

Pour un cinéma de l'hallucination Entretien avec Olivier Marboeuf et Louis Henderson

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 330, Spring 2021

Le ventre des Amériques. Multiplicités rayonnantes de la Caraïbe

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95398ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2021). Pour un cinéma de l'hallucination : entretien avec Olivier Marboeuf et Louis Henderson. *Liberté*, (330), 70–74.

Pour un cinéma de l'hallucination

Entretien avec Olivier Marbœuf et Louis Henderson

The Living and the Dead Ensemble
Ouvertures
France / Royaume-Uni / Haïti,
2020, 132 min

Dans Ouvertures, présenté dans le cadre de la 23^e édition des Rencontres internationales du documentaire de Montréal en novembre 2020, une troupe de théâtre haïtienne monte une adaptation de la pièce Monsieur Toussaint, du poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant. La pièce, d'abord écrite en français, est ici traduite en créole haïtien par les membres de la troupe. Non content de documenter le déploiement de ce processus artistique et politique, le film s'inspire, dans sa forme, du spirialisme – mouvement littéraire fondé au milieu des années 1960 par les auteurs haïtiens Frankétienne, Jean-Claude Fignolé et René Philoctète. Brouillant nos repères culturels tout en remettant continuellement en question les rapports de pouvoir qui les sous-tendent, le film arrive à construire un espace cinématographique collaboratif et véritablement « ouvert ». Liberté a rencontré Olivier Marbœuf et Louis Henderson, deux des membres du collectif artistique The Living and the Dead Ensemble, à qui l'on doit cette œuvre hors-norme dont la forme même vise à effacer la frontière qui sépare traditionnellement le documentaire de la fiction, le passé du présent, le réel de l'hallucination.

Propos recueillis par
Alexandre Fontaine Rousseau

D'origine britannique, Louis Henderson est un jeune cinéaste dont l'œuvre développe depuis plusieurs années un regard critique sur le capitalisme racial et l'histoire coloniale de l'Europe. Il a notamment réalisé *The Sea Is History* (2016), adaptation libre d'un poème de l'artiste saint-lucien Derek Walcott. C'est en France qu'il a rencontré Olivier Marbœuf, producteur et commissaire d'exposition, qui l'aidera d'abord à réaliser *Black Code* (2014) – court métrage documentaire cherchant à tracer des liens entre les meurtres de Michael Brown et de Kajieme Powell, aux États-Unis, et la révolution haïtienne. Ce sont eux qui ont lancé le projet *Ouvertures*, puis fondé The Living and the Dead Ensemble.

Liberté — *Avant d'aborder plus particulièrement votre film, j'aimerais parler de vos parcours respectifs, de la manière dont vous vous êtes rencontrés et de ce qui vous a amenés à collaborer sur ce projet.*

Olivier Marbœuf — Il y aurait plusieurs choses à dire là-dessus. Parce qu'il y a, oui, nos parcours à nous et notre rencontre, mais il y a ensuite notre rencontre avec les huit autres membres du groupe qui signe le film. Il s'agit de huit personnes différentes les

unes des autres, huit autres rencontres dont il faudrait parler individuellement. Mais, de toute façon, on pourrait donner comme première réponse à cette question que le film trouve son origine dans des formes de rencontres. Et pour répondre à l'avance à toute question sur la notion de collectif – on nous en a déjà beaucoup parlé –, je dirai qu'ici, le collectif s'est constitué uniquement dans le but de faire ce film. Le collectif n'est pas dans le cas présent une belle idée, un principe moral ou intellectuel. Il s'agit d'un principe pragmatique. La dynamique d'être ensemble est liée à celle de faire des choses ensemble. Nous n'avons pas pensé le collectif comme un projet abstrait, mais comme quelque chose de très concret qui nous oblige à créer des ponts de même qu'un langage commun. D'où la forme du film, qui est très stratifiée et repose énormément sur l'idée de dialogue. Le film, à la fin, laisse visible cette espèce de nécessité d'avoir une conversation pour se trouver, pour s'entendre. Il n'efface pas ce qui le compose. Il s'agit fondamentalement d'un film de rencontres et de conversations, et je crois que ça se voit.

Louis Henderson — Cette idée de « conversation » est très intéressante et je crois qu'elle renvoie aussi, d'une certaine façon, à notre rencontre en 2014. Olivier gérait à l'époque l'Espace Khiasma, un centre d'art en périphérie de Paris que je fréquentais depuis quelques années. C'était un endroit très intéressant, parce qu'il s'agissait d'un centre d'art qui ne s'intéressait pas nécessairement à l'art en tant que tel. Khiasma fonctionnait plutôt comme une sorte de centre social. C'était un espace où les gens pouvaient se rencontrer et discuter. Nous avons commencé à discuter ensemble, Olivier et moi, puis à échanger sur notre intérêt commun pour la création collective, et plus précisément pour le cinéma collectif. C'est vrai que nous ne sommes pas allés à Haïti avec cette idée préétablie, cet impératif éthique ou moral de fonder un collectif afin de faire le film. Mais le fait même de vouloir réaliser un film dont la forme renvoie à l'idée de conversation est, en soi, un geste motivé par l'éthique. Nous cherchons, à travers ce dialogue entre la Caraïbe et l'Europe, à faire du cinéma dans une optique postcoloniale – sans reproduire les rapports de force propres au colonialisme, c'est-à-dire notamment en évitant de faire un cinéma qui reproduirait cette logique d'extractivisme propre au colonialisme. Ça impliquait notamment d'apprendre la langue des gens avec lesquels nous allions travailler, le créole haïtien... non seulement pour dialoguer, mais aussi par respect pour nos interlocuteurs.

OM — Oui, parce qu'il y a aussi toute une poétique de la langue à laquelle on doit être sensible. Il ne s'agit pas de « comprendre », au sens où l'enten-

dait Édouard Glissant, c'est-à-dire de « saisir ». Mais plutôt, pour reprendre ses mots, de « trembler avec ». La nuance est très importante, dans le contexte caribéen et plus particulièrement par rapport au créole haïtien. C'est une expérience concrète, de trembler avec une autre langue que la sienne. En ce sens, je crois d'ailleurs que Glissant est très présent dans le film – tant comme personne que comme personnage. Nous avons essayé de pratiquer une méthode glissantienne, plutôt que de simplement utiliser du matériel glissantien – c'est-à-dire que nous nous sommes posé la question : qu'est-ce que tout ça veut dire quand on essaie de l'appliquer au cinéma ? L'un des gestes les plus importants que nous avons posés, qui est, à la limite, un anti-geste, est d'ailleurs de lâcher prise. C'est là que l'on rejoint Glissant. Au lieu de vouloir agir sur le réel, en privilégiant une forme collective avec des règles précises, nous n'avons *pas fait* – en ce sens que nous n'avons pas tenté de contrôler. C'est de cette façon qu'une possibilité collective naît organiquement. Nous n'avons donc pas du tout souscrit à la notion occidentale du « collectif », avec son obsession de l'organisation collective, mais tenté plutôt d'exercer notre capacité à abandonner cette volonté. Ça ne veut pas dire de tout lâcher. Ça demande aussi beaucoup d'attention. Mais on permet ainsi que les choses « entrent » dans le film. À la limite, le film est conçu comme un filet de pêche par opposition à une canne à pêche : la canne à pêche vise le poisson, tandis que le filet attrape les choses qui passent par là. Le film a un peu cette dimension-là, c'est-à-dire qu'il se rend disponible à des choses qui peuvent le traverser. D'où le nom, aussi : *Ouvertures*. Paradoxalement, je ne suis pas sûr que nous l'ayons choisi pour dire ce qu'il dit aujourd'hui. Le film a en ce sens une sorte de vie organique, parce qu'il nous dit plein de choses qu'on n'avait pas planifiées.

Le pluriel, dans ce titre, semble renvoyer à l'idée d'une multitude de significations potentielles. Au-delà de la référence à la figure historique de Toussaint Louverture, on pense à ces « ouvertures » qui se créent dans la matière même du monde, comme des espèces de tunnels qui permettent aux choses comme aux idées de communiquer entre elles...

OM — C'est comme regarder la carte du monde en regardant l'océan plutôt que le continent – donc en voyant d'abord ce qui est généralement considéré comme étant situé « entre » les continents. Les cartes occidentales ont été faites avec les continents au centre, puis les océans et les mers « entre ». Mais, dans une perspective caribéenne, c'est plutôt la mer qui constitue l'espace dans lequel on vit. Alors on peut regarder la carte dans l'autre sens. Pareillement, on pourrait regarder un objet à partir de ses ouvertures. C'est comme regarder le creux pour voir la forme, et c'est effectivement un film qui se creuse ; les grottes et les tunnels y occupent une place importante.

LH — Il s'agit d'un film étrange, dans la mesure

où de nombreux événements imprévus ont finalement engendré une structure narrative que nous n'avions pas du tout envisagée. Je trouve ça très beau, qu'un film laisse la place au hasard. En établissant certaines limites au préalable, on peut ensuite se permettre de céder le contrôle du film. En soi, il s'agit d'un geste d'ouverture ; et c'est cela qui permet aux choses d'arriver. Même une fois qu'elle est terminée, on continue de réfléchir à notre œuvre au gré de nos lectures et de nos recherches. On découvre des choses rétrospectivement. Nous nous intéressions, par exemple, à la figure de la spirale. Nous avions entendu parler de Frankétienne, mais nous n'avions pas lu des tonnes de choses à son sujet. Puis, nous avons eu cette idée selon laquelle, dans le film, les acteurs deviendraient peu à peu hantés par leurs personnages. C'était pour nous une manière d'explorer les subjectivités diverses des intervenants. Mais c'est après-coup que nous avons appris que Frankétienne et les autres poètes spiralistes avaient développé ce procédé narratif à la fin des années 1960. Sans même en être conscients, nous étions en train de faire un film qui était inspiré par le spiralisme – sans trop comprendre encore ce qu'était le spiralisme. Évidemment, pour les membres haïtiens du groupe, tout cela allait de soi. Ils ont grandi avec la poésie de ces gens. Alors pour eux, ça n'avait rien de neuf ni d'original. Mais toutes ces idées sont bien en place, dans le tissu social et culturel de ce lieu ; et c'est en ayant cette ouverture, en laissant l'environnement guider le projet que nous arrivons à ce résultat. Le titre *Ouvertures* provient d'un chapitre du *Discours antillais*, d'Édouard Glissant, dans lequel il est question de l'importance du créole dans la formation d'une identité nationale en Martinique. Et déjà, dans le livre, Glissant faisait une référence au nom de Toussaint Louverture. Mais pour nous, au-delà de ce jeu de mots que plusieurs ont relevé, il s'agit surtout d'une réflexion sur notre démarche cinématographique.

Le film aborde notamment la question de la traduction d'une manière éminemment politique. On suit les membres de la troupe alors qu'ils adaptent en créole haïtien la pièce Monsieur Toussaint, écrite en français par Glissant, et on sent bien que, pour eux, c'est aussi une manière de se réapproprier leur histoire.

OM — Il y a d'abord une raison bien concrète à cela. Quand nous sommes arrivés avec cette idée de leur faire jouer la pièce *Monsieur Toussaint*, nous ne connaissions pas encore très bien les membres de la troupe, et ce sont eux qui nous ont fait comprendre que, pour pouvoir partager la pièce avec la population locale, il faudrait la traduire. De mémoire, il s'agit du premier acte d'affirmation du groupe par rapport au projet. Ce sont les acteurs qui ont introduit cette notion, qui a été déterminante pour la suite des choses. Notre intention initiale était de filmer des scènes de répétitions, mais pas nécessairement de jouer la pièce devant des gens. C'est donc aussi l'un

des premiers aspects entropiques du projet. D'une certaine façon, nous étions venus filmer une idée et il se trouve qu'elle a intéressé quelqu'un de la Ghetto Biennale – et donc que, quelques mois plus tard, nous avons adapté une partie de la pièce en créole haïtien afin de pouvoir la jouer devant public au cimetière de Port-au-Prince.

« Au lieu de vouloir agir sur le réel, en privilégiant une forme collective avec des règles précises, nous n'avons pas fait – en ce sens que nous n'avons pas tenté de contrôler. »

LH — J'avais d'abord eu cette idée de tourner un film à Haïti dans lequel un groupe d'acteurs préparait une pièce sur l'histoire de la révolution haïtienne. Il s'agissait d'un projet assez classique. Nous allions engager des acteurs, filmer les répétitions, puis repartir avec nos images. Mais les problèmes éthiques soulevés par une telle démarche nous ont vite paru évidents. D'où cette envie de bâtir quelque chose de plus durable, qui aurait une signification politique à l'endroit même où était tourné le film. Le français, à Port-au-Prince, est la langue d'une certaine élite culturelle qui est évidemment liée au colonialisme français et à l'esclavage. Alors la traduction allait de soi. Mais cet atelier de traduction, qui a duré deux semaines, est aussi le premier moment où nous nous sommes véritablement engagés envers le reste du groupe. Nous avons bien sûr un objectif, qui était de traduire la pièce pour pouvoir la jouer. Mais c'était aussi, pour nous, l'occasion de construire une relation et d'apprendre à nous connaître. Au cinéma, on fait habituellement des auditions. C'est le réalisateur qui décide qui va jouer qui. Nous n'avons pas fait cela. Il n'y a jamais eu de moment où nous avons assigné des rôles à qui que ce soit.

OM — C'est peut-être l'un des plus beaux aspects du projet. Chacun a choisi son rôle dans la pièce et dans le film. Avec le recul, on comprend très bien pourquoi telle personne joue tel personnage. Ce sont eux qui ont choisi qui ils voulaient être et quel symbole historique ils voulaient incarner. Ça a beaucoup d'importance. Maintenant qu'on les connaît mieux, on se dit qu'on n'aurait pas pu faire mieux. Il y a des significations incroyables qui surgissent de cela. Cette idée d'un rapport entre personne et personnage, qui deviendra par après déterminant, se joue

donc dès ce moment du tournage, et ce, sans qu'on le sache.

Je trouve que le film expose très bien tous ces processus, tous ces cheminements qui le sous-tendent, en mettant notamment en scène le travail des acteurs. La forme rend compte de ces réflexions qui se déroulent à plusieurs niveaux et qui ont, comme dans une boucle, une incidence sur cette même forme. Il s'agit d'un chantier, d'un travail en cours qui échappe dans une certaine mesure à la finitude, et je crois que cela peut renvoyer au spiralisme, en ce que ce mouvement tente de rendre compte d'un monde fondamentalement ouvert.

LH — Effectivement, Frankétienne est extrêmement intéressé par cette notion d'ouverture. Il fait même référence à ses propres écrits en employant ce terme, et la mise en abyme fait partie des procédés littéraires qu'il privilégie. Or, la mise en abyme renvoie elle-même à la spirale. De l'intérieur d'une spirale, on verra que la spirale se génère elle-même. Le premier livre de Frankétienne, *Mûr à crever*, repose d'ailleurs sur le principe de la mise en abyme : nous y suivons un personnage qui tente d'écrire un livre, dont on apprend, à la toute fin, qu'il s'intitule justement *Mûr à crever*. Je pense que des méthodes comme celles-ci permettent de créer des œuvres autocritiques d'un point de vue structuraliste, c'est-à-dire qui remettent en question les conditions de leur propre production. Mais la mise en abyme permet aussi de faire des participants les agents actifs de la création et du développement de l'œuvre dans laquelle ils se trouvent. C'est ce à quoi aspire *Ouvertures*. Nous n'avons jamais écrit de scénario, même si plusieurs éléments du film étaient prévus. Nous avions des idées, des intuitions sur ce que nous voulions. Olivier, par exemple, voulait une séquence de rara depuis le début. Mais nous étions très réticents à l'idée d'écrire, ce qui donne lieu à un film qui se construit lui-même en progressant. Je crois que c'est peut-être ça, le geste le plus « spiraliste » du film.

OM — Je trouve que le film fait une opération très généreuse, en étant très organique tout en se permettant de travailler des questions qui sont en général plutôt théoriques. Ce qui m'ennuie dans le cinéma d'artiste, c'est quand on a affaire à une sorte de théorie en images, que ce soit par l'entremise d'une voix hors champ ou d'un rapport extrêmement lourd à la dimension conceptuelle. Je trouve que le film permet ces réflexions, qu'il permet au spectateur de se mettre au travail tout en respectant sa propre sensibilité. L'une des choses qui me semblent très intéressantes, c'est que le film aborde à travers le jeu d'acteur certains aspects particuliers de l'identité haïtienne. Pour les Haïtiens, qui sont un peuple de diaspora, que ce soit à l'intérieur de leur propre pays ou en dehors, il existe toujours cette nécessité de s'adapter. Je crois aussi que c'est l'un des aspects complexes et parfois négatifs de notre relation avec les autres membres de la troupe. C'est-à-dire que, comme tout peuple

en situation de précarité, les Haïtiens doivent aussi s'adapter à ceux qu'ils ont en face d'eux ; et cet ajustement entre personne et personnage, dans le film, je le ressens aussi comme ça. Le film raconte cette nécessité d'essayer de trouver une position qui te convient en tant que personne, tout en convenant aussi, un peu, à ceux qui ont du pouvoir autour de toi. Voilà, en quelque sorte, la situation postcoloniale par excellence. Il y a un aller-retour entre ce que tu peux être pour toi et ce que tu es en relation aux autres. Ça s'applique bien entendu à tout le monde. Mais, dans un contexte postcolonial, ça s'applique aussi au rapport avec les pouvoirs en place. Je trouve que le film opère un geste décolonial en permettant de rendre visible ce problème identitaire. Cette idée voulant que l'on cherche à anticiper ce qui est attendu de soi, c'est un truc qui est très peu relevé dans la pensée occidentale. Venant moi-même de cette perspective caribéenne, j'y suis très sensible. L'adaptation devient un système d'autodéfense. Le film rend compte de cette fragilité de l'affirmation : il exprime cette idée selon laquelle l'identité, aujourd'hui, est un mélange entre ce qu'on a envie d'être et ce qu'on peut être. Plus je le vois, plus je trouve qu'il parle de cela.

LH — Ce qu'Olivier dit s'applique aussi à la manière dont le film aborde la question de la fiction. *Ouvertures* est une fiction. Il est programmé dans des festivals de films documentaires, mais il s'agit tout de même d'une fiction. Point à la ligne. Certes, nous expérimentons avec le genre documentaire afin de voir comment des questions de mise en scène et de direction d'acteur peuvent devenir des façons d'échanger, de dialoguer. Nous dirigeons les acteurs. Mais à l'intérieur de cet espace, qui relève de la fiction, nous leur laissons la liberté d'exprimer ce qu'ils veulent. En tant qu'acteurs, ils répondent bien entendu à ce qu'ils croient être nos attentes. Mais ils projettent aussi ce qu'ils veulent bien projeter, en tant qu'êtres humains. Dès le début, c'est une nuance que nous cherchions à exprimer. Mais c'est quelque chose que nous n'avons réussi à faire que lors du dernier de nos trois séjours de tournage à Haïti. Si nous acceptons cette idée voulant que le film soit un objet vivant, alors il exprime aussi le développement de cette relation.

Un des personnages du film dit, à un certain point, qu'Haïti est « un pays qui marche dans un rêve », et le film laisse souvent le rêve prendre le dessus sur la réalité, par exemple lorsque les acteurs rêvent du rôle qu'ils jouent dans la pièce. C'est aussi à ce moment que le film assume peut-être plus ouvertement le rôle du vaudou dans la culture haïtienne. Pouvez-vous me parler un peu plus de la place qu'occupe le rêve dans le film ?

OM — Je viens tout juste de terminer un texte qui s'intitule *Vers un cinéma déparlant*. En créole, l'expression *déparler* signifie « délirer ». Dans ce texte, je considère le documentaire comme un cinéma *parlant* – en le comparant à une scène de justice où

les témoins doivent venir parler. Il y a alors deux issues possibles : soit on s'en va, soit on déparle. C'est-à-dire qu'on ne parle pas de la façon qui est attendue de nous. En Haïti, par exemple, on le fait en saturant l'espace de paroles. C'est un aveu, si on veut, qui dépasse la possibilité policière de l'utiliser contre soi. Cette réflexion part d'une étude que j'ai faite d'un procès de l'insurrection en Martinique en 1870, durant laquelle des personnes devaient venir témoigner de la mort d'un planteur. L'une des stratégies que les gens trouvent lors de ce procès, c'est de trop parler – en plus de parler en créole, alors qu'il n'y a pas d'interprète. La justice française exige que le procès se déroule en français, pour donner moins de chances aux accusés de se défendre, et plusieurs gagnent leur liberté par la dimension incompréhensible de leur témoignage, qui peut durer jusqu'à une heure. La scène des « aveux documentaires », qui est comme une scène de crime, doit selon ce principe être saturée par cette manière de déparler. Plus que de rêve, terme qui pourrait avoir une connotation

« Qui détient les moyens de faire du cinéma ? Un cinéma décolonial, aujourd'hui, doit s'affranchir des moyens de production du cinéma traditionnel. »

utopique, je parlerais donc d'hallucination. Le film intègre la question de l'hallucination comme élément de cinéma. Au-delà d'*Ouvertures*, je crois que c'est quelque chose qui appartient à la culture de la Caraïbe – et ce que je définis dans ce texte, c'est cette idée d'un cinéma non occidental qui exprime cette nécessité vitale dont parle Frankétienne de délirer et d'halluciner. On parle de situations où, sans la capacité de délirer, la vie devient invivable. Alors, ce qu'on appelle la vie « normale » ou « réelle » est, en Haïti, une vie délirante. L'hallucination y devient une stratégie de survie. Ce qui m'intéresse, c'est la possibilité d'un cinéma qui ne nécessite pas les moyens et la technologie du cinéma pour exister. Ce sont des questions qui me travaillent, évidemment, pour des raisons sociales et politiques. Qui détient les moyens de faire du cinéma ? Un cinéma décolonial, aujourd'hui, doit s'affranchir des moyens de production du cinéma traditionnel. *Ouvertures* a été fait avec du matériel accessible à tous. Nous n'avions pas d'équipe. C'est une esthétique qui est politique : nous

avons peu d'outils audiovisuels et, en face de nous, on a une société qui a une puissance de délire énorme. Le cinéma, dans un tel contexte, ce n'est plus de bloquer des rues pour tourner des scènes. On est en situation d'infériorité, alors il faut en quelque sorte accepter de vivre et de recevoir le film. C'est pour ça que je pense que le terme *réve* est trop lisse. Le délire et l'hallucination participent pleinement au film, au même niveau que ce qu'on appelle en Occident le réel.

LH — Ce n'est pas pour rien que Frankétienne parle de la spirale ou qu'Édouard Glissant parle de

« [...] la fiction, ou [...] l'hallucination, est un univers parallèle auquel on peut accéder par-delà la violence des situations politiques dans lesquelles on se trouve, peu importe où on se trouve. »

chaos. Cette idée d'hallucination comme mode de survie renvoie à ça. Glissant est fasciné par la physique des particules et Frankétienne parle de son écriture comme d'une écriture quantique. Un auteur guyanien, Wilson Harris, évoque pour sa part la fiction quantique. Son œuvre parle d'univers parallèles, et la fiction, ou, comme le dit Olivier, l'hallucination, est un univers parallèle auquel on peut accéder par-delà la violence des situations politiques dans lesquelles on se trouve, peu importe où on se trouve. Wilson Harris dit que la seule manière de faire face à la violence coloniale, dans son œuvre, passe par le mythe et la fiction. Ses livres sont donc ces fictions quantiques, ces univers parallèles dans lesquels il se sent libre d'avoir ces échanges ou ces discussions. La physique des particules a, d'une certaine façon, prouvé l'existence de ces univers parallèles, et l'hallucination devient alors une manière d'y accéder. Frankétienne, au lieu de s'exiler, est resté à Port-au-Prince malgré la dictature de Duvalier. Il parle de sa schizophrénie comme d'un mode littéraire.

OM — J'ajouterais que la schizophrénie est très présente dans le film, à travers cette espèce de mouvement constant, que nous avons évoqué précédemment, entre personne et personnage.

Pour des raisons économiques et industrielles, la Caraïbe produit somme toute assez peu de cinéma, du moins assez peu de cinéma qui est exporté et

présenté à l'étranger. Le cinéma, en effet, est un art prisonnier de certaines contraintes financières. Alors, puisque l'argent est ailleurs, c'est souvent par l'entremise d'un regard étranger que ces cultures sont filmées. Il me semble que votre film crée un langage cinématographique qui entre en sincère résonance avec l'esprit de ce lieu, par opposition à d'autres, qui lui imposent quelque chose de plus artificiel.

OM — Je crois que, trop souvent, on choisit un point de départ qui n'est pas le bon. C'est-à-dire que si on prend le cinéma occidental comme référence pour définir ce qu'est le cinéma, le cinéma caribéen arrive un peu après l'histoire. Mais si on prend l'hallucination et les pratiques de récit et de conte, de délire et de cacophonie comme étant déjà une forme de cinéma caribéen, qui aurait donc des centaines, voire des milliers d'années, alors on a une histoire du cinéma – qui demande encore à être racontée, mais qui existe quand même. Ce n'est donc pas qu'il n'y a pas d'histoire du cinéma, mais que ce qu'on appelle le cinéma là-bas doit être considéré comme autre chose. Il y a une histoire haïtienne que je trouve magnifique et qui pourrait servir d'exemple. Après dix-huit ans de cavale, Mackandal est arrêté par les forces d'occupation françaises – il est, quarante ans avant la révolution, l'une des figures de la résistance anticoloniale. On l'attache sur la place publique au Cap-Français, qui s'appelle aujourd'hui Cap-Haïtien, pour le brûler publiquement. L'ambition de l'État français, à ce moment-là, n'est pas simplement de le tuer, mais bien évidemment de faire un spectacle de sa mort puisque la plupart des Haïtiens pensent qu'il a des pouvoirs magiques. Pour moi, ce n'est pas qu'une exécution, mais aussi la destruction d'un certain cinéma. C'est un affrontement entre le spectacle français et le spectacle haïtien. Mais si tu demandes à un Haïtien comment est mort Mackandal, il te répondra qu'il n'est pas mort, qu'il a été mis sur le bûcher, puis qu'au moment de brûler, il s'est transformé en mouche, a volé au-dessus de la scène et est parti. En fait, la légende populaire devient tellement puissante qu'un auteur comme Alejo Carpentier va reprendre cette histoire dans *Le royaume de ce monde* en la prenant très au sérieux. En gros, la possibilité de produire d'autres images qui sont des espèces de contre-récits devient une manière de ne pas céder à cette violence qui vise non seulement un héros, mais aussi tout un imaginaire. Les gens, à travers la culture populaire, résistent en produisant ce que, moi, j'appelle un cinéma. Voilà une histoire beaucoup plus intéressante que l'histoire officielle, dont on ne peut pas faire grand-chose. Si on se dit que Mackandal s'est transformé en mouche, qu'il a annoncé qu'il reviendrait et que, quarante ans plus tard, a lieu la révolution haïtienne, alors on a un film formidable. Je pense que c'est ça, en fait, le cinéma de la Caraïbe – bien plus que les moyens de production que la France ou l'Angleterre veulent bien accorder à de petites îles pour qu'elles racontent leurs petites histoires. **L**