



**HAL**  
open science

# Ôter la perruque : Genèse et préhistoire du cinéma noir américain

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. Ôter la perruque : Genèse et préhistoire du cinéma noir américain. Fernando Ganzo (ed.). BLACK LIGHT, Pour une histoire du cinéma noir, Capricci, 2020, 9791023903348. hal-03507577

**HAL Id: hal-03507577**

**<https://hal.science/hal-03507577>**

Submitted on 12 Jan 2022

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

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

# Ôter la perruque : Genèse et préhistoire du cinéma noir américain

Par Adrienne Boutang

## D'une marge à l'autre : généalogie et lignée historique du cinéma noir

« Il vous faut comprendre cela : pour nous autres, Africains, il n'y a pas de modèles. Nous devons, constamment, nous créer nos propres modèles. »

Cette phrase d'Ousmane Sembène, citée par Bell Hooks dans un ouvrage consacré au rapport entre regards et enjeux raciaux<sup>1</sup>, résume la difficulté première des artistes noirs : l'impossible tracé d'une lignée, la quête, sans cesse reportée, de la forme artistique la plus à même d'évoquer une communauté déracinée. Ce texte traite d'un sujet voisin : le cinéma noir américain, ou plus précisément sa préhistoire, ses tâtonnements, du début du XX<sup>ème</sup> siècle aux années 1970. Et se propose cette tâche paradoxale : retracer les contours d'une esthétique qui, intrinsèquement diasporique, transcende les frontières, dégager la genèse d'un « courant » aussi complexe et éparpillé que la communauté qu'il dépeint.

Malédiction ou contrainte créative, le cinéma noir américain est d'abord né en réaction. Il s'agissait de répondre (au sens à la fois rhétorique, verbal, et militaire, de riposter) à la violence de l'impact social et psychologique de représentations dégradantes. Mais autant que réagir il fallait inventer, éviter de n'être que le reflet inversé de la logique de l'opresseur – et donc, comme le feraient, à divers degrés, nombre de cinéastes noirs américains des décennies ultérieures, aller puiser l'inspiration dans d'autres sources, à la recherche de ce modèle absent.

Dans ce parcours subjectif, et nécessairement sélectif, à travers le cinéma noir américain, trois mouvements principaux se dégagent, positionnés, chacun à leur manière, aux marges du cinéma dominant : les *race pictures*, entre 1912 et les années 1940 ; le courant dit L.A. Rebellion, apparue dans les années 1960 ; et enfin, presque contemporains, les films dits de Blaxploitation, à partir des années 1970.

Il est courant de faire commencer la rencontre entre public noir américain et cinéma avec la « Grande migration » des noirs venus des campagnes du sud vers les centres urbains, et le renouveau culturel qu'on a appelé « Harlem Renaissance », de 1910 à 1930 environ<sup>2</sup>. Mais en réalité l'histoire du cinéma noir commence en même temps que celle du cinéma, puisque très tôt la communauté noire comprit l'intérêt qu'elle avait à s'emparer de ce nouveau médium, promesse non seulement de distraction mais d'élévation de l'âme. Dès 1896, « la communauté noire salua l'arrivée des films qui étaient censés promouvoir ses idéaux et ses valeurs, en particulier le "*racial uplift*" ». Cette notion optimiste, méritocratique, que l'on peut traduire par « élévation raciale », « mettait l'accent sur le travail, la piété, l'instruction et l'accès des propriétaires noirs à des industries<sup>3</sup> » et se diffusera dans toute la production noire américaine des décennies à venir. Un contre-courant, parallèle au cinéma blanc majoritaire, marginalisé à tous niveaux, est ainsi apparu dès les débuts du médium. Les noirs américains

---

<sup>1</sup> Bell Hooks, *Black Looks, Race and Representation*, 1992.

<sup>2</sup> Régis Dubois, *Le cinéma des noirs américains entre intégration et contestation*, 2005, p. 12.

<sup>3</sup> Cara Caddoo, Kevin K. Gaines, *Uplifting the Race: Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*, 1996, p. 9

avaient, à la suite de la Guerre de Sécession, en 1865, amorcé un exode loin des campagnes, et ils commencèrent à voir des films dès le tournant du siècle, dans les petites villes, situées au Sud et à l'Ouest, qui constituaient des étapes vers les plus grandes villes du Nord où beaucoup se fixeraient définitivement.<sup>4</sup> Un réseau itinérant se met donc en place très tôt à l'intention de la communauté noire. Des showmen (et *women*, puisqu'il s'agit souvent de couples) noirs américains sillonnent le pays, armés de projecteurs Edison et d'un bagout certain, pour montrer des films aux émigrants noirs récemment installés. Ces projections bénéficient des réseaux et des lieux communautaires déjà mis en place par les églises, associations, et autres loges très actives à travers le pays.<sup>5</sup>

La programmation de ces projections annonce déjà les stratégies du cinéma noir des années à venir, caractérisé par la résistance et la réappropriation de la culture dominante. Braconnage, d'abord. Des passages propres à mettre en valeur la communauté noire sont sélectionnés dans les films d'actualités. Ainsi, par exemple, en 1898, la mise en scène, « par le cinéaste juif allemand Siegmund Lubin, de trois cent hommes noirs déguisés en "Buffalo soldats" de la guerre hispano-américaine, (...) célébration exaltante de progrès racial et de virilité noire martiale » qui, « contrairement aux films produits par et montrés aux blancs, soulignaient les contributions patriotiques des hommes noirs aux efforts de guerre de la nation<sup>6</sup> ». Invention, ensuite. Dès 1905, des exploitants noirs filment des événements de nature à intéresser la communauté, comme, en octobre 1905, le film réalisé par William G. Hynes, « célèbre exploitant de films de Nashville, Tennessee », sur un rassemblement de Chrétiens noirs, occasion de montrer les « leaders spirituels et des politiques les plus connus », tandis que le couple H.C. Conley, « managers du Conley's Great Picture Show », filme les conférences de Richard T. Greener, « premier noir diplômé de Harvard ». Réappropriation et détournement, enfin. Les films issus de la culture dominante sont repris et intégrés dans des spectacles au sein desquels ils deviennent des « outils de progrès visant à souder la communauté noire<sup>7</sup> ». Le genre le plus prisé reste celui des films religieux, majoritairement produits par des sociétés blanches, et réservés par les prédicateurs pour agrémenter leurs sermons. Certains pasteurs itinérants, le célèbre Charles Pope, par exemple, détournent des films blancs et profanes, pour les intégrer dans un « spectacle », intitulé *The Devil's Cook Kitchen*, destiné à faire la morale à la jeunesse noire et à la mettre en garde contre les dangers de la danse<sup>8</sup> !

Après 1906, l'industrie cinématographique se sédentarise et les premiers nickelodeons<sup>9</sup> apparaissent aux États-Unis, un développement qui va « cristalliser le fossé racial au sein du cinéma américain et de la culture populaire<sup>10</sup> ». En effet les salles de cinéma, des plus miteuses aux ciné-palaces plus prestigieux qui vont leur succéder, appliquent la pratique inique de la ségrégation, officielle au Sud, officieuse au Nord. Les spectateurs noirs sont cantonnés aux balcons, ou acceptés sur des créneaux horaires limités.<sup>11</sup> La ségrégation se poursuivra, dans certaines salles, jusqu'à la fin des années 1950. Un marché s'ouvre donc pour la mise en place d'un réseau alternatif de salles de cinéma, souvent implantées dans les

---

<sup>4</sup> Cara Caddoo, Jacqueline Najuma Steward, *Migrating to the Movies: Cinema and Black Urban Modernity*, 2005, p. 5

<sup>5</sup> *ibid.* p. 7-8.

<sup>6</sup> *ibid.* p. 27.

<sup>7</sup> *ibid.* p. 24 et suivantes.

<sup>8</sup> *ibid.* p. 49 et p. 68.

<sup>9</sup> Petits cinémas de quartier, dont l'entrée coûtait un nickel.

<sup>10</sup> *ibid.* p. 69.

<sup>11</sup> Dan Streible, « The Harlem Theater: Black Film Exhibition In Austin, Texas: 1920-1973 », in Diawara, p. 224.

quartiers noirs. Dès 1910, un journal noir de Washington mentionne l'existence de « salles de cinéma séparées pour les blancs et les noirs<sup>12</sup> ». Le réseau s'appuie sur les liens déjà tissés avec les réseaux d'églises et les associations ou fraternités communautaires. Il suffit parfois d'« obscurcir les fenêtres, de suspendre une grande toile, et d'installer des chaises pliantes » pour transformer les salles de réunion ou les lieux de culte en cinémas.<sup>13</sup> Accompagnant la grande migration des noirs vers les villes, ces cinémas s'installent largement dans le pays, des larges centres urbains du Nord aux plus petites villes. « Plus de 200 cinémas *colored*, possédés et tenus par des noirs, existèrent aux États-Unis entre 1906 et 1914. Ils prenaient toutes les formes et toutes les tailles, des théâtres en briques aux intérieurs en marbre aux façades branlantes, en passant par les pavillons de plein air aux beaux jours<sup>14</sup>. » Dès 1925, on trouve au moins « 425 cinémas noirs (...) dont près de la moitié (...) appartenaient à des noirs<sup>15</sup> ». Ils opèrent « indépendamment, sans affiliation à des chaînes, ou à de grands réseaux d'exploitants régionaux ou nationaux ». Comme leurs équivalents blancs, les cinémas *colored* offrent aussi des spectacles vivants, et souvent les artistes de music-hall et les musiciens associent leurs talents aux projections.

Parallèlement à la sédentarisation, l'industrie cinématographique se met à produire des longs métrages de fiction. Les salles *colored* programment, pour partie, les mêmes films que les salles réservées aux blancs, mais aussi ce qu'on va désigner de l'expression condescendante de « race pictures »<sup>16</sup> : des films joués exclusivement par des acteurs noirs, et ciblant spécifiquement les noirs américains. Selon l'historien Thomas Cripps, la première compagnie cinématographique noire américaine fut la Foster Photoplay Company, fondée par William Foster<sup>17</sup>. Suivrait, en 1916, la Lincoln Picture Motion Company, fondée par les Johnson Brothers, qui allait se spécialiser dans les films « promouvant l'élévation raciale et les films de soldats noirs » (*A Trooper of Troop K*, Harry A. Gant, en 1917, par exemple), et, entre autres, *The Colored Players*, studio indépendant produisant des films joués par des comédiens noirs exclusivement<sup>18</sup>. Entre 1912 et 1918, les noirs réalisèrent de petits documentaires, des comédies, des mélodrames familiaux et des films d'actions. « Les Afro-Américains y jouaient des soldats, des hommes d'affaires, des leaders politiques, des célébrités, des aventuriers cherchant l'aventure à l'Ouest<sup>19</sup>. » Financés soit en toute indépendance par des auteurs-producteurs noirs, soit par de petites sociétés blanches, les films sont réalisés avec des budgets très restreints, une limitation économique et technique qui influe sur leur forme, humble et souvent à la limite de l'amateurisme. Figure la plus célèbre de ce contre-courant indépendant par nécessité, Oscar Micheaux qui, après une carrière d'agriculteur pionnier et la publication de romans, fonde sa propre société de production. La longue carrière de cet homme-orchestre s'étendra de 1918 à 1948, avec une cinquantaine de films. Inventant un modèle de fonctionnement qui serait suivi par d'autres cinéastes noirs, Micheaux tourne pour l'essentiel sur la côte Est, entre le New Jersey et New York, avec des

---

<sup>12</sup> *ibid.* p. 222.

<sup>13</sup> Jacqueline Najuma Steward, *Migrating to the Movies : Cinema and Black Urban Modernity*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>14</sup> *ibid.* p. 66.

<sup>15</sup> « The Harlem Theater: Black Film Exhibition In Austin, Texas: 1920-1973 », *op. cit.* p. 222.

<sup>16</sup> Tout comme le blues et les chansons de Bessie Smith se verraient avec mépris qualifiés de « race music », une manière de ranger ces productions dans un illusoire « ghetto musical ». Marc-Aurèle Vecchione, Pierre Evil, « Black Music, des chaînes de fer aux chaînes en or », arte France, 2008.

<sup>17</sup> Thomas Cripps, *Black film as Genre*, 1979.

<sup>18</sup> Thomas Cripps, « The Birth of a Race Company: An Early Stride Toward a Black Cinema », *The Journal of Negro History*, 1974, p. 32

<sup>19</sup> Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film*, p.7.

moyens dérisoires (moins de 10 000 dollars par film) et les promène lui-même de ville en ville<sup>20</sup>.

Nombre de « colored theaters » fermèrent leurs portes dans les années 1930, et tout autant de studios de *race pictures*, sous la double influence des suites de la Grande Dépression et des frais occasionnés par la transition vers le cinéma sonore<sup>21</sup>. En 1942 il n'y a plus, d'après Michael R. Pitts, que sept salles qui appartiennent à des noirs. Les *race films* réapparaissent plus tard dans les années 1940, désormais plus largement financés par des blancs. Le contenu aussi a changé : « Leur attention s'est déplacée des mélodrames, des drames sociaux et des contes moraux vers des genres hollywoodiens plus familiers ». Sortent alors des films de gangsters noirs<sup>22</sup> (*Dark Manhattan* réalisé par Harry Fraser en 1937, et peu avant, *Underworld* de Micheaux en 1936), des westerns noirs, avec l'acteur Herb Jeffries dans le rôle principal (*Harlem on the Prairie* [Sam Newfield, 1937] qui « introduisit le motif des "cowboys sépia", *Two-Gun Man from Harlem*, ou encore *Harlem Rides the Range* [Richard C. Kahn, 1938 et 1939]), des comédies musicales (*Tall, Tan and Terrific* de Bud Pollard en 1946), des comédies, et des films de sport<sup>23</sup> ». Ces films sont ancrés dans un contexte plus contemporain, aux connotations plus modernes que les *race films* antérieurs. À côté de ces réappropriations de films de genre, s'inscrivant dans le courant du « réalisme social noir », des producteurs, comme W. Alexander, ou des réalisateurs, comme Powell Lindsay, s'attachent à documenter l'existence quotidienne difficile des noirs américains des grandes villes dans *Miracle in Harlem* (Jack Kemp, 1948), ou *Souls of Sin* (Powell Lindsay, 1949).

Dans les années 1950, les *colored theaters* se font plus rares : la fin de la ségrégation permet désormais aux spectateurs noirs de se rendre dans les salles de cinéma jusqu'alors réservées aux blancs. Les salles qui restent montrent désormais « très peu de productions entièrement noires », pour se concentrer sur « des films hollywoodiens dans lesquels jouaient des stars noires des années 1950 (Dorothy Dandridge, Sidney Poitier, Harry Belafonte, etc.)<sup>24</sup> » Cette augmentation progressive de l'intégration des noirs américains dans l'industrie signe la fin des *race pictures*. Les acteurs noirs américains se voient cantonnés aux marges d'Hollywood, sinon à l'invisibilisation, à l'exception de quelques figures marquantes, à la fois suffisamment charismatiques pour sortir du lot, et suffisamment lisses pour être tolérés, comme l'avait été Hattie McDaniel dans les années 1940.

Le vivier d'acteurs qui avait émergé avec la compagnie théâtrale American Negro Theater, pépinière de talents comme Harry Belafonte, Sidney Poitier – archétype du noir acceptable à l'époque, « asexué, classe moyenne, et banlieusard<sup>25</sup> » – ou Ruby Dee, n'échappent pas aux vieux stéréotypes, réactivés par l'atmosphère oppressante du maccarthysme. Les aspirants cinéastes, de William Greaves à Melvin Van Peebles, partent à l'étranger chercher une considération qu'on refuse de leur accorder dans leur pays. Pour trouver les traces d'une production audiovisuelle faite par et pour des noirs, il faut se tourner du côté du documentaire et de la télévision, où certains auteurs font leurs premiers pas, tout en reprenant le flambeau de leurs ancêtres des *race pictures*, dans le domaine du « documentaire social produit

<sup>20</sup> Michael R. Pitts, *Poverty Row Studios, 1929-1940*, 2005, p. 261-262.

<sup>21</sup> L'ère du sonore avait commencé à Hollywood avec la sortie du film *The Jazz Singer* en 1927.

<sup>22</sup> Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film*, p. 37.

<sup>23</sup> Paula J. Massood, *Black City Cinema ...*, p. 57 et suivantes.

<sup>24</sup> « The Harlem Theater: Black Film Exhibition In Austin, Texas: 1920-1973 » *opsit.* p. 222.

<sup>25</sup> *Black City Cinema, opsit.* p. 80 ; sur le progressif rejet de l'image trop lisse de Sidney Poitiers, voir Ed Guererro, *Framing Blackness...*, p. 71-79.

indépendamment et du film de fiction<sup>26</sup>. » C'est là que va se réinventer le cinéma indépendant noir. « Les documentaristes noirs, comme Madeline Anderson, Carroll Parrott Blue, St. Clair Bourne, Kathleen Collins, Charles Hobson et Stan Lathan travaillaient pour les actualités télévisées<sup>27</sup>. » William Greaves produit certains documentaires célèbres – un reportage télévisé sur le premier « World Festival of Negro Art », plaçant le développement du cinéma noir américain dans l'inspiration plus globale de l'africanisme, un fascinant documentaire sur la *middle class* noire (*Still A Brother: Inside the Negro Middle Class*, en 1968), et une série télévisée, réalisée et produite collectivement par des noirs américains à partir de 1969, et visant à décrire leur quotidien de manière réaliste : *Black Journal* (CBS).

La société américaine s'est transformée. Les soldats noirs américains sont passés par l'Europe, où ils ont fait l'expérience d'une identité moins violemment marquée par le racisme. La popularité de la musique noire au milieu des années 1950 affaiblit, en apparence du moins, les barrières rigides érigées entre noirs et blancs. Les militants des droits civiques sillonnent le pays en chantant des *freedom songs* qui puisent dans les racines de la culture afro-américaine de quoi inventer un avenir chantant, tandis que Martin Luther King prononce devant 250 000 spectateurs bouleversés son célèbre discours. Puis, dans les années 1960, la lutte se durcit de nouveau, les polarités s'affirment, King est assassiné, et l'unité du combat pour les droits civiques se fendille pour laisser la place aux divisions conflictuelles du Black Power. C'est dans ce contexte que vont apparaître deux mouvements fondateurs dans l'élaboration d'une esthétique cinématographique noire américaine, tous deux ancrés dans la réalité socio-culturelle de leur époque. L'un, la Blaxploitation, est à la fois vibrant de révolte et pétri des ambivalences de la culture commerciale qui ne va pas tarder à le récupérer. L'autre, la L.A. School, est plus intentionnellement politique, et plus réticent aux compromissions avec le système. Tous deux participent, cependant, d'une même impulsion, inédite : affirmer fièrement la singularité de la culture afro-américaine.

Dans les années 1970, le courant Blaxploitation fait une entrée fracassante dans le cinéma américain, proposant des images nouvelles, puissantes, mais chargées d'une indépassable ambivalence, des noirs américains. Très vite, ce courant sera happé par l'industrie hollywoodienne, qui, alors qu'elle prend l'eau de toutes parts, s'avise de l'importance du public noir américain, en particulier des hommes jeunes qui habitent dans des grandes villes<sup>28</sup>. Tout commence avec deux coups de tonnerre, sortis en 1971 : *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, de Melvin Van Peebles, et *Shaft*, de Gordon Parks<sup>29</sup>.

*Sweetback* est financé, écrit, réalisé, interprété et même... composé par Van Peebles, soucieux, comme avant lui Micheaux, de conserver un absolu contrôle sur son film<sup>30</sup>. Le résultat est subversif, énergique, absolument innovant, et tous les films de Blaxploitation dériveront de ses audaces fondatrices. « Film manifeste du nouveau cinéma indépendant noir, et de la "Blaxploitation", film hors-norme, film culte<sup>31</sup> », *Sweetback* s'ouvre sur la vision hautement transgressive d'un pré-adolescent (qui n'est autre que Mario, fils de Melvin, qui

---

<sup>26</sup> Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film*, p. 11.

<sup>27</sup> *ibid.* p. 11.

<sup>28</sup> Ed Guerrero, *Framing Blackness, the African American Image in Film*, 1993, p. 69 et p. 83 ; Paula J. Massood, *Black City Cinema...*, p. 82-83.

<sup>29</sup> Ed Guerrero, suivi par Paula J. Massood, mentionne cependant, en amont, *Sweetback*, un film rarement mentionné par les historiens, et qui peut aussi être considéré comme un précurseur de la Blaxploitation : *Cotton Comes to Harlem*, réalisé par Ossie Davis en 1971, et dont Guerrero juge qu'il a « influencé le rythme et les éléments formels et visuels musicaux qui se retrouveraient dans la construction des films de blaxploitation (...) qui le suivraient ».

<sup>30</sup> *Framing Blackness, the African American Image in Film*, *op. cit.* p. 86.

<sup>31</sup> Régis Dubois, *Le cinéma des noirs américains...* p. 103.

deviendra lui-même acteur et réalisateur reconnu) faisant l'amour à une femme plus âgée, pour enchaîner, une ellipse plus tard, sur le personnage devenu adulte, retour sur les écrans de la figure fascinante de l'homme noir puissamment sexuel<sup>32</sup>. Outre cet archétype superlativement viril, qui va investir tous les films de Blaxploitation, *Sweetback* fournit à ses successeurs, comme l'écrit Ed Guerrero, « l'inspiration rebelle et un modèle industriel. Van Peebles démontrait qu'il existait un large public afro américain qui brûlait de voir des images de noirs héroïques et victorieux sur les écrans, et qu'en recourant au "financement guérilla", et en prenant le contrôle sur la distribution, un "frère" pouvait, réellement, partir avec la caisse<sup>33</sup> ».

*Shaft* (Gordon Parks) sorti la même année, réaffirme les ingrédients du genre : des héros noirs, éminemment stylés et *bigger than life*, évoluant au son de musiques *soul* grisantes et sur fond de décors urbains authentiques. Suivrait, notamment, *Super Fly* (Gordon Parks Jr.), sorti en 1972, qui, comme l'écrit Guerrero, « raffina la formule », et maximisait les profits – le film, tourné pour 500 000 dollars, en rapporta 11 millions – plus que son héros, un gangster cocaïnomane moustachu au look improbable arpentant la ville au volant d'une Cadillac clinquante, n'en remporterait à la fin de sa propre virée. Toutefois, selon la lecture pessimiste d'Ed Guerrero, la formule tourne vite au cliché, récupérée par l'industrie blanche hollywoodienne. Parmi la soixantaine de films estampillés Blaxploitation jusqu'à 1974, « une quarantaine d'imitations et de variations miteuses sur le thème (...) ne tarda pas à suivre le succès de *Super Fly*, par vagues, *Trick Baby* (Larry Yust, 1972), *Black Caesar* (Larry Cohen) et *The Mack* (Michael Campus) en 1973, *The Black Godfather* (Reginald Hudlin), *Willie Dynamite* (Gilbert Moses), *Trie Tafee* et *Foxy Brown* (Jack Hill) en 1974.<sup>34</sup> » « En 1976, la Blaxploitation ne déclinait pas, elle se délitait de toutes parts, une démolition contrôlée précipitée par un tournant dialectique survenu sur plusieurs fronts – culturel, critique, politique – mais essentiellement déterminé par des mécanismes économiques et industriels<sup>35</sup>. » Cette décadence rejoignait d'ailleurs une évolution sociale plus large – la répression de l'ébullition étudiante, « la défaite marquante au Vietnam (...) le remplacement de la musique *soul*, porteuse d'un message social, par la disco "shake your booty". (...) Les noirs étaient passés du "nous" collectif de la révolte noire et de l' "égalité des droits" au "je" individualiste de l' "égalité des opportunités", uniquement soucieux de son propre intérêt ». Une évolution individualiste et commerciale aussi rapide qu'inexorable, qui était, d'ailleurs contenue en germe dès les débuts de la Blaxploitation (et contre laquelle, précisément, se construira le bien plus radical et engagé courant de la L.A. Rebellion, à peu près à la même période). La lecture décliniste de Guerrero mérite toutefois d'être nuancée : on trouve, même dans les films les plus commerciaux, et réalisés par des blancs, des images qui ont une portée politique incontestable, ceci même au sein de la Blaxploitation tardive, d'une part. Et d'autre part, même les premiers films de Blaxploitation les plus indépendants et conquérants, sont traversés par une indépassable ambiguïté, dont les films suivants se contenteront de développer le ferment. Au cœur même du cinéma commercial, certains films s'opposent à ces ambivalences, notamment *The Spook Who Sat by the Door*, (Ivan Dixon, d'après le roman de

---

<sup>32</sup>Ed Guerrero, *Framing Blackness...*, p. 88.

<sup>33</sup> Ed Guerrero, « The So-Called Fall of Blaxploitation », *The Velvet Light Trap* 64(1):90-91 2009.

<sup>34</sup> Ed Guerrero, « The So-Called Fall of Blaxploitation »,...

<sup>35</sup> *ibid.* 2009.

Sam Greenlee, 1973) qui « transcendait les limites de la formule et de l'idéologie dominante pour explorer les élans révolutionnaires noirs <sup>36</sup> ».

Le troisième courant marquant pour le cinéma noir américain, est en effet situé nettement en marge du système : il s'agit du groupe, à la fois hétérogène et solidaire, des cinéastes dits de « l'École de Los Angeles », ou L.A. Rebellion, qui naquit d'un programme spécialement créé, à l'Université d'UCLA (University of California Los Angeles), à l'intention des étudiants issus de communautés marginalisées. C'est au cœur de ce programme, fondé par le charismatique Clyde Taylor, ancien militaire à l'aura et l'autorité évidentes, dont le but annoncé était de mettre le cinéma au service des minorités<sup>37</sup> que devaient émerger plusieurs promotions de cinéastes militants, de Charles Burnett à Larry Clark, en passant par Julie Dash ou Jamaa Fanaka. Par le biais de ces cinéastes, le cinéma noir américain va s'ouvrir au reste du monde, rejoindre un imaginaire diasporique qui transcende les frontières, la lutte interne aux États-Unis s'élargissant à l'échelle du courant postcolonial, puisant dans le cinéma africain et dans le Tiers Cinéma l'alternative aux représentations dominantes et à l'écrasant modèle hollywoodien. Un appel d'air qui, de *La Noire de...* d'Ousmane Sembène au *cinema novo*, du documentaire social britannique aux expérimentations de la Nouvelle Vague, viendrait irriguer le cinéma américain, et fournir aux cinéastes des outils pour regarder leur quotidien, ces ghettos miséreux dont Hollywood avait depuis toujours détourné le regard<sup>38</sup>. Ces quelques jalons historiques posés, les pages qui suivent vont examiner, thématiquement, la manière dont, à chacune de ces phases, s'est posée la question de l'élaboration d'un cinéma noir. En commençant par cet enjeu inévitable : le rapport au stéréotype.

## À l'assaut des stéréotypes

Clyde Taylor décrivait ainsi la mission que s'étaient donnée ses élèves : offrir « le spectacle de Noirs (...) existant pour eux-mêmes, au lieu d'être des êtres fantastiques existant pour les autres<sup>39</sup> ». Plus simplement encore, il s'agissait pour les cinéastes d'« accomplir cet acte révolutionnaire : humaniser les noirs représentés à l'écran ». Tout artiste noir américain a en effet eu, paroxystiquement, à se débattre avec des fantasmes, à se confronter aux stéréotypes, à composer, plus ou moins pacifiquement ou violemment, avec ces représentations préexistantes.

Dès les débuts du cinéma, les stéréotypes raciaux dégradants qui existaient dans la culture nord-américaine, véhiculés notamment dans les bouffonneries racistes des *minstrel shows*, se sont retrouvés dans les films – Cara Caddoo cite, par exemple, parmi de nombreuses comédies représentant sous un jour grotesque les noirs américains, *Watermelon Eating Contest* (Edison,

---

<sup>36</sup> Ed Guererro, *Framing Blackness*, p. 104.

<sup>37</sup> Allyson Nadia Field, Jan-Christopher Horak et Jacqueline Najuma Stewart, « Introduction: Emancipating the Image - The L.A. Rebellion of Black Filmmakers », *L.A. Rebellion*.

<sup>38</sup> À ces trois « mouvements », il faudrait bien sûr rajouter, pour retracer l'émergence d'un cinéma noir américain, des électrons libres, comme William Greaves (auteur de l'inclassable film d'avant-garde *Symbiopsychotaxiplasm*, en 1958), et l'apport des scénaristes noirs américains, comme Langston Hughes et Paul Laurence Dunbar. Et également prendre en compte l'importance des interprètes noirs, y compris dans les œuvres réalisées par des blancs. Mentionnons, parmi tant d'autres, James B. Lowe, infusant de la dignité aux stéréotypes avilis dans le remake de la *Case de l'oncle Tom* en 1927. Mais aussi Bill « Bojangles » Robinson imposant sa personnalité singulière dans des rôles de domestiques initialement interchangeable dans les années 1930, et volant la vedette à Shirley Temple. Et, enfin, les interprètes noirs recrutés par les studios, après l'avènement du cinéma sonore, pour illuminer de performances bouleversantes des récits par ailleurs grevés de consternantes caricatures reprenant les pires clichés du *slapstick* noir exemplifié par la série *Rastus* dans les années 1910 : Bessie Smith, Louis Armstrong, et Duke Ellington.

<sup>39</sup> Clyde Taylor, « Once upon a Time in the West... L.A. Rebellion », *L. A. Rebellion*, p. 21.



1896)<sup>40</sup>. Deux œuvres ont constitué le plus évidemment des fabriques à stéréotypes<sup>41</sup>. Tout d'abord, *La Case de l'oncle Tom*, (Edwin S. Porter, 1903), adaptation du roman de Harriet Beecher Stowe, qui devait propager des images de noirs serviles, inexorablement loyaux et attachés à leur maître, martyrs sublimes au service de l'opresseur. Ces personnages sacrificiels allaient d'ailleurs, peu à peu, perdre leur dignité pour ne garder que les traits les plus bouffons et serviles. L'autre film matrice est, bien entendu, *Naissance d'une nation* (D. W. Griffith, 1915), où prendra sa source cet autre stéréotype raciste : le « big black buck » l'étalon noir, hypersexualisé, violeur, prédateur, menace à la vertu des femmes blanches et, à ce titre, justifiant la répression et la vengeance menée contre lui par les valeureux « guerriers » de l'innommable KKK. Les œuvres à venir auraient, bon an mal an, à se positionner par rapport à l'impact abject et persistant de ces images à l'effet paradoxal. Elles viendraient en effet, comme le rappellerait Donald Bogle<sup>42</sup>, à la fois imprimer durablement dans l'inconscient collectif blanc raciste l'image du noir violent et prédateur sexuel, et l'exclure du champ de la représentation, émasculatation forcée qui s'explique par la terreur des blancs pour toute représentation de rapprochement sexuel entre blancs et noirs, et ne cesserait qu'avec l'avènement de la Blaxploitation.

Le film de Griffith impose non seulement une « imagerie stéréotypée », mais aussi « un message idéologique "pro-aryen" et viscéralement anti-Noir<sup>43</sup>. » Face à *Naissance d'une nation* et aux stéréotypes multiples qui devaient inonder les écrans dans les années à venir, il restait deux options : adopter une « lecture à contre-courant », un regard résistant, refusant en bloc ces œuvres et le système de valeurs et d'identification qui s'y mettait en place, d'une part. Inventer une autre représentation, d'autre part<sup>44</sup>. C'est ainsi que, de ce lourd héritage, et de la nécessité d'offrir à la communauté noire, indignée, des images qui la représentent d'une manière acceptable, devait naître le courant dit des *race pictures*. À l'image, étayée par la grosse machine de la narration à grand spectacle, de noirs violents, mettant en péril la vertu des femmes blanches, les cinéastes des *race pictures* opposeraient leurs propres, plus humbles représentations – scènes quotidiennes de noirs des classes aisées menant des existences vertueuses envers et contre tout, ou plus subversives scènes de lynchages, dans *Within our Gates* d'Oscar Micheaux (1920).<sup>45</sup>

Contre les stéréotypes, oui, mais aussi combler une représentation absente, tant les noirs restaient, à bien des égards, ces hommes invisibles, rejetés du cadre. Invisibilité au carré, d'ailleurs, puisque le cinéma noir américain des années 1920 est d'abord l'histoire d'une disparition – seuls trois films muets de Micheaux ont survécu intégralement ; et seuls deux films de la Colored Players Film corporation sont restés intacts<sup>46</sup>. Le cinéma afro-américain est donc né porteur du lourd « fardeau de la représentativité<sup>47</sup> ».

<sup>40</sup>Cara Caddoo, p. 59. Caddoo remarque cependant que « les spectateurs qui voyaient ces films dans des salles réservées aux noirs ne les interprétaient pas forcément comme des représentations d'eux-mêmes et de leurs identités raciales », mais les jugeaient, depuis leur point de citoyens, comme des parodies ciblant leurs cousins restés à la campagne.

<sup>41</sup> Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 1973 ; Barbara Tupa Lupack, *Literary Adaptations in Black American Cinema: From Micheaux to Morrison*, 2002.

<sup>42</sup> Donald Bogle, *Toms, Coons...* p. 4-10.

<sup>43</sup> *Le cinéma des noirs américains...* p. 20

<sup>44</sup> La volonté d'offrir des représentations positives de la communauté noire avait d'ailleurs également trouvé une motivation plus positive dans cet autre événement-clé survenu en 1910 : « la victoire du pugiliste noir Jack Johnson sur l'ancien champion blanc dans la catégorie poids lourds, Jim Jeffries », Cara Caddoo, p. 10.

<sup>45</sup> Jane Gaines, *Fire and desire: Miced-Race Movies in the Silent Era*, 2001, p. 55.

<sup>46</sup> Comme le constate Pitts, « une filmographie complète d'Oscar Micheaux ne verra sans doute jamais le jour, dans la mesure où la plupart de ses films n'étaient pas protégés par des droits d'auteurs, et où ceux qui sortaient ne

Que signifiait, donc, offrir une contre-représentation ? D'abord tout simplement décaler le regard, et replacer au premier plan, sur le devant de la scène, des noirs, jusqu'ici évincés du cadre ou confinés à ses marges. Et donc aussi engager des acteurs noirs pour jouer autre chose que des figurants marginalisés ou des caricatures grossières, et bien sûr offrir aux spectateurs une possibilité d'identification avec un héros charismatique, vengeant de sa seule présence en haut de l'affiche et au cœur du film le spectaculaire déséquilibre des représentations dominantes.

Dans le cas des *race pictures*, l'objectif est net : offrir en miroir au public noir ses membres invisibilisés - non pas tant les pauvres que la classe moyenne aisée, ici offerte comme horizon et comme modèle. Et retracer, au passage, les subtiles distinctions de classe qui traversaient une communauté plus stratifiée que ne le laissent penser les caricatures habituelles<sup>48</sup>. Le film *Scar of Shame* (Frank Perugini, 1929) réalisé et produit par des blancs au sein d'un studio noir (Colored Players Film Corporation), entasse, derrière son héros bourgeois, Alvin, les signes de respectabilité, d'intérieurs capitonnés en pianos droits, tout en déplorant le « système de castes » qui fractionne la communauté noire. Promouvant les valeurs de la classe moyenne, et une optimiste croyance aux valeurs de l'effort individuel, ces premiers *race pictures* n'échappent pas aux stéréotypes. Comme l'écrit l'historien Thomas Cripps, certains spectateurs noirs se plaindront du fait que Micheaux s'adresse essentiellement à la bourgeoisie noire et reprenne, dans ses films, une répartition raciste, en attribuant les rôles principaux à des acteurs et actrices aux peaux plus claires<sup>49</sup> – un qui ne sera traité frontalement, et explicitement, que bien plus tard, dans les films de Spike Lee. C'est seulement à partir des *race pictures* sonores qu'une place sera faite aux personnages des classes populaires<sup>50</sup>.

Enjeux similaires – faire rentrer le héros au cœur du cadre – mais constat et contexte radicalement différents pour la Blaxploitation, qui réagit, pour sa part, à l'édulcoration et à l'émasculatation des personnages noirs des décennies antérieures, processus de lissage incarné à la perfection par Sidney Poitier. À la suite de *Sweetback*, ce sont des personnages autrement plus explosifs qui s'invitent à la table du cinéma populaire. Les films couvrent toute la palette allant du secteur indépendant (*Sweetback*) aux œuvres nettement plus *mainstream* récupérées par une industrie blanche opportuniste reprenant allègrement les genres et les codes (film de vampire avec *Blacula* [William Crain, 1972], de zombie avec *Sugar Hill* [Paul Maslansky, 1974], de gangster avec *The Black Godfather* [John Evans, 1974] ou *Black Caesar* [Larry Cohen, 1973]). S'y déploie un univers équivoque et survolté, fait d'images compensatrices de survirilité (le pénis de *Sweetback* érigé en arme révolutionnaire) ou de surféminité (poitrine opulente de Pam Grier soulignée par d'extravagants soutien-gorges où Foxy glisse un délicat revolver). Comme le souligne le terme péjoratif, « Blaxploitation », utilisé pour la première fois en 1972 par Junius Griffin, producteur et chargé de représenter la NAACP à Hollywood, ces films étaient chargés d'ambiguïtés auxquelles même les plus apparemment progressistes

---

bénéficiaient que d'une publicité minimale. Beaucoup d'entre eux, notamment les muets, disparaissaient de la circulation lorsque leur potentiel au boxoffice déclinait ».

<sup>47</sup> Henry Louis Gates, Jr, "Looking for Modernism", in Manthia Diawara, *Black American Cinema*, 1993, p. 201.

<sup>48</sup> Le recours au décor de la pension permet, comme le constate Paula J. Massood, de représenter un « microcosme social » présentant une large palette de la communauté noire. *Black City Cinema*, p. 53.

<sup>49</sup> Thomas Cripps, « "Race Movies" or Voices of the Black Bourgeoisie: *The Scar of Shame* », in *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, ed. Valerie Smith, p. 57.

<sup>50</sup> Paula J. Massood, *Black City Cinema: African American Urban Experience in Film*, 2003, p. 55.

et indépendants n'échappaient pas. D'un côté, les films de Blaxploitation offrent, enfin, des images de noirs résistant, rendant les coups, s'insurgeant contre l'opresseur. Le héros de *Black Caesar* emploie son argent récemment (mal) acquis pour racheter l'appartement où sa mère est employée comme bonne à tout faire, et se glisse avec délectation dans le lit et le pyjama de l'ancien propriétaire blanc après avoir, un à un, jeté par la fenêtre les manteaux de fourrure de l'épouse, acte éminemment symbolique. La représentation se reconstruit autour des accessoires de l'oppression, fétichisés et détournés, devenus éléments indispensables d'un rituel sadomasochiste infiniment répété. Les accessoires du si symbolique cirage de chaussures sont utilisés par les héros de *Black Caesar* et du western *Boss Nigger* (Fred Williamson, 1975) comme des armes pour duper, puis abattre les ennemis blancs. Le héros de *Sweetback* se sert « des menottes, outil de soumission, comme d'arme contre l'opresseur, pour faire mordre la poussière à deux policiers, » comme l'écrit Huey P. Newton, fondateur des Black Panthers, dans un texte élogieux à la sortie du film<sup>51</sup>. Des représentations qui fonctionnent sur le mode de l'inversion systématique, à tel point que l'historien Ed Guerrero décrira, sans indulgence, la période de la Blaxploitation comme « une période de diversion, offrant des caricatures de surhommes mensongèrement présentées comme un progrès<sup>52</sup> ».

De fait, l'univers de la Blaxploitation obéit à deux principes fondamentaux : inversion et revanche. « Il faut du changement », affirme fièrement un personnage de *The Black Godfather*, qui jusqu'ici avait accepté le statu quo imposé par les blancs. Un changement qui peut prendre une forme aussi discrète que savoureuse – la secrétaire noire qui impose aux deux gangsters blancs d'attendre qu'elle leur donne l'autorisation pour entrer dans le bureau de son patron dans ce même film. Ou bien, évidemment, des formes plus marquées, inversant radicalement et visiblement les structures de pouvoir, traversant le miroir des représentations pour inventer un univers fantasmé, retour de bâton où les blancs deviennent les méchants. *Black Caesar* offre ainsi une scène d'une portée visuelle sidérante, lorsque le héros entreprend de noircir au cirage le visage du *villain* blond qui le torture depuis l'enfance<sup>53</sup>. Le montage alterné vient également souligner cette omniprésence des rapports de force, comme lorsque, dans *Super Fly*, s'enchaînent la vision d'un noir arrêté par la police – véritable motif visuel récurrent –, enserré, au fond du cadre, dans le surcadrage du pare-brise d'une voiture de police, et des plans sur Priest qui s'entraîne auprès de son professeur de karaté, acquérant maîtrise et contrôle.

Les films reviennent inlassablement à cette inversion des rôles et des rapports de pouvoir en accumulant les plongées et contre-plongées marquées, manifestation formelle de l'importance des rapports de force, et de l'éternelle binarité dominant/dominé, ici provisoirement inversée. En costumes bariolés, et à grand renforts de bandes-son énergiques, il s'agit d'humilier, de mettre à terre, de jeter dans des marécages boueux ou des fosses à purin (littéralement, dans *Sugar Hill*), de faire mordre la poussière à l'opresseur. Un dispositif d'inversion carnavalesque et cathartique qui ne s'interdit pas de rejouer, de la manière la plus voyeuriste qui soit, le drame de l'oppression ordinaire, en montrant, par exemple, une très sexy Pam Grier trainée dans la poussière au lasso par un White Trash au regard luisant dans *Foxy Brown*. Ou de lui donner des formes presque fantastiques – le policier, figure inquiétante filmée en contre-plongée, du bas d'un escalier, projetant son

---

<sup>51</sup> Cité par Jan-Christopher Horak, « Tough Enough: Blaxploitation and the L.A. Rebellion », *L.A. Rebellion...* p.122.

<sup>52</sup> Cité par Horak, 121. Voir aussi Ed Guerrero, « The Rise and Fall of Blaxploitation », 2011.

<sup>53</sup> Le spectateur de la décennie 2010 pourra constater au passage la sidérante ressemblance de ce *villain* avec Donald Trump, qui donne au passage une saveur supplémentaire.

ombre et celle de sa matraque, démesurées, sur un mur tel un moderne Nosferatu, dans *Black Caesar*. La vengeance prend parfois une forme assez douteuse, lorsqu'un des personnages du *Parrain noir de Harlem* suggère, dans un élan d'inspiration, de donner une bonne leçon au mafieux blanc de la manière suivante : « Je vais lui coller une cagoule du Klan sur la tête et le lâcher dans les rues. Il ne survivra pas deux minutes. »

Le premier problème que posent ces films, dont on ne saurait d'ailleurs réduire l'hétérogénéité, est justement ce dispositif d'inversion du stéréotype, qui menace sans cesse de faire resurgir un refoulé raciste – on retiendra, par exemple, le sidérant passage de *Sugar Hill* qui retravaille, en lui ajoutant le filtre du film de zombie, la scène de *Naissance d'une nation* et ressuscite ce personnage honni : le Noir kidnappeur et violent emportant une jeune femme blanche dans ses bras. La question de savoir ce qui se produit lorsque les rapports de force s'inversent, constituera d'ailleurs la trame même de *Putney Swope* (Robert Downey Sr, 1969) comédie grinçante qui n'est pas réalisée par un cinéaste afro américain mais interroge la fabrication des stéréotypes et la possibilité même d'une alternative au cœur du système. À quoi donc arrive-t-on, lorsqu'on dépouille jusqu'à la trame la machine à fabriquer des stéréotypes, lorsqu'on pénètre dans les arcanes de la fabrique idéologique et qu'on tente d'en exposer la structure, ou d'en retourner le fonctionnement comme un gant ? Ce qui amène au deuxième problème, qui reflète, d'ailleurs, une question plus large : le maintien d'une logique largement sexiste et relativement indifférente aux enjeux de classe au-delà des destins individuels. Car ce qui est en jeu, bien que le terme n'ait pas encore été inventé, c'est la notion d'intersectionnalité, la nécessité de combiner la lutte contre toutes les oppressions : celles qui ont trait à la race, bien sûr, mais aussi les enjeux de classes sociales sans oublier, évidemment, le sexisme. Car au cœur des images, et puisqu'il s'agit d'évoquer non seulement une condition sociale mais des destins individuels, on trouve le problème des identités, et notamment celui de l'identité de genre. « Les prototypes, remarque Ed Guerrero, eurent vite fait de devenir des stéréotypes (...), déclenchant des réactions intensément négatives d'activistes, intellectuels, et organisations politiques noirs ». Le cinéaste Haile Gerima, l'une des figures les plus marquantes de L.A. Rebellion critiquera la « fausse virilité » élaborée dans *Sweetback*<sup>54</sup> et s'en prendra à la misogynie du film, notamment dans son rapport au corps, reposant encore sur une fétichisation érotisante suspecte. En effet, les films de Blaxploitation multiplient les allusions à la sexualité débordante de leurs très virils protagonistes qui enchaînent les conquêtes, compagnes légitimes (souvent noires) ou passades d'un soir (parfois blanches) – un plan au début de *Super Fly* cadre d'ailleurs l'entrejambes du héros, Priest, le slip blanc, seul dans le cadre, apparaissant au premier plan, comme détaché du reste du corps, tandis qu'au fond du cadre une jeune femme s'étire, lascive dans un grand lit.

Ainsi s'explique que nombreux cinéastes de la L.A. School aient tenté de produire des représentations plus quotidiennes, plus intimes, interrogeant en profondeur la construction des identités. C'est bien la capacité à articuler les enjeux sur tous ces plans simultanément qui fait la finesse des travaux les plus réussis de l'école de Los Angeles. Deux films, de ce point de vue, parviennent à entrelacer les sphères avec une simplicité et une délicatesse infinies : *Killer of Sheep*, de Charles Burnett, (tourné entre 1972 et 1973 mais sorti en 1978) et *Bless Their Little Hearts*, réalisé par Billy Woodberry en 1982, sur un scénario de Burnett, qui est également chef-opérateur sur ce film – bel exemple de cet esprit de coopération qui unissait

---

<sup>54</sup> David E. James, « Anticipations of the Rebellion: Black Music and Politics in Some Earlier Cinemas », *L.A. Rebellion* »...

les cinéastes. Dans *Killer of Sheep*, la violence d'une société contraignant le héros à un travail déshumanisant dans les abattoirs est retracée dans l'intimité d'une chambre à coucher où il est montré, affaibli et drainé de l'intérieur, dépouillé de l'élan vital qui le conduirait à désirer sa femme. Dans *Bless Their Little Hearts*, cette même logique réapparaît, de manière plus douloureuse puisqu'elle implique cette fois les enfants du couple : père au foyer, par nécessité, incapable de trouver un emploi malgré ses tentatives répétées, le héros passe sa frustration sur son petit garçon, dont il coupe les ongles à ras en demandant au gamin au bord des larmes s'il veut être une « femmelette ».

Avant d'affronter directement les stéréotypes, les artistes noirs américains avaient toutefois appris, de longue date, à les détourner. Comme l'écrit Barbara Tapa Lupack, « si les Noirs, à l'écran et derrière, étaient obligés de recréer des stéréotypes cinématographiques dégradants, ils apprirent à les subvertir, à exploiter l'artificialité de leurs caricatures ». Lupack voit déjà dans les performances serviles de l'acteur au nom de scène significatif, « Stepin Fetchit », qui allait dans les décennies suivantes devenir l'incarnation type du noir aliéné reprenant les clichés accolés à lui par l'opresseur, une caricature de la caricature, « créant un personnage à la fois comique et ironique<sup>55</sup> ». Avant lui, Micheaux avait inséré le stéréotype, détestable s'il en est, du bon à rien soumis au bon-vouloir du maître blanc, pour l'insérer dans un récit dramatique. Victime d'un terrible enchaînement de circonstances, son zèle envers l'opresseur est mal récompensé et en dépit de ses protestations il finit lynché, comme ceux qu'il avait dénoncés. Une manière, pour Micheaux, de s'inscrire dans la lignée de représentations antérieures, tout en esquissant un discours critique. Autre reprise du personnage comique et bon à rien : le frère de Foxie Brown dans le film du même nom, contraste éclatant avec l'énergie courageuse de l'héroïne et la droiture un peu terne de son compagnon qui est dans la police : le junkie, lâche, veule et traître. L'acteur, Antonio Fargas, reprend ici les codes de jeu associés à l'histrion noir du cinéma des premiers temps, dans un contexte toutefois où, nous dit-on, d'autres options seraient offertes aux hommes noirs méritants – et il finit par recevoir, à son tour, un sort tragique, abattu en châtiment de sa trahison.

Et à leur tour les figures de la Blaxploitation vont être reprises, citées, détournées, avec plus ou moins de distance critique. La dénonciation la plus directe et la plus efficace se trouve sans doute dans *Child of Resistance* de Haile Gerima (1973) – un travelling remonte des bottes lacées aux visages extatiques de jeunes femmes en pamoison érotique, saisissant les jambes et embrassant la peau d'un homme. Avec son sourire fat et sa pose faussement décontractée, nonchalamment installé contre une voiture qu'il n'a sûrement pas les moyens de s'offrir, il ressemble à s'y méprendre, aux héros de la Blaxploitation. La scène constitue une dénonciation acide de cette virilité factice, du mélange de fétichisation et de réification humiliantes qui résume bien la perversité du rapport au corps noir donné en spectacle.

De manière générale, c'est bien la mise en spectacle des noirs qu'il s'agit de dénoncer, et l'on rejoint ici la question du regard mentionnée par Bell Hooks dans un texte célèbre : les noirs sont, dans la logique blanche, objets de regard, tirés des plantations pour devenir des saltimbanques corvéables à merci dès l'avènement du cinéma parlant dans les années 1930. Le motif de l'interprète noir(e) se tuant, littéralement, à la tâche pour satisfaire le désir voyeuriste d'un public blanc était présent, si allusivement que ce soit, dans *Black and Tan* de Dudley Murphy (1929), exemple-type du film utilisant sans vergogne des talents noir

---

<sup>55</sup> Barbara Tapa Lupack, p. 46.

américains pour les offrir en pâture au public blanc entre deux clichés racistes, mais qui, pourtant, semble étrangement revenir sur son propre mécanisme d'exploitation. Le film s'achève sur cette tragédie ô combien symbolique : l'héroïne noire, cardiaque, perd ses dernières forces en se produisant pour une dernière performance, qui causera sa mort. Avec leur habituelle ambivalence, les films de Blaxploitation désignent parfois ces dispositifs exhibitionnistes, exploitant leurs objets, tout en devenant eux-mêmes un nouvel avatar de ces derniers : *Sugar Hill* s'ouvre sur une danse vaudoue « authentique » : une transe hypnotique et clairement érotisante par laquelle l'héroïne se donne en spectacle et brade les secrets de sa culture. Tout le reste du film montrera bien sûr la manière dont la femme retrouve peu à peu l'authenticité – et l'efficacité – de ses racines vaudoues, loin du spectacle galvaudé.

Mais c'est, là encore, chez les cinéastes de la L.A. School que l'on trouve les remises en cause les plus radicales de ces dispositifs d'exhibition. Par deux fois, Gerima utilisera, dans *Hour Glass* (1971) et dans *Child of Resistance*, la métaphore du combat de gladiateurs, présentant, en un montage hypnotique qui évoque, la dimension critique en plus, le rythme frénétique de *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), un personnage s'usant lors d'un match de basket pour le bon plaisir du public blanc, métamorphosé en Romains antiques et décadents. Par le montage, la virtuosité du sportif acquiert cette cadence répétitive, lancinante, douloureuse, de l'ouvrier à l'usine, condamné à accomplir inlassablement les mêmes gestes. L'œuvre de Jamaa Fanaka, l'auteur sans doute le plus « Hollywood » de la L.A. School, a plus explicitement repris et parodié les codes de la Blaxploitation. Jan-Christopher Horak a analysé dans le détail ce travail citationnel en particulier dans son film le plus célèbre, *Welcome Home, Brother Charles* (1975 – le film devait ensuite sortir en DVD sous le titre, plus vendeur et plus proche de la Blaxploitation, de *Soul Vengeance*). Chez Fanaka, la citation explicite vise à la fois à reconnaître la dette due à ce courant et son impact dans l'imaginaire populaire, en reprenant ses codes, ses images, sa musique (l'ouverture de son film de diplôme ; *A Day in the Life of Willie Faust*, emprunte, comme le rappelle Horak, un hit de Curtis Mayfield utilisé dans *Super Fly*) et à les altérer radicalement. Dans *Brother Charles*, le « superhéros » est devenu antihéros, drogué, violent, misogyne, la transgression glamour soudain ramenée à la trivialité sordide d'une seringue pénétrant la chair.

Autant d'exemples qui montrent que le cinéma noir américain peut difficilement faire l'économie de la politique, et que celle-ci commence lorsque le cinéaste interroge sa position, la place d'où s'opèrent la prise de parole et la création. (« Who did this ? » – « qui a fait ça ? »), demande inlassablement Putney Swope, observant, impassible, d'innombrables publicités toujours plus dérangeantes. Cette question, qui au sein du film, fait office de *running gag*, à mesure que l'outrance atteint des degrés toujours croissants, n'a rien d'une plaisanterie. On peut même y voir l'interrogation, la problématique fondamentale, le prérequis incontournable de tout renouveau de la représentation : en trouver l'origine, la source, l'auteur, le *responsable*.

## **Territoires de l'engagement**

Le cinéma afro-américain s'est d'ailleurs vu parfois reprocher d'être grevé par son ambition ouvertement didactique, son prêchi-prêcha bavard, depuis ses débuts et jusque dans les films de ghetto des années 1990. Comme on l'a vu, le cinéma a d'abord, dans la communauté noire américaine, été utilisé comme outil d'édification et de propagation de la notion de « racial

uplift » (« élévation raciale »). Cette dimension édifiante s'est retrouvée dans les *race pictures*, qui visaient souvent à proposer des modèles de conduite, au risque de basculer dans un manichéisme un peu candide.<sup>56</sup> On peut difficilement passer à côté des interminables intertitres des films de Micheaux, visant à laisser se déployer dans son ampleur le message politique implicite dans la fiction, à clarifier les lignes, à éviter les ambiguïtés – pesanteur dérivant directement du « fardeau de la représentativité » mentionné plus haut. Une habitude sentencieuse que l'on retrouve dans nombre de *race pictures* – un intertitre à la fin de *The Scar of Shame* (Frank Peregini, 1927), tire explicitement pour le spectateur distrait une morale qu'il aurait fort bien pu trouver lui-même, à propos du destin tragique de l'héroïne : « A child of the environment. Oh! Our people have much to learn!<sup>57</sup> » Les dialogues prononcés prendront le relais, avec l'arrivée du parlant : Frank, le héros idéaliste de *Veiled Aristocrats* (Oscar Micheaux, 1932) interrompt un moment romantique avec sa charmante compagne pour tenir de grands discours politiques, les yeux vers l'horizon. Toutefois, les films de Micheaux possédaient une dimension plus directement et frontalement polémique, dont attestaient les thèmes choisis, des relations amoureuses entre noirs et blancs au lynchage ou à la criminalité, qui leur valut d'être mal reçus dans les communautés autant noires que blanches. Cette dimension didactique, l'incorporation d'un arrière-plan politique, n'est pas propre aux *race pictures*. Les slogans des Black Panthers, le lexique de la libération, se retrouvent dans les films de Blaxploitation, et les frères esquissent, pour une héroïne écumante, une leçon sur la différence entre vengeance et justice dans *Foxie Brown*.

Et bien sûr les cinéastes de la L.A. School ne se refusent pas de subtiles allusions destinées au spectateur. Comme le rappelle Chuck Kleinhans, le modèle dominant chez les « étudiants » d'UCLA reste celui de la « seringue hypodermique (...) injectant directement de l'idéologie dans les veines des spectateurs incapables de résister<sup>58</sup>. » L'étudiant d'*Hour Glass* est filmé dans sa petite chambre, entouré de posters de ses héros (la Trinité : Luther King/Malcom X/Angela Davis) mais surtout d'une masse d'ouvrages consacrés au post-colonialisme, en particulier, filmé en gros plan par le cinéaste, les *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, rappel de l'importance de cette Évangile de la lutte contre l'opresseur et du lien direct entre les livres et la résistance. Une adresse directe, interpellation insistante, voire agressive, resurgit avec le long monologue de la protagoniste de *Child of Resistance*, accompagnée d'un insistant regard caméra – bel exemple de cette violente restitution du regard appelée de ses vœux par Bell Hooks.

Politiques également, les lieux choisis, inédits, intimes. C'est dans les premiers drames sociaux des années 1940 qu'Harlem apparaît pour la première fois de manière autonome, dissociée de ces « espaces ruraux idylliques qui dominaient les représentations hollywoodiennes<sup>59</sup> ». *Souls of Sin* (Powell Lindsley, 1949) donne à voir, en un seul décor, toute la promiscuité des chambres en location à New York, filmées de manière intentionnellement claustrophobique, avec leurs minuscules fenêtres, si exiguës que les personnages s'y cognent la tête.

Toutefois, dans ces films, Harlem reste un simple « motif abstrait », idéalisé et distant, et la ville elle-même apparaît assez peu. Ce sont les cinéastes de la Blaxploitation qui ouvriront les films noirs aux extérieurs, et iront filmer réellement les ghettos urbains avec

---

<sup>56</sup> Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film*, p. 9.

<sup>57</sup> « Notre peuple a tant à apprendre ! »

<sup>58</sup> Chuck Kleinhans, « Threads and Nets: The L.A. Rebellion in Retrospect and in Motion », *L.A. Rebellion...*, p. 64.

<sup>59</sup> Paula J. Massood, *Black City Cinema*, p. 46.

lesquels la modernité noire américaine va être de plus en plus associée<sup>60</sup>, en écho à l'intérêt croissant des militants des droits civiques pour les noirs des grandes villes.<sup>61</sup> Les quartiers idéalisés des films antérieurs sont remplacés par des séquences tournées sur place, et exposant des repères bien identifiables des rues de Watts (pour *Sweetback*) ou de Harlem. Et ces ghettos investis par les cinéastes de la Blaxploitation et de la L.A. School sont encore vibrants des émeutes qui les ont secoués entre 1965 et 1968.

*Shaft* et *Super Fly*, pour ne citer que les plus connus, s'ouvrent identiquement sur des scènes en extérieurs, plans zénithaux qui installent ce décor enfin regardé avec la considération qu'il mérite : les rues de Harlem, ce quartier dont les protagonistes et la caméra vont explorer les arcanes dans le détail. Humbles échoppes aux devantures vitrées, cireurs de chaussures, barbiers, trottoirs jonchés d'ordures, stands où les légumes s'accumulent – autant de discrets témoignages d'une vie de quartier ordinaire. Et le rythme haletant des scènes de poursuite ne parvient pas à éclipser l'authenticité de certains immeubles dans lesquels les héros nous entraînent, s'enfonçant, spectateurs à leurs talons, dans les profondeurs des lieux de vie noirs : cages d'escalier obscures dont s'échappent des bruits de voisinage, pleurs d'enfants traversant les cloisons trop fines, devenus autant de passages secrets par où *Shaft* échappe à ses assaillants, intérieurs dont la peinture s'écaille, linoléums désormais démodés. Et puis, discrets rappels de l'ère de la respectabilité bourgeoise des *race pictures*, quelques intrusions dans des intérieurs–bonbonnières, ilots coquets au sein d'immeubles décrépits, où de vieilles dames noires soignées, entourées de papier peint, de bibelots et de rideaux en dentelle, assises sur des canapés molletonnés avec leurs nécessaires à couture, font la leçon aux gangsters.

Défilent ainsi les rues et les communautés des ghettos des grandes villes, arpentés, d'un pas vif, par les héros. Conformément aux stéréotypes les plus douteux du cinéma hollywoodien des années 1930, les noirs sont filmés dans des cuisines, mais cette fois ces espaces d'intimité sont vus du dedans, de l'intérieur, avec une tendresse qui s'accorde avec les gros plans captant de leur mieux l'intériorité opaque des personnages. Et il arrive que le combat s'étende des rues de Watts, à Los Angeles, aux plaines arides de l'Éthiopie (*Une moisson de trois mille ans*, Hailé Gerima, 1974) sur les traces de ces damnés de la terre qui luttent, pour survivre d'abord, pour arracher ensuite, un peu d'équité à un système injuste. Non sans retourner, malgré tout, filmer les noirs là où ils se trouvent, dans des proportions alarmantes : les prisons, décor récurrent qui sert de métaphore de la société américaine en entier, et que l'on retrouve dans *Child Of Resistance*, dans *Bush Mama* (Gerima, 1979), dans *Passing Through* (Larry Clark, 1977) et dans au moins trois films de Fanaka.

Les résistances prennent des formes, et s'appuient sur des positions extrêmement différentes selon les époques et les mouvements. Les *race pictures* ont souvent été critiqués pour leur tendance à promouvoir un idéal assimilationniste, reflétant l'aspiration aux valeurs de la classe moyenne<sup>62</sup>. Comme le constate Thomas Cripps à propos de *The Scar of Shame*, en dépit d'une volonté initiale de documenter les diverses strates des classes sociales noires en opposant l'univers obscur du ghetto et l'aspiration à un idéal de « beauté et de vertu », le film

---

<sup>60</sup> *ibid.* p. 68

<sup>61</sup> *ibid.* p. 80.

<sup>62</sup> Allyson Nadia Field, Jan-Christopher Horak et Jacqueline Najuma Stewart, « Introduction: Emancipating the Image — The L.A. Rebellion of Black Filmmakers », *L.A. Rebellion...*, p. 5.



n'offre à ses héros qu'une seule possibilité : « choisir la culture blanche et rejeter la noire<sup>63</sup> », et en dépit d'une « description socioculturelle plus approfondie du monde du crime organisé noir, *Harlem After Midnight*, de Micheaux (1934) reprend à son compte le système de castes organisé en fonction de la couleur de peau et les choix moraux manichéens de *The Scar of Shame*.<sup>64</sup> »

Le positionnement idéologique de la Blaxploitation reflète l'oscillation de ce courant, amplifiée par sa récupération à Hollywood, entre rébellion, individualisme et exploitation cynique. Les films rattachés à la Blaxploitation comportent des niveaux d'engagement, d'authenticité ou d'opportunisme extrêmement variables. Mais même lorsqu'il s'agit avant tout de divertissement, la Blaxploitation est souvent rattrapée par le poids du sous-texte, happée comme malgré elle par les implications politiques de ses inventions. Difficile, par exemple, de ne pas mesurer la portée métaphorique des « armées d'esclaves » zombies surgissant, poussiéreux et le regard vide, dans *Sugar Hill*, prêts à venger leur maîtresse noire. Il arrive d'ailleurs que le sous-texte soit utilisé, avec plus de subtilité, comme un arrière-plan habilement convoqué au moment opportun. C'est ainsi que le héros de *The Black Godfather* s'avise tout d'un coup du fait qu'il a à sa disposition une armée invisible toute prête à noyauter de l'intérieur les structures du monde blanc : les domestiques. Ces subalternes invisibilisés, à qui Ousmane Sembène avait, dans *La Noire de...* (1966), redonné leur juste place au centre du cadre.

Reste que la Blaxploitation ne traite, en général, les enjeux politiques que par la sublimation et le fantasme, d'une manière qui n'est pas sans évoquer les commentaires de Rick Altman à propos de la comédie musicale : une résolution sublimée, fantasmée, une communion au niveau de l'imaginaire qui n'est pas censée se poursuivre dans le monde réel.

C'est chez les cinéastes associés à l'école de Los Angeles que l'articulation au politique est la plus manifeste. L'émergence du courant correspond à une période particulièrement importante culturellement, celle qui suit l'assassinat de Malcom X, les émeutes de Watts et l'assassinat de Luther King. L'engagement politique y est un donné et une injonction. Même au sein de l'école de Los Angeles, la répartition des appartenances politiques reflète bien l'écartèlement des positionnements politiques au sein même de la communauté afro-américaine à partir des années 1960. La dialectique entre « intégration et contestation » relevée par Régis Dubois<sup>65</sup> s'y retrouve et s'y reproduit au niveau de la forme choisie, plus ou moins proche d'Hollywood. Comme l'a remarqué Chuck Kleinhans<sup>66</sup>, le modèle du Tiers cinéma dégagé par les cinéastes latino-américains posait problème une fois appliqué à la très hétérogène communauté afro-américaine. Les membres de la L.A. School se rejoignent cependant sur deux missions : « émanciper l'image » et décoloniser l'imaginaire. L'ambition politique apparaît d'abord dans la multiplication des récits montrant en acte la prise de conscience des héros, les saisissant à un état « pré-révolutionnaire<sup>67</sup> », semblable à celui du protagoniste de *Sweetback*, pour les amener peu à peu au militantisme.

Mais aux prisons réelles vient s'ajouter la colonisation des imaginaires, problème tout aussi profond mais moins visible. Une image marquante de *Bush Mama* figure puissamment

---

<sup>63</sup> Mark A. Reid, p 41. Thomas Cripps, « Race Movies, or Voices of the Black Bourgeoisie: *The Scar of Shame* », in *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, ed. Valerie Smith, p. 57.

<sup>64</sup> « Introduction: Emancipating the Image — The L.A. Rebellion of Black Filmmakers », *op. cit.* p. 5.

<sup>65</sup> Régis Dubois, *Le cinéma...*

<sup>66</sup> « Threads and Nets: The L.A. Rebellion in Retrospect and in Motion » *op. cit.* p. 60.

<sup>67</sup> Voir, plus bas, le texte de Nicole Brenez.

ce processus de révélation de l'idéologie cachée, de mise à nu des systèmes d'oppression. Nous voyons, en parallèle aux plans sur la femme dans sa cellule, une sorte de bar où des noirs, apparemment libres, boivent du champagne en riant. Jusqu'à ce qu'un cadrage plus bas, au niveau de leurs pieds, révèle les chaînes toujours présentes.

### **Peaux noires, masques doubles**

« Between two worlds I do belong » (Nina Simone, « Four Women »)

C'est chez le penseur W.E.B. Dubois qu'a été formulée la notion centrale de « double conscience » (*The Soul of Black Folks*, 1903), désignant la condition du Noir Américain, écartelé entre deux identités conflictuelles, la culture blanche dominante, et la culture noire à laquelle il est encore rattaché, condamné à « se regarder toujours à travers les yeux de l'autre ». On retrouve cette idée d'une identité fondée sur la dualité chez Frantz Fanon, pour évoquer le déchirement de l'homme noir entre plusieurs identités, d'ailleurs énoncée selon une métaphore visuelle, celle du beau titre *Peau noire, masques blancs*, paru en 1952 – où l'historien du cinéma peut, bien sûr, lire un reflet inversé de l'odieux mécanisme des *black faces* consistant à grimer des acteurs blancs pour leur faire jouer des noirs. La dualité évoquée par ces penseurs de la condition noire ou postcoloniale se retrouve, motifs scénaristiques ou en images marquantes, dans les œuvres des cinéastes noirs américains, ne serait-ce que chez ces personnages entre-deux, figures parfois comiques, parfois plus dramatiques, de noirs traîtres à leur race, qui se rangent du côté de l'opresseur et espèrent se concilier ses bonnes grâces.

Dès les premiers *race pictures*, chez Oscar Micheaux notamment, ces individus qui trahissent leur communauté pour satisfaire leur cupidité sont condamnés sans équivoque, et il est intéressant que les codes stéréotypés de l'acteur burlesque noir, avec sa gestuelle caricaturale et ses yeux convulsés, soient alors réutilisés par le cinéaste dans une perspective critique. C'est le cas, par exemple, du pasteur corrompu de *Within Our Gates*, qui roule des yeux pour convaincre ses fidèles de se montrer dociles envers les blancs, performance comique excessive qui désigne ici la figure inquiétante du traître. D'autres figures de personnages entre-deux, qui refusent de comprendre qu'ils appartiennent à leur communauté d'origine et finissent par payer le prix de leur hésitation traversent le cinéma noir américain – le médecin tiré à quatre épingles de *The Final Comedown* (Oscar Williams, 1972), instruit et intégré, qui finit sous les coups de feu de la police, traité, au fond, comme un noir comme les autres, en dépit des diplômes et des lunettes. Car l'individu est toujours rattrapé par la société, et la bulle privilégiée qu'il se construit est toujours menacée d'exploser sous le poids des assauts extérieurs. L'héroïne de *Gidget Meets Hondo* (Bernard Nicolas, 1980), réalisé à la suite de l'assassinat par la police de Los Angeles d'Eula Love en 1979, raconte la manière dont une jeune femme blanche issue d'un milieu privilégié, devient à son tour victime de la brutalité policière.

Et les cinéastes noirs américains vont aussi s'emparer d'une autre figure récurrente, la « métisse tragique » (« *tragic mulatto* »), désireuse de « se faire passer pour blanche » (« *pass* »).<sup>68</sup> « Les premiers cinéastes noirs, écrit Barbara Tera Lupack, apprennent à utiliser le schéma du *passing* de manière subversive. » Chez Micheaux, loin d'être une révélation honteuse, rejetée ou niée avec horreur, la découverte par les personnages, supposément

---

<sup>68</sup> Valerie Smith, *Not Just Race, Not Just Gender: Black Feminist Readings*, 1998, p. 40.

blancs, de leur identité noire, est l'occasion, dans *The Homesteader* (1919), par exemple, de « découvrir joyeusement les traditions noires qui sont les leurs. »<sup>69</sup>

Cette vision ambivalente du personnage entre-deux, ou sur le seuil, est venue s'enrichir des apports de la notion, plus positive, d'identité diasporique qui, sans nier le traumatisme né de la déportation des Noirs, met en avant, à la suite de Stuart Hall, la nécessité pour l'individu de se réapproprier les récits du passé<sup>70</sup>. Le motif de la perruque qu'on enlève en signe d'indépendance et d'authenticité est, significativement, présent dans deux œuvres : *Bush Mama*, de Gerima, et *The Kitchen*, d'Alile Sharon Larkin (1975).

### **Black light : la recherche d'une nouvelle forme ?**

Faire de nécessité vertu, s'adapter, jouer les hommes orchestres, accepter, pour cause de relégation aux marges du système, de se créer ses propres circuits : cette logique constitue le lien entre la spectaculaire énergie d'un Oscar Micheaux et la fondation, par Haile Gerima, de sa propre société de distribution, tout comme leurs *road trips* à travers le pays, pour y faire des projections itinérantes à la recherche d'un public auquel les réseaux officiels leur refusent l'accès. Mais la question d'une forme adaptée au sujet est encore différente.

Cela deviendra une évidence pour les cinéastes des années 1960 : à ces nouvelles images doit correspondre une esthétique elle aussi nouvelle, une forme qui soit, elle aussi, révolutionnaire. L'idée imprègne à la fois les écrits d'avant-garde, ceux des cinéastes dits engagés, les modèles soviétiques du ciné-poing et ciné-œil, les expérimentations des documentaristes britanniques (Basil Wright notamment) la Nouvelle Vague européenne et, bien sûr, de manière plus explicite et plus revendiquée, le Tiers Cinéma, et son ambition d'articuler évolutions formelles et avancées politiques.

### Pauvreté

Bien entendu, le renouveau de la forme naît aussi d'impératifs pragmatiques : ceux du cinéma guérilla, les budgets restreints conduisant à de parfois improbables extensions du principe de vraisemblance – les si californiennes rues de Los Angeles censées figurer un très peu crédible New York dans *The Black Godfather*, par exemple.

La question de savoir où situer, dans cette perspective, les *race pictures*, divise encore les historiens. Deux positions s'affrontent, et la réalité se trouve sans doute quelque part entre les deux. D'un côté, une position pragmatique consistant à voir, en adoptant une perspective néo-formaliste, dans les bizarreries et irrégularités formelles du cinéaste homme-orchestre le simple produit de, ou la résignation à, des conditions de tournage et de production difficiles, faites avec les moyens du bord – vision négative qui implique que le cinéaste aurait tenté, sans y parvenir, d'atteindre un certain standard, celui de la forme lustrée du cinéma de studio.

Dans cette perspective, les singularités de Micheaux – faux raccords, performances d'acteur peu convaincantes, irrégularités dans l'éclairage, etc., sont envisagés uniquement comme des déficiences, partiellement excusées, plus que rattrapées, par leur importance culturelle et politique, et la bienveillance, prenant souvent la forme d'un soutien actif dans les

---

<sup>69</sup> *Literary Adaptations in Black American Cinema: From Micheaux to Morrison opsit.*

<sup>70</sup> Henri Louis Gates, « Looking for Modernism » in *Diawara, Black American...*, p. 201.

médias, de la communauté de l'époque<sup>71</sup>. Une perspective plus optimiste envisage, cependant, ces écarts dans leur singularité, en accord avec les sujets traités. Ainsi J. Ronald Green écrit-il que par contraste avec le style hollywoodien « fondé sur une esthétique lustrée, sur l'illusionnisme, et la clôture des récits, le style de Micheaux peut être compris comme une fidélité au style du cinéma des premiers temps, antérieur à l'avènement de l'illusionnisme, plutôt que comme une imitation des films blancs »<sup>72</sup>. Si on la dépouille de sa partie la plus contestable, l'intentionnalité, on peut néanmoins admettre avec Green l'adéquation entre l'humilité de la forme et l'humilité des sujets traités, et retenir l'exemple le plus parlant de cette adéquation : une scène de *The Girl from Chicago* (1932) évoquant, par son imperfection même, une performance intime, d'une authenticité saisissante, et plus efficace que ne l'aurait été une performance plus calibrée. Ce constat s'applique d'ailleurs à d'autres *race pictures*, notamment les drames sociaux plus tardifs. Pendant plus de 15 minutes, *Souls of Sin* n'offre à voir qu'un unique et très étriqué décor, celui de la petite chambre en entresol que partagent les trois colocataires, filmé selon un axe frontal unique, évoquant un huis-clos théâtral. Une monotonie statique et claustrophobique qui résonne parfaitement avec le peu de perspectives offertes aux héros.

Avant qu'elles ne deviennent des *gimmicks* réutilisables à volonté, les innovations formelles de la Blaxploitation peuvent être lues, sans ambiguïté, comme l'équivalent stylistique des élans rebelles du personnages – effets optiques qui, comme le constate Nicole Brenez<sup>73</sup>, font la jonction entre l'idéologie du Black Power et le cinéma expérimental de la Côte Ouest : montage haché et fragmentaire, brusques apparitions du héros dans le cadre visant à surprendre le spectateur et à maintenir le regard en éveil, dans un état d'insurrection constant, stratégies évoquant la Nouvelle Vague, du faux raccord aux entorses à la règle de 180 degrés. Ces traits formels figurent autant l'oppression que les tentatives pour y échapper, les abrupts coups de zoom, par exemple, qui resserrent soudain brutalement l'attention sur des héros saisis en longues focales pouvant être interprétés comme la figuration des dispositifs de surveillance qui enserrent les noirs américains, mais aussi comme de brusques accélérations annonçant l'échappée belle des héros au dernier moment. Tout comme le choix d'un montage itératif lors des scènes de combat, plans d'impact répétés plusieurs fois qui, comme les ralentis, viennent à la fois amplifier l'impact des coups de poing et transformer la violence en chorégraphies cadencées. Le choix d'une caméra en mouvement pour filmer les scènes de foules agitées vient, enfin, reproduire et faire écho aux représentations par les médias des émeutes raciales qui ont secoué les grandes villes et qui passent en boucle aux informations<sup>74</sup>. Autant de manifestes visuels de la volonté de « bousculer » le système, qui peuvent être lus, au choix, comme l'équivalent « Motown » des stratégies formelles d'agression du spectateur à la Eisenstein, ou bien comme de jouissives coquetteries accompagnant l'immersion complète du spectateur dans ces univers bariolés. Et produisent souvent une impression étonnante de virtuosité tant formelle que narrative – une longue séquence de montage, dans *Super Fly*, associe *split screens* et plans fixes pour condenser la circulation de la drogue à travers les milieux et les lieux, étonnant « clip » qui sublime en un moment de jubilation visuelle et narrative une étude sociologique de l'impact de la cocaïne.

---

<sup>71</sup> Thomas Cripps, « Oscar Micheaux: The Story Continues », in Diawara, *Black American...*, p. 71-80.

<sup>72</sup> J. Ronald Green, « Twoness in the Style of Oscar Micheaux », in Diawara, p. 40.

<sup>73</sup> Voir le texte consacré plus loin dans cet ouvrage à *Sweetback*

<sup>74</sup> *Black City Cinema, opsit.* p. 98.

Plus intentionnel est le recours de nombre d'auteurs d'UCLA à une esthétique documentaristante directement inspirée des techniques de cinéma guérilla pour accompagner leurs protagonistes dans les rues des ghettos. Mais aussi la conversion d'apparentes limitations en instruments puissants de traduction d'états émotionnels intenses – on retiendra, notamment, le plan long qui enserme, le temps d'une chanson de Dinah Washington, le couple de *Killer of Sheep*, ou, prouesse technique et occasion de stupéfiantes performances d'acteurs, la longue dispute des héros de *Bless Their Little Hearts*, filmée en un plan séquence de dix minutes. « Comme la première vague de cinéastes noirs indépendants comme Oscar Micheaux, cette génération travaillait à l'ombre du cinéma *mainstream*. Contrairement à Micheaux et à d'autres cinéastes noirs indépendants entre les deux guerres, Gerima et beaucoup de membres de cette nouvelle génération se servaient de styles abstraits et expérimentaux et formulaient une politique de nationalisme noir. (...) Cette nouvelle génération de cinéastes noirs choisit de travailler en dehors des portes des studios adjacents. Ils employaient des positions politiques, des styles et des formes narratives qui étaient utilisées par des cinéastes africains, latino-américains et européens qui, eux aussi, travaillaient en dehors des normes et des conventions d'Hollywood.<sup>75</sup> »

### Musicalité et poésie

L'association est ambiguë car elle évoque les clichés réducteurs, encore imprégnés d'une vision raciste qui accompagnent les commentaires essentialistes sur les Afro-Américains. Toutefois la question de l'apport de la musicalité dans l'esthétique afro-américaine est fondamentale. David E. James<sup>76</sup> rappelle, citant Amiri Baraka, le rôle fondamental de la musique, qui, comme la danse et la religion, constitue un aspect immatériel de la culture africaine, parvenu seul à « survivre à la diaspora et à l'esclavage ». Et c'est bien l'usage conscient de cette musique par les cinéastes, comme trace et expression d'une appartenance communautaire et d'une résistance à l'oppression, qui caractérise nombre de films afro-américains.

On a évoqué plus haut la manière dont l'arrivée du cinéma parlant avait permis un accroissement de la présence d'interprètes noirs dans les films, incorporation ambiguë, toutefois, puisqu'on peut la considérer, on l'a dit, comme le prolongement d'une dynamique de pillage et d'appropriation culturelle. L'utilisation de « numéros musicaux » dans les *race pictures* mérite toutefois une attention particulière. Chez Micheaux, les performances peuvent prendre la forme d'un spectacle au sein de la fiction, comme l'ouverture enlevée de *Lying Lips* en 1939, électrisée par la présence d'Edna Mae Harris. Toutefois, ce film, qui raconte la résistance d'une interprète de music-hall refusant d'être livrée aux désirs de spectateurs libidineux, problématise, contrairement à ses équivalents blancs (*Hallelujah!* de King Vidor, par exemple, sorti en 1929 et porté aux nues par la critique) la fine lisière entre la performance consentie, laissant à son interprète une forme de maîtrise sur son image, et l'exploitation, reposant sur la réification, même si celle-ci se paraît de lyrisme sentimental et esthétisé. Et c'est bien une méfiance envers les dispositifs de spectacle qui explique que Micheaux privilégie parfois, pour ses numéros musicaux, des dispositifs mimant l'intimité, où les interprètes chantent comme pour eux eux-mêmes, comme lorsqu'une jeune domestique de

---

<sup>75</sup> Mark A. Reid, *Black Lenses, Black Voices: African American Film*, p. 12.

<sup>76</sup> David E. James, « Anticipations of the rebellion :Black Music and Politics in Some Earlier Cinemas... », in *L. A. Rebellion...* p. 157.

*Veiled Aristocrats* (1932) entame, en robe blanche, une mélodie mélancolique. On retrouve ces numéros musicaux dans les *race pictures* tardifs : les westerns noirs des années 1930 sont en réalité des hybridations génériques, des « westerns musicaux » qui comportent de nombreux épisodes musicaux<sup>77</sup>. Et la musique vient illuminer l'austérité des drames sociaux noirs des années 1940 : *Souls of Sin* est ponctué par des passages chantés, au blues, par le héros qui va, à l'intérieur de la fiction, devenir une célébrité à la télévision, et des numéros dansés « improvisés » par un client du bar.

On sait à quel point la musique a contribué à la popularité de la Blaxploitation. L'usage par Melvin Van Peebles d'une bande-son puisant dans la culture afro-américaine contemporaine contribua beaucoup à l'énergie émanant de *Sweetback*, constituant, comme le constate David E. James, la traduction sonore de la virilité prononcée de son héros. Peu de courants ont à ce point illustré la synergie entre les industries cinématographique et musicale, les films restant associés à l'univers musical reconnaissable et électrisant d'Isaac Hayes (pour *Shaft*), de Curtis Mayfield (pour *Super Fly*), et bien sûr, pour *Sweetback*, de l'apport fondamental de ce qui n'était alors qu'un petit groupe proposant à la ronde ses bandes démos : Earth, Wind & Fire – sans oublier la musique de James Brown qui accompagne le héros de *Black Caesar*. Cette utilisation de la bande-son comme cache-misère, ce « nappage musical » qui vient, régulièrement, sublimer et enjoliver la misère des rues des quartiers pauvres, ajouter une couche de gaieté grisante, est l'un des traits les plus aisément identifiables de la Blaxploitation. Mais on y trouve également des passages qui entrelacent de manière plus inventive instants musicaux et récit. Le héros de *Black Caesar* demande à sa compagne de se mettre au clavier et de chanter « le plus fort possible », et la voix de la jeune femme, qui monte doucement en puissance, va servir à couvrir le bruit des meurtres commis juste à côté, mise en abîme des rapports ambivalents entre musique et violence. Il arrive même que l'on trouve des scènes de concerts, interrompant le flux de l'action pour nous montrer, en temps réel, une performance d'artiste. *Super Fly* octroie ainsi à son héros, venu se détendre dans un bar, et du même coup aux spectateurs, un morceau *live* de « The Curtis Mayfield experience ». Ainsi s'esquisse une lignée, capricieuse mais bien reconnaissable, entre les music-halls des *race pictures* et le cinéma des années 1970. En même temps que s'affirme, plus nettement, le lien avec une culture afrocentrée qui transparait lorsque, dans *Sweetback*, la *soul* se voit remplacée par des pulsations évoquant des rythmes africains ancestraux.

L'utilisation par les cinéastes de la L.A. School, de la musique comme une arme permettant de souder une communauté divisée et de revendiquer un héritage que les blancs se sont accaparés est au cœur même de *Passing Through*, réalisé par Larry Clark, qui place en son centre la « tension entre la signification esthétique et spirituelle intrinsèque de la musique et son instrumentalisation par l'industrie blanche corrompue »<sup>78</sup>. Une politisation de la musique qui peut aussi prendre des formes plus ponctuelles, dans *Killer of Sheep*, par exemple, où la bande-son constitue une véritable traversée de l'histoire de la musique afro américaine, des premiers feux (la ballade *rythm and Blues* « *I wonder* » chantée par Cecil Gant) à ses manifestations plus commerciales mais tout aussi prenantes, que Burnett intègre et se réapproprie. Une séquence montre une petite fille reprendre, en *autoplay*, le langoureux

---

<sup>77</sup> Paula J. Massood, *Black City Cinema...* p. 70.

<sup>78</sup> David E. James, « Anticipations of the rebellion: Black Music and Politics in Some Earlier Cinemas... », in *L. A. Rebellion...* p. 157.

« Reasons » des Earth, Wind and Fire. Dans *Bush Mama*, comme le note David E. James, « l'accompagnement *modern jazz* devient à la fois l'équivalent des mouvements de caméra spontanés et improvisés, et une figure traduisant la prise de conscience culturelle et la rébellion à laquelle parvient l'héroïne. »

Mais la « musicalité » des œuvres afro-américaines peut être envisagée à un niveau plus profond, comme un modèle formel structurant les œuvres et leur permettant d'échapper à la narration classique, à travers la « re-création de formes musicales dans la matérialité du film lui-même ». David E. James<sup>79</sup> cite le film *I & I: An African Allegory*, de Ben Caldwell (1979), non seulement pour le choix d'une bande-son syncrétique (« jazz rock ou percussions fusion ») mais pour la musicalité poétique de sa forme-collage. Une innovation formelle qui s'inscrit dans la lignée des expérimentations de cinéastes underground comme Kenneth Anger, et des artistes *beat*, mais redonnent au jazz une portée politique, en font « un cri de rage dirigé contre la rapacité d'une société raciste ».

### Statisme, cycle, répétition

Le traitement de la temporalité par le cinéma noir américain est également singulier. Manthia Diawara oppose les narrations « symboliques », qui plongent dans un passé intemporel et s'appuient sur des modes de narration cycliques inspirées de récits traditionnels, et les récits plus linéaires, ancrés dans le présent et l'actualité. Nombre de théoriciens ont souligné le goût d'artistes noirs-américains pour des narrations cycliques, ancrées dans la répétition et la forme cyclique, par contraste avec l'efficace linéarité des récits classiques. Richard Dyer<sup>80</sup> rappelle les analyses de James A. Snead sur l'importance accordée par la culture afro-américaine à la répétition, et le rôle structurant du statisme, adéquat pour raconter les parcours d'individus qui ne parviennent pas à « échapper à leur situation ». Ce motif de la stase, ou de la répétition, prend des formes diverses dans le cinéma noir américain – on peut évoquer la vision de l'héroïne tournant en rond dans *Bush Mama*, accompagnée de boucles musicales exprimant l'enfermement et les méandres de son propre esprit qui cherche la sortie. Et par-delà, c'est bien une vision stratifiée, cyclique, de l'Histoire, juxtaposant les époques et les lieux, à l'image de ses protagonistes flottants, qui (dé)structure les récits.

Se tourner vers le passé pour comprendre la situation d'aujourd'hui. Tisser des liens, pour les comprendre, entre l'oppression d'antan et celle, plus masquée, du monde contemporain. Puiser dans un folklore archaïque l'énergie d'inventer les images de l'avenir. Autant un programme qu'un horizon, qui définira les contours incertains de l'esthétique noire à venir. Bientôt Spike Lee ira puiser, dans le souvenir d'Oscar Micheaux, un modèle d'auteur noir revendiquant fièrement son autonomie. Les cinéastes des films de ghetto reviendront sur les décors qu'avaient exsudés leurs prédécesseurs de la L.A. School pour en tirer des dénonciations plus explosives. Et, comme l'écrit Ed Guerrero, la Blaxploitation deviendra, pour les années à venir, un « compost culturel », alimentant l'émergence de la culture noire contemporaine, « hip hop, gangsta rap, et starisation des cinéastes et des acteurs<sup>81</sup> ». Une autre histoire, bien sûr, dont les contours émergeront quelques années plus tard.

---

<sup>79</sup> *ibid.* p. 161.

<sup>80</sup> Richard Dyer, « Is Car Wash a Musical? », in Diawara, *Black American...*, p. 95.

<sup>81</sup> « The So-Called Fall of Blaxploitation », *The Velvet Light Trap* *opsit*.