Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

2 | 2020

Pratiquer l'histoire par les arts contemporains

Les représentations du bateau négrier dans le cinéma et les séries télévisées nord-américains

Entre marchandisation et résistance du corps esclavisé

Picturing the slave ship in North American films and TV series. From commodification to resistance of the enslaved body

Las representaciones del barco negrero en las series televisivas y el cine norteamericanos. Entre mercantilización y resistencia del cuerpo esclavizado

As representações do navio negreiro no cinema e nas séries audiovisuais norte-americanas. Entre mercantilização e resistência do corpo escravizado

Maureen Lepers

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1817>

DOI : 10.4000/slaveries.1817

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Maureen Lepers, « Les représentations du bateau négrier dans le cinéma et les séries télévisées nord-américains », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020, consulté le 24 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/1817> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slaveries.1817>

Ce document a été généré automatiquement le 24 mai 2020.

Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages* / *Slaveries & Post-Slaveries* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les représentations du bateau négrier dans le cinéma et les séries télévisées nord-américains

Entre marchandisation et résistance du corps esclavisé

Picturing the slave ship in North American films and TV series. From commodification to resistance of the enslaved body

Las representaciones del barco negrero en las series televisivas y el cine norteamericanos. Entre mercantilización y resistencia del cuerpo esclavizado

As representações do navio negreiro no cinema e nas séries audiovisuais norte-americanas. Entre mercantilização e resistência do corpo escravizado

Maureen Lepers

- 1 Bien que visibles sur les écrans dès les premiers temps du cinéma américain¹, les esclaves noirs sont rarement considérés dans le contexte global et institutionnel de la traite transatlantique. Longtemps idéalisé dans les films de plantation classiques qui mettent en scène un Sud de l'*antebellum* utopique et empreint de nostalgie (par exemple, *Autant en emporte le vent* [*Gone With the Wind*], Victor Fleming, 1939), l'esclavage est présenté au public américain comme une particularité régionale² et comme une institution bénigne. Envisagés du point de vue des maîtres-ses blancs, les esclavisés y sont dépeints comme une communauté heureuse et chantante qui vit dans l'insouciance. Au tournant des années 1970, les luttes africaines-américaines pour les droits civiques et le succès public au cinéma du mouvement *blaxploitation* obligent néanmoins Hollywood à reconsidérer ces modèles de représentation : en adoptant désormais le point de vue des esclaves noirs, des films comme *Slaves* (Herbert J. Biberman, 1969) ou *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975) mettent au jour la monstruosité de l'institution esclavagiste dans un contexte de fortes tensions interraciales. Pourtant, si les hommes et femmes noirs travaillant sur les plantations deviennent des personnages à part entière, leur exil forcé depuis les côtes africaines reste peu pris en considération. Comme leurs modèles des années 1930-1950, ces films

ont pour cadre le Sud d'avant la guerre de Sécession ; ils se déroulent au cœur des plantations et évacuent très largement du récit le Passage du milieu – la traversée de l'Atlantique par les navires négriers. Quand ils ne sont pas nés aux États-Unis, les esclaves des films américains sont donc dénués de famille, restée en Afrique, et privés d'origine. De leur arrivée sur les terres américaines, rien n'est donc jamais dit ou montré – ou presque.

- 2 En 1977, la chaîne publique ABC adapte en huit épisodes de 90 minutes le roman historique d'Alex Haley, *Racines* (*Roots*), publié l'année précédente. La série suit sur trois générations le destin de la famille de Kunta Kinte, un jeune homme gambien déporté comme esclave aux États-Unis, et offre au public américain les premières images frontales de la traversée de l'Atlantique. Dans le contexte nord-américain, ces images sont restées les seules pendant près de vingt ans, jusqu'à la sortie d'*Amistad* (Steven Spielberg, 1997), film qui met en scène le voyage de Cinqué, depuis les côtes africaines jusqu'aux côtes américaines, en un flashback extrêmement violent d'une dizaine de minutes. Aujourd'hui encore, les représentations du Passage du milieu restent exceptionnelles dans l'espace nord-américain. Bien que les fictions racontées du point de vue des esclaves noirs se soient multipliées³, seules deux séries contemporaines marchent sur les traces de *Racines* et *Amistad* : la co-production canado-étatsunienne *The Book of Negroes* (Clement Virgo, CBC, 2015) et le remake de *Racines* (*Roots*, Will Packer, History Channel, 2016), qui retracent tous deux le parcours d'adolescent·es noir·es depuis leur capture en Guinée jusqu'à leur émancipation (ou celle de leurs descendant·es) en 1865.
- 3 À travers ces quatre productions, cet article entend analyser les modèles de représentation nord-américains de la traversée transatlantique pour mettre au jour les discours qu'ils véhiculent sur l'esclavage ainsi que leurs implications idéologiques⁴. Plutôt que d'évaluer le réalisme historique des mises en scène du Passage du milieu que proposent *Amistad*, les deux versions de *Racines* et *The Book of Negroes*, il s'agit, d'une part, d'utiliser les méthodologies des *cultural studies* et des *post-colonial studies* pour faire émerger l'ensemble des enjeux socioculturels que recouvrent ces représentations et, d'autre part, d'interroger leurs forces et leurs limites pour la mémoire nord-américaine de la traite.

Un modèle systématisé des représentations nord-américaines de la traversée

- 4 Dans l'histoire du cinéma hollywoodien, rares sont les représentations de la traversée de l'Atlantique par les vaisseaux négriers. Si le Passage du milieu fait une apparition furtive au détour d'une séquence de *Âmes à la mer* (*Souls at Sea*, Henry Hathaway, 1937), il est également envisagé sur un mode très édulcoré dans *Le Dernier Négrier* (*Slave Ship*, Tay Garnett, 1937) la même année. À la marge du contexte nord-américain, on trouve plus tard des images de l'embarquement de captif·ves africain·es en ouverture de *Tamango*, un film franco-italien réalisé en 1957 par John Berry, un cinéaste américain exilé en Europe pendant la chasse aux sorcières. Dans ces trois films, le traitement de la traite et du voyage transatlantique est succinct. Rien n'est dit des origines ou de la provenance des captif·ves, figures aussi silencieuses que passives, bien que potentiellement menaçantes. Surtout, le point de vue adopté dans ces films est celui des marins et de l'équipage blanc du vaisseau ; l'expérience des esclavisé·es arraché·es à

leurs terres et à leurs familles est donc très largement passée sous silence. Pour Penny Starfield, la réticence du cinéma américain à mettre en scène la traversée de l'Atlantique tient aux modalités de représentation des esclavisé·es fixées par Hollywood, notamment pendant la période classique des années 1930-1940. Assignés au film de plantation (un sous-genre du mélodrame qui suit le plus souvent les aventures de l'héritière d'une plantation sudiste avant ou pendant la guerre de Sécession⁵), les esclaves du cinéma hollywoodien sont ainsi visibles mais rarement envisagés·es comme des captif·ves à part entière⁶ : la plupart du temps, il·elle·s cohabitent dans la bonne humeur et l'harmonie avec leurs maître·sse·s blanc·he·s, dont les récits épousent le point de vue (par exemple dans *L'Insoumise* [*Jezebel*], Billy William Wyler, 1938). Les chaînes, tout aussi effectives que symboliques, de l'esclavage, sont ainsi reléguées hors champ et, avec elles, le moment de la capture en Afrique et la traversée de l'océan Atlantique (Starfield 2014).

- 5 Les luttes sociales des années 1960-1970 et le combat des Africain·e·s-Américain·e·s pour l'égalité et les droits civiques entraînent une reconfiguration du film de plantation classique, et donc des représentations de l'esclavage. Le modèle d'un Sud rural utopique et fastueux canonisé par *Autant en emporte le vent* laisse place à des récits plus violents, hérités du courant de la *blaxploitation*, qui adoptent le point de vue des esclavisé·es noir·e·s. Ils rompent avec les mises en scène traditionnellement romantiques et nostalgiques du Sud de l'*antebellum* pour imposer au public américain des représentations de l'esclavage plus brutales, jusqu'alors éludées par les films (Campbell 1981a : 133). Parmi elles, surgissent également quelques images de la traversée, notamment dans le générique et la séquence d'ouverture de *Drum* (Steve Carter, 1976) – la suite de *Mandingo* –, qui raconte en voix off la déportation depuis les côtes africaines d'hommes et de femmes noir·e·s, avant de se concentrer sur le destin d'un homme, Drum (Ken Norton), esclave sur la plantation des Maxwell, aux environs de La Nouvelle-Orléans. C'est néanmoins *Racines* qui, en 1977, fixe, à la télévision, un cadre complet de représentation de la traversée dans le paysage audiovisuel nord-américain. Dans le premier épisode, on découvre Kunta, un jeune adolescent mandingue qu'un groupe de ravisseurs noirs et blancs capture au cours d'une embuscade. Conduit de force au large des côtes africaines, il est attaché et mis en cage sur la plage avec d'autres captif·ves, puis marqué au fer rouge et vendu comme esclave à un bateau américain. Enchaîné au fond de la cale du navire avec son oncle, qu'il a retrouvé dans le groupe des esclavisé·es embarqué·es, il essuie la violence de l'équipage, est forcé de chanter et de danser pour distraire les marins blancs et s'allie avec les autres captif·ves à la fin du premier épisode pour mettre au point une stratégie de révolte. Celle-ci est violemment réprimée au début du second épisode. L'oncle de Kunta est alors tué et le héros débarque, seul et brisé, dans le Maryland, où il est acheté par un planteur de Virginie qui le rebaptise Toby.
- 6 Vingt ans plus tard, ce découpage narratif est repris presque tel quel par Steven Spielberg dans *Amistad*, quoique sur un mode beaucoup plus elliptique : au total, la traversée de l'Atlantique occupe près d'une heure du récit de *Racines*, tandis qu'elle est enchâssée dans seulement dix minutes de flashback chez Spielberg. Bien que condensé, le voyage de Cinqué (Djimon Houmsou), le héros d'*Amistad*, est beaucoup plus violent que celui de Kunta. Pour Natalie Zemon Davis (2011 : emplacement 1203), le film donne à voir « les horreurs indescriptibles » de la traversée : la cale du navire est mise en scène comme un véritable enfer où les corps empilés sont à peine visibles dans

l'obscurité. Les maltraitances dont les hommes et femmes noirs sont victimes sont également envisagées sur un mode beaucoup plus frontal, notamment dans une scène extrêmement dure où une femme se jette par-dessus bord dans le silence. La révolte des esclavisés vient mettre fin à ce calvaire, et substitue aux séquences de débarquement et de la vente en place publique des images différentes, quoique voisines : les insurgés de *L'Amistad* débarquent en terre inconnue et sont finalement capturés et incarcérés par des Blancs, avant d'être jugés.

- 7 En 2016, *The Book of Negroes* et la nouvelle adaptation de *Racines* entreprennent, à leur tour, de mettre en scène la traversée. Ils retravaillent alors un stock de représentations préconçues de cet épisode historique qui n'a pas franchement évolué depuis 1997, en dépit du rachat et de la diffusion, en 2000, du film français du réalisateur martiniquais Guy Deslauriers écrit par Patrick Chamoiseau et Claude Chonville, *Passage du milieu* – ce dernier proposait en effet une mise en scène singulièrement différente, plus introspective et moins sensationnaliste. Bien que tributaires de logiques de production différentes, les deux séries contemporaines réinvestissent ainsi les composantes, notamment narratives, des voyages transatlantiques mis en scène dans *Racines* en 1977 et *Amistad* en 1997⁷. Occupant une bonne vingtaine de minutes dans chacun des épisodes pilotes, leurs récits de la traversée commencent aussi avec la capture des héros Aminata Diallo (Shaylin Pierre-Dixon) et Kunta Kinte (Malachi Kirby) par des groupes de marchands noirs, et suivent ensuite le chemin narratif tracé par leurs modèles – vente à des marchands blancs sur la plage, embarquement, traversée, révolte avortée et débarquement aux États-Unis. Au-delà de ces correspondances structurelles avec des modèles antérieurs, *The Book of Negroes* et le remake de *Racines* entretiennent entre eux des correspondances plus formelles. L'une et l'autre des séquences optent pour un montage haché et des angles de prise de vue très marqués – obliques, plongés, contreplongés –, qui rendent compte à la fois du chaos de la capture et de la traversée, mais également de la violence avec laquelle les héros et leurs compagnons sont arrachés à leur pays.
- 8 Par ces similarités narratives et esthétiques, les mises en scène du *Passage du milieu* que proposent *Amistad*, les deux versions de *Racines* et *The Book of Negroes*, constituent donc ce que Stuart Hall appelle un « système de représentation » (1997 : 4) qui renvoie autant aux stratégies de mise en scène mobilisées par les séries télévisées et les films nord-américains qu'à la dimension structurelle de la traite. Si l'on comprend ce qu'elle peut avoir de pratique dans l'économie de production rigide des séries télévisées et des films nord-américains, cette systématisation des représentations de la traversée fait cependant apparaître, en creux, le faible nombre de sources documentaires et historiques dont disposent les scénaristes, réalisateurs et créateurs de séries qui envisagent ce voyage traumatique du point de vue des esclaves noirs (Chassot 2015 : 91). En effet, les représentations de la traite relèvent toutes essentiellement de la même inspiration : le récit d'Olaudah Equiano (2004 [1789]), *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, publié en 1789 à des fins abolitionnistes, dont l'authenticité a depuis été, sinon contestée, du moins nuancée par les historiens (Rediker 2013 : 165). Selon Robert Harms (2007), le faible nombre de représentations cinématographiques et télévisuelles de la traversée est problématique pour la mémoire de l'événement⁸ : la systématisation des représentations de la traversée Atlantique, via le recours à des logiques narratives et esthétiques similaires, présente le risque de figer des réseaux de signification historiques complexes en substituant à la pluralité mal connue des expériences que vécurent les esclavisés du

Passage du milieu – hommes ou femmes, toutes issues de cultures, de « tribus » et de langues différentes – un modèle d'expérience unique, condensé, qui résumerait et invisibiliserait les autres.

De la transformation en marchandise à la résistance : la triple fonction du navire négrier

- 9 Ces récurrences structurelles et iconographiques dans les représentations cinématographiques et télévisuelles nord-américaines de la traversée de l'Atlantique par les esclavisé·es ont toutefois le mérite de faire surgir un décor spécifique, le navire négrier. Il permet en effet aux films et aux séries d'interroger les dimensions à la fois institutionnelles et individuelles (le traumatisme de l'exil et de l'asservissement) de la traite transatlantique. Peu présent sur les écrans, le vaisseau esclavagiste est souvent un objet de spectacle. Dans la version originale de *Racines*, l'arrivée de Kunta Kinte sur la plage où il doit attendre l'ordre d'embarquement avec plusieurs autres captif·ves enchaîné·es débouche sur un plan du bateau négrier stationné au large des côtes. Vue à travers les yeux du héros, l'image tranche par son cadre large avec les échelles de plan plus serrées et intimistes qu'utilise le réalisateur pour filmer Kunta et les hommes et femmes noirs capturés attendant sur la plage. Dans *Amistad*, les modalités d'apparition du vaisseau négrier sont un peu différentes. Au raccord regard de *Racines*, le découpage du film de Steven Spielberg substitue un point de vue beaucoup plus neutre, caractéristique du cinéma hollywoodien, mais ici paradoxal. En effet, le récit de la traversée de l'Atlantique, raconté en flashback, est censé se dérouler du point de vue de Cinqué. L'apparition du navire se fait depuis la mer, alors que les barques chargées de captif·ves se dirigent vers la coque pour accoster. D'abord filmé dans son intégralité, le vaisseau est ensuite perçu par le spectateur dans un plan plus serré qui cherche moins à retranscrire l'expérience des captif·ves qu'à expliciter le travail documentaire sur lequel repose la crédibilité des images proposées : un travelling latéral sur la coque permet en effet de révéler aux spectateurs le nom du bateau, *Le Tecora*, le premier navire à bord duquel les esclavisé·es de *L'Amistad* ont embarqué.
- 10 *The Books of Negroes* et le remake de *Racines* récupèrent ces logiques de mise en scène pour s'en inspirer ou s'en affranchir. La série de Clement Virgo repose ouvertement sur le modèle proposé par *Amistad*. L'arrivée d'Aminata sur la plage s'accompagne de raccords regard en plans larges sur la mer, comme dans la version originale de *Racines* mais le vaisseau négrier est dans un premier temps invisible : seul comptent, dans ces plans, l'immensité et le vide de l'océan, dont l'horizon bouché par les vagues, n'offre aucun cap, aucune direction, aucune perspective d'avenir pour l'héroïne. L'apparition du bateau a lieu plus tard, au loin et au détour d'un plan d'ensemble, filmé depuis la mer. Le remake de *Racines* substitue quant à lui l'expérience des captif·ves vécue depuis la cale aux images directes du navire : alors qu'il est marqué au fer rouge sur la plage, Kunta aperçoit au loin les contours minuscules et flous de navires avant de s'évanouir ; il ne reprend conscience qu'enchaîné sur le pont inférieur, lorsque le bateau lève l'ancre. Dans la série, le vaisseau négrier est ainsi envisagé comme l'espace symbolique autant qu'effectif de la réification, du processus de réduction des individus à leur corps et de leur transformation en marchandise. Comme l'explique Stéphanie Smallwood :

« Sur le bateau, le processus de marchandisation atteignait son paroxysme. C'était pendant la traversée de l'océan que le processus de marchandisation transformait

le plus efficacement la capacité d'agir des sujets africains et, partant, produisait l'objet voulu : un corps africain complètement aliéné et exploitable sur le marché américain. » (Smalwood 2007 : 122)

- 11 À peine éclairée et filmée en plongée totale – façon de souligner la position horizontale des personnages, allongés à terre –, la séquence rompt brutalement avec les espaces extérieurs et sauvages des paysages africains. Elle leur substitue un espace intérieur étouffant et saturé de bruits mécaniques inquiétants. Le découpage heurté, les choix d'éclairage, le travail sur les cris, les gémissements ou encore les bruits de l'eau, hors champ, rappellent la mise en scène de la traversée proposée par Spielberg dans *Amistad*. Le remake de *Racines*, cependant, tranche avec ce modèle de représentation en ancrant la séquence du point de vue de ses héros. Là où Spielberg met en scène des corps muets, ânonnant et interchangeables, *Racines* cherche à maintenir l'individualité de son héros dans le processus de déshumanisation dont le vaisseau est le théâtre. Ceci passe notamment par un dialogue qui alterne entre *mandinka* et anglais de convenance, au cours duquel sont mentionnés et décrits les fluides corporels – urines, diarrhées, vomi ou transpiration qui rendent les peaux noires luisantes et brillantes dans l'obscurité, dont les captif·ves, assimilées à des animaux, ne peuvent se débarrasser et qu'ils supportent dans la honte. Cette assimilation des esclavisé·es aux matières immondes qui sortent de leur corps renvoie au « processus de mortification » (Chassot 2015 : 99) de la traversée de l'Atlantique : à bord du navire négrier, la dégénérescence indicible des corps raconte leur « voyage à travers la mort⁹ » et leur transformation en marchandise. L'« objetisation » se prolonge enfin dans le découpage qui morcelle les corps et les réduit, grâce aux gros plans, à des visages ou à des bouts de jambes et de bras, le plus souvent entravés et blessés, à peine visibles dans l'obscurité ambiante. En faisant se confondre la peau noire de Kunta et le décor sombre du navire négrier, la mise en scène semble assimiler le héros à la coque du bateau, et transformer formellement Kunta en produit manufacturé par le vaisseau.
- 12 Envisagées du point de vue des captif·ves noir·es, les mises en scène du navire négrier se chargent d'une dimension historique censée asseoir la légitimité des représentations de la traite. Dans *Amistad* ou dans la version originale de *Racines*, le navire négrier est appréhendé au prisme du réalisme documentaire, dans un contexte culturel où les représentations cinématographiques et télévisuelles de la traite sont quasiment inédites. Si *Amistad* propose une reconstitution documentée (quoique prenant quelques libertés avec la réalité des faits ; Zemon Davis 2011 : emplacement 1159-1170) de la traversée du Passage du milieu, la neutralité de la mise en scène, qui refuse toute trace de subjectivité aux captif·ves, notamment Cinqué, confère aux images un caractère *a priori* objectif. Bien qu'elle accorde un peu plus d'importance à son héros Kunta Kinte, la version originale de *Racines* se caractérise, comme celle de Spielberg, par des velléités avant tout pédagogiques : il s'agit moins ici de mettre en scène l'expérience et le traumatisme de la traversée que de proposer une reconstitution documentée et réaliste – la série est l'adaptation d'un roman issu des recherches de l'auteur, Alex Haley, sur son histoire personnelle et celle de ses ancêtres – d'un événement encore très largement méconnu du grand public américain des années 1970. La très grande séquence de la traversée de l'Atlantique conjugue ainsi les points de vue de Kunta, figure plutôt passive, moins acteur que témoin de l'histoire en train de se faire, et celui du capitaine du navire, un Blanc chrétien en proie à un conflit moral qui le dédouane de ses responsabilités à l'égard de la traite et de la cargaison de son vaisseau.

- 13 Le réalisme historique des représentations du vaisseau négrier revêt en outre une dimension plus critique. Le rapport qu'entretiennent *The Book of Negroes* et le remake de *Racines* à ce que l'on sait, historiquement, de la réalité de la traversée de l'Atlantique et à l'ensemble préconçu des représentations de la traite qui les ont précédés, tire plus franchement le décor du navire négrier sur le plan de la réflexivité. Dans ces deux séries, le vaisseau est envisagé comme un véritable lieu de mémoire. Pour Pierre Nora (1989 : 24), les lieux de mémoire cristallisent en un point précis (un endroit, un objet, un jour, etc.) des traces de l'histoire qu'ils incarnent par métonymie et grâce auxquelles ils font affleurer des récits mémoriels oubliés de l'histoire officielle. Ils s'imposent ainsi comme des espaces où l'expérience vécue d'un événement historique indicible – la parole des esclavisé·es n'ayant pas ou peu été recueillie à ce sujet – peut se cristalliser et s'enraciner pour résister à l'oubli. Bien sûr, les mises en scène du Passage du milieu de *The Book of Negroes* et du remake de *Racines* s'appuient sur un travail précis de documentation : on discerne par exemple, autour du ponton, les hauts filets tendus sur la rambarde, qui empêchaient les esclavisé·es de s'enfuir ou de se donner la mort en sautant par-dessus bord. Cependant, la précision du décor n'est plus ici au service du réalisme historique (comme elle l'est dans *Amistad* ou le premier *Racines*) : elle relève également de la retranscription d'une expérience vécue, et fait ainsi œuvre de mémoire. Comme l'explique en effet Marcus Rediker (2013 : 385), « chaque navire contenait en son sein un processus de dépouillement culturel venant d'en haut, et un contre-processus de création venant d'en bas » : alors que le pont du navire est associé à la surveillance, au contrôle et à l'asservissement des corps, la cale est un espace plus ambigu, où les corps maltraités et réifiés peuvent malgré tout recouvrer une forme d'individualité et s'allier par le dialogue et la communication pour entrer en résistance. *The Book of Negroes* raconte bien ce double processus. En arrivant à bord du navire, les captif·ves sont forcée·s de se soumettre à l'autorité de l'équipage, notamment du médecin blanc qui possède, sur eux, un droit de vie ou de mort. Le pont supérieur, où les esclavisé·es se défendent et sont entravé·es, soit par des fers, soit par les étreintes abusives des membres de l'équipage, est donc clairement posé comme un espace de réification. La descente des captif·ves vers le pont inférieur tranche néanmoins avec cette dynamique. Là où le remake de *Racines* met en scène un espace étouffant et saturé – plus réaliste d'un point de vue historique –, *The Book of Negroes* envisage la cale du navire comme un lieu ouvert, où les esclavisé·es sont certes aligné·es les un·es à côté des autres, mais où les fers semblent avoir disparu et, surtout, où la circulation est possible : les corps ne se confondent pas dans l'espace et Aminata, libre de ses mouvements, y déambule sans contrainte. Inconcevable d'un point de vue historique, la vision du pont inférieur que propose *The Book of Negroes* l'impose comme un espace utopique, débarrassé de l'autorité blanche – l'équipage n'y vient jamais –, au sein duquel les captif·ves africain·es peuvent espérer (re)conquérir leurs capacités agissantes, leur identité et donc leur humanité. Symptomatiquement, c'est d'ailleurs dans cet espace que résonnent leurs noms – Bitton, Oussama, Tipó, etc. –, criés par les hommes noirs et répétés par Aminata, devenue la gardienne de la mémoire globale de son peuple dans la pénombre du pont inférieur et à travers le réseau d'individualités que déploient les patronymes.
- 14 Lieu de marchandisation autant que de mémoire, le navire négrier devient peu à peu, dans la conflictualité de ces deux états, l'espace privilégié de la résistance et de la révolte. *Amistad* s'ouvre ainsi sur la mutinerie extrêmement sanglante des captif·ves africain·es, dont le caractère *ex abrupto* est plus tard compensé par le retour elliptique

de la scène lors du flashback de Cinqué, qui la replace dans son contexte. Dans les trois séries du corpus – les deux versions de *Racines* et *The Book of Negroes* –, le navire négrier se constitue d'abord comme un espace de résistance par l'intermédiaire des scènes de danse forcée auxquelles l'équipage soumet ponctuellement les captif·ve·s, sous prétexte de les maintenir en bonne santé et de bonne humeur. Historiquement contraints par la menace du fouet ou du viol, ces temps de danse installent le pont supérieur comme une scène sur laquelle se négocient les rapports de pouvoir entre les deux groupes – les esclaves et l'équipage –, notamment en termes ethnoraciaux. Comme l'explique Katrina Thompson :

« L'assertion physique forcée des captifs représentait plus que la volonté des esclavagistes de maintenir leur cargo en bonne santé ; elle positionnait également les Africains comme des amuseurs et les Blancs comme public. [...] La race était mise en scène à travers l'affirmation du pouvoir des esclavagistes européens et américains sur les captifs africains. » (Dyonne Thompson 2014 : 52-56)

- 15 Dans le remake de *Racines*, la négociation de ces rapports de pouvoir transparaît dans la structure en champ / contrechamp de la scène de danse : regroupés sur le pont supérieur, les Noir·e·s dansent et chantent sous le strict contrôle du regard des Blancs, qui les surveillent en même temps qu'ils les « objetisent » – les esclaves, d'ailleurs, ne leur rendent jamais leur regard, mais se regardent entre eux. *A priori* signes de la soumission des captif·ve·s noir·e·s au pouvoir blanc, la danse et le chant sont également envisagés comme des outils de résistance, comme des « subterfuges » grâce auxquels les captif·ve·s peuvent « gagner en *agency*, se battre, maintenir les liens avec leurs traditions et se révolter » (Dyonne Thompson 2014 : 60, 7). Les chants africains permettent ainsi de dissimuler des stratégies de rébellion, tandis que le tambour, qui rythme la danse et incarne donc l'autorité blanche de l'équipage, s'impose, dans le même temps, comme « un instrument de communication et d'encouragement » (*ibid.* : 67).

Une vision simplifiée d'un système complexe : une limite pour la représentation de la traite

- 16 C'est avec une application presque didactique que *The Book of Negroes* et les deux versions de *Racines* entendent se ressaisir du décor du navire négrier. Les séries rompent ainsi avec l'image plus passive des esclavisé·e·s que véhicule *Amistad*. Pour autant, ce didactisme ne suffit pas à contrecarrer la représentation extrêmement simplifiée de l'institution esclavagiste – un système relationnel et économique extrêmement complexe – que relaient les productions américaines depuis les années 1910 (Campbell 1981b). Bien qu'ils offrent effectivement au public américain de l'époque l'occasion de se confronter pour la première fois à des images jamais vues auparavant, les trois séries transforment en fait l'esclavage en un motif sensationnaliste qui laisse hors champ les complexités historiques de l'institution :

« [...] les représentations escapistes traditionnelles du Vieux Sud et leur pendant révisionniste souffrent toutes d'une forme extrême de simplification, repérable depuis les premières adaptations de *La Case de l'Oncle Tom* en 1903 et jusqu'à la plus récente en 1969. Si *Autant en emporte le vent* racontait l'histoire d'une famille blanche entourée de Noir·e·s, les films comme *Passion Plantation* ne complexifient pas les représentations des relations Noir·e·s/Blanc·e·s. Ils ne font qu'inverser les modalités en mettant en scène des Noir·e·s au milieu de Blanc·e·s. » (Campbell 1981b : 115)

- 17 Cette simplification transparait, en premier lieu, dans la vision manichéenne des relations Noire-s / Blanche-s mises en scène. C'est particulièrement visible dans la version contemporaine de *Racines* qui, tout au long de la traversée, insiste par des gros plans sur les trognes patibulaires des marins blancs, dont les visages sales, supposément marqués par l'alcool, convoquent presque explicitement les figures racistes des *hillbillies* des films sudistes plus tardifs comme *Délivrance* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) ou encore *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, 1974).
- 18 Le recours à une vision simplifiée de l'esclavage, et des relations interraciales sur lesquelles l'institution reposait, tient également au rapport ambivalent que les quatre productions étudiées entretiennent à l'histoire africaine et nord-américaine de la traite. Comme le note Jasmine Nichole Cobb (2014 : 339-340) à propos de *12 Years a Slave*, le réalisme et la vérité historique des représentations de l'esclavage a toujours été un enjeu important dans la réception critique des films et séries télévisées aux États-Unis. Dans les productions qui s'engagent à mettre en scène le Passage du milieu, ce rapport à l'histoire est néanmoins très largement dissymétrique : au travail documentaire sur lequel reposent, censément, les images de reconstitution de la traversée, des conditions de vie à bord des vaisseaux ou des navires négriers eux-mêmes, s'opposent des représentations du système esclavagiste coupées des contextes nord-américains ou africains. Bien que les intrigues soient situées dans le temps – le voyage de *L'Amistad* a lieu en 1839, Aminata est capturée en 1750 dans *The Book of Negroes* et Kunta arrive sur les côtes américaines en 1767 dans les deux versions de *Racines* –, les conditions d'émergence du système esclavagiste aux États-Unis, sa structuration, son institutionnalisation et ses conditions d'implantation en Afrique de l'Ouest (entre guerres civiles répétées et mutation des pouvoirs politiques en place ; Smallwood 2008 : 20-21) sont radicalement évacuées des paysages fictionnels. Avant que Kunta ne soit capturé, l'Afrique est d'ailleurs figurée par la mise en scène comme une sorte de paradis originel idyllique. Dans ce paysage, l'implantation de l'esclavage et le développement de la traite transatlantique semblent se faire *ex nihilo*. Dans *Amistad*, *Racines* et *The Book of Negroes*, le réseau de circulation des esclaves est en outre très largement simplifié : les trois héros respectifs sont capturés et directement vendus aux armateurs, alors qu'historiquement, les captif·ve·s réduit·e·s en esclavage passaient très souvent aux mains de plusieurs chefs africains avant d'être vendus aux Européens ou aux Américains. La violence qu'ils expérimentaient alors était moins celle – toujours intolérable – de l'esclavage, que celle du traitement réservé aux esclavisé·e·s dans l'une et l'autre des cultures, africaine d'une part, américaine ou européenne d'autre part (Zemon Davis 2011 : 1227).
- 19 Parce qu'ils ne peuvent pas, pour des raisons autant narratives (trop complexes), que formelles (les formats des films hollywoodiens et des séries sont contraignants) ou budgétaires, s'attacher à dépeindre la violence et la cruauté froides et cliniques des institutions, structures et logiques marchandes ou économiques qui président au fonctionnement de la traite, *Amistad*, *Racines* et *The Book of Negroes* ont dès lors recours à des mises en scène sensationnalistes pour étayer leur volonté de dénonciation du système. Pendant la traversée, la violence et la cruauté de l'équipage à l'égard des captifs sont sans limite, au point, parfois, de frôler la caricature, faute de mise en contexte. L'une des scènes les plus brutales de *Amistad* montre ainsi un groupe d'hommes et de femmes noire·s attaché·es par les chevilles à une chaîne massive au

bout de laquelle pendent des poids, qu'on jette par-dessus bord. Entraînés par le lest, les corps nus glissent sur le pont et sont projetés dans la mer, condamnés à mort. Là encore, la violence de la scène et l'absence d'explication renvoient à l'ignorance du héros, et plus largement, à celle de l'ensemble du groupe d'esclavisé·es, qui ne parlent pas anglais ou espagnol, auxquels on ne dit rien, et qui ne peuvent de fait comprendre ce qui arrive. Placé dans une situation analogue, le spectateur passe lui aussi à côté de la logique mathématique terrifiante motivant un tel sacrifice – les provisions en nourriture et en eau étant limitées, il était fréquent que les équipages sacrifient des esclavisé·es, car ils les embarquaient bien souvent en plus grand nombre pour compenser les morts que la violence du voyage ne manquait pas d'entraîner. Le public perd ainsi de vue la dimension pernicieuse d'une institution qui a su, pendant plusieurs siècles, ériger en système de tels actes de violence, dans une optique de rentabilité économique. Ces débordements se prolongent également dans le remake de *Racines* – où le capitaine viole quasiment une femme noire aux yeux de tous et fait couper le bras d'un esclave pour l'exemple – et dans *The Book of Negroes* – dans lequel le médecin du navire fait systématiquement jeter par-dessus bord les hommes et femmes fraîchement embarqué·es qui refusent de se laisser examiner. Efficace pour le spectateur contemporain – elle rend compte, sans détour, de la barbarie de la traite –, cette esthétique sensationnaliste dessert *in fine* le film et les trois séries en agissant comme une « rhétorique de la dissimulation » (Smallwood 2008 : 151). Comme l'explique Jim Downs, ces représentations :

« [...] laissent entendre que la violence de l'esclavage reposait avant tout sur le droit, incontestable, qu'avaient les esclavagistes de fouetter leurs esclaves. Elles semblent dire que le fouet était le seul moyen pour eux d'exercer leur pouvoir. L'esclavage, ici, n'est visible qu'au moment où le public peut voir du sang. » (Zemon Davis *et al.* 2014 : 326)

- 20 En s'arrêtant sur les abus répétés de l'équipage, des marins ou des Africains entre eux (*id est* sur le fait que les marchands noirs vendaient les esclaves aux colons), les quatre productions éclipsent la dimension institutionnelle et systématique du scandale esclavagiste et dédouanent, par extension, les structures étatiques, garantes aujourd'hui de la mémoire de la traite, de leurs responsabilités. Plus encore que les institutions africaines – invisibles dans chacun des objets étudiés –, ce sont les institutions nord-américaines qui sortent les plus blanchies de ce devoir de mémoire audiovisuel. À des ravisseurs et marchands noirs unilatéralement muets, violents et vénaux¹⁰, *Amistad* et les deux versions de *Racines* opposent des figures blanches beaucoup plus nuancées : les avocats blancs abolitionnistes qui défendent les esclavisé·es de *L'Amistad*, le capitaine du navire négrier dans la première version de *Racines*, les bons maîtres auxquels Kunta est vendu en arrivant aux États-Unis. Ces figures prennent acte de la responsabilité nationale dans cette période de l'histoire, tout en la régulant, strictement, au sein d'un canevas esthétique et narratif précis, dont il est difficile d'excéder le cadre.

Des représentations au service du présent

- 21 Du fait de leur découpage quasi similaire et de leur usage du même type d'images fortes, *Amistad*, les deux versions de *Racines* et *The Book of Negroes* déploient un cadre esthétique et narratif solide, qui systématise un modèle particulier de représentation de la traversée. Ce dernier permet de saisir la complexité du voyage transatlantique,

notamment à travers la triple fonction du navire négrier. À la fois épicerie de la déshumanisation, de la réification et de la marchandisation, le vaisseau peut aussi se transformer en un véritable lieu de mémoire dès lors que son architecture coercitive est réinvestie par la communauté des esclavisé·es dans l'optique d'une résistance. Pour autant, en dépit d'un vrai travail de documentation historique et des nombreuses nuances qu'elles introduisent, les représentations de la traversée que proposent *Amistad*, *Racines* et son remake ou encore *The Book of Negroes*, n'échappent pas à un certain nombre de limites problématiques pour la mémoire de l'esclavage, et font, *in fine*, disparaître la responsabilité des institutions et des structures qui ont systématisé l'esclavage derrière la violence individuelle des hommes, qu'ils soient noirs ou blancs.

- 22 Aux États-Unis, les fictions cinématographiques ou télévisuelles contemporaines qui traitent de la traite transatlantique et du sud de l'*antebellum* ont presque toujours recours à une violence spectaculaire et évacuent les conjonctures historiques qui ont permis et soutenu le développement et l'implantation de l'esclavage comme institution. Que l'on considère *Django Unchained*, *12 Years a Slave* ou le plus récent *Naissance d'une nation* de Nate Packer, il semble que les représentations de l'esclavage et de la traversée de l'Atlantique traduisent moins une volonté de faire véritablement retour sur l'histoire que d'éclairer le contexte contemporain de production. Comme l'explique Dexter Gabriel (2013) : « les films hollywoodiens sur l'esclavage en disent plus sur le présent que sur le passé ». Cette tendance, cependant, n'est pas nouvelle : quand la série *Racines* arrive pour la première fois sur les écrans nord-américains en 1977, elle boucle tout un cycle de productions cinématographiques et télévisuelles qui s'est développé dans le sillage de la lutte pour les droits civiques et des assassinats de figures militantes noires américaines tutélaires comme Malcolm X (en 1965) ou Martin Luther King (en 1968). Dans ce contexte tendu, les films et séries télévisées de l'époque qui mettent en scène des hommes et femmes noir·es prennent acte des revendications formulées dans l'espace public pour mieux les réguler et les désamorcer (Sieving 2008). La critique de l'institution esclavagiste que propose *Racines* en 1977 s'achève ainsi par une apologie du rêve américain : les descendant·es de Kunta Kinte, enfin affranchi·es, s'installent sur une parcelle de terre vierge qui leur appartient et célèbrent les valeurs traditionnelles du travail et de la famille. Trois ans plus tard, en 1980, le potentiel politique de *Racines* est d'ailleurs complètement défait par la sortie de *La Plantation* (*Beulah Land*, NBC), une série mélodramatique inspirée des films de plantation nostalgiques des années 1930-1940.
- 23 Depuis une quinzaine d'années, les États-Unis font à nouveau face à une forte recrudescence des tensions interraciales, très visibles dans l'espace public. Les scandales à l'égard de la communauté africaine-américaine se sont récemment multipliés – de Katrina en 2005 aux émeutes de Charlottesville en 2016 – et l'élection de Donald Trump en 2016 ne fait qu'attiser les braises d'un feu qui, plus que jamais, menace de se répandre (Baldwin 1963). Or c'est précisément à la lumière de ces tensions que la critique américaine a reçu la diffusion du remake de *Racines* : « La renaissance de *Racines* : comment une fiction esclavagiste a été repensée à l'ère du Black Lives Matter », pouvait-on par exemple lire dans le *Hollywood Reporter* en mai 2016 (Guthrie 2016). La stratégie de récupération semble ainsi analogue à celle mise en place dans les années 1970. Dès lors, compte tenu des résonances politiques et idéologiques que continuent d'avoir les représentations contemporaines de l'esclavage, l'historicisation et la multiplication de ces images est fondamentale. En les réinscrivant

dans les contextes historiques spécifiques qui ont vu naître le système esclavagiste et en cherchant à prendre en compte les différentes logiques – économiques certes, mais aussi politiques, sociales, culturelles – qui ont permis le développement de la traite transatlantique, il ne s'agit pas de minimiser la violence et le scandale que cette réalité historique a pu constituer pour la communauté africaine-américaine. Au contraire, il s'agit de mieux la comprendre pour mieux en combattre, *in fine*, l'héritage complexe dans la conjoncture actuelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BALDWIN, James, 1963. *La prochaine fois, le feu*, Paris, Gallimard.
- BICKFORD-SMITH, Vivian & Richard MENDELSON, 2007. *Black and White in Colour: African History on Screen*, Athens, Ohio University Press.
- CAMPBELL, Edward D. C., 1981a. *The Celluloid South. Hollywood and the Southern Myth*, Knoxville, The University of Tennessee Press.
- CAMPBELL, Edward D. C. (Jr.), 1981b. « "Burn, Mandingo, Burn": The Plantation South in Film, 1958-1978 », *Southern Quarterly*, vol. 19, n° 3/4, Warrent FRENCH (éd.), « Special Issue: The South and Film », p. 107-116.
- CHASSOT, Joanne, 2015. « 'Voyage through death/to life upon these shores': the living dead of the Middle Passage », *Atlantic Studies*, vol. 12, n° 1, p. 90-108.
- COBB, Jasmine Nichole, 2014. « Directed by Himself: Steve McQueen's *12 Years a Slave* », *American Literary History*, vol. 26, n° 2, p. 339-346.
- DYONNE THOMPSON, Katrina, 2014. *Ring Shout, Wheel About: the Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery*, Urbana, University of Illinois Press.
- ECKSTEIN, Lars, 2008. « The pitfalls of picturing atlantic slavery: Steven Spielberg's *Amistad* vs. Guy Deslaurier's *The Middle Passage* », *Cultural Studies Review*, vol. 14, n° 1, mars, p. 72-84.
- EQUIANO, Olaudah, 2004 [1789]. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*, New York, Modern Library.
- GABRIEL, Dexter, 2013. « Hollywood's Slavery Films Tell Us More About the Present Than the Past », *Colorlines*, 9 janvier. Disponible en ligne : www.colorlines.com/articles/hollywoods-slavery-films-tell-us-more-about-present-past [dernier accès, mai 2020].
- GUTHRIE, Marisa, 2016. « 'Roots' Reborn: How a Slave Saga Was Remade for the Black Lives Matter Era », *The Hollywood Reporter*, 25 mai. Disponible en ligne : www.hollywoodreporter.com/features/roots-reborn-how-a-slave-897055 [dernier accès, mai 2020].
- HALL, Stuart, Jessica EVANS & Sean NIXON, 1997. *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London / Thousand Oaks, Sage / The Open University.

HARMS, Robert, 2007. « The Transatlantic Slave Trade in Cinema », dans Vivian Bickford-SMITH & Richard MENDELSON, *Black and White in Colour: African History on Screen*, Athens, Ohio University Press, p. 59-81.

HAYDEN, Robert, 1962. « Middle Passage », *Poetry Foundation*. Disponible en ligne : www.poetryfoundation.org/poems/43076/middle-passage [dernier accès, mai 2020].

LANGLAIS, Pierre, 2015. « 'The Book of Negroes' doit beaucoup à 'Roots' », *Télérama*, 26 décembre. Disponible en ligne : www.telerama.fr/series-tv/the-book-of-negroes-n-aurait-jamais-pu-exister-sans-roots,123204.php [dernier accès, mai 2020].

LEPERS, Maureen, 2018. « De l'inévitable retour de la légende du vieux Sud : *12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2014), vers une révision du film de plantation hollywoodien ? », *Mise au point*, n° 10. Disponible en ligne : journals.openedition.org/map/2509 ; DOI : 10.4000/map.2509 [dernier accès, mai 2020].

NORA, Pierre, 1989. « Between Memory and History: les lieux de mémoire », *Representations*, n° 26, numéro spécial « Memory and Counter-Memory », p. 7-24.

REDIKER, Marcus, 2013. *À bord du négrier : une histoire atlantique de la traite*, Paris, Seuil.

SIEVING, Christopher, 2008. *Soul Searching. Black-Themed Cinema from the March on Washington to the Rise of Blaxploitation*, Middletown, Wesleyan University Press.

SMALLWOOD, Stephanie W., 2008. *Saltwater Slavery: A Middle Passage from Africa to American Diaspora*, Cambridge / London, Harvard University Press.

STARFIELD, Penny, 2014. « Screening (Out) Slaves: Representation and Non-Representation of Slavery in American Films », communication présentée dans le cadre de la journée d'étude « L'esclavage à l'écran » organisée par l'université Paris-Diderot et l'université Paris 13, 12 décembre.

ZEMON DAVIS, Natalie, 2011. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Toronto, Random House of Canada [Kindle Edition].

ZEMON DAVIS, Natalie, Jim DOWNS, Scott NELSON, Susan Eva O'DONOVAN & Margaret WASHINGTON, 2014. « Film Roundtable, *12 Years a Slave* », *Civil War History*, vol. 60, n° 3, p. 310-336.

NOTES

1. La première adaptation du roman de Harriet Beecher Stowe, *La Case de l'Oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852), est réalisée en 1903 par Edwin S. Porter.

2. « A peculiar institution » selon l'expression consacrée de l'époque esclavagiste nord-américaine.

3. On peut par exemple citer *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 ; *12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2012 ; *Naissance d'une nation* [*The Birth of a Nation*], Nate Parker, 2017 ; ou encore, à la télévision, *Underground*, Joe Pokaski et Misha Green, WGN America, 2016-2017.

4. Nous choisissons de nous concentrer uniquement sur les représentations nord-américaines car elles circulent outre-Atlantique dans l'espace de la culture dite « populaire » : les films et séries télévisées qui mentionnent et qui mettent en scène la traite aux États-Unis sont des succès publics (*Roots*, *Amistad*) et/ou des productions

génériquement marquées (les films de plantation). Ils participent donc à la diffusion de toute une série de savoirs supposés et d'images préconçues de l'esclavage et de la traite, très accessibles, qui dessinent une mémoire publique de cette période de l'histoire, dont l'article interroge les enjeux. En France, si les images cinématographiques de la traite existent bel et bien (l'exemple le plus connu est *Passage du Milieu*, Guy Deslauriers, 1999), elles sont moins nombreuses et beaucoup plus souterraines (*Amistad* est plus connu que le film de Guy Deslauriers). Elles renvoient donc à des stratégies mémorielles différentes, qui dépassent le cadre de cet article. Pour une approche comparative États-Unis / France, voir par exemple Eckstein 2008.

5. Sur le film de plantation hollywoodien de l'ère classique et ses prolongements contemporains, voir Campbell 1981a, 1981b ; Lepers 2018.

6. Ce n'est pas le cas des récits autobiographiques d'esclaves, très populaires aux États-Unis, qui en effet répondaient souvent à un agenda abolitionniste, et qui insistaient donc beaucoup sur la privation de liberté.

7. Cet héritage est d'ailleurs acté par la stratégie promotionnelle de *The Book of Negroes*. Dans un entretien au magazine *Télérama*, Lawrence Hill, l'auteur du roman dont est tiré la série, déclarait ainsi que son travail « devait beaucoup à *Roots* » (Langlais 2015).

8. Voir aussi Bickford-Smith & Mendelsohn 2007 : 81.

9. « A voyage through death » selon l'expression employée par Robert Hayden dans son poème « Middle Passage » (1962).

10. Seul un enfant dans *The Book of Negroes* vient compenser ce portrait ; symptomatiquement, il sera vendu comme esclave à la suite d'Aminata.

RÉSUMÉS

Si les esclaves noirs ont toujours été représentés dans les films de plantation du cinéma hollywoodien, la traversée de l'Atlantique – le Passage du milieu – est quant à elle restée largement ignorée par les productions. Pensés par et pour un public blanc, les films adoptaient le plus souvent la perspective des maître.sse.s du sud de l'*antebellum*, neutralisant ainsi l'esclavage comme scandale historique. Le retournement du point de vue des colons blancs aux esclaves noirs dans le sillage de mouvements comme la *blaxploitation* permet l'apparition des premières images de la traversée transatlantique au tournant des années 1970-1980. Deux séries de représentation du Passage du milieu émergent alors : l'adaptation télévisuelle de *Racines* (*Roots*, ABC, 1977), le roman historique d'Alex Haley et, plus tard, *Amistad* (Steven Spielberg, 1997). Palliant un manque criant d'images et s'appuyant sur des sources documentaires assez proches – les mémoires de Olaudah Equiano, notamment –, les deux productions sont pendant longtemps les seules à proposer des images explicites de la traversée. Elles s'imposent de fait comme des modèles de représentation, dont s'inspirent deux séries nord-américaines sur l'esclavage en 2015-2016 : *The Book of Negroes* (Clement Virgo, CBC, 2015) et le remake éponyme de *Racines* (Will Packer, History Channel, 2016).

À travers ces quatre productions, cet article entend analyser les conventions de mise en scène de la traversée transatlantique dans les productions audiovisuelles américaines. Il propose, pour ce

faire, de s'intéresser en détails au navire négrier, un décor souvent négligé au profit d'autres espaces typiques du récit esclavagiste, de l'Afrique paradisiaque au Vieux Sud, utopique ou décadent. Le vaisseau est d'abord perçu comme un lieu de violence extrême, dont l'architecture incarne le traumatisme physique et psychique de la *commodification* (la transformation des corps noirs esclavisés en objets à marchander). Pour autant, en dépit de sa violence, ce décor s'envisage également comme un lieu de résistance, voire comme un « lieu de mémoire » (Pierre Nora) : théâtre de la révolte, il rend aux esclaves noirs du cinéma et des séries américaines une histoire et des origines, et participe ainsi à la restauration de leur *agency*. Reste cependant à questionner le type de mémoire du Passage du milieu et de l'esclavage que fait émerger ce décor dans les productions cinématographiques et télévisuelles américaines : en ne s'attardant que sur la violence individuelle de la traversée, les films et séries analysés perdent de vue l'esclavage comme système, et participent ainsi à minimiser les responsabilités historiques des nations engagées dans la traite.

While black slaves have often been portrayed in American plantation films, the Atlantic crossing has, on the contrary, been mostly absent from Hollywood movies dealing with slavery. Conceived for and by a white audience, these films adopted the perspective of the plantation masters or mistresses, thus neutralizing slavery as a system and historical scandal. Televised and cinematic images of the Middle Passage were not introduced on screen until the late 1970s, notably in two productions: ABC's blockbuster *Roots* (1977), adapted from Alex Haley's novel of the same name, Steven Spielberg's *Amistad* (1997). Based on similar historical sources—including Olaudah Equiano's memoirs—and filling a gap in the iconographic representation of the Middle Passage, these productions long remained the only ones offering images of the transatlantic voyage. As a consequence, they are still considered as ideal models to follow by contemporary representations of the Middle Passage such as those offered by *The Book of Negroes* (Clement Virgo, CBC, 2015) and the 2016 remake of *Roots* (Will Packer, History Channel).

This article aims to analyze the aesthetic and narrative conventions of the Atlantic crossing in American movies and series through these four examples. In order to do so, it will pay particular attention to the slave ship, a hitherto unseen setting in American movies and TV series dealing with slavery. The vessel is first perceived as a deeply violent place, whose barbaric architecture embodies the physical as well as the psychological trauma of slavery and commodification. In both series, abducted black men and women are indeed shown enchained, moaning in pain or eating on the floor. As brutal as it is, the slave ship is also paradoxically a space of resistance where the African captives can defy the white gaze and the process of enslavement. Depicted as a site of rebellion, it helps restore the slaves' agency as well as their geographical and historical origins and can thus be read as a "site of memory" (Pierre Nora). The double function of the slave ship in American movies and TV series nevertheless needs to be questioned: what type(s) of memory of the slave trade does it convey? Does it allow for a collective and institutional critique of slavery as a system or does it eventually displace national responsibilities upon a few individual shoulders?

Si bien Hollywood siempre ha representado a los esclavos negros en películas dedicadas a las plantaciones, la travesía del Atlántico (*Middle Passage*) ha sido más bien ignorada en sus producciones. Pensadas por y para un público blanco, a menudo las películas han adoptado la perspectiva de los amos del sur del *antebellum*, neutralizando así la esclavitud como escándalo histórico. El cambio de perspectiva de los colonos blancos a los esclavos negros, siguiendo algunos movimientos, como pudo ser la *blaxploitation*, permitió la aparición de las primeras imágenes de la travesía transatlántica entre los años 1970 y 1980. En este contexto se realizaron dos series: la adaptación de *Raíces* (*Roots*, ABC, 1977), la novela histórica de Alex Haley y, más tarde, *Amistad* (Steven Spielberg, 1997). Frente a una flagrante carencia de imágenes, y sobre la base de fuentes documentales bastante próximas –las memorias de Olaudah Equiano, entre

otros-, las dos producciones fueron, durante mucho tiempo, las únicas que proponían imágenes explícitas de la travesía. Se impusieron, de hecho, como modelos de representación que inspiraron dos otras series norteamericanas sobre la esclavitud en el 2015 y el 2016: *The Book of Negroes* (Clement Virgo, CBC, 2015) y una nueva versión de *Raíces* (Will Packer, History Channel, 2016).

A través de estas cuatro producciones, este artículo se propone analizar las convenciones de puesta en escena de la travesía transatlántica en las producciones audiovisuales norteamericanas. Se interesa, en particular, en detalle por el barco negrero, un decorado que a menudo fue desatendido en beneficio de otros espacios típicos del relato esclavista, del África paradisiaca al Viejo Sur, utópico o decadente. El barco es primero percibido como un lugar de extrema violencia, en el que la arquitectura misma es parte del maltrato y encarna el traumatismo físico y psíquico de la *commodification* (la transformación de los cuerpos negros esclavizados en objetos mercantiles). Sin embargo, junto con esta violencia, el decorado es también abordado como un lugar de resistencia, incluso como un “lugar de memoria” (Pierre Nora): teatro de la rebelión, les devuelve a los esclavos negros del cine y de las series norteamericanas una historia y orígenes, y participa así en la restauración de su *agency*. Falta, sin embargo, cuestionar el tipo de memoria del *Middle Passage* y de la esclavitud que emerge de este decorado en las producciones cinematográficas y televisivas norteamericanas: al focalizarse sobre la violencia individual de la travesía, las películas y series analizadas pierden de vista la esclavitud en tanto sistema, y contribuyen así a minimizar las responsabilidades históricas de las naciones involucradas en la trata.

Se os escravos negros sempre foram representados nos filmes de *plantation* do cinema de Hollywood, a travessia do Atlântico – o *Middle Passage* – permaneceu geralmente ignorada pelas produções. Pensados para e por um público branco, os filmes adoptavam muitas vezes a perspectiva dos senhores (as) do sul *antebellum*, neutralizando assim a escravidão enquanto escândalo histórico. A viragem do ponto de vista dos colonos brancos para os escravos negros deu-se na esteira de movimentos como a *blacksploitation*, dando lugar as primeiras imagens da travessia transatlântica na virada dos anos 1970 para 1980. Duas séries de representação da *Middle Passage* surgem então : a adaptação audiovisual de *Roots* (ABC, 1977), o romance histórico de Alex Haley e, mais tarde, *Amistad* (Steven Spielberg, 1997). Superando uma falta evidente de imagens e baseando-se em fontes documentárias relativamente próximas – nomeadamente as memórias de Olaudah Equiano –, as duas produções foram durante muito tempo as únicas a propor imagens frontais da travessia. Elas impõem, de fato, modelos de representação que inspiraram duas séries norte-americanas sobre a escravidão em 2015-2016: *the book of Negroes* (Clément Virgo, CBC, 2015) e o remake epônimo de *Roots* (Will Packer, History Channel, 2016).

Através destas quatro produções, este artigo pretende analisar as convenções de encenação da travessia transatlântica nas produções audiovisuais americanas. Para isso, propõe enfocar em particular o navio negreiro, um cenário muitas vezes negligenciado em favor de outros espaços típicos dos relatos escravistas, da África edénica ao Velho Sul utópico ou decadente. O navio é concebido primeiro como um lugar de grande violência, cuja própria arquitetura encarna o traumatismo físico e psicológico da *commodification* (a transformação dos corpos negros escravizados em objetos mercantis). Assim sendo, e apesar de sua violência, este cenário apresenta-se igualmente como um lugar de resistência, e até como um lugar de memória (P. Nora) : teatro da revolta, ele dá aos escravos negros do cinema e das séries americanas uma história e umas origens, contribuindo assim para restaurar a sua *agency*. Falta, no entanto, questionar o tipo de memória do *Middle Passage* e da escravidão que este cenário faz surgir nas produções cinematográficas e audiovisuais americanas : ao insistir somente na violência individual da travessia, os filmes e as séries analisadas perdem de vista a escravidão enquanto

sistema, contribuindo assim para minimizar as responsabilidades históricas das nações envolvidas no tráfico negreiro.

INDEX

Palabras claves : serie televisiva, películas sobre plantaciones y esclavitud, cine norteamericano, , barco negrero, lugar de memoria

Keywords : TV series, plantation film, American cinema, Middle Passage, slavery, slave ship, site of memory

Palavras-chave : série audiovisual, filme de , cinema americano, Middle Passage, escravidão, navio negreiro, lugar de memória

Mots-clés : série télévisée, film de plantation, cinéma américain, Passage du milieu, esclavage, vaisseau négrier, lieu de mémoire

AUTEUR

MAUREEN LEPERS

doctorante ATER

université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (Département cinéma et audiovisuel), France