une nouvelle politique migratoire afin de régler le problème du chômage endémique dans les possessions françaises d'Outre-mer. Il est dissous en 1981.

définitivement l'esclavage) mais se poursuit sous une forme moderne avec l'émigration antillaise en Métropole²¹.

Écrite entre 1967 et 1968, lors de son séjour en Algérie, la pièce de Boukman propose une analyse à la fois très fine, méthodique, voire didactique (à la manière brechtienne²²) et souvent caustique du long processus d'exploitation et d'aliénation qui constitue la toile de fond de l'histoire des Antilles françaises. Comprenant vingt tableaux répartis en trois actes, elle se déroule dans deux espaces-temps à la fois très différents et complémentaires : celui de la Traite et celui du BUMIDOM. De manière éminemment symbolique, la scène rassemble les deux espaces-temps en un même lieu qui s'organise lui-même suivant deux niveaux : le « plateau surélevé » et le « plateau central »²³. Ainsi structuré, il matérialise les rapports de domination et remplit diverses fonctions, se transformant au gré des événements historiques (organisation du commerce triangulaire, abolitions de l'esclavage, élections truquées, mise en place du DUBIDON/DONBIDU) et de leurs manifestations ou répercussions au quotidien (révolte des esclaves ou des militants et répression, mascarades à caractère politique, campagnes de propagande et de publicité, départ des candidat.e.s à l'émigration, accueil et réactions en Métropole).

Du côté des Dominés, c'est la confusion idéologique qui règne. Contrairement à ce à quoi on aurait pu légitimement s'attendre, on assiste à une série de comportements marqués par le conformisme, l'aveuglement, l'égoïsme, voire la lâcheté. Boukman expose avec acuité les séquelles de l'aliénation chez ceux-là mêmes qui ont souffert depuis des générations des violences du système capitaliste, y compris sous sa forme esclavagiste. C'est le cas chez les représentants du prolétariat européen (la concierge, le bagagiste, le garçon de café, le vendeur de journaux) qui manifestent des réactions de mépris et de rejet à l'encontre des migrants antillais. Mais il en va de même chez les Antillais eux-mêmes. Sur le plan de l'action politique dans le cadre traditionnel, deux tendances se confrontent à intervalle régulier (généralement à l'occasion des élections) : les « assimilationnistes » et les « légalistes ». Embourbés tous les deux dans les marécages de la démocratie formelle, les deux tendances se révèlent incapables de faire évoluer la situation. Pour ce qui concerne la société civile, chez les élites (l'écrivain) comme chez le petit peuple des villes et des campagnes (le boxeur, la bonne, le garde champêtre), les contradictions idéologiques sont flagrantes. Elles se traduisent

²¹ Dans de nombreux pays anciennement colonisés (y compris au Maghreb), compte tenu des liens de dépendance économique et des graves difficultés internes auxquelles font face les nouvelles autorités, l'accession à la souveraineté nationale ne mettra pas un terme aux flux migratoires vers l'ancienne puissance occupante. À titre d'exemple, en 1962 est créé l'ONAMO (Office Nationale Algérien de la Main-d'œuvre) chargé à partir de 1962 de gérer les flux migratoires vers l'étranger (essentiellement France). Il faudra attendre 1973 pour que, suite à la dénonciation par la partie française de l'accord bilatéral sur la main d'œuvre algérienne, le président Boumediène décide de suspendre l'émigration vers la France.

²² L'influence est clairement assumée par Daniel Boukman. Elle se retrouve en particulier dans le découpage dramaturgique en tableaux, l'utilisation des « songs », la relative sobriété de la mise en scène, l'importance du jeu collectif (pas de personnage principal).

²³ Dans la mesure où les Dominants sont les mêmes et se livrent au mêmes pratiques à travers l'histoire, il n'est pas étonnant que certains des acteurs et actrices (le parlementaire, l'assistante sociale, l'abbé ou encore le représentant des patrons) interviennent dans les deux espaces-temps en changeant simplement de costume.

par des conduites pour le moins attentistes révélatrices d'un sentiment généralisé de découragement et d'impuissance.

C'est alors que, comme l'écrit Alvina Ruprecht,

Face à une impasse historique, à une société antillaise impuissante, à un pouvoir métropolitain intraitable, Boukman fait intervenir des forces invisibles de l'espace-temps annulé du monde du conteur et des mythes afro-antillais. La figure de « la mort » circulait déjà parmi les voix humaines mais, vers la fin de l'œuvre, les forces nouvelles émergent : le « nègre marron », figure légendaire de la résistance anti-esclavagiste, et l'« ancêtre », la voix de la mémoire collective qui exhorte les descendants de la traite à prendre leur histoire en main²⁴.

De fait, les voix/es de la résistance et de l'insoumission chez les Dominés empruntent deux trajectoires dans la pièce de Boukman : celle de la transmission mémorielle²⁵ et celle de l'exhibition « carnavalesque ». S'agissant de cet aspect, on observera que la pièce comporte plusieurs séquences de danses, d'acrobaties, de jeux de masques, etc. au cours desquelles se manifeste ce que l'on pourrait entendre comme une réinterprétation décalée de l'atmosphère exubérante des « vidés » du Mardi Gras foyalais. À ce propos, Boukman revendique ce lien fondamental à la culture populaire, avec ses potentialités éminemment subversives :

Je crois que le carnaval est à l'origine de ce recours au masque. Le carnaval et son monde fait d'imaginaire, de fantaisie, de merveilleux font partie intégrante de la culture martiniquaise et caribéenne en général. Le masque et son utilisation multiforme participent d'un univers baroque d'une créolisation où danses, mime, paroles et gestes obscènes, chansons satiriques et grivoises, caricatures, masques se mêlent²⁶.

Même si, à l'époque de son écriture, la pièce de Boukman s'inscrit tout à fait dans la perspective d'un théâtre militant, il n'en demeure pas moins qu'elle relève aussi, par certains aspects – et non des moindres –, d'une forme de « réalisme merveilleux²⁷ ». Nous pensons ici en particulier à l'intervention de deux personnages emblématiques : la Mort et l'Ombre. Il serait trop long de développer ce point mais on peut tout de même relever que la Mort comporte sans doute deux dimensions : l'une relevant de la tradition culturelle antillaise (celle des veillées funèbres) et l'autre du tragique de l'histoire (la domination blanche aux Antilles). À noter que la pièce s'achève sur une scène de répression qui, si elle ne laisse pas nécessairement planer un doute sur l'issue du combat entre Dominants et Dominés aux

²⁴ Alvina Ruprecht, « Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 28, automne 2000, p. 68.

²⁵ Cf. la mise en garde de l'Ancêtre : « N'écoute pas ceux qui clament que la libération nous fut un fruit tombé de leurs républicains principes. Nous l'avons arraché ce fruit dont la saveur est la saveur de notre sang. [...] Souviens-toi » (*Les Négriers, op. cit.*, p. 78). Cf. Document 1 extrait du film de Med Hondo.

²⁶ Jason A. Allen, « Daniel Boukman Un regard caribéen sur le théâtre », *Nouvelles Études Francophones*, University of Nebraska Press, Volume 25, Numéro 1, Printemps 2010, p. 14

²⁷ Au sens de Jacques Stephen Alexis ou de Alejo Carpentier.

Antilles et à l'échelle mondiale n'en rappelle pas moins que le combat sera encore long et sanglant : « Doigts sur les gâchettes ! Prêts à tuer²⁸. »

Pour ce qui est de l'adaptation de Med Hondo, on peut estimer qu'elle suit dans ses grandes lignes de l'argument et le déroulé de la pièce de Boukman. On observera néanmoins quelques changements et/ou ajouts significatifs. Ainsi, le cinéaste choisit de ne pas commencer directement par la séquence de la mascarade électorale sur laquelle s'ouvre *Les Négriers*. Après une rapide présentation "protocolaire" des Dominants (parlementaire, assistante sociale, abbé, représentant des patrons), nous sommes transportés sans transition aux Antilles avec une longue séquence "documentaire" sur la récolte de la canne à sucre. Ce qui donne lieu à un traveling éprouvant montrant la souffrance des ouvriers agricoles (esclaves modernes des domaines appartenant toujours aux Békés), le chargement des wagons qui iront se déverser dans les cales des bateaux, lesquels déchargeront à leur tour leurs cargaisons dans les immenses hangars des ports de la Métropole. Puis, de nouveau sans transition, c'est précisément dans l'un de ces hangars²⁹ que le spectateur découvre un magnifique navire du 17^{ème} siècle [Document 2]. Nous verrons plus loin à quelle logique dramaturgique obéit la mise en place de cet imposant dispositif scénique.

On peut d'ores et déjà estimer que l'adaptation cinématographique de Med Hondo fait la part belle aux aspects les plus « baroques » de la pièce de Boukman, en les amplifiant de manière parfois importante. Nous ne disposons malheureusement pas de témoignages directs sur les raisons de certains de ces choix esthétiques. Outre les spécificités propres à deux langages artistiques (le théâtre et le cinéma), on peut néanmoins émettre l'hypothèse que Med Hondo a pu juger utiles de "moduler" certains aspects particulièrement didactiques de la pièce. D'où le recours à des références cinématographiques plus « grand public », mais traitées sur le mode burlesque et avec une distance parodique évidente. Il en est ainsi, des séquences de ballet sur des chorégraphies et des musiques pastichant les productions hollywoodiennes³⁰. Mais on trouve aussi des références à des traditions chorégraphiques proprement afro-antillaises (en particulier celles des danses collectives de possession, avec ou sans masques). Hondo précise ainsi son propos : « je voulais affranchir le concept même de comédie musicale de sa marque de fabrique américaine. Je voulais montrer que chaque peuple sur terre a sa propre comédie musicale, sa propre tragédie musicale et sa propre pensée, façonnée par sa propre histoire³¹. »

Plus généralement, la dimension physique (corporelle) des traumas provoqués par la violence du système de répression des Dominants (avec à leur tête les politiques et hommes

²⁸ *Les Négriers*, op. cit., p. 80.

²⁹ Pour l'anecdote, il s'agissait des anciens hangars des usines Citroën, Quai de Javel. Un lieu hautement symbolique de l'histoire du prolétariat français (avec sa composante « émigrée ») du secteur de l'industrie automobile).

³⁰ Le réalisateur qualifiait d'ailleurs lui-même son film de « music-hall tragi-comique ». Cf. Entrée « Med Hondo », *Encyclopédie Wikipédia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Med_Hondo

³¹ « *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* », http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/44890_1

d'affaire européens) est largement présente dans le film. Qu'ils soient masculins ou féminins, les corps nous révèlent l'état des rapports de force à différents moments de l'histoire à travers leurs dynamiques : généralement rigides et peu mobiles quand il s'agit des tenants de l'Ordre (hommes politiques, soldats) [Document 3] ou, au contraire, constamment en mouvement, en proie à d'intenses exaltations, transports ou convulsions pour ce qui est des Dominés (insurgés, manifestants) [Document 4]. Cette mise en scène trouve son correspondant scénographique dans le choix du réalisateur de remplacer le dispositif initial de la pièce, avec ses deux « plateaux », par la représentation d'un navire négrier, avec sa cale et ses deux ponts (principal et supérieur). Symbole des rapports de domination instaurés par le système esclavagiste et plus généralement, capitaliste, il rend visible les manifestations les plus spectaculaires de la violence politique en les "vectorisant", pour ainsi dire : du plus bas (la cale, espace des Dominés exploités mais en lutte pour leur libération) au plus haut (le pont supérieur, espace du Pouvoir fondamentalement oppressif) en passant par la position intermédiaire (le pont principal, espace d'une classe moyenne idéologiquement indéterminée, politiquement souvent compromise).

Ceci étant, il faut insister sur le fait que, comme c'était déjà le cas pour la pièce de Boukman, l'objectif de Hondo est aussi de mettre en exergue le caractère universel du combat des Dominés. En 2018, évoquant le traitement thématique de la Traite négrière dans *Les Négriers*, Hondo établit d'emblée le parallèle avec une actualité française dramatique :

[...] Encore aujourd'hui, les charters renvoyant les Africains chez eux, pour moi, c'est l'image des bateaux négriers, avec les chaînes en moins. Pourtant, les aïeux de ces pauvres types ont travaillé pour relever l'économie de la France, ils ont aussi lutté contre l'ennemi nazi. Et quand ces urgences de développement et de sécurité ne sont plus d'actualité, on leur demande de déguerpir. C'est lâche !³²

Dans le même ordre d'idées, le réalisateur précise : « [...] *West Indies* n'est pas un film plus caribéen qu'africain. Il convoque tous les peuples dont le passé est fait d'oppression, dont le présent est fait de promesses avortées et dont le futur reste à conquérir³³. » Sur ce dernier point, la séquence finale du film est nettement plus "optimiste" que celle de la pièce de Boukman. En effet, le spectacle de tous ces corps emportés par les tourbillons d'un gigantesque charivari³⁴ laisse l'impression d'une tornade humaine irrésistible, d'un maelstrom d'énergies physiques et mentales qui ne peut que déboucher sur des « lendemains qui chantent » ... Qu'en est-il à présent pour le film de Tariq Teguia ?

³² Med Hondo : « Je n'ai pas peur de traiter, ce que je vois », *Kassataya*, 9 juillet 2018, (<https://kassataya.com/2018/07/09/med-hondo-je-nai-pas-peur-de-traiter-ce-que-je-vois/>)

³³ « *West Indies* ou les nègres marrons de la liberté », http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/44890_1

³⁴ La chorégraphie débute par une référence explicite au « bèlè » et se poursuit avec une autre référence au « vidé » du Carnaval (en l'occurrence, au lieu de Vaval, on brûle un mannequin dont la tête s'orne d'une photo du « parlementaire » collaborationniste !).

Révolution Zendj : des fantômes de l'aliénation aux rebelles de la globalisation

Réalisé par Tariq Teguaia³⁵, *Révolution Zendj* est une coproduction Algérie-France-Liban-Qatar. Démarré en 2010, le tournage du film coïncide avec une période marquée par une succession d'émeutes populaires à travers de nombreux pays méditerranéens³⁶. Nourri de nombreuses références cinématographiques, picturales, littéraires, politiques³⁷, il sort en 2013. C'est une fresque ambitieuse qui se présente comme une sorte de vaste "état des lieux" sur les luttes d'émancipation démocratique dans le monde arabe et au-delà (Algérie, Liban, Irak, Palestine, Grèce), prolongeant et amplifiant la réflexion critique qui nourrissait déjà un précédent film³⁸. Le scénario met en scène un jeune journaliste algérien³⁹ qui rêve d'aller sur les traces des esclaves révoltés de l'Irak médiéval, les Zendj⁴⁰. Mais qui sont ces derniers ?

Transbordée par la force dès les premiers siècles de l'Islam depuis l'Afrique subsaharienne (souvent d'Afrique de l'Est), cette population servile est concentrée très largement dans le sud de l'actuel Irak (région de Bassora), au confluent du Tigre et de l'Euphrate, où se trouvaient d'immenses domaines agricoles gagnés sur les marais du Chatt El-Arab⁴¹. Soumis à une discipline de fer et à des traitements inhumains, les esclaves se révoltent une première fois en 689-690 et une seconde fois en 694. La troisième insurrection qui débute le 7 septembre 869 est dirigée par Ali Ibn Mohamed, surnommé « le chef des Zendj » (*Sâhib el-Zendj*). C'est un personnage assez énigmatique, à la fois redoutable et charismatique, poète, occultiste et adepte de plusieurs doctrines islamiques. *Thaourat Zendj*⁴² durera quinze ans, mobilisera des milliers d'esclaves⁴³ et s'étendra sur une partie relativement importante du sud de l'Irak et du Khuzistan, menaçant sérieusement la stabilité du pouvoir abbasside. Elle réussira à prendre la forme éphémère d'un État, doté d'une capitale (El-Mukhtâra), d'une administration et même d'une monnaie officielle, avant d'être écrasée dans le sang en 883⁴⁴.

³⁵ Tariq Teguaia est un réalisateur et scénariste algérien né en 1966. Après des études supérieures à Alger et Paris, il débute sa carrière de cinéaste par le documentaire. *Roma wa la ntouma* (« Rome plutôt que vous », 2006) est son premier long métrage.

³⁶ Parmi les quelles, en 2008 et 2009, les émeutes urbaines en Grèce contre la politique d'austérité imposée par le FMI et l'Europe ; en 2010-2011, les « révolutions » tunisiennes et égyptiennes ; en 2013, les émeutes du M'Zab, en Algérie

³⁷ Pour les références explicites : Godard, Pollock. D'autres références probables : Coppola, Conrad, Whitman, Fanon ...

³⁸ *Gabla (Inland, 2008)* est le second long métrage de Tariq Teguaia. Il est présenté au Festival de Venise. Cf. Jacques Mandelbaum, « "Inland" le prouve, un grand cinéaste est né, il nous vient d'Algérie », *Le Monde*, édition du 4 mars 2009

³⁹ Rôle interprété par Fethi Ghares, un acteur – le détail a son importance – également membre du Bureau national du MDS (Mouvement Démocratique et Social, héritier du Parti communiste algérien).

⁴⁰ Suivant l'acception la plus courante, le terme arabe désigne les populations noires de l'Est africain. D'où l'origine probable de Zanzibar : *Zendj Berr* (« Terre des Noirs ») ou *Zendj Bahr* (« Mer des Noirs »).

⁴¹ Comme aux Antilles, compte tenu du climat et de l'abondance de l'eau, l'une des cultures dominantes de cette région est la canne à sucre.

⁴² En arabe, « rébellion », « révolte », par extension, « révolution ».

⁴³ Mais aussi d'hommes libres : petits artisans, ouvriers, paysans, etc., soumis à des formes d'exploitation devenues insupportables.

⁴⁴ Sur les raisons et le déroulement de l'insurrection des Zendj, entre autres références, cf. Alexandre Popovic, « La révolte des Zandj, esclaves noirs importés en Mésopotamie. Problème des sources et perspectives », *Cahiers de la Méditerranée*, 65 | 2002, p. 159-167.

La disparition remarquable des traces laissées par cet évènement majeur dans l'histoire du monde arabo-musulman se situe au centre des interrogations qu'aborde le film de Teguaia.

Révolution Zendj plonge d'emblée le spectateur dans l'univers somptueux mais désolé, voire inquiétant, du Sahara algérien. Rythmée par une musique lancinante, une amorce très lente combine (en surimpression) les images à peine identifiables d'une forme en mouvement avec des scènes d'affrontements urbains d'une grande violence⁴⁵. Le spectre⁴⁶ finit par s'incarner en une présence humaine cheminant dans le désert. Le sens de ce long « détour » - au sens glissant du terme⁴⁷ - narratif autant que spatial se dégagera progressivement pour nous être révélé à la toute fin du film. Nous retrouvons l'étrange voyageur en train de gravir une ruelle sous le regard inquisiteur de jeunes hommes en embuscade. Nous découvrons alors qu'il est journaliste et qu'il enquête sur les tenants et aboutissants des importantes manifestations qui secouent la région du M'Zab, et plus précisément Berriane, près de Ghardaïa. Les jeunes insurgés lui exposent avec virulence les raisons de leur colère : ils ont le sentiment d'être traités comme des esclaves⁴⁸ par les autorités locales.

De retour à Alger, le journaliste apprend pas sa rédactrice en chef qu'il doit se rendre à Beyrouth. Arrivé sur place, il va faire la connaissance d'une jeune grecque d'origine palestinienne qui tente de recomposer sa mémoire familiale et doit retrouver d'anciens militants, amis de son père⁴⁹. Une histoire d'amour est à peine ébauchée entre ces deux jeunes gens que l'urgence de leur quête respective mobilise presque totalement et qui passent le plus clair de leur temps à la recherche de ce qui peut subsister de la mémoire des Dominés (Palestiniens dans le camp de Chatila⁵⁰, Irakiens soumis à la violence des islamistes ou descendants des esclaves Zendj). Après une errance de quelques jours/semaines à Beyrouth, la jeune femme finit par quitter le Liban, entrer clandestinement à Chypre d'où elle regagne Athènes. Quant au journaliste, sa mission ayant été brutalement annulée par sa direction, il décide de réaliser son vieux rêve : mener une enquête sur ce qui peut subsister de la « révolution des Zendj » en Irak. Ses recherches le conduisent tout à tour chez des antiquaires et historiens de Beyrouth, Bagdad et Bassora, avant qu'il ne poursuive sa « rihla⁵¹ » au « cœur

⁴⁵ Le traitement remarquable de la lumière (noir et blanc, effets de saturation, etc.) et du rythme narratif (alternance de séquences très lentes, méditatives, et de séquences rapides, nerveuses, voire violentes) mériterait de plus amples développements.

⁴⁶ La figure du fantôme représente un élément central de la thématique de la trace mémorielle et de l'oubli.

⁴⁷ Rappelons que sous ses formes existentielles, idéologiques, poétiques, etc., le « détour » peut s'entendre aussi bien comme l'expression d'un « enchevêtrement de négativités » (et donc comme une forme de fuite, d'esquive) ou de « positivités concrètes » (et donc comme une ouverture sur une possible résolution des contradictions, un « mode d'expression » susceptible de donner forme et sens à ce qui était jusque-là tu ou ignoré). Cf. *Le Discours antillais*, op. cit., pp.40 et sq., *Poétique de la Relation*, op. cit., pp. 83 et sq.

⁴⁸ Précisément des « Zendj », pour citer le terme employé - à dessein ? - par l'un d'entre eux.

⁴⁹ Ses parents palestiniens se sont réfugiés à Thessalonique en 1982, au moment où l'OLP est forcée de quitter le Liban.

⁵⁰ De sinistre mémoire : en septembre 1982, lors du siège de Beyrouth par l'armée israélienne, les phalanges chrétiennes se livrent à un véritable massacre dans le camp de réfugiés palestiniens de Chatila - mais aussi de Sabra.

⁵¹ « Voyage », « expédition » mais aussi genre littéraire, dans le lexique arabe. Le terme est également utilisé dans un sens mystique (initiatique). Cf. *infra* note 58.

des ténèbres⁵² », jusque dans les marais du Chatt El-Arab où lui sera enfin révélée la clé du mystère des Zendj et l'issue historique d'un événement majeur mais comme effacé de la conscience arabe.

À la manière des poètes de la période antéislamique⁵³, on peut dire que le héros de *Révolution Zendj* est hanté par la question des traces mémorielles, et, à travers elles, par le passage du temps et ses effets sur les monuments, mais aussi sur les paysages, sur les hommes (leurs corps, leurs visages, etc.) et, plus généralement, sur les sociétés⁵⁴. Ce paradigme (dont la Palestine représente sans doute l'un des motifs centraux) fonctionne, bien entendu, de pair avec le leitmotiv du fantôme intermittent, de la perte insurmontable, de l'absence rémanente, de la mort obsédante. Mais il est également question de déplacement, de traversée, d'exil.

À cet égard, comment ignorer ce rapport frénétique, voire quasi-névrotique, à l'espace chez les personnages de Tegua et qui se manifeste, à l'évidence, par une instabilité chronique. Laquelle pourrait s'interpréter au premier degré comme une forme de "désorientation" à la fois psychique et idéologique⁵⁵ mais également s'apparenter à une sorte de nomadisme existentiel. À cet égard, le choix du nom du héros (Battouta) est déjà tout un programme. Il n'est évidemment pas indifférent que la figure de l'un des plus célèbres géographes-voyageurs et chroniqueurs du monde musulman⁵⁶ soit ici symboliquement convoquée, comme un hommage et une piste de lecture pour mieux décrypter le sens des nombreuses "échappées" qu'entreprennent les personnages principaux tout au long du film⁵⁷.

De fait, d'Alger à Bassora, de Thessalonique à Beyrouth, le jeune couple va multiplier les déplacements, utilisant toute sorte de moyens de transport (avion, bateau, taxi) - quand il ne sillonne pas à pied les dédales de l'espace urbain et les sévères paysages de la montagne ou du désert. Chacune de ces « haltes »⁵⁸ se décline elle-même en un certain nombre de séquences narratives représentatives de l'évolution de la quête initiatique des personnages. À titre d'exemple, pour Battouta comme pour Nahla, la « halte » beyrouthine comporte une

⁵² Les références à l'œuvre de Conrad mais aussi au film de Coppola (*Apocalypse Now*, 1979) sont assez frappantes. En particulier la longue séquence de la très lente (et quasi-silencieuse) descente du Tigre en barque à travers les marais.

⁵³ Dans le poème arabe antéislamique, tout commence par la découverte des « traces » du campement abandonné par la caravane dont fait partie la femme aimée. Ce qui va susciter le désespoir du poète et embrayer la séquence de déploration lyrique : *el-bukâ' 'ala l-atlâl* (« les pleurs sur les traces, les vestiges »).

⁵⁴ D'où l'importance, dans le scénario de Tegua, des nombreuses références aux graffitis et autres tags urbains, aux vestiges archéologiques, aux enseignes publicitaires, aux pratiques rituelles (réunion des sages de la Djemaâ au M'Zab, funérailles en Irak)

⁵⁵ Ce que la caméra traduit par de longs plans mettant en évidence la vacuité ou la prostration des regards, la tension dans l'expression des visages, l'indécision des postures.

⁵⁶ Ibn Battûta (Tanger 1304–Marrakech 1368/1377) est l'auteur d'une chronique monumentale, la *Rihla*, où sont consignés les récits relatifs à ses nombreux périple, depuis Tanger jusqu'en Chine et en Inde.

⁵⁷ Sur le même registre, à noter que le prénom de l'héroïne est un clin d'œil en forme d'hommage à l'un des principaux personnages féminins du très beau film de Farouk Beloufa, *Nahla* (1979), qui se déroule à Beyrouth en pleine guerre civile.

⁵⁸ Nous nous permettons d'user ici d'un terme emprunté au lexique de la mystique musulmane (*maqâm*, « halte », « station »). Comme nous le relevions précédemment, même si le contexte est différent, il nous semble en effet que le film de Tegua comporte une certaine dimension soufie qu'évoquent, par exemple, les longues séquences (sans paroles et en noir et blanc) mettant en scène la profondeur vertigineuse des paysages du désert algérien, des rives du Tigre ou des ciels de Beyrouth.

dimension personnelle (une histoire d'amour ébauchée, les traces d'une mémoire familiale et les premiers fragments de l'histoire des Zendj) mais aussi une dimension politique (Beyrouth, plaque-tournante internationale de puissants intérêts et théâtre des multiples souffrances humaines).

C'est ainsi que nous suivons Battouta tour à tour dans l'appartement prêté par son ami journaliste algérien, dans les rues de la ville, alors qu'il se rend à la bibliothèque de l'Université américaine, dans une galerie d'art où il fait la connaissance d'une libanaise qui le mettra en relation avec un antiquaire susceptible de le mettre sur la piste de pièces de monnaie frappées par l'éphémère royaume des Zendj, à Chatila (où il retrouve Nahla), dans un bar où il participe à une discussion enflammée sur la question libanaise et l'unification des rangs au sein du monde arabe, ou encore au bord de mer où tous ses questionnements viennent s'échouer sous un ciel menaçant. De fait, le même type de marquage géo-affectif ou géo-idéologique pourrait concerner d'autres « haltes » directement inscrites dans les trajectoires des deux personnages principaux (Alger ou Bagdad). Mais en lien avec ces derniers, il convient de mentionner deux lieux emblématiques au statut plus complexe et dont les images viennent ponctuer le déroulement du récit : New York et Thessalonique.

S'agissant de New-York, elle représente le centre à partir duquel s'organise le pouvoir tentaculaire des Dominants, en l'occurrence, les lobbys militaro-industriels capitalistes américains qui sont à l'origine des entreprises de déstabilisation des régimes en place en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. À partir de leurs antennes à Beyrouth ou à Bagdad, nous assistons à intervalle régulier aux réunions secrètes d'une sorte de "comité occulte", réunions où sont échangées diverses informations, opinions (relatives à la doctrine politique et économique des USA) et où sont évalués les résultats obtenus sur le terrain⁵⁹. *A priori*, le cynisme assumé, la froideur calculée et l'intolérable sentiment de toute puissance qu'affichent les membres de cette instance aux visées hégémoniques ne peuvent que susciter un sentiment d'anxiété mêlé de dégoût chez le spectateur. Pourtant, peu à peu, par-delà les postures et les grands discours, il apparaît que ces "hommes de l'ombre" ne maîtrisent en fait nullement la situation et qu'ils vivent dans une réalité totalement virtuelle⁶⁰. Ils finissent ainsi par révéler leur véritable nature, celle de piteux pantins que l'histoire emportera inexorablement dans son cours tumultueux⁶¹. Cette dimension grotesque est particulièrement évidente dans l'une des premières séquences du film, séquence qui met en scène, sur le mode caricatural, l'excitation infantile des membres du "comité occulte" imaginant leurs futurs projets immobiliers sur des terrains nouvellement acquis/conquis⁶².

⁵⁹ Battouta réussira à subtiliser une mallette contenant de l'argent à l'un des membres du "comité occulte". Cet argent lui servira à financer la suite de son voyage et il en distribuera une partie à Nahla et à leur ami palestinien.

⁶⁰ La preuve avec la déroute de l'armée américaine en Irak et le retrait des troupes décidé en décembre 2011.

⁶¹ La symbolique du fleuve comme métaphore de l'histoire et de la persistance du flux mémoriel se retrouve à travers la présence obsédante du Tigre, avec son delta – berceau de la révolution des Zendj - où il vient inéluctablement aboutir.

⁶² Cette "gigue des promoteurs" américains fait penser au ballet des soutiens du pouvoir colonial français dans le film de Med Hondo.

Pour ce qui est de Thessalonique, c'est symboliquement le cœur de la contestation chez les jeunes européens en lutte contre les lois iniques du Marché. À l'image de Nahla, les étudiants se mobilisent à l'intérieur de l'université mais aussi dans la rue, en affrontant les forces de l'ordre. Ce faisant, ils inscrivent clairement leur combat dans une perspective internationaliste anticapitaliste qu'illustre, par exemple, l'une des premières séquences du film montrant Nahla et un petit groupe d'activistes, de nuit, en train de tagger des slogans sur les murs de la ville. Ces jeunes révolutionnaires revendiquent une liberté confisquée par l'État grec aux ordres de la Banque Mondiale et de Bruxelles. Cette revendication qui trouve son expression prioritaire à travers la mobilisation et la lutte passe aussi par la musique, la danse, le théâtre⁶³. Comme dans *West Indies*, face à l'oppression, la résistance et la révolte impliquent nécessairement l'effervescence des corps.

Par-delà les différences de contextes, à travers l'espace et le temps, les deux films de Med Hondo et de Tariq Tegua mettent remarquablement en évidence le caractère universel et ininterrompu des combats menés par les Dominés. À cet égard, Tegua explique lui-même que son film est « [...] une manière de montrer que les luttes traversent les siècles. Je ne voulais pas rendre compte de la disparition des luttes, mais de leur persistance, de leur nécessité au présent⁶⁴. » À l'image des Zendj d'Irak, des marrons des Antilles ou des jeunes Grecs de Thessalonique, les Dominés résistent et sont « toujours là », comme l'affirme fièrement le jeune guide dans la séquence finale de *Révolution Zendj*, tandis qu'il se dévoile symboliquement⁶⁵, révélant ainsi sa rayonnante négritude [Document 5]. Cette lumière intérieure qui émane de ceux et celles qui luttent depuis la nuit des temps contre la servitude et l'exploitation, nous la retrouvons magnifiquement symbolisée dans la dernière image du film de Med Hondo : une chandelle qui brûle dans l'obscurité. Et résonne alors avec une acuité plus grande que jamais à nos oreilles la dernière injonction de celui qui incarna jusqu'à sa mort prématurée le combat pour la décolonisation des peuples, pour la désaliénation des mémoires, l'esprit de combat et de sacrifice pour la cause de tous les « Damnés de la terre » :

Allons, camarades, il vaut mieux décider dès maintenant de changer de bord. La grande nuit dans laquelle nous fûmes plongés, il nous faut la secouer et en sortir. Le jour nouveau qui déjà se lève doit nous trouver fermes, avisés et résolus. [...] Pour l'Europe, pour nous-mêmes et pour l'humanité, camarades, il faut faire peau neuve, développer une pensée neuve, tenter de mettre sur pied un homme neuf.⁶⁶

⁶³ Comment ne pas évoquer ici la célèbre conclusion de *Peau noire masques blancs* : « Ô mon corps fais de moi toujours un homme qui interroge » ? Plusieurs séquences sont consacrées aux répétitions d'une troupe de jeunes étudiant.e.s. qui montent une pièce en hommage à Jackson Pollock, artiste américain controversé qui se passionna pour les productions culturelles amérindiennes.

⁶⁴ Pierre Puchot, « Tariq Tegua, cinéaste algérien, déplie la Méditerranée », *Le Monde*, édition du 17 avril 2014

⁶⁵ À noter qu'il porte un keffieh palestinien.

⁶⁶ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, op. cit., pp. 301, 305

Bibliographie

- Allen, Jason A.. « Daniel Boukman Un regard caribéen sur le théâtre », *Nouvelles Études Francophones*. University of Nebraska Press, Volume 25, Numéro 1, Printemps 2010, pp. 1-18
- Boukman, Daniel. *Les Négriers*. Honfleur, P. J. Oswald, 1971
- De Certeau, Michel. *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975
- De Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris, Union Générale d'Éditions - 10/18, 1980
- Encyclopédie Wikipédia, Entrée « Med Hondo », https://fr.wikipedia.org/wiki/Med_Hondo
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Le Seuil, 1952
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre (1961)*. Paris, La Découverte/Poche, 2002
- Glissant, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris, Gallimard, 1981
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris, Gallimard, 1990
- Glissant, Édouard. *Esthétique : Tome 1, Une nouvelle région du monde*. Paris, Gallimard, 2006
- Mandelbaum, Jacques, « "Inland" le prouve, un grand cinéaste est né, il nous vient d'Algérie ». *Le Monde*, édition du 4 mars 2009
- Mouralis, Bernard. *Les Contre-littératures*. Paris, PUF, 1975
- Popovic, Alexandre. « La révolte des Zandj, esclaves noirs importés en Mésopotamie. Problème des sources et perspectives ». *Cahiers de la Méditerranée*, 65 | 2002, pp. 159-167
- Puchot, Pierre, « Tariq Tegua, cinéaste algérien, déplie la Méditerranée ». *Le Monde*, édition du 17 avril 2014
- Ruprecht, Alvina, « Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman ». *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 28, Automne 2000, pp. 59-72
- Site *Film Documentaire*. « West Indies ou les nègres marrons de la liberté », http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/44890_1
- Site *Kassataya*. Med Hondo : « Je n'ai pas peur de traiter, ce que je vois ». *Kassataya*, 9 juillet 2018, <https://kassataya.com/2018/07/09/med-hondo-je-nai-pas-peur-de-traiter-ce-que-je-vois/>)

Résumé

Dans *Peau noire masques blancs*, Frantz Fanon écrit « Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. (...) Le malheur de l'homme de couleur est d'avoir été esclavagisé. Le malheur et l'inhumanité de l'homme Blanc sont d'avoir tué l'homme quelque part. (...) » Et il ajoute, « Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose : que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme où qu'il se trouve ».

Pour Glissant, dans *Le Discours antillais* : « Fanon dit qu'il ne veut pas être esclave de l'esclavage. Cela sous-entend pour moi qu'on ne saurait se contenter d'ignorer le phénomène historique de l'esclavage ; qu'il faut ne pas en subir de manière pulsionnelle le trauma persistant. Le dépassement est exploration projective. » Et l'auteur de *Poétique de la Relation* de préciser : « Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre, parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité, mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. » (*Esthétique : Tome 1, Une nouvelle région du monde*).

À partir d'une démarche comparatiste, notre communication se fixe pour objectif de questionner les rapports entre *lieux de mémoires* ou *espaces mémoriels* et *modalités de représentations des violences et des processus historiques de domination* à travers deux expériences d'écriture parmi les plus originales dans le champ de la production cinématographique du Sud. Notre travail portera sur deux films produits à deux époques différentes, dans deux contextes socio-politiques différents et suivant des procédés stylistiques propres à l'univers poétique de chacun de leurs auteurs : *West Indies ou les Nègres marrons de la liberté* (1979) de Med Hondo et *Révolution Zandj* (2013) de Tariq Tegua. Sachant que le film de Med Hondo peut être considéré comme une "réécriture - adaptation" à partir d'une pièce du militant, dramaturge et poète martiniquais Daniel Boukman : *Les Négriers* (P.J. Oswald, 1971).

Dans les deux films qui nous occuperont, à travers la question de la Traite négrière, il s'agit avant tout de déconstruire les processus politiques, économiques, culturels impliqués dans les péripéties d'une séquence historique parmi les plus tragiques de l'histoire de l'humanité. En mettant en lumière le caractère exemplaire des luttes menées par les Dominés d'hier (les esclaves déportés aux Antilles et au Moyen-Orient), Med Hondo et Tariq Tegua entendent dégager leurs prolongements contemporains. C'est-à-dire dans le contexte de la Relation dont Édouard Glissant nous a précisément montré la violente complexité mais aussi les remarquables dynamiques en termes socio-culturels.

Annexe



Document 1 : L'Ancêtre (*West Indies*, Med Hondo)



Document 2 : Le vaisseau négrier (dispositif scénique pour *West Indies*, Med Hondo)



Document 3 : Les Dominants (*West Indies, Med Hondo*)



Document 4 : Les Dominés (*West Indies*, Med Hondo)



Document 5 : Le Zendj (*Révolution Zendj*, Tariq Teguia)