

PLAN FORMATION FREDA

5 min INTRODUCTION

- Contexte historique / L'esthétique du film / Lecture symbolique

12 min CONTEXTE HAÏTI

Situer le film politiquement et historiquement

Haïti est un pays né d'une **révolution**.

En 1804, la première République noire du monde proclame son indépendance. Cette indépendance, unique dans l'histoire, est le fruit de la révolte d'hommes et de femmes réduits en esclavage, exploités dans les champs de canne à sucre de Saint-Domingue, alors colonie française.

Depuis 1697, Saint-Domingue est la possession la plus rentable du royaume de France. On la surnomme « **la perle des Antilles** ». Au XVIII^e siècle, elle est le premier producteur mondial **de sucre et de café**.

Mais cette richesse repose sur une violence extrême : à la fin du XVIII^e siècle plus de **550 000 esclaves** travaillent dans les plantations de la partie française de l'île, presque autant que dans l'ensemble des États-Unis à la même époque. Déportés d'Afrique de l'Ouest, ces hommes et ces femmes emportent avec eux leurs langues, leurs pratiques culturelles et religieuses. Parmi elles, le **vodou**, religion issue du Bénin, du Togo ou du Nigéria, qui deviendra un pilier identitaire d'Haïti.

C'est d'ailleurs autour d'un rituel vodou qu'éclate le premier grand soulèvement collectif : **la cérémonie du Bois Caïman**, le 14 août 1791. Ce moment fondateur est à la fois religieux et politique : il scelle l'alliance des insurgés, et quelques jours plus tard, les grandes plantations sont incendiées.

Commence alors une guerre de libération qui durera douze ans, menée par des figures majeures comme **Toussaint Louverture**, et **Jean-Jacques Dessalines**, que *Freda* cite comme le héros de l'indépendance.

Cette guerre, est marquée par l'abolition de l'esclavage en 1794, mais sera brutalement intensifiée lorsque **Napoléon rétablit l'esclavage en 1802**. Les combattants haïtiens ne cèdent pas : en 1804, Dessalines proclame l'indépendance d'Haïti. Pour la première fois, un peuple d'esclaves renverse un empire colonial. C'est un événement sans équivalent, une déflagration dans le monde moderne.

Pourtant, cette victoire sera suivie d'un long cycle de dominations et d'humiliations. Dès 1825, sous la menace de la flotte française, Haïti est contrainte de payer à la France une **indemnité colossale** en échange de la reconnaissance officielle de son indépendance : l'équivalent de **150 millions de francs-or**, soit plusieurs milliards d'euros aujourd'hui.

Cette dette, qui ne sera totalement remboursée qu'en **1947**, plonge le pays dans une spirale économique dramatique : un jeune État né de l'esclavage doit indemniser ses anciens maîtres. C'est une blessure historique qui pèse encore sur la société haïtienne.

Le XIX^e siècle et le début du XX^e sont marqués par une grande instabilité politique. Les divisions sociales se creusent entre **Noirs et mulâtres**, entre les classes populaires et les élites urbaines.

En 1915, les États-Unis envahissent Haïti, officiellement pour contrer une menace allemande, mais en réalité pour contrôler les ressources et les infrastructures du pays. Cette occupation durera près de vingt ans, jusqu'en 1934.

En 1957, **François Duvalier**, surnommé *Papa Doc*, accède au pouvoir. Il instaure une dictature sanglante fondée sur la peur et la répression, en s'appuyant sur une milice personnelle, les tristement célèbres **Tontons Macoutes**.

À sa mort, en 1971, son fils **Jean-Claude Duvalier**, dit *Baby Doc*, lui succède. Cette dynastie marquera durablement l'histoire politique du pays. Dans *Freda*, le nom « Duvalier » est d'ailleurs cité par les étudiants : il incarne cette mémoire d'un pouvoir autoritaire et corrompu.

Dans l'histoire récente, Haïti a été frappée par une succession de crises et de catastrophes naturelles.

Le **séisme de 2010** fait plus de 200 000 morts et ravage Port-au-Prince. Le pays peine encore à s'en relever.

À cela s'ajoutent les effets du changement climatique, la pauvreté structurelle, et une instabilité politique chronique.

En **2017 et 2018**, des milliers d'Haïtiens descendent dans la rue pour dénoncer la corruption et les inégalités sociales. Le scandale **PetroCaribe**, programme pétrolier entaché par une affaire d'extorsion de fonds touchant différents ministres haïtiens et le président Jovenel Moïse, embrase le pays qui réclame la démission de ce dernier, provoque un immense mouvement de contestation. Ce sont ces manifestations que l'on voit apparaître dans le film. En 2021, ce même président est **assassiné** à son domicile par un commando armé, plongeant le pays dans une nouvelle crise. Aujourd'hui, Haïti est en grande partie sous la coupe des **gangs**, qui contrôlent des quartiers entiers de la capitale. Une partie de la jeunesse, comme le frère de Freda dans le film, tente de fuir vers l'Amérique du Sud, la République dominicaine ou les États-Unis.

C'est dans ce contexte de **désillusion, de colère et de survie** que **Gessica Génés** tourne *Freda*.

Le film, réalisé en 2021, naît de ce chaos politique et social, mais il porte aussi la mémoire longue d'un pays forgé dans la lutte : de la révolte des esclaves à la résistance contemporaine face à la corruption et à la pauvreté.

La réalisatrice filme une jeunesse qui cherche à vivre, à penser, à aimer dans un monde où tout semble vaciller.

La Dette : <https://www.youtube.com/watch?v=rqPl9cZYnUQ>

Abolition esclavage : https://www.youtube.com/watch?v=NuIXA_HCw-I&t=1s

Chapitre : 09 :38 : la révolution à saint domingue : bois caïman

➔ Ces tensions historiques, politiques et sociales structurent la toile de fond du film : on les retrouve dans les débats à l'université et les manifestations.

2 min → séquence manifestation

15 min DU DOCUMENTAIRE VERS LA FICTION

Singularité du geste filmique

Dans *Freda*, le réel n'est jamais seulement le décor d'une histoire : **il surgit, s'impose et, à plusieurs reprises, rompt la fiction**. Ce basculement crée une porosité entre documentaire et fiction. Cela constitue l'un des **choix esthétiques** les plus décisifs de Gessica Généus. Nous allons voir pourquoi et comment ce geste transforme la façon dont le film nous parle d'Haïti et de ses luttes.

Commençons par l'évidence formelle : à **trois moments** précis du film, la fiction cède la place à des images manifestement documentaires. On voit des pneus en feu, des routes bloquées, des centaines de personnes qui scandent des slogans contre la vie chère et la corruption. La qualité de ces images est différente : **caméra au poing, image tremblante, regards dirigés vers l'objectif**. Ces séquences ont été filmées par des caméramans haïtiens travaillant avec Karine Aulnette (chef op) et l'équipe de Gessica. Elles n'ont pas l'apparence poli d'un plan de fiction ; elles portent la vibration du réel : **son urgence, la colère des manifestants**. Elles improvisent avec le réel. Et le geste de Généus consiste à intégrer ces images telles quelles au milieu du récit. En les montrant, elle fait du film **une caisse de résonance pour une jeunesse qui revendique, qui s'indigne, qui réclame justice**. On voit des manifestants s'adresser à la caméra : ils prennent l'objectif pour témoin et porte-voix. Ce n'est pas un artifice : **c'est une prise de parole**. Lorsque les séquences documentaires surgissent, elles ne neutralisent pas l'artifice de la fiction : elles le montrent. Montrer la caméra, laisser des manifestants réclamer leur parole face à l'objectif, c'est aussi mettre à jour l'acte de filmer. La fiction se révèle être elle-même construction, et cette révélation devient un instrument critique : elle nous invite à lire le film comme un territoire partagé entre l'artiste et le collectif : la jeunesse haïtienne.

Cet usage du documentaire rend tangible ce que la fiction, seule, pourrait laisser en arrière-plan : **l'imbrication du politique et de l'intime**. Les manifestations ne sont pas des éléments de décor. Elles deviennent des événements du film. Ils interrompent la fiction, non pour la casser gratuitement, mais pour rappeler que la fiction se déroule au sein d'un temps historique qui l'excède. La caméra de Gessica ne « raconte » pas le réel, elle le reçoit, l'accueille, le laisse irriguer le film. C'est un choix courageux : accepter que la narration soit bousculée par la contemporanéité, par l'actualité.

Sur le plan formel, ce choix se manifeste aussi par une **économie du découpage**. Si l'on comptait les coupes dans *Freda*, on s'apercevrait qu'elles sont peu nombreuses. Gessica privilégie des **plans longs** qui laissent l'action se dérouler en temps réel, en plan séquence. La caméra se déplace avec les personnages, elle navigue au milieu d'eux, elle suit leur rythme. Au lieu d'imposer un montage haché, la réalisatrice préfère laisser la durée faire son œuvre : s'attarder sur un regard, sur un silence. Cela crée une

sensation de présence, d'écoute. Nous ne sommes pas seulement témoins, nous sommes invités à habiter le temps du film.

→ extrait jannette

Ce dispositif — **longs plans, caméra à l'épaule, acteurs non professionnels, scènes tournées « sur le vif »** — instaure une impression d'authenticité. Les comédiens, souvent sans formation classique, existent à l'image avec une densité qui ressemble davantage à l'existence qu'à la représentation. Le choix du créole renforce encore cette vérité ; parler la langue du quotidien, c'est refuser la langue de l'administration et de la colonisation. C'est un geste politique. Dans une société où le français reste investi du statut de langue coloniale, faire le film en créole revient à affirmer une légitimité culturelle et identitaire.

Cette porosité entre fiction et documentaire n'est pas un hasard dans l'histoire du cinéma haïtien. Le cinéma d'Haïti naît par le documentaire. Les premiers pas du cinéma local sont documentaires, souvent militants : filmer la mémoire, les luttes, la vie quotidienne. Quand on pense à Raoul Peck, on pense d'abord à un cinéaste qui oscille entre documentaire et fiction, qui a fait du film un outil politique. Gessica se situe dans cette lignée : elle a démarré par le portrait, par une série de documentaire « *Vizaj Nou* », Puis, un film sur sa mère « *Duvan jou ka levé* » où on retrouve le germe de certains fils conducteurs de Freda : la relation mère-fille, la santé mentale, et le conflit religieux entre vodou et christianisme.

→ bande annonce Duvan jou ka levé

<https://vimeo.com/234464244>

→ prière (mute)

Revenons sur la forme : à plusieurs reprises, la caméra se glisse au milieu des fidèles, au cœur de la prière, au milieu des danseurs. Dans la séquence de l'église, la caméra quitte Freda pour déambuler au milieu des croyants. Elle rend visibles des individus que l'on aurait réduits à des silhouettes figurantes dans une fiction classique. De la même manière, lors de la fête des Guédé — la fête des morts — la caméra circule, se perd, retrouve des visages, capte des instants d'euphorie et de transe. L'effet est double : le spectateur est à la fois observateur et participant, comme Freda. On sent la foule, on entend la transe. Et c'est précisément cette capacité à nous rendre sensibles au corps collectif qui fait la force du film.

Sur le plan narratif, cette porosité entre documentaire et fiction produit aussi une liberté : Freda refuse la linéarité stricte du scénario classique. Le film n'avance pas tant par des rebondissements que par des allées et venues — entre la maison, l'université, l'église, la rue, la boîte de nuit. Cette circulation traduit la vie même du quartier. C'est un cinéma du flux, qui accepte l'accident. Gessica le dit elle-même : elle n'a pas toujours su comment le film finirait. Ce rapport à l'improvisation est une manière de faire confiance à ces personnages et à ces acteurs.

→ extrait séquence vodou

Il faut également souligner l'importance de la collaboration locale. Les séquences de manifestation ne sont pas de simples insertions : elles sont le fruit d'un travail collectif avec des équipes haïtiennes. Le film se construit avec ceux qui connaissent la ville, qui comprennent ses signes. C'est ce travail de terrain, ces connexions, qui donnent au film sa crédibilité.

Enfin, sur le plan symbolique, l'hybridité documentaire/fiction fait écho à la problématique politique de la représentation d'Haïti : comment raconter un pays qui a été raconté par d'autres ? Gessica revendique la nécessité que les Haïtiens racontent leurs propres histoires, plutôt que d'être observés par un regard extérieur. Ce geste est politique : il réinscrit la parole et l'image dans une chaîne de transmission locale. Ainsi, *Freda* n'est pas seulement un film sur Haïti ; il est un film fait depuis Haïti, par des gens d'ici, et cela change tout.

Le passage du documentaire à la fiction dans *Freda* n'est pas un procédé formel gratuit. C'est un choix éthique et politique. Il interroge la responsabilité du cinéaste et la possibilité même du cinéma comme outil de témoignage et d'émancipation. La caméra de Gessica n'impose pas ; elle écoute. Et c'est cette écoute — le fait d'accueillir le réel, de le rendre visible, de le faire parler — qui confère à *Freda* sa singularité et sa puissance. Quand la scène de manifestation entre, il se passe un basculement : notre regard se trouve recalibré. On ne peut plus se contenter d'une lecture psychologique du personnage. Le hors-champ politique s'impose et nous rappelle que l'histoire privée se joue au cœur d'une communauté en crise. Cette présence du politique modifie la portée des scènes intimes : le viol, le conflit familial, les épreuves de Freda ne sont pas seulement des drames individuels ; ils deviennent des symptômes, des révélateurs d'un système qui produit ces souffrances. **Le film articule le « moi » et le « nous », l'intime et le politique.**

TROISIEME PARTIE — DE L'INTIME VERS LE POLITIQUE (≈ 25 MIN)

Nous entrons maintenant dans la partie peut-être la plus intime du film : la manière dont Freda transforme les blessures personnelles en question politique. Là où beaucoup de films cloisonnent l'intime et le social, Gessica Génés fait dialoguer les deux registres. Pour elle, le personnel est politique — au sens le plus littéral du terme.

1. Le traumatisme inaugural et la place de Freda

Le film s'ouvre sur un **cauchemar**. Un plan en noir et blanc, un montage fragmenté, un travail du son qui amplifie la respiration et le souffle : nous voilà projetés dans le souvenir d'un viol commis sur Freda lorsqu'elle était enfant. Cette séquence n'est pas un flashback explicatif. Elle fonctionne **comme un motif qui hante tout le film** : une cicatrice qui éclaire les choix, les silences et les affrontements à venir.

→ scène ouverture

Ouvrir le film ainsi n'est pas anodin. Cela signifie que la question du trauma n'est pas une péripétie parmi d'autres : elle est le cœur du récit. La blessure personnelle que porte Freda devient la lentille à travers laquelle on lit l'ensemble du film. Et cette blessure n'est pas isolée : elle s'articule à des violences plus vastes, structurelles — patriarcales, coloniales, économiques.

Les destins des personnages sont contraints par ces violences. Freda se lève la première, ouvre la maison, est celle qui tient le foyer — un rôle de pilier invisible mais essentiel. La caméra le remarque et nous le fait ressentir dès le début.

La mise en scène renforce cette idée d'étroitesse et d'enfermement dans laquelle évolue le personnage. On passe d'un plan de la chambre partagée de Freda à des plans où la porte de la maison enferment littéralement son corps. La caméra filme une maison où la rue et l'intérieur coexistent sans séparation nette. À plusieurs reprises, un léger panoramique suffit à basculer de la rue au perron, de l'espace public à l'espace intime. Cela dit quelque chose d'essentiel : dans ce quartier, il n'existe pas la « chambre à soi » de Virginia Woolf, pas d'espace privé à l'abri du regard. La vie intime se joue en public et le public s'immisce dans l'intime.

Cette promiscuité spatiale est politisante : la domesticité n'est pas hors du monde ; elle est au contraire traversée par la crise politique et économique.

2. Rompre le silence :

Au fil du film, Freda rompt le silence. Ce n'est pas une libération spectaculaire, mais une révolution intime. Le moment culminant en est la confrontation avec sa mère : Freda accuse, dit le secret qui a été tu. Ce n'est pas seulement une réparation psychologique. C'est une mise au jour d'un système où la honte a fait taire les victimes.

Gessica Génés ne traite pas ces femmes en victimes résignées. Ce qui l'intéresse surtout, ce sont leurs stratégies — souvent contradictoires, parfois ambivalentes — pour survivre. Le film montre ces stratégies sans jugement moralisateur : il les observe, les rend compréhensibles.

3. Stratégies de survie

Gessica Génés nous montre une première option de survie : **le savoir**. Freda étudie, elle aspire à l'émancipation par l'éducation. Sa volonté d'apprendre, d'être à l'université, est une stratégie politique : penser et acquérir des outils qui permettent d'agir autrement. Le savoir est présenté comme un des moyens pour conjurer la fatalité. C'est une réponse qui n'ignore pas la nécessité matérielle, mais qui affirme une autre temporalité, celle de la transmission et de l'autonomie.

L'université dans Freda est un microcosme de débat et de réflexion politique. Là où la rue manifeste, l'université débat. **Les étudiants discutent stratégie** : pacifisme versus action directe, culture politique versus désespoir. Ces scènes montrent que la jeunesse

n'est pas apathique : elle pense, elle s'organise, elle interroge. L'université devient un espace **de formation citoyenne et d'agentivité**.

En cela, le film fait le lien entre transmission et émancipation. Étudier n'est pas neutre : c'est une façon de prendre position, d'acquérir des outils pour **transformer sa condition**. Toutefois, elle est rendue difficile par les grèves, le manque de moyen le fait que Freda doit prendre un boulot alimentaire en plus de ses études.

L'autre stratégie, la plus visible est la **séduction**. Esther, la sœur cadette, utilise ses atouts — beauté, charme, peau plus claire — pour séduire des hommes qui peuvent offrir une sortie matérielle, un ascenseur social. Géraldine, autre personnage féminin, se met en couple avec un homme plus fortuné et en subit ensuite les désillusions. Ces trajectoires illustrent combien la sexualité et l'affect sont aussi des moyens de survie dans un espace de précarité matérielle.

Ce qui est important, c'est d'articuler cela à la question du **colorisme**. Jeannette, la mère, pousse Esther à « capitaliser » sur sa clarté de peau. Elle achète des crèmes éclaircissantes, conseille le lissage des cheveux. Ce comportement n'est pas une simple préférence esthétique : il s'enracine dans un héritage colonial qui hiérarchise les corps selon leur proximité avec le modèle blanc. Ce racisme intra-communautaire est un héritage direct de l'esclavage : les descendants de ceux qui étaient métissés ou proches des colons ont souvent occupé des positions sociales relativement plus favorisées, et cette stratification a laissé des traces psychologiques et culturelles.

Tout cela résonne dans l'histoire longue de la domination coloniale. En ce sens, le cheveu aussi n'est pas anecdotique : il est un marqueur identitaire et social. Teints, lissés, dissimulés ou au contraire assumés, les cheveux racontent une histoire. Ils révèlent l'état intérieur du rapport au monde du personnage et l'effet des normes esthétiques imposées par la colonisation. (Esther se blanchit, Géraldine porte une perruque blonde, Freda coiffe ses cheveux en afro).

L'UNESCO a d'ailleurs classé le défrisage parmi les séquelles psychologiques liées à la traite négrière et en mars 2024, l'Assemblée Nationale française votait en première lecture une proposition de loi visant à intégrer la discrimination capillaire dans le code du travail.

4. Le corps comme enjeu politique

Je veux insister sur la signification politique du cheveu crépu. Au fil des siècles, la mise à l'écart du cheveu texturé a été utilisée comme instrument de déshumanisation — le raser, le défriser, le critiquer : autant de gestes qui visent à arracher la dignité des personnes noires. Les mouvements contemporains afroféministes ont rendu visible l'enjeu : le cheveu est le lieu d'un combat identitaire. Dans Freda, choisir de garder ses cheveux crépus, c'est refuser l'aliénation. C'est affirmer une identité de femme noire assumée.

Amandine gay : <https://www.youtube.com/watch?v=2vmmaHMkVPs>

Trailer : <https://www.youtube.com/watch?v=lOmprPPISrk>

Mais le corps politique ne se limite pas au cheveu. La danse, la transe, le mouvement collectif occupent une place centrale. Dans la séquence de la fête des Guédé, les corps se délient, se libèrent. La transe est cathartique : elle permet d'extraire la douleur, d'en faire une matière commune. La fête des morts n'est pas une simple célébration folklorique. C'est un espace ritualisé de mémoire et d'affirmation. Les participants se costument, invoquent les esprits ; la rue devient scène et sanctuaire. Par la danse, par les chants, on exorcise les fantômes, on renouvelle la solidarité ancestrale.

5. Vodou et évangélisme : deux formes de sensibilité

Le film met le vaudou en regard direct avec l'évangélisme. Jeannette, la mère, s'accroche à la foi évangélique : elle prie, elle s'applique, elle attend un secours divin. Pour beaucoup, l'évangélisme est aussi un instrument d'apaisement, sidérant parfois. À l'inverse, le vaudou, qui nourrit la culture haïtienne depuis l'esclavage, est montré comme une force collective, un patrimoine spirituel de résistances poussant à l'action. Gessica ne tranche pas dans un sens manichéen ; elle montre la coexistence de ces deux spiritualités, parfois leur rivalité.

La séquence où Freda évoque fièrement son prénom — « Freda, comme la déesse vaudou ! » — et où le prêtre montre un mouvement de recul, condense ce dilemme. Le père religieux, censé représenter une foi instituée, est presque gêné ; la mention du vaudou le met mal à l'aise. Cette scène résume la tension : quelle spiritualité légitime la société ? Quelle mémoire accompagne les corps ? Pour Gessica, le vaudou est une mémoire vivante, fondatrice même — elle renvoie à Bois-Caïman, à l'origine révolutionnaire de la nation. Le vaudou est donc aussi symbole de résistance face à la domination coloniale et à l'effacement culturel.

Il faut rappeler ici que le vaudou a été diabolisé par des institutions religieuses et moralisatrices depuis l'époque coloniale. On l'a stigmatisé, réduit à un folklore dangereux. Freda restitue au vaudou sa complexité : il est à la fois religion, pratique sociale, mémoire historique et outil de soin collectif. C'est pourquoi la fête des Guédé fonctionne comme une scène de catharsis : elle remet en lien le présent et le passé militant.

6. Solidarités féminines : l'anti-conte de fées

Le film montre aussi que la solidarité féminine est une forme de résistance. À mesure que l'intrigue avance, les hommes s'effacent du récit — non parce qu'ils sont absents, mais parce que l'expérience féminine devient centrale. Les femmes se rapprochent, se soutiennent, se défendent. Freda protège Esther d'un mari violent ; elle accueille Géraldine, abandonnée et enceinte. Elle pardonne à sa mère. On voit se tisser un réseau de soin, de réparation, d'écoute.

Cette **sororité** est ce qui lui permet de survivre dans un monde qui, souvent, nie leur existence. Le film installe ainsi une logique d'« anti-conte de fées » : il n'y a pas de prince sauveur. Les femmes ne sont pas attentistes ; elles élaborent des stratégies d'autonomie et créent des refuges — des maisons, des cuisines — qui deviennent des lieux de solidarité.

→ extrait conte de fée

Le film ne se contente pas de filmer des vies blessées : **il propose un mouvement de réparation**. Le rituel, la parole, la danse, l'étude, la solidarité : autant de chemins pour conjurer la douleur et reprendre la narration de sa propre histoire.

Freda, en tant que personnage et symbole, incarne cette volonté de **réappropriation** : elle refuse l'assignation à être victime ; elle refuse de se laisser déposséder. Elle affronte son passé, nomme sa blessure, défie l'ordre patriarcal et colonial, et contribue à tisser une mémoire collective. Au-delà d'Haïti, le film résonne avec des luttes plus larges : **la dignité des corps noirs, la reconnaissance des langues, la légitimité des spiritualités non occidentales, l'autonomie des femmes**.

Freda est donc une proposition politique par l'image : elle montre comment l'intime et le collectif dialoguent, comment la mémoire se travaille, comment la solidarité féminine devient un mode de résistance. Et c'est précisément en tenant ces fils ensemble — corps, mémoire, savoir, rituel — que la réalisatrice dessine une voie possible **d'émancipation et de réparation**.