



HAL
open science

Les Noirs dans le cinéma américain : des stéréotypes raciaux à la représentation d'une véritable identité

Laure-Anne Cari

► **To cite this version:**

Laure-Anne Cari. Les Noirs dans le cinéma américain : des stéréotypes raciaux à la représentation d'une véritable identité. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01096677

HAL Id: dumas-01096677

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01096677v1>

Submitted on 17 Dec 2014

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.

Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention Arts, Lettres et Civilisations

Spécialité Langues Littératures Interculturalité et Éthique du Divers

Parcours Études Anglophones

LES NOIRS DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN :
DES STÉRÉOTYPES RACIAUX À LA REPRÉSENTATION D'UNE
VÉRITABLE IDENTITÉ ETHNIQUE

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu
Par

Mlle CARI Laure-Anne

Sous la direction de

Madame Aurélia Dominique, Maître de Conférences

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines

(CRILLASH : EA 4095...)

Année universitaire 2013-2014



Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention Arts, Lettres et Civilisations

Spécialité Langues Littératures Interculturalité et Éthique du Divers

Parcours Études Anglophones

LES NOIRS DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN :
DES STÉRÉOTYPES RACIAUX À LA REPRÉSENTATION D'UNE
VÉRITABLE IDENTITÉ ETHNIQUE

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu

Par

Mlle CARI Laure-Anne

Sous la direction de

Madame Aurélie Dominique, Maître de Conférences

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines

(CRILLASH : EA 4095...)

Table des Matières

Remerciements	4
I - Rencontre avec le sujet	5
1. Exposé des motifs	6
2. Thématique	10
3. État des lieux	18
II - Problématique, hypothèses et objectifs	27
◆ Problématique	28
◆ Hypothèses	30
◆ Objectifs	32
III - Méthodologie et outillage conceptuel	33
1. Méthodologie	34
2. Outillage conceptuel	38
IV - Résultats et perspectives	50
V - Bibliographie	84
VI - Annexes	90

Remerciements

Je remercie mon Directeur de Recherches : Madame AURELIA Dominique, pour avoir dirigé et encadré mes travaux de recherches avec une infinie patience.

J'exprime toute ma gratitude à toutes les personnes ayant accepté de participer à mon enquête.

Enfin, j'adresse des remerciements chaleureux à toute ma famille ainsi qu'à mes amis pour leur foi en moi, leur soutien moral indéfectible et bienveillant et leurs encouragements répétés .

I - Rencontre avec le sujet

1. Exposé des motifs

De manière générale, le cinéma est pour moi un divertissement efficace, un moyen d'échapper à la réalité, mais aussi l'occasion de découvrir à travers l'image des peuples, des sociétés, des situations, des modes, des cultures – en quelque sorte : des mondes – différents. C'est pourquoi, au regard du thème principal retenu pour cette année universitaire de Master : l'Interculturalité, je me suis tournée vers un sujet touchant au septième art.

Au moment d'affiner le thème et le titre de mon étude, la représentation des Noirs dans le cinéma états-unien s'est imposée à moi suite à plusieurs observations et interrogations personnelles.

Tout d'abord, force est de constater que le cinéma nord-américain occupe une grande place dans l'espace culturel français et donc antillais. La proximité géographique mais aussi historique s'ajoutant aux accords économiques conclus après la Seconde Guerre Mondiale¹, le cinéma hollywoodien s'impose en France (et aux Antilles françaises) et dans le monde comme le modèle de référence. Il en ressort que les artisans visibles (acteurs, réalisateurs, grands studios) de cette industrie nous sont plus familiers que ne le sont les locaux et nationaux. Un sondage² basé sur le volontariat de proches ainsi que la publication des box-offices dans la presse me permettent d'affirmer que les comédiens, réalisateurs et films américains arrivent en tête des favoris du public. Mais, ces mêmes données me montrent aussi que l'une des composantes du cinéma américain est peu ou mal connue : celle des Afro-Américains. La communauté noire américaine est pourtant représentée depuis plus de 100 ans maintenant sur grand écran et notamment à Hollywood, la capitale mondiale du cinéma. Et son image a connu de multiples bouleversements : partant de rôles d'esclaves aux qualités mais surtout aux défauts variés (*La case de l'oncle*, *Naissance d'une nation*, *Autant en emporte le vent*) et de sauvages africains (*Tarzan*) pour arriver à des interprétations d'hommes respectables, puissants ou extraordinaires (*Blade*, *Ali*, *2012*, *Invictus*) voire de héros planétaires (*Independence Day*, *MIB*, *I Am Legend*).

L'étude de la représentation du Noir dans cette industrie s'avère donc être intéressante du fait que l'image projetée a subi d'importantes mutations à travers les productions d'hier à aujourd'hui et qu'une certaine méconnaissance, voire une ignorance ou une indifférence, demeure sur le sujet.

Dans le passé, les réalités de la communauté noire m'ont souvent parues peu traitées

1 Accords Blum-Byrnes signés le 28 mai 1946 en contrepartie de l'aide financière des États-Unis après la Seconde Guerre Mondiale : accords franco-américains mettant fin à l'interdiction des films américains en vigueur en France (depuis 1939) et limitant la diffusion de films français.

2 Annexe 1.

ou éludées. La présence même d'un personnage de couleur noire à l'écran semblait problématique. En effet, dès les années 1990, j'ai pu constater que, dans de nombreux films catastrophes, policiers, d'horreur, d'aventure ou d'action, des personnages noirs d'importances diverses étaient (les premiers) sacrifiés plus ou moins rapidement et presque systématiquement (*Rambo*, *Rocky 2*, *Robocop*, *Predator*, *Terminator 2*, *Jurassic Park*, *Scream 2*, *Peur bleue*, *Resident Evil...*). Cela donnait l'impression que le personnage de couleur servait uniquement de chair à canon. Si bien qu'en voyant dans le casting de ce type de films des protagonistes noirs (hormis les rôles principaux), la conviction que ces derniers disparaîtraient avant le dénouement de l'histoire était acquise dès le début de la projection. Cette certitude était rarement démentie au final, laissant les personnages et héros blancs seuls survivants et vainqueurs des épreuves. Grâce à des rediffusions télévisées de productions plus anciennes, je me suis rendue compte que cette pratique était déjà répandue dans nombre de films bien avant les années 90. Bien que moins fréquente de nos jours, elle perdure. Pourquoi chercher à se « débarrasser » ainsi du personnage noir ?

Quand, il ne servait pas de victime ou de mort en sursis, le Noir endossait fréquemment et endosse encore des rôles de fauteurs de troubles tels que des membres de gang, des dealers, des repris de justice, des prisonniers, des hommes antipathiques aux mauvaises intentions, etc. Comme si le Noir était synonyme d'illégalité, de violence, voire de danger mortel. Pourquoi dépeindre de façon aussi négative les gens de couleur ?

Un autre élément frappant était le rôle secondaire, voire de figurant, des personnages incarnés par des acteurs et actrices afro-américains. Même quand il occupait une fonction importante (politicien, homme d'affaire, membre des forces de l'ordre ou de l'armée, médecin, intellectuel, scientifique, ...), le Noir était fréquemment relégué au second plan, le rendant impuissant face à la situation, transparent voire inutile ou incompetent (*La rançon*, *Aussi profond que l'océan*, *Speed*). Cela se vérifiait aussi dans les buddy movies (littéralement « films de copains ») biraciaux tels que la saga *L'arme fatale* (1987, 1989, 1992, 1998) avec Mel Gibson et Danny Glover, *Le dernier samaritain* (1991) avec Bruce Willis et Damon Wayans ou encore *Une journée en enfer* (1995) avec Bruce Willis et Samuel L. Jackson. Ces films présentant deux héros – un homme blanc et un homme noir – qui semblaient pourtant promettre un équilibre faisaient la part belle au personnage de type caucasien. Pourquoi mettre le personnage noir en retrait, au second plan ?

Le buddy movie a aussi un autre pendant étonnant : les films exposant des relations homme-femme impliquant un membre de la communauté noire. Dans *L'affaire Pélican* (1993), alors que les personnages de Denzel Washington et de Julia Roberts, tous deux

célibataires, se rapprochent en essayant de déjouer un complot, leur relation reste bizarrement platonique. Il me semble qu'une telle proximité entre les héros dans un scénario obéissant normalement aux codes hollywoodiens aurait abouti à une romance si l'acteur avait été blanc. Pourquoi dans pareille situation le Noir apparaît-il comme asexué ?

Toutes ces observations révèlent des points négatifs sur la représentation cinématographique du Noir qui m'ont marquée et déçue. Cependant, d'autres constats sont un peu plus plaisants, voire franchement positifs.

Ces dernières années, plusieurs Afro-Américains ont su conquérir les spectateurs d'horizons divers (pas seulement originaires de la communauté noire) et sont aujourd'hui des valeurs sûres. La popularité internationale d'acteurs tels que Denzel Washington, Samuel L. Jackson et surtout Will Smith ne se dément pas. Will Smith détient d'ailleurs plusieurs records en termes de box-office, sa filmographie se classant parmi les plus rentables de l'histoire du cinéma américain, tout acteur états-unien confondu (plus de 5,6 milliards de dollars en dix-huit films³). Pourquoi et comment un tel succès est-il possible ?

Si Denzel Washington, Will Smith ou encore Samuel L. Jackson sont, eux, mis en valeur dans des rôles généralement sérieux, un grand nombre d'acteurs noirs américains se sont plutôt faits connaître et s'illustrent toujours, pour certains, dans le registre comique : Eddie Murphy (*48 heures*, *Le flic de Beverly Hills*, *Un prince à New York*, *Professeur Foldingue*), Whoopi Goldberg (*Ghost*, *Sister Act*), Chris Tucker (*Le cinquième élément*, *Rush Hour*), Chris Rock (*Président par accident*, *Bad Company*), Martin Lawrence (*Bad Boys*, *Big Mama*), etc. Même quand l'intrigue principale du film est a priori sérieuse (*48 heures*, *Ghost*, *L'arme fatale*), souvent, le personnage noir sert – intentionnellement ou non – à apporter de la légèreté, voire clairement à amuser par ses facéties, ses réparties et les situations cocasses dans lesquelles il ne manque pas de se retrouver. Cette culture du drôle semble être voulue et assumée puisque ces mêmes acteurs sont majoritairement issus de la scène comique américaine. Je trouve néanmoins cette fonction dangereuse car elle enferme les interprètes de couleur dans une position de « clown » noir (qui ne va pas sans rappeler le Minstrel, le maquillage ridicule et la bêtise exagérée en moins), l'humour devenant le trait majeur du personnage noir. En présentant l'Afro-Américain comme étant intrinsèquement comique, un stéréotype encombrant – celui du « bouffon noir » – pour l'image-même et la crédibilité de l'ensemble des interprètes et personnages de couleur n'a-t-il pas été créé ou réédité? Cette question en amène une autre : l'humour est-il bénéfique ou nuisible à la représentation cinématographique de l'Afro-Américain ?

³ www.the-numbers.com (dernière consultation : décembre 2013)

Il est en tout cas avéré que ce n'est pas ce registre qui a permis aux Noirs de gagner la plus haute distinction cinématographique : l'oscar. Pourtant plusieurs statuettes leur ont été décernées. Il est cependant à déplorer que le talent noir n'ait longtemps été reconnu que pour les seconds rôles. En effet, jusqu'aux années 2000, les acteurs afro-américains n'étaient principalement nominés et récompensés que dans la catégorie « Best Supporting Actor / Actress ». Le personnage noir ne valait-il vraiment que la seconde place ?

A l'entrée dans le 21^e siècle, presque quarante ans après l'oscarisation du premier acteur noir dans un rôle principal (Sidney Poitier dans *Le lys des champs* en 1963), de grandes avancées se sont produites puisque quatre Afro-Américains ont été sacrés meilleurs acteurs et actrice en l'espace de cinq ans : Halle Berry (*A l'ombre de la haine*) et Denzel Washington (*Training Day*) en 2001, Jamie Foxx (*Ray*) en 2004 et Forest Whitaker (*Le dernier roi d'Écosse*) en 2006. Quelles sont les raisons de ce déclic, de cet engouement, de cette reconnaissance ? Sont-ce l'image et l'interprétation du Noir proposées dans ces films qui séduisent enfin la profession ? Ces récompenses sont-elles la preuve que l'identité noire est mieux cernée, mieux représentée ou appréciée ? Sont-elles un gage de l'authenticité de l'image du Noir ? En tenant compte du fait qu'aucun cinéaste noir n'ait jamais reçu la récompense suprême, la dernière question prend une tonalité particulière. En effet, les films marquants et récompensés mettant à l'honneur le personnage noir, son identité, son histoire ou ses préoccupations sont le plus souvent réalisés par des Blancs. A l'inverse, rares sont les réalisateurs noirs à avoir pu faire de même sur la communauté blanche et diriger de ce fait des projets dont le casting était blanc. Ces cinéastes afro-américains sont, pour ainsi dire, (volontairement ou non) cantonnés à la réalisation de films sur les Noirs. Pourquoi ? Comment tout cela impacte-t-il la représentation qui est donnée à voir ? Les films ont-ils une valeur, une portée et une légitimité différentes selon la couleur de peau du cinéaste ?

En définitive, mon choix du sujet est motivé dans un premier temps par plusieurs constats décevants et d'autres plus enthousiasmants sur le cinéma américain et sa composante noire et dans un deuxième temps par l'envie de mettre en lumière à la fois l'origine de la représentation à l'écran de l'Afro-Américain et ses réminiscences dans son image présente. Mon intérêt se porte sur le héros noir en particulier. Les questions posées précédemment n'ont pas encore trouvé de réponses claires et les différentes observations faites méritent d'être analysées plus en profondeur. Le cinéma étant un art et une industrie en perpétuelle mutation, il apparaît aussi intéressant de faire le point sur la situation actuelle du Noir dans cet univers et d'essayer de prendre la mesure du chemin qu'il reste encore à parcourir pour atteindre l'authenticité tant recherchée aux premières heures du cinéma noir .

2. Thématique

L'étude menée dans ce mémoire a pour sujet le Noir dans le cinéma américain. Les termes évoqués pouvant s'appliquer à divers domaines et notions, il convient d'apporter en premier lieu quelques précisions pour éviter toute association inappropriée qui fausserait la compréhension de mes propos.

- Le mot « américain(e) » désigne ici ce qui se rapporte aux États-Unis d'Amérique. Même si le terme est communément utilisé dans ce sens, il sert aussi à qualifier ce qui se rapporte au continent tout entier autrefois appelé Nouveau Monde (englobant l'Amérique du Nord, l'Amérique centrale, l'Amérique du Sud et dans certains cas l'espace caribéen). Pour être claire : dans cette étude, le mot « américain(e) » sera uniquement considéré comme l'équivalent du terme « états-unien(ne) ».
- L'expression « cinéma américain » est essentiellement utilisée en tant que synonyme de l'industrie et des productions hollywoodiennes. C'est ce milieu que je privilégie quant à la participation et à l'image des Noirs dans le septième art états-unien. Cependant, le circuit indépendant sera également examiné.
- Le mot « Noir(e) » qualifie quant à lui exclusivement, sauf mention contraire, les hommes et les femmes de couleur noire, essentiellement les Afro-Américains. Il n'est donc pas question du genre cinématographique « Film noir » quand l'adjectif *noir* est associé à des termes tels que *cinéma* ou *production*. L'expression « cinéma noir américain » devra être comprise dans le sens où il s'agit de cinéma dans lequel la participation des Afro-Américains – qu'ils soient acteurs, réalisateurs, producteurs, etc. – tend à être significative, si ce n'est majoritaire. Je souligne toutefois qu'un film appartient véritablement au cinéma noir américain quand son réalisateur est issu de la communauté afro-américaine⁴.

2.1. Le personnage noir dans le cinéma américain : une image façonnée par le Blanc et rapidement négative

Dès sa naissance dans les dernières années du 19^e siècle, le cinéma américain a présenté des images d'hommes noirs. En effet, parmi les premiers films répertoriés de Thomas Edison – l'inventeur officiel du « septième art » aux États-Unis – se trouvent des courts-métrages muets montrant des garnisons de soldats noirs (*Les troupes colorées débarquant* (1898), *La 9^e cavalerie noire abreuvant ses chevaux* (1898)), un garçonnet noir prenant un bain (*The Morning Bath*) ou encore un homme noir mangeant de la pastèque (*The Watermelon Contest*, 1901). Le Noir est pris comme un sujet d'étude parmi d'autres et est

4 CREMIEUX, Anne. *Les cinéastes noirs et le rêve américain*. Paris : L'Harmattan, 2004. p.6

représenté dans des scènes typiques du quotidien. Ces films exposent sans aucun artifice certaines réalités de la communauté noire nord-américaine de l'époque. Ils ont, comme la quasi-totalité des premières productions cinématographiques – notamment celles des frères Lumière en France (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), premier film de l'histoire du cinéma à être projeté ; *Baignade des Nègres* (1896), film réalisé dans le zoo humain de l'Exposition Coloniale de Paris de 1896) – un aspect ethnographique. En effet, en plus d'être le fruit d'essais des nouvelles inventions que sont le kinétographe et le kinéscope (équivalents moins élaborés du cinématographe des frères Lumière), ces courts-métrages constituent une véritable étude descriptive de données relatives à la vie d'un groupe humain déterminé. L'image du Noir est ici apparemment authentique puisqu'elle n'est ni maquillée, ni scénarisée. Les scènes sont tournées à des instants T, et probablement, sans répétition préalable, bien que dépendantes des opportunités qui se présentent. Pour la plupart d'entre elles, aucune indication n'est donnée quant à l'attitude, au comportement à avoir ou aux déplacements à effectuer. Cependant, il faut noter que le choix des thèmes, des séquences et des angles de tournage appartient au réalisateur des prises de vue. C'est la vision du monde de ce dernier, ce qui lui a paru intéressant de retenir qui est enregistré sur la pellicule.

Même si ces documents cinématographiques revêtent un aspect documentaire (dans le sens où ils montrent des situations réelles), il n'en ressort pas moins que la description qui y est faite de l'Homme noir est déjà teintée de négativité. A travers les productions suivantes d'Edison et de ses contemporains de la première moitié du 20^e siècle (James White, D. W. Griffith, etc.), une multitude d'images réductrices de la population noire voient le jour. Le Noir voué au service du Blanc, le Noir benêt, le Noir paresseux, le Noir superstitieux, le Noir poltron, le Noir voleur de poules en sont quelques exemples. Ces images sont essentiellement véhiculées par des acteurs blancs grimés : les « Blackfaces », des personnages hérités du « Minstrel Show » ou « Minstrelsy », un genre théâtral alliant la comédie, la danse et le chant et relevant du burlesque, très populaire en Amérique et en Grande-Bretagne dès le 19^e siècle. Quelques acteurs blancs se spécialisent d'ailleurs dans ces rôles d'hommes noirs au théâtre (William H. West, George Washington Dixon, Thomas D. Rice, etc.). Et logiquement, un Blackface incarne le premier personnage noir du cinéma⁵ apparu dans la première version cinématographique de *La Case de l'Oncle Tom* (1903) d'Edwin S. Porter. La toute première représentation du Noir à l'écran n'est donc pas confiée à un authentique homme de couleur, c'est plutôt une projection de ce que le producteur, le réalisateur et l'acteur perçoivent et veulent montrer de l'Homme noir du début du 20^e siècle.

⁵ DUBOIS, Régis. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*. Paris : L'Harmattan, 1997.p.17

Il n'échappe à personne, malgré les subterfuges (maquillage à la cire propre au Minstrelsy notamment), que l'interprète du personnage n'est pas réellement noir. Cela met en lumière un problème : celui de la non-reconnaissance, voire de l'inexistence, des compétences et du talent des acteurs noirs dans l'industrie cinématographique américaine à cette époque.

L'embauche d'acteurs blancs (au lieu d'acteurs noirs) pour interpréter des personnages noirs soulève des questions au sujet de la place de l'acteur noir, du type du personnage noir et du contrôle de l'image du Noir à l'écran. Il est logique de se demander pourquoi les dirigeants de l'industrie cinématographique font apparaître à l'écran des personnages noirs mais confient les rôles en question à des Blancs. Le contexte politique et social de l'époque constitue sans doute un élément de réponse. Les lois ségrégationnistes, dites Lois « Jim Crow » (vraisemblablement surnommées ainsi d'après le nom du soldat de couleur caricaturé en Noir simplet comique du sud dans une chanson populaire de 1832⁶ ou d'après le nom de scène du Blackface Thomas D. Rice) en cours prônent une séparation des races qui sous-entend l'infériorité des Noirs. Non seulement les Afro-Américains n'ont pas accès libre à ces métiers – réservés aux Blancs – mais ils sont sans doute jugés incapables de maîtriser l'art et donc de jouer la comédie. De ce fait, le personnage du Noir n'est pas un personnage comme les autres : il apparaît comme une caricature de l'Homme noir. Le Blackface fait rire en tournant le Noir en dérision principalement au moyen de l'exagération de supposés défauts. On l'affuble souvent de tares telles la superstition, la crainte, la vilénie, la paresse, la bêtise ou l'idiotie. Au théâtre, certains des personnages Blackface deviennent des classiques du genre : l'esclave (the slave), le dandy (the dandified coon), la nounou (the mammy), le vieux Noir (the old darky), le mulâtre ou la mulâtresse (the mulatto) et le soldat noir (the black soldier). Ils représentent les premiers stéréotypes raciaux. Avec la transposition du théâtre au cinéma muet au début du 20^e siècle, ces personnages font office de standards noirs dans les films du grand écran. On en retrouve donc dans la fameuse adaptation de *La case de l'oncle Tom* de Porter mais aussi dans des productions telles que *Naissance d'une nation* (1915) de D. W. Griffith. Adaptée du roman *The Clansman* (Thomas Dixon Jr., 1905), cette dernière relate à travers les destins croisés des familles Stoneman (nordiste) et Cameron (sudiste) la guerre civile, la Reconstruction et surtout la création du Ku Klux Klan (KKK), vengeur et sauveur de la société blanche du Sud maltraitée par les Noirs émancipés et récemment parvenus au pouvoir par fraude. Elle suscite à sa sortie une vive contestation liée à l'image (perçue comme très négative par la communauté et ses sympathisants) qu'elle diffuse du Noir : la National Association for the Advancement of

6 BACHARAN, Nicole. *Les Noirs américains. Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris : Éditions Perrin, 2012. p.76

Colored People (NAACP) et d'autres associations en faveur des Droits Civiques dénoncent dès 1915 un film raciste et militent contre sa diffusion⁷. Dans l'historique du cinéma noir, ce film fait office de déclencheur : il est souvent cité comme étant à l'origine des initiatives réactionnaires visant à développer un cinéma afro-américain. Involontairement (Griffith se défendant d'avoir cherché à porter préjudice à la communauté noire⁸), il semble avoir provoqué un éveil des consciences au sujet de l'image du Noir au cinéma et une envie des Afro-Américains de prendre les choses en main pour une représentation plus authentique de leur communauté.

2.2. Le cinéma afro-américain : une lutte à la fois pour l'authenticité de la représentation et pour l'empreinte d'une communauté

Avant que le célèbre *Naissance d'une nation* (1915) de D. W. Griffith n'engendre une quelconque réaction de la communauté noire et de ses partisans, il faut savoir que des éléments auguraient de la création du cinéma noir en Amérique. Le Black Minstrel Show ou le Black Vaudeville (de la fin du 19e siècle aux années 1930) – théâtre d'acteurs noirs basé sur le modèle blanc et reprenant parfois le Blackface – a mis en avant des artistes noirs, ce qui a peut-être favorisé l'arrivée de vrais Noirs à Hollywood. Sorti dès 1912, *The Railroad Porter* (William D. Foster), avec son réalisateur noir et son casting entièrement noir, apparaît véritablement comme le premier film afro-américain de l'histoire. Ces exemples de divertissements montrent que des artistes noirs se sont très tôt intéressés et investis avec un certain succès dans le domaine des arts du spectacle. Ce sont pourtant les images peu flatteuses qui apparaissent de façon récurrente dans nombre de classiques hollywoodiens.

Quand il ne s'agit pas des stéréotypes de base du Minstrel Show déjà mentionnés, l'image de l'Homme noir est des plus avilissantes. Dans le film de Griffith, la vilénie, la soif de pouvoir et un appétit sexuel démesuré sont les traits marquants des personnages de couleur. Dans cette production, le personnage n'est plus déclencheur du rire ou objet de moquerie mais participe d'un portrait monstrueux de l'Homme noir ou métis (le personnage est dépeint presque littéralement comme un monstre : un être sauvage et brutale, sans foi ni loi, cherchant à abuser, notamment sexuellement, la population blanche).

La controverse qu'engendre le film de Griffith accélère manifestement l'émergence d'un cinéma noir encore frêle. A cette époque, des Afro-Américains créent leurs propres studios pour, d'une part, porter à l'écran une image de l'Homme noir plus proche de la

⁷ BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks – As an Interpretative History of Blacks in American Films*. New York : Continuum, 2004. p.16.

⁸ BOGLE, 2004. p.16.

réalité et, d'autre part, toucher et satisfaire le public noir à la recherche de modèles cinématographiques. Les frères Johnson fondent ainsi la Lincoln Motion Picture Company en 1915. Parmi leurs productions, des films tels que *The Realization of a Negro's Ambition* (1916), *The Trooper of Troop K* (1917) ou *Naissance d'une race* (1918) « montrent des entités absentes de l'écran jusqu'alors » : des soldats, des familles, des héros afro-américains⁹. Mais c'est le très productif Afro-Américain Oscar Micheaux que l'histoire retient essentiellement comme « père des cinéastes noirs ». Son travail marque une ère de réflexions sur l'image du Noir présentée au public et de dénonciation des préjudices causés aux Noirs par les Blancs. *Within Our Gates* (1920), notamment, à travers l'histoire de Lydia Landry – une jeune institutrice métisse à la recherche de soutien financier pour sauver l'école pour enfants noirs dans laquelle elle travaille – dénonce les injustices subies par les Noirs dans les états du sud telles le faible accès à l'éducation, le lynchage, l'exploitation économique, le viol de femmes noires par des hommes blancs. Mais il encourage également l'entre-aide inter-communautaire (ici, par la tolérance de la philanthropique Mrs. Warwick).

L'avancée majeure qui découle de ces productions est la visibilité et la représentativité du corps noir. C'est une révolution qui s'opère grâce à ce type d'œuvre puisque les cinéastes noirs donnent à voir une autre image du Noir et un autre point de vue que ceux habituellement proposés. Les réalisateurs passent principalement par la production indépendante pour bénéficier de plus de liberté. Les inégalités sociales et économiques constituent de vrais handicaps bien que le cinéma afro-américain résiste, et ce, notamment, grâce à la lutte pour les droits civiques aux États-Unis. Sans l'appui technique et financier des grands studios déjà installés et expérimentés, les productions noires souffrent de plusieurs maux qui impactent la qualité du film : nombre de prises de vue limité, mauvaises conditions de tournage, matériel d'enregistrement de mauvaise facture (d'où le nombre restreint d'œuvres parvenues jusqu'à nous).

Les conditions économiques défavorables ont finalement raison de l'indépendance financière de cinéastes emblématiques tels que Micheaux qui sont contraints de collaborer avec des producteurs blancs. Et une conséquence de cette collaboration est sans doute une perte (au moins) partielle de contrôle de l'image du Noir.

Les Noirs sont à nouveau cantonnés dans des rôles stéréotypés mais réussissent à apposer une marque et à se faire un nom dans la profession. De grandes stars du cinéma américain comme Lincoln Perry (Stepin Fetchit), Hattie McDaniel, Dorothy Dandridge ou Sidney Poitier ont gagné en notoriété en incarnant à différentes périodes des personnages

⁹ BURTON, Nsenga. « 100 ans de cinéma afro-américain ». 14 février 2010. www.slate.fr (dernière consultation : 28.03.2012)

plus ou moins porteurs de caractères stéréotypés (le sot, la nounou, la mulâtresse, le Tom). Certains des réalisateurs blancs qui dirigent ces acteurs, semblent vraiment s'intéresser aux problèmes liés au racisme. Cependant, beaucoup d'autres reprennent les lieux communs ou n'accordent que des rôles mineurs aux acteurs et actrices de couleur. Cette attitude ne reste pas sans conséquence. Dans les années 1970, la Blaxploitation se démarque par une surexposition cinématographique des Noirs alors que l'hégémonie blanche reste bien réelle.

Le terme « Blaxploitation », formé à partir des mots « black » (noir) et « exploitation », désigne littéralement l'exploitation (de l'image) du Noir et résume autant les difficultés que les victoires des artisans de l'émergence d'une production cinématographique noire. La Blaxploitation est, semble-t-il, à ce jour l'action la plus remarquable des Afro-Américains pour contrôler et promouvoir leur image sur grand écran. Cette ère cinématographique se construit, dans un premier temps, grâce à des réalisateurs de couleur (Gordon Parks, Melvin Van Peebles, etc.) qui se mettent à porter à l'écran un nouveau type de personnage : un Noir – défait des traditionnels stéréotypes qui collent à sa (couleur de) peau – endossant le rôle du héros victorieux et conquérant, parfois justicier. L'homme noir est décrit comme fort, viril, courageux et avide de revanche raciale et sociale. Un nouveau stéréotype ? La question se pose. Quoiqu'il en soit, la formule fait recette : des films tels que *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), *Shaft* (1972), *Black Caesar* (1972) ou *Claudine* (1974), réalisés par des cinéastes noirs et portés par des castings majoritairement noirs, drainent les foules de cinéphiles noirs. Cette popularité un temps immense auprès des membres de la communauté noire témoigne du besoin criant de modèles cinématographiques à leur image et de revanche face aux inégalités subies par les Afro-Américains. Récupéré par les réalisateurs blancs peu enclins à traiter en profondeur les sujets touchant les Noirs américains, le phénomène s'essouffle à la fin de la décennie. Il permet cependant au cinéma noir de gagner en légitimité.

2.3. L'identité noire dans le cinéma américain de nos jours : un équilibre trouvé ?

Le Noir n'a eu de cesse de continuer à se faire une place dans l'industrie cinématographique américaine depuis le début du 20^e siècle. Cette lutte se concrétise, notamment sur la période des années 80 à nos jours, par la présence croissante d'Afro-Américains parmi les têtes d'affiche de films à gros budget et, conséquemment pour la plupart, des films à succès.

Dans les années 80-90, les carrières d'actrices et d'acteurs noirs sont lancées grâce à

des genres cinématographiques tels le buddy movie biracial, le film policier, la comédie, le drame, le film historique ou encore le biopic.

Le buddy movie ou « film de copains » (traduction littérale) est un genre cinématographique mettant généralement en scène deux hommes que certaines caractéristiques (caractère, milieu social, profession, etc.) opposent mais qui finissent par s'accorder dans un but commun. Dans les années 80, ces films – généralement des films policiers – présentent la coopération, voire l'amitié, s'établissant entre un Afro-Américain et un Blanc, d'où la mention « biracial ». Leur alliance sert tout d'abord à défendre la justice et les valeurs américaines (le but commun). La cassure avec le passé est flagrante puisque ces productions mettent en scène des acteurs noirs et des acteurs blancs qui se partagent l'affiche de façon apparemment équitable. Cette initiative d'Hollywood semble avoir pour but d'attirer et réunir des spectateurs issus des deux communautés et se solde par une meilleure rentabilité. *48 heures* (Walter Hills, 1982) avec Nick Nolte et Eddie Murphy ou encore les quatre épisodes de *L'arme fatale* (Richard Donner, 1987-1989-1992-1998) avec Mel Gibson et Danny Glover en sont des exemples.

Le flic de Beverly Hills (Martin Brest, 1984), qui allie comédie policière et comédie, est un exemple marquant du succès de l'acteur Eddie Murphy. Cette production met en scène un policier noir (Axel Foley) travaillant dans des quartiers malfamés de Détroit qui, pour les besoins d'une enquête, se retrouve dans les beaux quartiers de Los Angeles, à Beverly Hills. La différence socio-économique est criante et crée un malaise qui se dissipe à mesure que l'intrigue se déroule pour se finaliser par une coopération fructueuse entre le policier noir des « bas-fonds » et les fonctionnaires blancs des quartiers aisés.

Révélee en 1985 dans le drame de Steven Spielberg *La couleur pourpre*, l'actrice Whoopi Goldberg tient la tête d'affiche de la comédie *Sister Act* (Emile Ardolino, 1992). Elle y interprète Deloris Van Cartier, une chanteuse de cabaret noire, témoin-clé d'un crime, que la police cache dans un couvent de nonnes blanches à San Francisco.

Dans les trois films cités ici, l'intrigue et les personnages présentent des similitudes :

- le Blanc a une position plus avantageuse : dans *Le flic de Beverly Hills*, les policiers blancs veillent sur les beaux quartiers, les noirs sur une zone moins favorisée ; dans *Sister Act*, la différence d'éducation et de respectabilité est palpable entre les nonnes et la chanteuse de cabaret ; le policier blanc de *L'arme fatale* est plus séduisant, plus jeune, plus vif, plus réactif et plus perspicace que son coéquipier noir
- le Noir est plongé dans la communauté blanche : il est presque coupé de sa propre communauté (quartiers huppés blancs de Beverly Hills ; couvent de nonnes blanches)

- sous la forme d’allusion ou de remarques innocentes, l’Afro-Américain évoque les inégalités et injustices dont les Noirs sont encore victimes
- le personnage noir déclenche souvent le rire (soit à dessein, soit à ses dépens) par son attitude, ses réparties ou les mésaventures qui lui arrivent mais aussi du fait du décalage existant entre communautés.

Ces productions donnent des Afro-Américains une image de boute-en-train ou de tête de Turc, mais dans les films historiques et les biopics, la représentation est plus sérieuse. Dans ces deux dernières catégories, les Noirs évoluent dans une réalité plus plausible. Ces films sont inspirés de faits réels comme dans *Glory* (Edward Zwick, 1989) et *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) ou traitent de la vie de personnalités ayant véritablement existé comme dans *Malcolm X* (Spike Lee, 1992). Peut-être dû au fait d’avoir traité à l’histoire et à l’existence de personnes ayant réellement vécu, l’image du Noir semble là moins caricaturale et plus authentique. Les comportements et les émotions sont empreints de normalité, d’exemplarité et d’une certaine fierté d’être noir.

Les années 1990 et les années 2000 sont, elles, marquées par l’émergence d’une nouvelle vague de jeunes réalisateurs noirs – Spike Lee, John Singleton, Antoine Fuqua, Tyler Perry, Lee Daniels – dont le travail est salué par la critique et le public. La plupart de leurs œuvres traitent des réalités et du ressenti d’Afro-Américains. Parallèlement, au niveau des acteurs à Hollywood, cette période confirme ou révèle des talents comme Morgan Freeman, Denzel Washington, Wesley Snipes, Samuel L. Jackson, Will Smith, Jamie Foxx, Halle Berry, Forrest Whitaker, etc.

Le talent de ces réalisateurs et surtout des comédiens est reconnu par les professionnels du milieu cinématographique dans les années 2000 : quatre Oscars de meilleur(e) acteur/actrice sont obtenus par des comédiennes et comédiens afro-américains interprétant des personnages graves, dignes et proches des réalités contemporaines. Il s’agit d’un policier corrompu (Denzel Washington) dans *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001), d’une mère de famille endeuillée par la disparition de son fils (Halle Berry) dans *A l’ombre de la haine* (Marc Forster, 2001), du célèbre chanteur et musicien Ray Charles (Jamie Foxx) dans *Ray* (Taylor Hackford, 2004) et d’un tyran africain (Forrest Whitaker) dans *Le dernier roi d’Ecosse* (Kevin Macdonald, 2006).

Le personnage noir semble se rapprocher des standards du personnage blanc et dans le même temps trouver une/sa place. Mais que garde-t-il de son identité noire ?

3. État des lieux

La plongée dans l'univers de l'Homme noir dans le cinéma américain m'a permis de constater que ce thème a suscité un vif intérêt auprès de chercheurs qui ont livré le résultat de leurs investigations ainsi que leurs réflexions personnelles en la matière dans de nombreuses publications. Cette multitude d'ouvrages pourrait faire croire que le sujet a été exploré sous tous ses aspects. Cependant, il est incontestable que le cinéma – et à fortiori, le cinéma afro-américain – est un domaine qui ne cesse de se réinventer et d'innover. Le champ d'investigation reste donc ouvert et encore très intéressant.

La majorité des ouvrages traitant de ce sujet a été publiée par des auteurs américains, des Afro-Américains le plus souvent (Bogle, Rhines, Guerrero, ect.). Les documents sont donc en grande partie en langue anglaise. La langue française n'est pas en reste puisque le sujet a aussi passionné quelques chercheurs francophones, parmi lesquels Anne Crémieux et le très prolifique Régis Dubois. Toutefois, je constate que nombre de leurs travaux portent essentiellement sur les débuts difficiles et (aujourd'hui) peu connus des Noirs dans le cinéma. Les recherches mettent très souvent en avant les stéréotypes négatifs et les défauts exagérés attribués aux personnages noirs par les cinéastes blancs. D'autres publications plus récentes s'inspirent des lignes directives des précédentes recherches, continuent sur leur lancée et les complètent, mais n'explorent que rarement les autres dimensions du Noir dans le cinéma nord-américain (telles que son héroïsme, son impact sur les autres formes d'art, son influence sur la société d'hier et d'aujourd'hui) et s'arrêtent généralement aux débuts des années 2000. Le constat est donc que le cinéma noir, notamment celui des dix dernières années, est encore un domaine ouvert à l'étude. Particulièrement si on s'intéresse à l'héroïsme passé et présent du personnage noir. En effet, cette notion est peu présente dans la documentation consultée. L'homme noir, apparu parmi diverses autres figures sur grand écran dès les débuts du cinéma, il y a plus de cent ans, n'a que rarement et surtout que récemment endossé le rôle du héros tel que le définit par exemple Jean Ungaro dans son ouvrage intitulé *Américains héros de cinéma* (2005). Ungaro décrit le héros des films américains comme étant avant tout un Américain de base, un homme généralement dépourvu de don particulier au départ et dont la nature héroïque se révèle face à une menace localisée ou planétaire soudaine. C'est tout d'abord sa nationalité américaine qui lui permet de prétendre au statut de héros. Sa perspicacité, son intelligence, sa force physique ou ses éventuels super-pouvoirs sont secondaires. Pourtant, il y a encore quelques années l'Afro-Américain – homme de couleur, descendant d'esclaves noirs et tout aussi américain que le Blanc descendant de colons et d'immigrés européens – ne trouvait que peu souvent sa place

dans ce registre. La couleur de peau et donc le racisme sont manifestement des causes majeures de cet état de fait. En effet, Ungaro souligne qu'une autre caractéristique du héros est, en plus d'être américain, d'être à la fois blanc et chrétien. Les hommes de couleur en général, qu'ils soient ou non de nationalité américaine – Amérindiens, Asiatiques, Maghrébins et bien sûr Noirs – sont en premier lieu des incarnations de la « sauvagerie des hommes sans Dieu » (Ungaro, 30). La population noire, plus spécifiquement, « n'apparaît, dans la plupart des films, que sous la figure de l'esclave ou du domestique bête, naïf, apeuré, terrorisé par ses propres superstitions, objet de sarcasmes et de dérision ou bien représenté comme sous-prolétariat urbain, forcément délinquant et criminel » (Ungaro, 30). Ungaro oppose donc au héros américain les stéréotypes de l'Autre (le Différent, le Non-blanc ou encore le Non-américain).

Cependant, au tout début de l'industrie du cinéma, il semble que cataloguer les Noirs de façon négative n'ait pas été une intention délibérée. L'historien du cinéma Thomas Cripps, cité par Anne Crémieux dans *Les cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien* (2004) souligne que « la nature documentaire de ces films [les premiers films de Thomas Edison et des autres précurseurs du cinéma américain] semble avoir freiné la dérive vers le discours raciste » (Cripps in Crémieux, 12) et indique par ailleurs que c'est un peu plus tard, avec la technique du montage apparue en 1903, que ce type de discours ainsi que les premiers stéréotypes apparaîtront. Cependant, un certain dénigrement de l'image du Noir peut déjà être décelé dans un film tel que *The Watermelon Contest*, comme le fait remarquer Gerald R. Butters, Jr. En effet, dans *Black Manhood on the Silent Screen* (2002), Butters constate que les scènes de consommation de pastèques par des Noirs – scènes (dans lesquelles les protagonistes dévorent gloutonnement les fruits) souvent utilisées pour illustrer le quotidien de ces derniers – « évoquent les désirs incontrôlables qu'ont les hommes noirs »¹⁰. Pour Charles Musser, cité dans l'ouvrage de Butters, cela va encore plus loin puisque, pour lui, ces courts-métrages popularisent la notion de « menace des appétits incontrôlables de l'homme noir qui pèse sur la civilisation blanche »¹¹. Il s'agit donc là des premiers clichés concernant les Noirs créés par le cinéma américain. Butters ne s'arrête pas à ce constat et cherche, à travers un travail d'investigation dans les archives du cinéma, à retracer les étapes marquantes de la construction de l'identité masculine noire en se basant surtout sur la filmographie d'Oscar Micheaux. Ses recherches sur les origines de cette identité révèlent déjà dans le cinéma muet l'ampleur de la dégradation de l'image du Noir et

10 "The connotation is that black men have uncontrollable desires" (Butters, 22).

11 "Charles Musser's research on *The Watermelon Patch* demonstrates that all these films emblazoned the threat of uncontrollable black male appetites to white civilization" (Butters, 22).

les tentatives pour contrebalancer cette tendance. Mais la scénarisation, le montage, le développement des différents artifices du cinéma (maquillage, costumes, décors) et l'arrivée du son vont contribuer à la multiplication et à l'amplification de ces stéréotypes.

Donald Bogle, un éminent spécialiste américain de l'histoire des Noirs au cinéma, répertorie dans son ouvrage *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks* (2004) les stéréotypes du personnage noir dans les productions hollywoodiennes. Les cinq catégories majeures de personnages noirs apparues au tout début cinéma sont :

- l'Oncle Tom incarnant le « bon nègre » (the Tom)
- le Noir amusant et surtout franchement idiot (the Coon)
- la mulâtresse très claire de peau au destin malheureux (the Tragic Mulatto)
- la nounou souvent dépeinte comme une femme ronde, foncée de peau, imposante et d'âge mûr et caractérisée par sa nature protectrice et maternelle (the Mammy)
- et le « bouc » (the Buck), Noir au désir sexuel insatiable et à la soif de pouvoir démesurée, représentant le mal, le péché et une menace pour la femme et la société blanches.¹²

A cette liste viennent s'ajouter plusieurs autres types reconnaissables de personnages apparus tout au long des quatre-vingt-dix premières années du 20^e siècle : les bouffons (the jesters), les serviteurs (the servants), les artistes (the entertainers). Dans cet ouvrage, Bogle s'intéresse également à différentes périodes marquantes et fastes pour les Afro-Américains dans l'industrie hollywoodienne : notamment l'ère des premières vedettes noires dans les années 1950, la Blaxploitation des années 1970, les années 1980 et l'émergence de superstars noires ou encore les années 1990 et la montée d'une nouvelle vague. La période de 1900 à 1970 est la plus largement traitée car Bogle le publia pour la première fois en 1973. Mais l'évolution des rôles et des thèmes entourant le personnage noir au cinéma le conduisit à actualiser et rééditer son ouvrage à plusieurs reprises. Les recherches de Bogle offrent un large spectre de l'image du Noir à Hollywood des origines jusqu'au début du 21^e siècle. Cela m'a permis d'avoir une vue d'ensemble des divers changements et similitudes apparus au cours des différentes décennies. Il en ressort surtout que, pendant longtemps, le Noir a été stigmatisé à cause de sa couleur et son potentiel scénique négligé. Dans *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)* paru en 1997, Régis Dubois est catégorique sur ce point. Ce docteur en études cinématographiques et enseignant, aussi auteur de l'ouvrage *Les Noirs américains : entre intégration et contestation* (2005), s'est intéressé exclusivement aux productions hollywoodiennes de réalisateurs et studios blancs dans lesquelles apparaissaient des figures noires. Son premier constat est que :

¹² BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks : An Interpretative History of Blacks in American Films*. New York : Continuum, 2004 (1973) New fourth edition. pp. 4-10

« Dans un film hollywoodien, le Noir jouera un rôle de Noir. ...[le cinéma commercial américain] ne donne pas aux acteurs noirs des rôles, mais des rôles de Noirs, avec tout ce que cela implique comme schématisation réductrice. »¹³

Tout comme Bogle, il s'est intéressé aux différents stéréotypes auxquels l'image du Noir est fréquemment associée et ce, comme le titre le fait comprendre, dans la période allant des années 80 à la moitié de la dernière décennie du 20^e siècle. Il a tout d'abord identifié les stéréotypes qu'il dit « persistants ». Ce sont des images récurrentes de Noirs victimisés par les violences intracommunautaires (la violence à l'encontre des femmes dans la *Couleur pourpre*) et inter-communautaires (agressions par le Ku Klux Klan dans *Glory* entre autre), par la triste destinée ou l'absence de happy end des héros noirs courageux et revendicatifs (vu dans *Ragtime*) ou par l'incarnation d'oncles Tom « bons, généreux, dociles, soumis et respectueux » (comme dans *Mississippi Burning*). Cette représentation, que Dubois considère comme paternaliste et méprisante, est complétée par une légitimation du héros blanc qui est valorisé par le personnage noir et qui se trouve toujours au centre du récit. Les stéréotypes persistants sont aussi composés d'images imprégnées de haine et de peur telle la représentation de la dangerosité et des nécessaires châtiments de l'« étalon noir » et de la « brute noire ». La seconde partie traite des contre-stéréotypes avec d'une part les représentations de Noirs irréprochables et de policiers noirs hors du commun et d'autre part les personnages comiques à succès (notamment appréciés par le public blanc) des années 80-90 interprétés par Eddie Murphy et Whoopi Goldberg. Il termine par les avancées constatées pendant la première moitié des années 90 (fin des tabous, films d'auteurs, le rôle de la femme et la conquête des Oscars). Avec cet ouvrage Dubois étudie le prix payé par la nouvelle vague d'acteurs (Eddie Murphy, Whoopi Goldberg, Denzel Washington, etc.), apparue dans les années 80, pour se faire une place dans le système hollywoodien. Il traite exclusivement le regard des réalisateurs blancs de l'époque qu'il décrit comme particulièrement préjudiciable pour l'image du Noir.

A l'inverse, d'autres auteurs s'intéressent aux films de cinéastes noirs. Gladstone L. Yearwood livre en 2000 dans *Black as a Signifying Practice* (Africa World Press, Inc.) une étude sur le cinéma en tant que composante de la tradition culturelle noire. Il s'intéresse notamment à la façon dont les cinéastes noirs se sont appropriés le milieu du film en introduisant dans leurs œuvres des éléments de culture et d'histoire propres aux Afro-Américains. Pour ce faire, il a examiné de près les techniques narratives et l'esthétique des films réalisés jusque-là par des Noirs. Du fait de la réticence de Hollywood à collaborer avec des artistes noirs, le travail de Yearwood porte en grande partie sur les films issus du cinéma

¹³ Dubois, 1997. p.9

indépendant.

Dans *Black American Cinema*, édité en 1993, Manthia Diawara (professeur en cinéma et en littérature comparée à l'université de New York) regroupe douze essais – rédigés, entre autres, par Thomas Cripps, Henry Louis Gates, Jr, ou encore lui même – qui traitent également de l'esthétique cinématographique noir ou « Black Aesthetics » des réalisateurs noirs, mais principalement dans le cinéma hollywoodien cette fois. L'ouvrage s'intéresse également à la réception des films par le « Black Spectatorship », le public noir, à travers sept autres articles dont un de Ed Guerrero. Ces différents travaux mettent en lumière l'apport artistique des Noirs américains dans le cinéma grand public, d'Oscar Micheaux – l'un des précurseurs – à Spike Lee – l'un des plus célèbres dans les années 90.

De son côté, l'universitaire Anne Crémieux s'intéresse davantage au travail des cinéastes afro-américains dans son livre intitulé *Les cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien* (L'Harmattan) paru en 2004. Elle y présente un panorama détaillé des luttes et actions menées au sein de l'industrie cinématographique par les Noirs motivés, selon ses termes, par « le besoin de faire contrepoids à la production dominante ». Elle suit une progression chronologique qui débute par la notion « exister pour réagir ». Cette idée illustre les débuts difficiles des Noirs dans un système hollywoodien qui n'était pas prêt à leur faire une place de choix comme l'atteste cette citation de Lester Welton (critique afro-américain de la première moitié du 20^e siècle) mentionnée par Crémieux : « ... une production concernant des faits en faveur d'un meilleur traitement des Américains de couleur n'avait aucune valeur commerciale » (Welton *in* Crémieux, 17). Cette remarque montre que les producteurs blancs accordaient peu de crédit, au sens propre comme au figuré, aux projets visant à dépeindre les Afro-Américains sous un jour plus authentique et moins caricatural. Pour Crémieux, le cinéma des Noirs américains ne se développe que grâce à la communauté noire elle-même : producteurs, cinéastes, acteurs, mais aussi public noir. Elle répertorie et analyse les efforts, les difficultés, les avancées et les échecs des premiers réalisateurs noirs et de leurs héritiers. Les œuvres incontournables d'Oscar Micheaux, des Frères Johnson, de Gordon Parks, de Melvin Van Peebles ainsi que celles de Spike Lee sont décortiquées pour définir les traits majeurs des films des périodes clés (la période classique en première moitié du 20^e siècle, la Blaxploitation des années 70, les avancées des années 80-90). Crémieux compare surtout les productions indépendantes et celles faites en collaboration avec les grandes firmes et démontre notamment que c'est l'indépendance financière de ces réalisateurs qui permet de mettre en image une représentation plus conforme aux réalités de la communauté noire alors que la collaboration avec les grands studios et les réalisateurs

blancs est souvent synonyme d'altération de l'image véhiculée. Jesse Algeron Rhimes se penche précisément sur ce rapport problématique à l'argent qu'a le cinéma noir américain. Dans *Black Film /White Money* (1996 ; réédité en 2000), ce maître-assistant en Economie politique (au département d'études afro-américaines et africaines de l'université de Rutgers, à Newark) s'interroge notamment sur le degré de contrôle des réalisateurs noirs quand leurs films sont financés par les majors et quand ils le sont par des studios indépendants. L'importance de l'origine des fonds pour le cinéma afro-américain est ainsi mesurée dans les deux camps : Rhimes propose une explication au fait que les Blancs tiennent à avoir une emprise sur le cinéma noir ainsi qu'au fait que peu de cinéastes noirs arrivent à s'en libérer. Il en ressort une relation d'interdépendance. En effet, la communauté noire constitue un public important (25% des recettes pour une communauté représentant seulement 12% de la population (Rhimes, 6-7)) dont les grands studios ne peuvent se passer. De plus les spectateurs blancs tout comme les spectateurs noirs apprécient de voir à l'écran des personnages de couleur. D'un autre côté, la collaboration de réalisateurs noirs avec ces producteurs et distributeurs blancs donne à la communauté afro-américaine plus de visibilité. De l'avis de Rhimes, les retombées ne sont cependant pas réellement au profit de la population noire (Rhimes, 7) :

-du point de vue de l'emploi, il constate que Hollywood a toujours eu des réticences à employer des techniciens et personnels noirs malgré les actions de promotion faites par des associations telles que la National Association for the Advancement of Coloured People (NAACP)

-sur le plan économique, la population afro-américaine ne tire bénéfice des productions que lorsque des réalisateurs comme Spike Lee insistent pour tourner dans des régions ou quartiers à fortes densité noire.

Il semble que ce soit l'implication des Noirs eux-mêmes qui provoque leur ascension, comme le mentionne Crémieux. Il transparaît que les studios se servent de la population noire pour accroître leurs recettes mais ne cherchent pas forcément à la mettre en valeur en contrepartie. Ce point est également abordé dans les ouvrages de Ryan Jay Friedman et de Krin Gabbard.

Friedman se penche, dans *Hollywood's African American Films – Transition to Sound* (2011), sur l'introduction des acteurs afro-américains dans le cinéma hollywoodien. Son étude se focalise sur la fascination et l'engouement du cinéma dominant blanc pour les talents artistiques afro-américains survenus à l'arrivée des « talkies » (films parlants), à la fin des années 20. Bien que des cinéastes noirs tels que Oscar Micheaux ou les frères Johnson

avaient déjà marqué l'Histoire du cinéma en réalisant des films muets au casting noir, Friedman souligne l'avancée extraordinaire pour les acteurs noirs occasionnée par la synchronisation du son et de l'image. Il relève que cela a notamment permis aux artistes noirs du Musical de pénétrer dans le milieu du cinéma hollywoodien et de populariser la culture afro-américaine. Le film *Hallelujah !* (1929) du réalisateur blanc King Vidor et des studios MGM fait figure d'exemple. En effet, c'est l'un des premiers films à être à la fois réalisé par un blanc, produit par une major, emmené par une distribution composée uniquement d'acteurs noirs, tout en donnant des Afro-Américains une image dépourvue des stéréotypes raciaux négatifs habituels.

Dans *Black Magic – White Hollywood and African American Culture* (2004), Krin Gabbard, professeur de Littérature comparée et d'Anglais à l'université de New York et passionné de Jazz, indique que le cinéma américain se sert aussi de la culture afro-américain pour rehausser ses productions. Il écrit dans son introduction :

« Because white culture has assigned black culture a central role in its own self-definition while simultaneously marginalizing or erasing black people, the films that perpetuate this project must often resort to what I have called magic. I use this term literally to describe a group of films in which African American actors play angels who improve the lives of whites; I use the term metaphorically to describe the enchanting effect that black music, black sexuality, and other aspects of African American culture have on movie characters, more often than not when the character on screen is white ».
(Gabbard, 6)

Son propos se décline en trois axes : le Noir invisible, le corps noir servant les intérêts du Blanc et le Blanc au service de la culture noire. Dans un premier temps, Gabbard explique comment la culture blanche américaine s'approprié le capital culturel des Afro-Américains. Il prend pour exemple l'acteur Marlon Brando qu'il dépeint comme un imitateur de l'homme noir au regard de son jeu empreint de l'esthétique de l'improvisation des jazzmen et danseurs afro-américains et de la violence hyper-masculine. L'intégration de la culture noire dans les performances blanches est devenue selon lui un standard industriel. A l'image de la musique jazz qui se retrouve sur les bandes originales de nombreux films des grands studios, Gabbard remarque que la culture afro-américaine a été assimilée par le système hollywoodien. La voix noire de Johnny Hartman est par exemple utilisée pour faire d'un Clint Eastwood/Inspecteur Harry (qui menaçait des Noirs de son gigantesque revolver) un Clint Eastwood/amant romantique sur la route de Madison (*Sur la route de Madison*, Clint Eastwood, 1995). Hollywood est alors accusé de se servir de la musique et des voix des Noirs alors que dans le même temps le corps noir est complètement exclu. L'identité Afro-Américaine serait usurpée. Gabbard précise en effet que des films comme *Pleasantville*

(1998) et *Le talentueux M. Ripley* (1999) utilisent la culture noire sans l'admettre ouvertement. Et même lorsque le corps est visible, ce n'est que pour mettre en valeur le Blanc et servir ses intérêts. La masculinité noire souligne la masculinité blanche dans des productions comme *La rançon* (1996) et *Fargo* (1996). L'Homme noir est aussi utilisé comme un ange rédempteur venu panser les plaies de l'Homme blanc dans *Green Mile* (1997), *La légende de Bagger Vance* (2000) ou *The Family Man* (2000) grâce à une magie divine (c'est ce que l'auteur appelle « Black Magic »). Gabbard voit dans ce type de film une tentative de réconciliation des deux communautés mais il y subsiste la supériorité du Blanc, le héros blanc gagnant la totale dévotion de l'Autre à la peau foncée.

Cette image de soumission est étudiée et remise en cause par Ed Guerrero dans *Framing Blackness – The African American Image in Film* (1993). En tant qu'enseignant de cinéma et de littérature à l'université du Delaware, l'auteur a beaucoup écrit sur le cinéma noir américain. Dans cet ouvrage, il s'intéresse à la fois à l'édification de l'idéologie de la supériorité blanche et à la résistance opposée par les Noirs dans l'industrie cinématographique en s'appuyant sur une sélection filmique allant de *Naissance d'une nation* de D. W. Griffith à *Malcolm X* de Spike Lee. Guerrero dénonce la dégradation de l'image des Noirs et des autres minorités raciales orchestrée par le cinéma commercial américain dans le but de maîtriser l'ambition noire au moyen de représentations faites de mythes, de stéréotypes et de caricatures des débuts de l'aventure cinématographique à nos jours (la période d'étude s'arrête aux années 1990 vu la date d'édition) :

« As evidence of incessant need to control black folk's dream, commercial cinema in the United States, from its inception in Thomas Edison's 1890 "peepshows" to the megabudget entertainment packages of present-day Hollywood, has pretty consistently devalued the image of African Americans and other racial minorities by confining their representations within an ideological web of myths, stereotypes, and caricatures. »
(Guerrero, 9)

En cela, il est en désaccord avec Thomas Cripps qui ne voit apparaître la manipulation de la représentation qu'une douzaine d'années plus tard (en 1903). Il est donc clair que Guerrero considère la quasi-totalité des images du Noir présentées par Hollywood comme des altérations de la réalité. Il remarque tout d'abord que la représentation de l'Afro-Américain est fortement empreinte de réminiscences de la période esclavagiste dans les films produits entre 1915 (*Naissance d'une nation*) et les années 70 (Blaxploitation). En effet, durant cette période, de nombreux films dont l'histoire se déroule à l'époque des plantations sortent des studios hollywoodiens : *Naissance d'une nation* (1915) et *Autant en emporte le vent* (1939) en sont des exemples marquants. C'est ensuite la représentation de l'Autre en tant que

monstre qui frappe Guerrero. Des films comme *La Mouche* (1958) utilisent la métaphore du monstre pour personnifier les différences raciales. Les avancées techniques permettant de réaliser de nombreuses conceptions du monstre, des idées racistes sur l'Autre sont ainsi matérialisées. Elles sont présentées sous forme d'allégories et de métaphores.

A l'inverse de Gabbard et Guerrero, Edward Mapp s'est intéressé à la reconnaissance des talents afro-américains par Hollywood. Après avoir rappelé les grandes lignes de l'histoire des Oscars, cet ancien professeur et historien du Cinéma recense et commente dans *African Americans and the Oscar - Decades of Struggle and Achievement* (2008), les nominations et récompenses de l'Académie des Oscars obtenues par des Noirs (principalement les acteurs mais aussi, en Appendices, les « non-acting/directing/writing roles », c'est-à-dire ceux qui interviennent dans des domaines tels que le son, les costumes, etc., et les interprètes noirs de chansons figurant sur la bande originale des films) de 1939 à 2006, de Hattie McDaniel (la première Afro-Américaine oscarisée) à Forrest Whitaker (encore à ce jour le dernier acteur récompensé dans un rôle principal). L'auteur souligne d'entrée combien ce prix en particulier est prestigieux et convoité : « The Oscar is the most sought after prize in the film industry » (Mapp, ix). Alors que l'obtention de la statuette est véritablement une consécration, la rareté des lauréats et des gagnants noirs a longtemps été la règle. Cependant, les dernières années montrent un changement de cette tendance. L'ouvrage ambitionne d'aider le lecteur à comprendre pourquoi et comment les choses ont ainsi évolué .

II - Problématique, Hypothèses et Objectifs

1. Problématique

Le contenu des ouvrages mentionnés dans la rubrique « État des lieux » et, bien sûr, le visionnage direct de plusieurs films de toutes les époques nous le prouvent : le Noir dans le cinéma américain a longtemps été cantonné à des représentations imprégnées de stéréotypes raciaux. Or, il est communément admis que le stéréotype est une formule figée et banale. Synonyme du cliché, c'est le nom donné aux idées à la fois communes, ordinaires, sans originalité et immuables. Sachant cela, la question de l'authenticité de la représentation du Noir se pose. Comment le stéréotype racial – souvent utilisé dans l'industrie cinématographique blanche – s'oppose-t-il à la véritable identité des personnages de couleur portés à l'écran et vice versa ? Je pourrai sans doute apporter des éléments de réponse en m'intéressant aux origines du cinéma noir états-unien. Souvent présenté comme une réplique aux films blancs dénigreur, il est logique de s'interroger sur le caractère réactionnaire de ce cinéma. Dans quelle mesure s'inscrit-il dans cette dynamique et quel en est l'impact sur l'image du Noir ?

Dans un domaine tel que celui du cinéma, domaine touchant à l'image, le questionnement ne peut s'empêcher de tourner autour des notions de visibilité et de représentation. La figure du héros étant la plus symbolique en matière de fiction, il semble pertinent de s'intéresser à lui dans la problématique principale. Puisqu'il est le centre d'attention, la première question sera celle de l'héroïsme du Noir dans le cinéma américain. Dans quelle mesure le Noir est-il un héros devant la caméra ? Sa représentation pose-t-elle problème ? A l'instar de la notion de représentation, l'importance de la visibilité est ici capitale. Il serait intéressant de déterminer dans quels domaines la visibilité (ce qui nous est donné à voir) du héros noir est ou non optimale. Cette question est particulièrement intéressante concernant les genres les plus populaires aujourd'hui : les films d'animation, d'action et de super-héros.

Les inspirations et les influences qui ont présidé à l'élaboration du personnage noir sont un point important de la problématique. Il est communément admis que le cinéma et la réalité interagissent. Dans quelle mesure le cinéma s'inspire-t-il de la réalité de l'Homme afro-américain pour en faire un héros face caméra ? Et à l'inverse, dans quelle mesure l'Homme noir s'inspire-t-il du héros de fiction ? Qui formate le personnage noir et de quelle manière le fait-il ? Comment le regard que portent les cinéastes sur la population noire participe-t-il du rôle du Noir à l'écran ?

En opposition avec la définition de base du stéréotype, le personnage noir a sans aucun doute évolué en cent ans d'existence. Quel(s) parallèle(s) peut-on faire entre les

images du Noir du passé et celles d'aujourd'hui ? Que reste-t-il des stéréotypes d'hier ? Quelles leçons ont découlé du combat contre les clichés raciaux ?

Aujourd'hui, les personnages des productions cinématographiques semblent en adéquation avec l'époque dans laquelle nous vivons, voire en avance sur notre temps. La question des nouveaux stéréotypes, ceux du 21^e siècle, se pose donc également. Y a-t-il une différence entre les stéréotypes et les nouveaux codes de représentation entérinés par les différents intervenants de l'industrie cinématographique ?

L'identité culturelle et le talent artistique du Noir sont-ils reconnus aujourd'hui ? Le Noir est-il devenu un héros hollywoodien ? Le box-office et les récompenses décernées par les pairs semblent aller dans ce sens. Mais il conviendra tout de même de le vérifier et de déterminer les moyens employés pour combattre les stéréotypes négatifs et pour accéder aux hautes sphères.

Une dernière question concerne l'héritage et la perfectibilité du cinéma afro-américain. Quelles améliorations peuvent encore être apportées au statut cinématographique du Noir après 100 ans de cinéma noir ?

2. Hypothèses

Depuis longtemps, le personnage noir dans le cinéma américain est – tout comme l’homme noir dans la réalité – victime de ségrégation, ce qui en a fait pendant un temps un personnage principalement secondaire ou marginal. De nombreuses voix (essentiellement issues de la communauté noire) le disent victime de divers stéréotypes négatifs et déplorent cet état des choses. En effet, beaucoup de films anciens et récents semblent reprendre régulièrement les mêmes caractéristiques pour représenter ce personnage de couleur. Ces traits répétitifs sont le plus souvent au désavantage de l’image du Noir et contribuent à son infériorité face aux personnages blancs. Cependant, de nos jours, les rôles noirs ne sont plus seulement secondaires dans les productions hollywoodiennes. Le cinéma noir issu de la collaboration entre des producteurs indépendants et des cinéastes de couleur (Oscar Micheaux, les frères Johnson, Melvin Van Peebles, Spike Lee) semble avoir contribué à cette avancée de façon significative. En accédant au rôle central, le Noir prend de l’ampleur dans l’industrie cinématographique. Le personnage noir acquiert un nouveau statut que d’aucun appellerait héros.

A partir de ces quelques éléments, plusieurs hypothèses de travail se dégagent.

L’hypothèse la plus évidente est que le cinéma américain est un système totalement soumis aux tendances et au politiquement correct. Le traitement des thèmes et la construction des personnages obéiraient simplement à la mode et à l’ordre social du moment, se faisant un outil de propagande par la même occasion.

La seconde hypothèse est que les stéréotypes raciaux créés par Hollywood s’inscrivent dans une stratégie de préservation du pouvoir de la communauté dominante par la glorification de son identité. En tant que création de l’Homme blanc, la vocation du cinéma et des éléments qu’il développe serait de servir des intérêts ethnocentriques. Le cinéma blanc américain n’aurait de cesse d’entretenir le clivage avec les autres groupes ethniques.

Troisième hypothèse : le Noir étant devenu un personnage principal en dépit des obstacles, il est pensable que les stéréotypes raciaux aient eu l’effet inverse de ce qui était escompté et aient participé alors à la mise en avant d’une image avantageuse du Noir. Le cinéma hollywoodien des premières décennies aurait provoqué le « réveil d’un géant endormi »¹⁴. Sans la maltraitance de l’image du personnage noir, le cinéma noir ne serait peut-être pas né et ne se serait vraisemblablement pas développé de cette façon.

¹⁴ Allusion à la célèbre citation de l’Amiral japonais Isoroku Yamamoto, après le bombardement par l’armée japonaise en décembre 1941, quant à l’entrée en guerre des États-Unis : « Nous avons réveillé un géant endormi qui va avoir des raisons de se battre ».

Dans une quatrième hypothèse, le héros noir peut être considéré comme un outil de la lutte contre la discrimination raciale à la ville comme à l'écran. Cette figure serait alors celle qui rend possible l'effacement des lieux communs et l'avancement du Noir dans le milieu du cinéma. Le héros noir serait un symbole, une figure de proue de la lutte contre les stéréotypes et un garant de l'authenticité à l'abri de toute stigmatisation.

Enfin, considérant que le cinéma est un art du cliché (et donc du stéréotype) et, surtout, que les plaies occasionnées à la fois par la discrimination et par la lutte pour une image plus juste du Noir sont encore ouvertes et douloureuses, il est permis de supposer que l'authenticité identitaire, culturelle et ethnique noire sur grand écran est encore très relative.

Il m'appartiendra de confirmer ou d'infirmer ces différentes hypothèses .

3. Objectifs

Avec cette étude, j'envisage de mettre en lumière des facettes peu connues du Noir (de l'Afro-Américain, principalement) dans le cinéma américain afin de mieux comprendre les tabous, la colère, les inquiétudes, les aspirations et les enjeux qui façonnent le personnage noir et imprègnent les films dans lesquels il apparaît. Pour ce faire, il me faudra axer ma réflexion et mes recherches sur certaines questions et tenter d'apporter un maximum d'éclaircissements.

Je tenterai notamment de mettre en évidence l'importance de la visibilité accordée aux Noirs en m'intéressant à la place faite aux membres de cette communauté à Hollywood. Je chercherai à déterminer les caractéristiques de l'Homme noir dans les productions américaines en m'interrogeant sur la représentation et les codes mis en avant.

Je m'efforcerai de retracer les étapes-clés du parcours réalisé par les Noirs, devant comme derrière la caméra, en cent ans de cinéma.

Je m'attacherai à analyser l'évolution des personnages noirs dans le cinéma « blanc » et dans le cinéma « noir » : il me faudra pour cela aborder la question de l'identité et celle de l'image. Dans ce registre, il m'apparaît important de déterminer si une égalité/équité entre personnages blancs et personnages noirs existe.

J'espère également évaluer l'impact du Noir dans l'industrie cinématographique en répondant à la question : qu'a-t-il apporté à cette industrie ?

Je me fixe aussi pour but de déterminer l'impact de l'image du Noir dressée par le cinéma américain sur la société états-unienne et ses répercussions dans le monde.

Enfin, le futur du personnage noir dans le cinéma semble être un point intéressant à explorer. J'essaierai donc d'apporter des éléments de réponse quant aux domaines qui restent encore à conquérir et les moyens à mettre en œuvre .

III - Méthodologie et Outillage conceptuel

1. Méthodologie

1.1. Choix des méthodes de recherche

Comme cela a déjà été précisé, aux États-Unis, l'Homme noir est présent au cinéma depuis une centaine d'années. Il était important de cerner le sujet sous un maximum de ses facettes. Il a donc fallu collecter des données au sujet de l'aspect historique, du contenu et de l'esthétique filmiques ainsi que sur la réception du public. Parmi les méthodes de recherche présentées dans l'ouvrage de Nicole Berthier, *Les techniques d'enquête en Sciences Sociales*¹⁵, j'ai privilégié l'étude documentaire, l'observation, l'analyse de contenu et l'enquête d'opinion (ou sondage).

Lors de la recherche documentaire, j'ai été amenée à consulter des ouvrages, des articles universitaires, des articles de presse, des émissions et interviews télévisées qui m'ont apporté de précieuses informations. Les ouvrages consultés m'ont notamment fourni un accès à l'histoire du cinéma américain, une grande partie des traces écrites collectées étant consacrée aux quelques quatre-vingt-dix premières années du cinéma afro-américain. Grâce à l'état des lieux, j'ai pu constater que l'historique des cinéastes, acteurs et films afro-américains figure dans la quasi-totalité des documents produits. En effet, l'approche historique a donc largement été utilisée par des auteurs tels que Bogle, Yearwood, Guerrero, Butters et Dubois.

Le thème principal étant le cinéma, pour être en mesure de traiter le sujet, il était essentiel d'explorer et de poser un regard critique sur les productions hollywoodiennes.

Concernant l'exploration, la méthode de l'observation directe était ici la plus adéquate. En effet, Nicole Berthier la définit comme étant une « méthode consistant à constater directement les phénomènes sans questions toutes prêtes ». Cependant, je n'ai pas appliqué ce procédé à un groupe d'humains réels mais à la représentation de ce groupe (la communauté noire) dans le média de masse qu'est le cinéma. Pour l'étude, il a fallu visionner plusieurs productions américaines dont certaines n'ont finalement pas été utilisées car la totalité de ces films ne pouvait être traitée ou prise en compte. Les critères de représentativité et d'originalité m'ont conduite à éliminer de la sélection des œuvres aux contenus trop similaires mais aussi à limiter le nombre de films maintes fois analysés par le passé. Cette méthode m'a donc permis de sélectionner un échantillon de films se voulant pertinent et représentatif de la période concernée (de la fin des années 1890 à nos jours) mais

15 BERTHIER, Nicole. *Les techniques d'enquête en Sciences Sociales – Méthodes et exercices corrigés*. Paris : Armand Colin, 2010.

aussi inédit (avec des films récents). Parallèlement à cela, le choix de ces films a été motivé par la représentation qui y est faite du Noir (le personnage noir) mais aussi par l'ampleur et la qualité de la participation de personnes de couleur noire, qu'elles exercent les professions d'acteur ou de réalisateur. Le fait de cibler ces deux métiers en particulier parmi la centaine participant à la création d'un film résulte de la prise en compte de l'importance de leur rôle dans le processus, de leur visibilité et de leur accessibilité. Ce sont en effet les acteurs et les réalisateurs qui présentent et défendent les films à leur sortie. Ce sont en premier lieu leur performance, leur travail, leurs choix qui sont soumis à la critique de la presse et du public et qui font d'un projet un succès ou un échec commercial.

Afin d'apprécier une supposée évolution, il a été nécessaire d'envisager cette sélection du point de vue historique et donc de trouver et d'exploiter des productions anciennes qui se présentent notamment sous le format noir et blanc muet. La sélection comprend des films réalisés entre les débuts de l'aventure cinématographique et aujourd'hui, avec une prédominance des productions plus récentes due principalement à leur accessibilité.

En définitive, la sélection est composée de films américains aux particularités diverses.

L'échantillon comporte :

- des films n'ayant pas ou peu été étudiés dans des recherches antérieures
- des films de référence
- des films du 19e au 21e siècle (des films récents en majorité)
- des films réalisés par des cinéastes issus des communautés blanche et noire
- des films à portée symbolique forte
- des films plébiscités par le public, des Blockbusters

Le visionnage de ces productions a ensuite donné lieu à l'analyse du contenu. Cette étude visant à porter un œil critique s'apparente dans le cas présent à l'analyse filmique mais garde en point focal le personnage noir et particulièrement le héros noir. Il a donc fallu juger le scénario, le jeu et l'apparence des acteurs, le décor, le contexte, la façon et l'angle choisis pour les filmer mais aussi ce que le personnage noir avait à dire et son interaction avec les autres protagonistes. L'opération a principalement consisté à décortiquer et à apprécier la façon dont le Noir est mis en scène et la portée symbolique de ses représentations.

Cette étape m'a conduite à m'interroger sur les opinions et observations du spectateur lambda au sujet de la représentation du Noir dans le cinéma américain. L'objectif n'était pas de déterminer si une communauté ou une autre appréciait le rôle du Noir. J'ai plutôt voulu me rendre compte de ce que le spectateur de base sait ou ne sait pas au sujet de l'implication des Noirs dans le cinéma américain et de ce qu'il aime ou pas dans le cinéma hollywoodien

en général. La forme de cette enquête s'apparente à celle du sondage. Berthier indique que « à travers la technique du sondage d'opinion, on cherche à obtenir une « photographie de l'opinion à un moment donné » » et le sondage se termine toujours par des chiffres ou une série de pourcentages par exemple. Le sondage a, certes, une extension moins large que l'enquête mais c'est bien sa fonction descriptive qui m'intéressait. Pour le présent mémoire, l'exercice a pris la forme d'un questionnaire auto-administré envoyé par mail avec la consigne de le communiquer à ceux qui désiraient donner leur avis sur la question (méthode « Boule de neige » avec comme critère commun : l'envie de donner son sentiment sur le sujet). L'investigation au moyen de questions essentiellement ouvertes m'a parue être la méthode la plus intéressante. En effet, d'après Berthier, elle « apporte des informations riches et diversifiées et renseigne sur le niveau d'information des répondants ». Les questions fermées auraient, au contraire, pu induire des choix de réponses peu réfléchis et entachés de désidérabilité.

Le sondage réalisé (voir Annexe 1A) – qui peut être résumé par les questions « Que pouvez-vous dire du Noir dans le cinéma américain ? » et « Comment percevez-vous le personnage noir dans les fictions hollywoodiennes ? » – visait à déceler les lacunes et les méconnaissances au sujet du Noir dans le cinéma américain mais aussi à déterminer les traits jugés forts et marquants par les questionnés. Il m'a ainsi permis de suivre des pistes à la fois sur les points faibles et les points forts, le but étant d'apporter un éclairage sur des caractéristiques méconnues et de justifier l'état actuel du cinéma afro-américain.

Durant l'étude, quelques difficultés sont apparues.

1.2. Quelques limites et difficultés

La première difficulté s'est présentée lors du choix des ouvrages ayant pour thème les Noirs dans le cinéma. Le sujet a éveillé l'intérêt de plusieurs chercheurs qui ont publié une documentation assez importante et parfois redondante. Ce sont les auteurs de référence tels Bogle, Guerrero, Crémieux, Dubois qui ont retenu mon attention. L'accessibilité des documents a elle aussi été déterminante. Afin de mener à bien ma recherche, j'ai pu bénéficier du fonds de la bibliothèque universitaire de l'UAG, de documents disponibles sur Internet ainsi que de ma documentation personnelle.

La difficulté suivante se situait au niveau du choix des films à analyser. Ma préoccupation majeure était de ne pas faire une redite des travaux précédents qui s'appuient souvent sur les mêmes films. J'ai tenté de proposer un échantillon de films inédit. Concernant les productions antérieures aux années 90, la marge de manœuvre était très

limitée. En effet, les films des toutes premières années étaient (et sont toujours) difficiles d'accès car, dans une large mesure, leur conservation a été compromise par la faible qualité des matériaux et des techniques d'enregistrement. De plus, les quelques rescapés ne sont pas forcément en libre diffusion. Internet, notamment le site YouTube, m'a cependant permis d'accéder à quelques productions cinématographiques sous forme d'extraits ou d'œuvres intégrales : *Watermelon Contest* (attribué à Edison), *Naissance d'une nation* (D. W. Griffith, 1915), *Hallelujah !* (King Vidor, 1929), *Le lys des champs* (Ralph Nelson, 1963). Les ouvrages sur le cinéma noir ont eux aussi été d'un grand secours pour compenser les manques. *The A to Z of African American Cinema* (2009) de S. T. et V. T. Berry apporte effectivement des données sur les interprètes et réalisateurs mais aussi sur quelques films clés. Pour le reste, la sélection prend en compte des productions récemment rediffusées sur les chaînes télévisées et des films (récents, dans l'ensemble) issus de ma collection personnelle de DVD ou sortis en salle il y a peu.

Ces différents facteurs font que l'éventail est constitué de productions datant essentiellement des années 90 à nos jours. Ce déséquilibre sert une analyse plus contemporaine du personnage noir finalement peu abordée par les chercheurs précédents.

Enfin, le choix du sondage peut montrer quelques limites. En effet, Nicole Bertier signale que la méthode du sondage peut aboutir à un fort taux de non-réponses avec non renvoi du questionnaire et d'absence de réponses aux questions. Dans le cas présent, cela s'est effectivement produit. Cependant, elle admet aussi que les répondants (échantillon de volontaires) sont plus motivés et ont quelque chose à dire. L'intérêt premier de cet exercice étant pour moi d'avoir l'avis de personnes se sentant concernées par le sujet et le second d'identifier autant les lacunes et méconnaissances que les acquis du spectateur lambda, le non-renvoi et les non-réponses s'avèrent plutôt révélateurs (et, dans un sens, bénéfiques) pour l'étude. Le nombre de répondants (trente personnes, taille minimale d'un sous-groupe d'échantillon requise par les organismes de recherche) n'autorise pas l'extrapolation à un ensemble car cela constituerait en l'occurrence une généralisation abusive. Les résultats auront donc principalement une valeur indicative .

2. Outillage conceptuel

La question du Noir dans le cinéma américain peut être analysée sous plusieurs angles différents. En effet, ce thème permet le dégagement de nombreuses idées. Les termes « Noir » (désignant ici une des minorités ethniques composant la population états-unienne) et « cinéma » renvoient – individuellement et/ou conjointement – entre autres aux concepts d'identité, de race, d'interactionnisme, de domination, de résistance, de culture, d'interculturalité, de marginalité, de perception, de visibilité, de représentation, d'image, d'esthétique, d'héroïsme/héroïcité, etc. Le domaine d'étude est si vaste que la totalité de ces concepts ne peut être traitée de façon approfondie dans le présent mémoire. Suite aux constats livrés dans la partie « Exposé des motifs », je me suis logiquement intéressée aux concepts suivants : visibilité et représentation, domination et résistance et, dans une certaine mesure, l'héroïsme/héroïcité (dans le septième art). Il faut noter que le concept d'identité – qui figure dans les termes-mêmes du sujet – sera associé en filigrane aux autres concepts sélectionnés.

L'étude globale portera sur la manifestation des notions de domination et résistance dans le cinéma américain en termes de visibilité et de représentation de l'Homme noir et de son identité, avec un intérêt particulier porté au héros fictionnel noir.

2.1. Visibilité et Représentation

Les notions de visibilité et de représentation sont sensiblement liées. Cependant il m'est apparu intéressant de les situer séparément.

Visibilité

Le cinéma est un art qui fait appel aux sens de l'ouïe et de la vue. La perception visuelle est ici d'autant plus importante qu'historiquement elle était la seule nécessaire pour apprécier les premières productions cinématographiques, les films étant muets. Il me semble donc approprié de définir la notion de visibilité dans un premier temps.

Il est communément admis que le mot *visibilité* désigne la qualité de ce qui est visible et la possibilité de voir à distance : il a trait à ce que l'œil peut percevoir. Le terme *visible* définit ce qui peut être vu, ce qui est facilement perceptible ou manifeste, et enfin, une personne disposée ou en état de recevoir des visites. Au regard de ces définitions, il apparaît de prime abord que le concept de visibilité peut avoir des applications dans les domaines de la Science (la Science optique), de l'Art (les arts visuels), mais aussi de la Sociologie (exemple des minorités visibles) et de l'esthétique. Le cinéma appartenant notamment à la

catégorie des arts visuels, c'est donc ce domaine qui sera ici étudié de façon privilégiée.

S'intéressant principalement à cette catégorie des Arts, Konrad Fiedler¹⁶, se fait remarquer pour ses théories sur la visibilité. Danièle Cohn, auteure de l'article *Une logique des images* (2009), nous indique que Gottfried Boehm, architecte allemand contemporain, voit en lui le premier philosophe de l'art à avoir mis en place le concept de visibilité. Il est rapporté dans l'article de Cohn que, pour Fiedler, les arts visuels sont l'activité qui crée des formes interprétables dans le domaine exclusif de la perception visuelle. Cette théorie est qualifiée de « pure vision » ou « pure visibilité » (notamment par Benedetto Croce, philosophe, historien et écrivain italien). Dans un document intitulé *Ressources : Sur l'origine de l'activité artistique*¹⁷, Françoise Coblenz relève les grandes lignes de la traduction française (supervisée par Danièle Cohn) dans les années 2000 de deux des écrits de Fiedler : *Sur l'origine de l'activité artistique* (2003) et *Aphorismes* (2004). Ces textes révèlent selon Coblenz « l'importance accordée à la forme et à sa capacité à présenter la pure visibilité ». Elle ajoute que, pour Fiedler, « la réalité n'a pas d'existence indépendante des perceptions que nous en avons », « cette perception prend naissance dans notre corps » d'où « un ancrage corporel essentiel et toujours rappelé ». La réalité, « toujours prise dans la perception », serait donc ce que l'individu *perçoit* du monde qui l'entoure, c'est-à-dire, ce qu'il *saisit* du monde *grâce à ses sens*. « Tout le hors de nous provient d'un en nous » (Fiedler) : il y a « corrélation » entre l'intellectuel et le sensible-corporel. Pour Danièle Cohn, la célèbre citation du peintre allemand Paul Klee « l'artiste ne restitue pas le visible, il rend visible » dénote une influence manifeste de Fiedler. Cette phrase, précisément, induit le raisonnement suivant : la visibilité et l'invisibilité d'un sujet donné dépendent de la volonté ou du refus de voir (l'universitaire Gayatri Chakravorty Spivak utilise les termes « transparency by denegation »¹⁸), de considérer ce dernier. Reconnu dès 1952 pour son roman *Invisible Man* (1952)¹⁹ par lequel, selon l'universitaire Nathalie Cochoy²⁰, il « souhait[ait] révéler, ironiquement, désespérément, l'invisibilité des Noirs aux yeux des Blancs »²¹, l'écrivain noir américain Ralph Ellison va dans ce sens :

« Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allan Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de

16 Philosophe allemand du 19^e siècle spécialisé dans l'art.

17 COBLENCZ, Françoise. « Ressource : Sur l'origine de l'activité artistique ». www.r-t-e.net (dernière consultation : 7 juin 2012).

18 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak ? » In NELSON, Cary; Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1998. p.24

19 Dont la traduction française, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (Ed. B. Grasset), paraît en 1969.

20 Professeur de Littérature américaine à l'Université Toulouse II-Le Mirail et auteure de *Ralph Ellison* (1998)

21 COCHOY, Nathalie. *Ralph Ellison*. Paris : Belin, 1998. p. 39.

liquides – on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. »²²

Si on applique les formules de Klee et d'Ellison à la présente recherche sur les Noirs dans le septième art américain, il faut donc comprendre que la visibilité accordée aux personnes de couleur dépend surtout de l'individu qui les filme, de ce que le réalisateur perçoit de la communauté noire et veut rendre visible, de ce que le cinéaste donne ou non à voir de la minorité afro-américaine.

Dans l'article intitulé *Visibilité, invisibilité*²³, Jean Tardy souligne que « la notion de visibilité comprend aussi une dimension hiérarchique indéniable : il y a des degrés de visibilité et d'invisibilité », notamment à l'échelle politique et sociale. Cela pousse Tardy à voir un lien entre visibilité et pouvoir. Il ajoute que « la notion de visibilité est centrale dans l'étude de la dimension symbolique et même sacrée du politique. » Enfin, « il [lui] apparaît nettement que la question de la visibilité ne peut être cantonnée aux problèmes exclusivement politiques ou religieux et qu'elle concerne toute la société ». Ainsi, la visibilité est un atout important dans la reconnaissance des groupes sociaux. Cela s'avère intéressant à étudier dans le cinéma américain, considérant le fait que cet art a contraint la personne noire à l'invisibilité et relégué le personnage noir au rang de la caricature, à la satire, au stéréotype négatif. La visibilité est donc aussi une question de représentation.

Représentation

L'étymologie du mot *représentation* : « action de replacer devant les yeux de quelqu'un », relie fortement ce dernier à la notion de visibilité vue précédemment. Le dictionnaire lui donne plusieurs significations. Il désigne tout d'abord le fait de rendre quelque chose d'absent présent. Il est défini également en tant que substitut habituel de la chose représentée. Enfin, il peut désigner une idée que l'on se fait sur le monde, le fait de communiquer cette idée, le fait de placer cette image devant les yeux de l'autre.

Les travaux de Dominique Aimon dans le cadre de son DEA en Sciences de l'Éducation²⁴ ainsi que ceux d'Agnès Florin et Mohamed Bernoussi²⁵ apportent de précieuses informations sur le concept de représentation. Ils s'appuient notamment sur les recherches de

22 ELLISON, Ralph. *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Paris : Bernard Grasset, 1952, 1969. p. 35

23 TARDY, Jean. « Visibilité, invisibilité ». www.cairn.info (dernière consultation : 7 juin 2012).

24 AIMON, Dominique. « Le concept de représentation ».

<http://daimon.free.fr/mediatrices/representations.html> (dernière consultation : 5 mars 2013)

25 FLORIN, Agnès ; BERNOUSSI, Mohamed. « La notion de représentation : de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement ».

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/enfan_0013-7545_1995_num_48_1_2115# (dernière consultation : le 5 mars 2013)

Serge Moscovici²⁶.

Le concept de représentation est une notion ancienne tout d'abord utilisée en philosophie. Aimon retient cette citation attribuée au philosophe allemand du 18^e siècle Emmanuel Kant (1724-1804) : « les objets de notre connaissance ne sont que des représentations et la connaissance de la réalité ultime est impossible ». Mais ce serait le sociologue et philosophe français Emile Durkheim (1858-1917) qui aurait été le premier à définir ce concept. Pour lui, la représentation est « une vaste classe de formes mentales (sciences, religions, mythes, espace, temps), d'opinions et de savoirs sans distinction. La notion est équivalente à celle d'idée ou de système, ses caractères cognitifs n'étant pas spécifiés »²⁷. Les représentations collectives sont des structures logiques et invariantes de l'esprit humain²⁸. Le concept fait ensuite son apparition dans le champ sociologique grâce au philosophe et sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918) et au sociologue et économiste allemand Max Weber (1864-1920). Florin et Bernoussi expliquent que Serge Moscovici reformule en 1961 le concept de représentation collective de Durkheim en proposant celui de représentation sociale, afin de forger un instrument mieux adapté à la diversité et à la pluralité.

Il y a plusieurs modes de représentation. Florin et Bernoussi en présentent les définitions apportées par les chercheurs :

- la représentation cognitive en psychologie générale est un savoir stocké en mémoire à long terme. Cela peut être une représentation mentale du monde extérieur en associant une perception à une idée, une catégorie de faits, une image mentale, un symbole ou un modèle explicatif. Elle est analogique ou propositionnelle et a pour fonction globale de remplacer le représenté en son absence. Il s'agit principalement d'une fonction de conservation acceptant une marge de transformation (Denis).

- le terme de représentation sociale, un des concepts fondamentaux de la psychologie sociale, est employée pour désigner les images de la réalité collective fortement suggérées par la société. C'est « le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu ou un groupe reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique » (Jean-Claude Abric). Elle désigne un savoir socialement élaboré, une connaissance qui se situe entre « le percept et le concept » (Moscovici) et présente le caractère symbolique et signifiant de l'objet (personne, objet ou événement). La représentation sociale de façon globale, a pour rôle de tenir lieu de l'objet qu'elle représente

²⁶ Psychologue et philosophe des sciences sociales à l'origine de la réintroduction du concept dans le champ des recherches actives en 1961.

²⁷ DURKHEIM *in* AIMON.

²⁸ DURKHEIM *in* FLORIN et BERNOUSSI, 74.

et de permettre l'appropriation de la réalité sociale et extérieure (Florin et Bernoussi).

– la représentation par l'image ou représentation « iconique »: c'est la visualisation de faits ou de la réalité qui nous entoure mais aussi une chose qui en représente une autre. C'est une traduction interne des configurations perceptives sous forme d'images, et relativement indépendantes de l'action (Bruner).

Il y a aussi :

– la représentation par l'action : acte de représentation lié à l'art (visuel) où la représentation est plus particulièrement un mode sémantique consistant en l'imitation de l'apparence (différent d'autres modes sémantiques comme la présentation, le fait de donner à voir concrètement, ou l'expression, le fait de produire du sens par un moyen artistique).

– la représentation dans l'organisation sociale : fait pour une personne représentante d'être autorisée à agir au nom d'une personne représentée (contrat de mandat).

Enfin, je retiens aussi pour le présent mémoire cette explication de Abric :

« Il n'existe pas a priori de réalité objective, mais toute réalité est représentée, c'est-à-dire appropriée par l'individu ou le groupe, reconstruite dans son système cognitif, intégrée dans son système de valeurs dépendant de son histoire et du contexte social et idéologique qui l'environne. Et c'est cette réalité appropriée et restructurée qui constitue pour l'individu la réalité même. »²⁹

Cette définition fait échos à celle du stéréotype qui apparaît, notamment, dans l'article « *Stéréotypes : définition et caractéristiques* » du journaliste Stéphane Desbrosses³⁰. Ce dernier en parle en citant Fischer, l'intellectuel américain Walter Lippman, le psychosociologue français Jean Stoetzel et le militaire Paul Hassan Maucorps. Le concept de stéréotype, apparu dans le domaine des sciences sociales, désigne « les catégories descriptives simplifiées par lesquelles nous cherchons à situer autrui ou des groupes d'individus » et est une « manifestation du préjugé » (d'après Fischer). Mais c'est surtout la description qu'en donne Lippman qui fait définitivement le lien entre les deux notions. En effet, pour l'intellectuel américain, l'homme ne jugerait pas en fonction des choses mais en fonction des représentations qu'il a de ces choses et se servirait du stéréotype comme opinion condensée, schématisée et simplifiée pour « éviter d'avoir à réfléchir à chaque aspect de la réalité ». Le spécialiste des médias, Stéphane Hoebeker va un peu plus loin en affirmant, dans *Sexe et stéréotypes dans les médias*³¹, que « les stéréotypes sont des

29 ABRIC in SCHWARZ COULANGE Méroné. « De la représentation du Français et du Créole dans le cinéma haïtien: le cas du film "Barikad" ». Université d'Etat d'Haïti. 2008. http://www.memoireonline.com/05/09/2092/m_De-la-representation-du-franais-et-du-creole-dans-le-cinema-haïtien-le-cas-du-film-barika0.html

30 DESBROSSES, Stéphane. « Stéréotypes : définition et caractéristiques ». www.psychoweb.fr (dernière consultation : 7 juin 2012).

31 HOEBEKE, Stéphane. *Sexe et stéréotypes dans les médias*. Paris : L'Harmattan (Communication et

représentations et la part des premiers dans les seconds n'est pas parfaitement étanche » (Hoebeke, 39). Il les définit comme « des idées, des croyances, des valeurs, des codes partagés par un groupe, transmis par la culture ambiante et qui définissent les caractéristiques ou les rôles d'une personne, d'un groupe de personne ou d'un objet » (Hoebeke, 39) et voit en eux des « outils de catégorisations, de descriptions, d'évaluations, d'impressions » (Hoebeke, 41).

La représentation peut comporter un aspect négatif, voire pernicieux, quand elle prend la forme du stéréotype car le lien entre stéréotype et préjugé est manifeste. Pour Desbrosses, le stéréotype est « l'une des formes d'expression du préjugé ». Or, il est communément admis que le préjugé est principalement connoté négativement (puisque étant une opinion adoptée sans examen) et participe de la discrimination.

Tous ces éléments amènent à penser que, qu'elle soit l'idée qu'un individu se fait de ce qui l'entoure ou ce que cet individu donne à voir de cette idée, toute représentation – et a fortiori le stéréotype – altère de façon plus ou moins importante l'essence, l'identité même de l'objet ou du sujet représenté. De plus, le message que constitue la représentation n'étant pas accueilli de façon passive mais active, critique, intelligente (Hoebeke, 37), les récepteurs peuvent le percevoir de manières totalement différentes. Pour Hoebeke, « une même image peut être jugée banale, insignifiante ou discriminante par les uns, ou originale, signifiante et libératrice par les autres » (Hoebeke, 42).

En définitive, la représentation n'est pas objective car la réalité dont elle est issue est filtrée, voire fantasmée.

Evoquer le filtrage, c'est aussi évoquer l'épuration ou la sélection. Par extrapolation, c'est encore aborder le thème de la discrimination ou de la ségrégation, et par voie de conséquence, toucher au domaine de l'hégémonie et de la lutte qui est susceptible d'être engagée en réponse (ainsi qu'aux enjeux de cette dernière tels que la liberté, l'égalité, l'identité, la reconnaissance).

2.2. Domination et Résistance

L'histoire et la composition même de la population américaine témoignent de façon évidente d'un rapport dominant/dominé qui a entraîné une situation de domination et de résistance entre les différentes communautés. Au niveau historique, l'arrivée en Amérique de la population noire est due à la réduction en esclavage et à la déportation forcée de Noirs africains par des Européens blancs. L'abolition de l'esclavage n'est autre que le fruit d'une

prise de conscience mais surtout l'aboutissement de la résistance et des révoltes contre l'oppression. Au regard du nombre d'habitants actuel, il y a sur le sol états-unien la majorité blanche et les minorités visibles (Noirs, Hispaniques, etc.).

En considérant à la fois les images des communautés blanches et noires qu'il véhicule et l'appartenance communautaire des auteurs de ces images, le cinéma américain s'inscrit lui aussi dans ce rapport d'opposition domination/résistance.

La domination ou l'hégémonie, c'est l'exercice de la suprématie, la manifestation d'une supériorité (qualitative ou quantitative), le maintien de la soumission ou la maîtrise de quelque chose. On parle aussi de dominance quand il s'agit du fait de dominer dans un ensemble et de la supériorité d'un individu sur ses congénères. La notion a des applications en génétique et en éthologie.

En revanche, la résistance c'est le fait de ne pas céder, voire de s'opposer à une oppression ou à une autorité, de refuser de se soumettre et de supporter sans faiblir. Le terme est notamment utilisé en psychanalyse, en physique et en électronique.

Les deux notions ont été étudiées en philosophie, en psychologie, en psychanalyse et en sciences sociales.

Dans les années 1930, Antonio Gramsci³² considère que « la référence à l'idéologie conduit à la thématique de l'hégémonie » et que « les idées dominantes sont les idées de la classe dominante »³³.

Le sociologue français Pierre Bourdieu indique à la fin des années 1990 que :

« l'effet de domination symbolique (qu'elle soit d'ethnie, de genre, de culture, de langue, etc.) s'exerce ... à travers les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont constitutifs des habitus et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de la volonté, une relation de connaissance profondément obscure d'elle-même. »³⁴

Dans le même temps, Jim Sidanius et Felicia Pratto³⁵ proposent une théorie synthétisant des théories antérieures liées aux attitudes et relations intergroupes, et intégrateur de plusieurs niveaux d'analyse. Il s'agit de la Théorie de la Dominance Sociale (TDS), que décortique Michael Dambrun du L.A.P.S.C.O. (Laboratoire de Psychologie Sociale et Cognitive)³⁶. L'un des principaux postulats de cette théorie est que « toutes les

32 Philosophe et théoricien marxiste italien.

33 GRAMSCI in MATTELART, Armand ; NEVEU, Eric. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte, 2008. p. 37.

34 BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998. p. 43

35 Respectivement, Professeur au département psychologie et études africaines et afro-américaines de Harvard et Professeure au département de psychologie de l'université du Connecticut.

36 DAMBRUN, Michaël. *La théorie de la dominance sociale de Sidanius et Pratto* – Projet « Préjugés & Stéréotypes » à l'initiative de l'AFPS et de www.psychologie-sociale.org réalisé avec le concours du Ministère de la Recherche. <http://www.prejuges-stereotypes.net/indexFlash.htm#> (dernière consultation : mars 2013)

sociétés complexes sont caractérisées par l'existence d'une hiérarchie sociale composée d'un ou plusieurs groupes dominants et hégémoniques au sommet, et d'un ou plusieurs groupes dominés à la base. » (Dambrun, 2)

Gramsci, Bourdieu, Sidanius et Pratto s'accordent à dire que le consentement du dominé est indispensable dans la situation de domination. En effet, Mattelart et Neveu indiquent que pour Gramsci, « l'hégémonie est fondamentalement une construction du pouvoir par l'acquiescement des dominés aux valeurs de l'ordre social, la production d'une « volonté générale » consensuelle» (Mattelart et Neveu 37). Pareillement, Bourdieu explique que le « pouvoir symbolique ne peut s'exercer sans la contribution de ceux qui le subissent et qui ne le subissent que parce qu'ils le *construisent* comme tel» (Bourdieu 46). Enfin, tout comme la théorie de la justification du système³⁷ de John T. Jost et Mahzarin R. Banaji³⁸ de 1994, la TDS postule que « les membres de groupes désavantagés participent activement au maintien de leur domination et au statu quo » (Sidanius et Pratto *in* Dambrun 19). Autrement dit, pour Sidanius et Pratto, « la hiérarchie sociale et les inégalités sociales qui lui sont associées [sont] les fruits de la coopération entre les groupes dominants et les groupes dominés » (Dambrun 19).

En revanche, il existe quelques divergences quant à la définition du terme hégémonie ou domination. Le philosophe français Louis Althusser y voit une « contrainte exercée par les appareils idéologiques » (Mattelart et Neveu 55) alors que Gramsci la définit comme un « jeu de négociations et de médiation » (Mattelart et Neveu 55). Dans la TDS, la hiérarchie sociale humaine – donc, la domination d'un groupe sur les autres – est considérée comme le résultat de processus de discrimination individuelle, de discrimination institutionnelle et d'asymétrie comportementale régulés par des attitudes, des valeurs, des croyances, des stéréotypes et des idéologies (les mythes légitimisateurs) qui fournissent une justification intellectuelle et morale à l'absence d'équité au sein d'un système social (Dambrun 5). De plus, le facteur économique est à prendre en compte dans le processus puisque, selon les philosophes allemands du 19e siècle Karl Marx et Friedrich Engels, plus l'économie d'une société est capable de créer un surplus économique important, plus les richesses et le pouvoir sont répartis de façon inégalitaire (Dambrun 4).

Les travaux de Sidanius et Pratto mettent en lumière plusieurs éléments constitutifs de la situation de domination :

37 Théorie selon laquelle un système socialement et économiquement inégalitaire devient pérenne grâce aux stéréotypes sociaux. Ces derniers sont ainsi des outils servant à légitimer les inégalités.

38 Appartenant aux départements de Psychologie, respectivement, de l'université de New York et de l'université de Harvard.

- l'âge, le genre et des caractéristiques arbitraires telles l'ethnie, la nationalité, la religion, etc. sont les facteurs discriminants sur lesquels les hiérarchies sociales humaines se basent (structure trimorphique).

- quel que soit le facteur discriminant, un groupe domine toujours les autres.

- l'importance des inégalités dans la répartition des richesses et pouvoirs fluctue en fonction de la capacité d'une société à créer un surplus économique.

- les dominants ont une valeur sociale positive et les dominés une valeur sociale négative.

- les attributs des dominants sont l'autorité politique, le pouvoir, les richesses, un statut social élevé, des ressources matérielles et économiques et l'accès privilégié à la santé et à l'éducation.

- les attributs des dominés sont le faible pouvoir, un statut social faible, des ressources matérielles et économiques faibles, un moindre accès à la santé et à l'éducation, et l'obtention de sanctions négatives (prison, peine de mort, etc.).

- le racisme, le sexisme, le nationalisme, etc. sont autant de mythes – dits mythes accélérateurs – qui justifient et favorisent les inégalités sociales et coopèrent en cela au maintien de l'hégémonie.

Comme tous ces éléments ne cessent de le rappeler, la domination se traduit par l'établissement d'un système inéquitable de répartition des pouvoirs et des richesses qui doit notamment sa pérennité à l'acceptation et la reconnaissance de la supériorité d'un groupe donné – dit « groupe dominant » – par les autres groupes – dits « groupes dominés ». Bourdieu le martèle : « la domination suppose toujours un acte de reconnaissance » (Bourdieu 46). Or, dans de nombreux cas, la domination n'est pas acceptée, pas reconnue (conflits intergénérationnels, conflits interraciaux, lutte pour la parité homme-femme, etc.). Quand cela arrive, l'action des dits « dominés » est l'entrée en état de résistance. Cela est corroboré par Stéphane Hessel³⁹ pour qui, en situation d'oppression, l'indignation – c'est à dire le refus d'une situation injuste et intolérable portant atteinte à l'Homme – engendre la résistance⁴⁰.

Plusieurs sociétés humaines ont statué sur le concept de résistance et l'ont introduit dans leurs textes fondateurs. L'un des plus célèbres, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (18e siècle), considère la résistance à l'oppression comme un droit naturel, inaliénable et sacré⁴¹. Cependant, la notion de résistance n'est pas clairement définie. D'après

39 Résistant français lors de la Seconde Guerre Mondiale.

40 HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous !* Paris : Indigènes éditions, 2011. p.11.

41 Article II de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789.

Mattelart et Neveu, elle représente davantage « un espace de débat qu'un concept verrouillé » et « questionne la spécificité du pouvoir culturel que peuvent exercer les classes populaires » (Mattelart et Neveu, 37). Pour Dick Hebdige⁴², la résistance est à la fois :

- « une déclaration d'indépendance, d'altérité, d'intention de changement, d'un refus de l'anonymat et d'un statut subordonné »
- et « une confirmation du fait même de la privation de pouvoir, d'une célébration de l'impuissance » (Hebdige *in* Mattelart et Neveu 38).

La TDS autorise à dire que la résistance se manifeste notamment sous la forme des conflits intergroupes. Pour Mattelart et Neveu, elle peut se traduire par des conflits sociaux, signes du déploiement par les classes populaires d'un répertoire d'obstacles à la domination. Les mythes atténuateurs identifiés dans la TDS de Sidanius et Pratto (tels les droits de l'homme, l'universalisme, le multiculturalisme, etc.) constituent de parfaits outils de résistance puisqu'ils atténuent la hiérarchie sociale et favorisent ainsi l'égalité dans la société.

Le but de la résistance est d'établir ou de rétablir une situation égalitaire dans une organisation ou une société inéquitable. Cependant, on peut s'interroger sur l'efficacité et la réussite des stratégies mises en place lors du processus de résistance. Hebdige émet quelques réserves concernant les moyens dont disposent les opprimés pour lutter contre les oppresseurs en situation de domination. En effet, la valeur sociale négative (vue dans la TDS) qui les caractérise fait que les dominés sont en état de faiblesse, leurs armes ne peuvent donc être que de faibles armes. Et, selon Hebdige, cela signifie que leur potentiel d'action autonome n'aboutit qu'à une « posture purement défensive et des succès partiels et provisoires » (Hebdige *in* Mattelart et Neveu 38). Les conclusions qui peuvent être tirées de la TDS vont en ce sens puisque l'un des constats de ses auteurs est qu'« aucune révolution n'a jamais réussi à créer une société totalement égalitaire » (Sidanius et Pratto 17). Néanmoins, dans la mesure où la recherche de l'égalité (ou en tout cas la recherche d'une amélioration de leur statut social) est l'une des aspirations principales des groupes dominés en rejet des formes de domination, la révolte et la résistance à l'oppression apparaissent comme des réponses logiques et inévitables. Elles se manifestent sous plusieurs formes. Leur intensité peut dépendre de la force exercée par le groupe dominant : Judith Halberstam constate (en considérant les émeutes de Los Angeles de 1992) que « des décisions violentes provoquent une résistance violente »⁴³. D'autres mouvements de résistance se font plus

42 Sociologue et chercheur britannique en communication.

43 HALBERSTAM, Judith. « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », *Tumultes* 2/2006 (n° 27), p. 89-107. www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-89.htm (dernière consultation : avril 2013). p. 4

modérés à l'image des actions pacifiques – aussi appelées résistances non-violentes – menées par de grands leaders comme le Mahatma Gandhi, Martin Luther King ou le Dalaï Lama (marches pacifiques, grève de la faim, désobéissance civique, etc).

La résistance s'exprime dans des domaines variés et notamment dans les arts. Halberstam note que « la résistance émane aussi bien de la culture populaire, des vidéos, des films et des romans que de groupes d'activistes. » (Halbertam 5). C'est en substance ce qu'énonce déjà le philosophe français Gilles Deleuze⁴⁴ dans les années 1980 quand il dit qu'en créant, les artistes, les cinéastes, les musiciens, les mathématiciens, les philosophes résistent⁴⁵. L'une de ses célèbres citations (reprise par Hessel dans *Indignez-vous!*), « Résister c'est créer, créer c'est résister », souligne avec force la dimension artistique et créatrice d'une telle lutte.

Enfin, la résistance joue un rôle essentielle dans la construction et la préservation de l'identité. Le pédagogue français Jacques Ladsous explique notamment que quand « le faible est distancé et souvent malmené par le fort », l'affirmation de l'identité passe par la révolte⁴⁶. D'après l'universitaire Hervé Marchal⁴⁷, l'identité c'est « ce qui résiste au temps » et au changement⁴⁸. Mattelart et Neveu indiquent que :

« A mesure que la dynamique des travaux vient superposer aux classes sociales des variables comme la génération, le genre, l'ethnicité, la sexualité, c'est tout un questionnement sur le mode de constitution des collectifs, une attention croissante à la manière dont les individus structurent subjectivement leur identité, qui vient occuper une place stratégique » (Mattelart et Neveu 38).

L'identité est un enjeu d'autant plus manifeste dans la dualité domination/résistance si l'on considère l'ambivalence même du concept. En effet, l'identité désigne à la fois une identification à l'autre et l'individualisation par rapport à l'autre (Marchal), autrement dit l'identique et le différent. La formule « l'être est, le non-être n'est pas » de Parménide⁴⁹ suggère, selon Marchal, que la réalisation et l'accomplissement de soi passent aussi par « l'être », « la *mêmeté* », la résistance au changement (Marchal). Or, l'une des spécificités de l'hégémonie est de favoriser un groupe uni par « sa *mêmeté* » au détriment de groupes caractérisés par leur différence culturelle, ethnique, nationale, etc. par rapport au groupe dominant. Diverses tragédies d'hier et d'aujourd'hui prouvent que l'hégémonie peut se traduire par l'exploitation, l'oppression ou la destruction (Traite négrière, Apartheid, Shoah,

44 Gilles Deleuze est connu pour « R comme résistance » apparaissant dans son abécédaire de 1980.

45 Paroles prononcées par Gilles Deleuze lors d'une conférence à la fondation FEMIS en mars 1987.

46 LADSOUS, Jacques (coord.). *V. S. T. n° 89 Domination et révolte : avec Frantz Fanon*. Ramonville Saint-Agne : Editions Erès, 2006. p. 13

47 Maître de conférence en sociologie à l'université Nancy 2.

48 MARCHAL, Hervé. *L'identité en question*. Paris : Ellipses, 2006. p.

49 Philosophe grec du 5e siècle avant J.-C., auteur fondamental de l'ontologie ou l'étude de l'être en soi.

etc.) de celui qui est différent, c'est à dire l'Autre.

Il est à noter que des conflits, tels que ceux qui découlent de l'opposition dominant/dominé, entraînent l'émergence de figures emblématiques. Ces dernières portent souvent le nom de héros.

2.3. Héroïsme et héros

George Zaragoza⁵⁰ s'est intéressé au héros de fiction à l'âge classique dans *Héroïsme et marginalité – Le crépuscule du héros* (2002). Il est dit dans cet ouvrage que le héros « est un personnage qui rassure » et qui « a pour fonction de garantir l'ordre du monde, de fonder une image nationale »⁵¹. Estimant grandement l'analyse et les définitions du héros fournies par Balthazar Gracian dans l'ouvrage *Le Héros* écrit en 1630, Zaragoza s'appuie sur ce travail pour dresser une liste des signes distinctifs du personnage. Ainsi, le héros peut avoir quelques-unes ou toutes les caractéristiques suivantes (Zaragoza 9-14) :

- être un homme de pouvoir (souvent un monarque ou un prince)
- être proche du divin grâce à une somme extraordinaire de perfections (désignation proche de la définition antique prêtant au héros une ascendance semi-divine)
- connaître assez son étoile (rapport à la fortune et notion de prédestination)
- rendre le bien pour le mal (perspective chrétienne) : « Au lieu de la vengeance, à laquelle tout homme ordinaire se livrerait..., [le héros] pardonne une injuste haine... » (Gracian *in* Zaragoza)
- être reconnu par les autres en tant que héros et avoir du mérite : « on ne se déclare pas héros, on en reçoit le titre par les autres » (Zaragoza 13), « on est à double titre un héros ; on l'est par le mérite le plus complet, et par l'estime générale des hommes ; on l'est en effet, et on l'est universellement reconnu comme tel. » (Gracian *in* Zaragoza 73)
- rester maître de son image, se faire aimer et s'ériger en modèle.

Enfin, Zaragoza conclut, à partir du travail de Gracian, que l'on doit se méfier de la trop simpliste « image d'Épinal d'un héros mettant son courage et sa force physique au service d'une communauté dont il sert les intérêts et dont il assure la souveraineté ».

Le concept du héros détaillé ici par Zaragoza n'a manifestement subi aucune modification majeure depuis l'air classique de la littérature comme le montre l'ouvrage de Jean Ungaro sur le héros des films américains⁵² et fait donc ici office de référence.

50 Professeur de Littérature générale et comparée à l'université de Bourgogne.

51 ZARAGOZA, Georges. *Héroïsme et marginalité – Le crépuscule du héros*. Nantes : Éditions du Temps, 2002.

52 UNGARO, Jean. *Américains héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2005.

IV - Résultats et Perspectives

Mon étude est partie d'une volonté de faire le point sur la figure de plus en plus récurrente dans le cinéma américain qu'est le personnage noir. Un sondage⁵³ auprès d'une trentaine de cinéphiles (majoritairement Antillais), m'a permis de constater une méconnaissance du sujet mais, paradoxalement, non un désintérêt. Ce personnage, physiquement, géographiquement et historiquement proche de nous, Afro-descendants de la Caraïbe, est aujourd'hui connue dans le monde entier mais le protagoniste blanc reste dominant car l'éventail de comédiens/héros afro-américains auquel le spectateur peut s'identifier aujourd'hui apparaît très restreint. En effet, bien que trois interprètes noirs arrivent en tête du classement des favoris des sondés (Will Smith 47%, Denzel Washington 40%, Halle Berry 23%), aux questions : « Quels sont vos personnages de films (de super-héros notamment) favoris ? » et « Quel(le)s sont vos acteurs/actrices préféré(e)s ? », la plupart des participants à l'enquête citent principalement des héros de cinéma ou des interprètes américains blancs de tous horizons (respectivement 55% et 53,4% des réponses). Ces observations m'ont poussée à m'interroger et à mener l'étude en suivant deux axes conceptuels qui, selon moi, sont majeurs : domination et résistance associées aux notions de visibilité et de représentation du corps et de l'identité noirs.

Dans un premier temps, je me suis intéressée aux étapes importantes de la représentation du Noir et aux auteurs mêmes de l'image pour avoir une idée précise de l'évolution du personnage noir. Pour cela, j'ai d'abord recherché les origines des stéréotypes visant les Noirs pour mieux les décrypter. Marginal ou maltraité hier, le personnage noir semble aujourd'hui quasiment incontournable. Il était donc important de mettre en lumière la lutte (autant à la ville qu'à l'écran) à l'origine de ce résultat et d'identifier les obstacles surmontés et les problèmes encore persistants. L'univers du cinéma étant très vaste, je me suis focalisée sur la contribution d'acteurs et de réalisateurs emblématiques, sur des périodes-clés et sur des films marquants.

Durant mon investigation, ma priorité a été la représentation du héros noir et l'héritage dont il est détenteur. Ma recherche a porté sur la manière dont le combat des Noirs contre les stéréotypes négatifs et pour l'authenticité, ainsi que les avancées qui en ont découlé transparaissent dans la représentation du héros noir. Il me semblait important de déterminer si ce dernier avait réussi à se hisser à un statut équivalant celui du héros blanc. Prenant en compte toutes mes interrogations, la question fil rouge à laquelle j'ai tenté de répondre est la suivante : Quel impact ont eu les stéréotypes raciaux sur les représentations cinématographiques récentes du Noir, et notamment sur celles du héros noir hollywoodien

53 Annexe 1

du 21^e siècle ?

Des premiers éléments recueillis lors de ma recherche, il ressort que la conception primaire du Noir dans le cinéma des décades de 1900 et 1910 est le reflet de la politique sociale raciste héritée de la période esclavagiste (achevée en 1865) et caractérisée par les lois Jim Crow (en vigueur de 1896 à 1964). Jesse A. Rhimes relève le synchronisme en 1896 de l'apparition du cinéma et de l'officialisation de la ségrégation « Jim Crow » avec le principe anti-Noir « séparés mais égaux »⁵⁴ reconnu par l'arrêt *Plessy v. Ferguson*. Comme le stipule l'historienne Nicole Bacharan, les lois Jim Crow visent en priorité à empêcher le métissage et à persuader les gens de couleur de leur infériorité afin de préserver la position dominante et la pureté raciale de la communauté blanche⁵⁵. Cela se traduit par d'importantes inégalités sociales et une sévère ségrégation raciale cautionnées par le pouvoir en place. Cinéma américain et lois ségrégationnistes semblent liés. Manthia Diawara, professeur à l'université de New York, livre en substance l'analyse suivante : le langage cinématographique s'étant développé en même temps que le racisme, il a servi à en développer et diffuser les préceptes⁵⁶. Cette étude en apporte quelques preuves.

Le premier point à souligner est le fait que les premières images du Noir se construisent à partir du point de vue de la communauté blanche, les premiers cinéastes étant blancs (Thomas Edison, Edwin S. Porter, D. W. Griffith, ect.). Si les courts-métrages *Les troupes colorées débarquant* (1898) et *La 9^e cavalerie noire abreuvant ses chevaux* (1898) d'Edison sur des soldats afro-américains armés et en uniforme sont des documentaires sans réel message anti-Noir (pour Anne Crémieux, « c'était des soldats et ils apparaissaient comme tels »⁵⁷), Régis Dubois souligne que ces études laissent rapidement la place à « une imagerie stéréotypée, puisant ses modèles dans la tradition esclavagiste » tel le court-métrage *Dix négroillons* (T. Edison, 1904) montrant des enfants noirs⁵⁸ ou encore les récurrents *Watermelon Contests*, images de Noirs gloutons lors de concours de pastèques – symbole de l'appétit vorace du Noir et métaphore sans doute de la menace qu'il ferait peser sur la société blanche. Je note que ceci a été possible avec des techniques limitées. Que se passe-t-il avec des moyens plus élaborés et une maîtrise artistique plus affirmée ?

Avec les évolutions techniques (mise au point du montage en 1903, structuration et continuité narrative dans les années 1910), se dessinent de façon nette des personnages noirs

54 RHINES, Jesse A. *Black Film / White Money*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000. pp. 14-15

55 BACHARAN, Nicole. *Les Noirs américains. Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris : Editions Perrin, 2010. pp. 76-77

56 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

57 CREMIEUX, Anne. *Les cinéastes noirs et le rêve américain*. Paris : L'Harmattan, 2004. p.12

58 DUBOIS, 2005. p.13

typiques et conséquemment les premiers stéréotypes raciaux. Répondant à un principe d'économie qui facilite la compréhension du spectateur, Stéphane Hoebeke explique que les clichés « épargnent au cerveau de réfléchir sur l'interprétation à donner à une information »⁵⁹ et permettent une identification rapide de la situation et des protagonistes. Gerald R. Butters commente :

« The recurrence of certain resilient stereotypes, of both Euro-American and African-American portrayals, has created a narrative web with which the spectator is familiar and to which the viewer returns, with every new film he or she sees »⁶⁰.

Les premiers personnages appartiennent à un référentiel déjà connu de la société américaine car popularisé par les Blackface du Minstrel Show – un vaudeville très populaire aux États-Unis et en Angleterre du milieu du 19e siècle au milieu du 20e siècle. Le succès de ces spectacles musicaux entraînent l'apparition de leur imagerie au cinéma⁶¹.

Donald Bogle, spécialiste reconnu de la question des Noirs dans le cinéma hollywoodien, identifie les premiers personnages noirs types de l'histoire, apparus durant l'ère du cinéma muet : les Toms (premiers personnages noirs du cinéma hollywoodien, révélés dans *La case de l'oncle Tom* (E. Porter) en 1903), les Coons (apparus sous la forme de négrillons en 1904 dans *Dix négrillons* (T. Edison)), les Tragic Mulattoes (dans *The Debt* en 1912), les Mammies (sous la forme d'une version féminine du Coon dans *Coon Town Suffragettes* vers 1914) et les Bucks (apparus en 1915 dans *Naissance d'une nation* (D. W. Griffith))⁶². En français : les oncles Tom, les moricauds, les mulâtres malheureuses, les nounous et les boucs⁶³. Leur caractéristiques physiques et comportementales standards les rendent facilement identifiables⁶⁴.

L'incontournable *Naissance d'une nation* (1915) de D. W. Griffith (premier blockbuster de l'histoire et précurseur de « la forme de récit cinématographique qui servira de modèle à tout le classicisme hollywoodien et européen à partir de 1915 »⁶⁵) a la particularité d'exposer ces cinq catégories de personnages : les deux fidèles domestiques de la famille Cameron pour l'Oncle Tom et la Mammy ; le soldat renégat Gus et l'ambitieux mulâtre Silas Lynch pour les Bucks ; Lydia la maîtresse métisse du Sénateur abolitionniste blanc Stoneman pour la Mulatto ; et les membres noirs de la Chambre des Représentants pour les Coons. Tous les

59 HOEBEKE, Stéphane. *Sexe et stéréotypes dans les médias*. Paris : L'Harmattan (Communication et Civilisation), 2008. p.41

60 BUTTERS, Gerald Jr. *Black Manhood on the Silent Screen*. Lawrence : University Press of Kansas, 2002. p.41

61 DUBOIS, 2005. p.15

62 BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks – As an Interpretative History of Blacks in American Films*. New York : Continuum, 2004. pp. 4-10

63 DUBOIS, 2005. p.13

64 Voir Annexe 2A

65 GOLIOT-LETE, Anne ; VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin, 2011. p.17

personnages noirs importants sont joués par des acteurs blancs grimés, les Blackface (Oncle Tom, Mammy, Silas, Lydia et Gus) tandis que les vrais « figures » noires sont reléguées au rang de figurants furtifs et anonymes (foule, soldats, membres de la Chambre des Représentants, négrillons, etc.). La distinction entre personnages noirs importants et personnages noirs quelconques correspond à la catégorisation en *parts* (des personnages plutôt visibles et, quoique secondaires et subalternes, utiles à l'intrigue) et en *bits* (des personnages d'arrière-plan, de moindre importance et peu visibles)⁶⁶. Ici, elle traduit, sur le plateau de tournage, les lois ségrégationnistes (faible contact entre acteurs blancs et figurants noirs) et l'infériorisation des Noirs (différence qualitative entre *parts*/Blackface et *bits*/vrais Noirs). De plus, sur le plan filmique, visuel et symbolique, le Blackface participe d'une véritable usurpation d'identité, puisque n'étant qu'artificiellement noir. Le corps noir est ici fabriqué ce qui, d'après l'historien Pascal Blanchard, associe le Noir à une monstruosité, une non-humanité, une animalité⁶⁷. Selon Bogle, le succès du film (dû d'abord au talent artistique et à la virtuosité technique et scénaristique de Griffith) augmente la popularité de cette représentation négative du Noir⁶⁸. J'estime que les images traduisent une nostalgie de la période esclavagiste, la croyance en la hiérarchie des races, le mépris envers l'Autre non-blanc ainsi que la crainte d'une perte du pouvoir et le besoin de désigner un bouc-émissaire aux maux de la société blanche. Il m'apparaît également que les représentations du Noir serviteur content de son sort ou vilain insoumis servent une propagande ethnocentrique visant à persuader l'Afro-Américain de son infériorité ou de son illégitimité. A travers son éventail de clichés sur les Noirs (Ed Guerrero parle de «construction of stereotypes, ranging from the loyal slave, the mammy, and the dancing bucks in the slave quarter of pre-Civil War days to the insolent, criminal, and free «brute negroes» of Reconstruction»⁶⁹), *Naissance d'une nation* répand l'idée selon laquelle le Noir est : soit dévoué aux Blancs, soit opposé à eux. Krin Gabbard corrobore ce point de vue sur le sujet en citant Linda Williams (auteure de *Playing the Race Card Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*) :

« ... white Americans tend to conceive of race relations primarily in terms of exaggerated virtue and villainy. In the white imagination, blacks tend to be either heroically suffering models of moral excellence, like Harriet Beecher Stowe's Uncle

66 CORRINGTON in FRIEDMAN, Ryan Jay. *Hollywood's African American Films - The Transition to Sound*. New Brunswick : Rutgers Press, 2011. p.66

67 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

68 BOGLE, 2004. p. 16

69 GUERRERO, Ed. *Framing Blackness. – The African American Image in Film*. Philadelphia : Temple University Press, 1993. p.15

Tom, or vicious defilers of white women, like the renegade Gus in D.W Griffith's *The Birth of a Nation*. William designates these categories as Tom and Anti-Tom, both of which comfortably accommodate a large body of melodramatic books, plays, and films »⁷⁰.

Dans le cas du Tom, les figures noires présentées (la nounou et l'oncle Tom) reconnaissent et cautionnent la supériorité du Blanc : illustration parlante de la théorie du philosophe italien Antonio Gramsci voulant que l'hégémonie soit le produit d'une « volonté générale consensuelle »⁷¹. Dans le cas de l'Anti-Tom (le Buck et dans une certaine mesure, ici, les Coons et la mulatto), le Noir insoumis, assoiffé de pouvoir et se présentant comme l'égal au Blanc est une menace pour la société blanche et inspire la crainte. Gerald Butters Jr. parle notamment de « quintessential fear of the white man »⁷² s'agissant de l'attrance d'un Afro-Américain pour la femme blanche. Pierre Bourdieu explique que la « possession » de la femme est hautement symbolique du point de vue social pour l'homme car synonyme d'honneur et d'une certaine puissance⁷³. Le désir du Buck pour une jeune Blanche est fatal pour l'un et l'autre (poursuivie par Gus dans la forêt, la fille Cameron chute d'une falaise et meurt ; le KKK la venge en tuant Gus) : ce cliché instaure une terreur autour du métissage qui sert l'interdiction de la miscégenation par les lois Jim Crow.

En ancrant les Toms (dévoués et heureux) dans le Bien et les Anti-Toms (illégitimes, incompetents et nuisibles) dans le Mal, *Naissance d'une Nation* sert une apologie du racisme soutenant que la place du Noir est à la base et celle du Blanc au sommet de la hiérarchie sociale américaine. Butters corrobore ce point de vue en soulignant que « The cinema was, and has remained, an institution of popular culture that has held in place the Euro-American dominated symbolic order of « white » masculinity supremacy »⁷⁴. Cette propagande anti-Noir est d'autant plus dangereuse que, comme le mentionne Dubois, le film est à « l'origine de la renaissance du KKK en Amérique »⁷⁵.

Les résultats de plusieurs chercheurs indiquent que la représentation d'une véritable identité noire au cinéma naît principalement de l'indignation de la communauté afro-américaine contre l'image réductrice et monstrueuse du Noir mise en avant par le film de Griffith. Bien que des réalisateurs afro-américains se soient opposés aux clichés avant la sortie de cette production (tel William D. Foster avec *The Railroad Porter* en 1912) en

70 GABBARD, Krin. *Black Magic - White Hollywood and African American Culture*. New Brunswick, New Jersey – London : Rutgers University Press, 2004. p.145

71 MATTELART, Armand ; NEVEU, Eric. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte, 2008. p. 37 .

72 BUTTERS, 2002. p.77

73 BOURDIEU, Pierre. *Domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

74 BUTTERS, 2002. p.41

75 DUBOIS, 2005. p.23

mettant en scène la vie de Noirs, les études tablent majoritairement sur un cinéma noir post-*Naissance d'une nation*. Régis Dubois précise que c'est suite au film de Griffith que « pour la première fois, les représentants de la communauté noire décident de coopérer », parmi eux : W.E.B. Dubois (l'un des artisans du futur mouvement de renouveau culturel afro-américain : la Harlem Renaissance), Booker T. Washington, la NAACP, le groupe de Tuskegee et les frères Johnson⁷⁶. La mise en place du cinéma noir primaire et le recours au circuit de production indépendant (avec la création de sociétés de production comme la Lincoln Motion Picture Company (dirigée par un Noir) ou l'Ebony Film Corp (dirigé par un Blanc) à la fin des années 1910) constituent une entrée en résistance. Le but affiché est de rétablir la vérité au sujet de la communauté noire, de réhabiliter une identité afro-américaine bafouée en mettant en lumière la réalité culturelle et ethnique ainsi que le corps noirs. Cette action prend une tournure politique puisqu'elle s'inscrit dans un processus de lutte contre le racisme et pour l'avancement des Noirs. La première étape consiste en la réalisation de films par les Noirs (producteurs, réalisateurs, scénaristes et acteurs) pour les Noirs : les *race movies*, qui se distinguent par l'exposition des réalités historiques, sociales, politiques et économiques des Afro-descendants américains. Pour la cinéaste française Euzhan Palcy, « un peuple qui ne se voit pas, ne voit pas son image, ne peut pas vraiment progresser »⁷⁷. En étant spolié de sa propre incarnation et cantonné à des rôles de subalternes dans le cinéma blanc, le Noir est délibérément empêché d'endosser le rôle de héros tel que le dépeint George Zaragoza, c'est-à-dire une figure notamment détentrice du pouvoir et/ou reconnue par les hommes pour son mérite⁷⁸. Mettre en lumière les Noirs permet, justement, aux Afro-Américains de s'identifier à des héros noirs, à des modèles noirs positifs. Butters remarque :

« As major motion picture studios were elevating white manhood by contrasting it with an inferior, animalistic, slothful black man, African-American men were delivering the cinematic equivalent of an ebony hero, an African-American man who worked, was educated, took care of his wife and children, and worked for the betterment of society. »⁷⁹

L'ambition de *Naissance d'une race* (1918) de John W. Noble était justement de répondre au film de Griffith en montrant des héros noirs, mais de nombreux problèmes de production l'ont rendu moins percutant. Dubois qualifie le film de « fable insipide, idéaliste et quelque peu naïve, dénuée d'intérêt esthétique et politique »⁸⁰. *Within our Gates* (1920) du

76 DUBOIS, 2005. p.24

77 Documentaire *Noirs et Blancs en couleurs*. Émission Archipels diffusée le 21 novembre 2012 sur Martinique 1re (réalisateur : Maurice Dubroca).

78 ZARAGOZA, Georges. *Héroïsme et marginalité – Le crépuscule du héros*. Nantes : Editions du Temps, 2002.

79 BUTTERS, 2002. p.121

80 DUBOIS, 2005. p.25

réalisateur Afro-Américain Oscar Micheaux, l'une des réalisations cinématographiques noires les plus anciennes jamais retrouvées⁸¹, m'a semblé être une production beaucoup plus parlante quant à l'expression de la réponse de cinéastes noirs aux images défavorables véhiculées par le cinéma blanc. Jane Gaines (professeur en cinéma à l'université de Columbia) met en regard deux critiques faites au film de Griffith pour l'une et à celui de Micheaux pour l'autre : *Naissance d'une nation* est considérée comme une version fabriquée de l'histoire américaine – Guerrero parle notamment de « depictions of totally fantasized black legislature in Reconstruction South Carolina », de « blunt and unique racial defamations » et de « elaborate lie » pour la *mise-en-scène* du conseil législatif de la Reconstruction⁸² – tandis que *Within our Gates* en est une trop véridique⁸³. Dubois parle du film de Micheaux comme d'une « relecture du film de Griffith »⁸⁴. Effectivement en contrepoint de la production de Griffith, le film du cinéaste noir est une entreprise de déconstruction des représentations négatives habituelles. Dans ce processus, l'une des caractéristiques du héros classique selon Zaragoza apparaît clairement : rester maître de son image, se faire aimer et s'ériger en modèle. Micheaux bâtit un nouvel imaginaire et se livre à une guerre des images à la façon de W.E.B. Dubois qui, comme le mentionne Pascal Blanchard, opposait aux images de sauvages noirs des images de Noirs habillés et insérés dans la vie sociale occidentale, lors de l'exposition coloniale de Paris en 1900⁸⁵. Butters précise, que contrairement à ses homologues, Micheaux aborde les questions difficiles et fâcheuses et se focalise sur les problèmes de racisme et de discrimination entre Américains descendants d'Européens et Afro-descendants :

«...he tackled subjects sensitive to both Euro-Americans and Afro-Americans. Most African-American directors of the silent era were afraid to deal with controversial issue, particularly those including racism or discrimination, but Micheaux addressed lynching, job discrimination, interracial romance, mob violence, intraracial prejudice, rape and religious hypocrisy... He persistently chose themes that were explosive at the time »⁸⁶.

Le fait que Micheaux représente une société plausible où Noirs et Blancs interagissent⁸⁷ confère au film et aux personnages une authenticité rare à l'époque. Le film montre des personnages noirs humains issus de deux générations distinctes : les parents

81 BUTTERS, 2002. p.150

82 GUERRERO, 1993. p.16

83 GAINES in BUTTERS, 2002. p.151

84 DUBOIS, 2005. p.62

85 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

86 BUTTERS, 2002. p.122

87 BUTTERS, 2002. p.153

(travailleurs des champs manifestement peu lettrés, au service d'un patron blanc peu conciliant) et leurs enfants (en apprentissage ou déjà instruits, pleins d'aspirations, élégants, volontaires et quasiment indépendants des Blancs). La représentation des premiers rappelle l'imagerie stéréotypée du Noir travailleur des champs ou serviteur soumis tandis que celle des seconds est empreinte de modernité et de réussite (professions de médecin et d'institutrice, habits et attitudes équivalentes à ceux des protagonistes blancs). La comparaison des deux générations fait apparaître la normalité des Noirs et la faisabilité d'une évolution positive de leur statut social. Cependant, cette œuvre de Micheaux, qui met en avant une héroïne métisse très claire de peau, témoigne aussi d'une tendance amorcée dans *Naissance d'une nation* consistant à mettre en avant des Noirs à la peau peu foncée. Bogle remarque que la distinction entre peaux claires et peaux foncées (notamment chez le personnage féminin) dans le film de Griffith a sensiblement influencé l'attribution des rôles principaux dans les films des majors et dans les *race movies* : les peaux claires sont mises en avant, les peaux foncées ont des rôles moins intéressants⁸⁸. Dubois relève que :

« Le héros dramatique noir de *race movie* se démarque souvent des autres protagonistes, des méchants notamment, par sa couleur claire... [Certains acteurs] auraient même pu se faire passer pour Blancs tant leur teint et leurs traits paraissaient « caucasiens » »⁸⁹.

Cette distinction de la teinte malgré la One-drop Rule (tout descendant de Noir est un Noir) maintient l'idée d'une supériorité blanche en favorisant les carnations les plus claires, reproduction selon Dubois de mécanismes et modes de représentation dominants.

Naissance d'une nation (film à gros budget préfigurant Hollywood) et *Within our Gates* (film indépendant à petits moyens) sont la thèse et l'antithèse du stéréotype à l'époque du cinéma muet. L'avantage revient au film de Griffith qui, contrairement à celui de Micheaux, a bénéficié des grands circuits de distribution et donc touché un plus large public. Manthia Diawara explique que du fait que les films étaient faits par et pour des Noirs, ils avaient un faible accès aux salles et s'adressaient à un public confidentiel⁹⁰. Crémieux précise qu' « il était plus économique pour le public afro-américain d'accéder aux films hollywoodiens » avant les années 1950, facteur accentuant la marginalisation du cinéma noir. A l'arrivée du son en 1929, Ryan Jay Friedman décrit, au contraire, un engouement grandissant du public et de Hollywood pour les talents noirs :

« During the Hollywood studio's conversion to synchronized-sound film

88 BOGLE, 2004. p. 15

89 DUBOIS, 2005. p.48

90 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

production in 1929 and 1930, it became commonplace to speak of a « vogue » for « Negro films », which « echoed » the contemporary, New York-centered white « fad » for black musical theater, jazz music and dance. »⁹¹

L'émergence de véritables acteurs noirs dans les films parlants des années 1930 vient du fait que la voix noire est reconnue comme seul son suffisamment esthétique pour contrebalancer les effets indésirables des limites techniques des équipements de prise de son (immobilité scénique ; faible intérêt visuel ; manque de chaleur, de richesse, de personnalité ; mauvaise synchronisation du son et de l'image). Alice Maurice (professeur à l'université de Toronto) indique : « African American performers seemed, to some white observers, to offer remedies for these several ills of recorded-sound film production. »⁹² Il s'agit d'une des premières manifestations de ce que Krin Gabbard appelle « Black Magic » : simultanément une appropriation de la culture et des talents noirs et une marginalisation du corps noir⁹³. C'est aussi, paradoxalement, une véritable chance en matière de visibilité : grâce à son talent vocal, le personnage noir est vraiment incarné par un Noir. Cependant, bien que le son (« the agent that forces the American cinema's belated turn to the Negro »⁹⁴) ait fait entrer le Noir talentueux à Hollywood, cela ne suffit pas à enrayer le processus d'infériorisation engagé pendant l'ère du film muet. Au contraire, les rôles noirs sont davantage caractérisés du fait même de l'authenticité de la couleur de peau du comédien. Le film de la MGM *Hallelujah!* (King Vidor, 1929), l'un des premiers du *mainstream* à avoir un casting exclusivement noir et se voulant pourtant plus ouvert sur la question noire, montre des personnages types (mammy, tom, pickaninnies, mulatto) chantant et dansant jouant des rôles types (ouvriers du coton, prêcheurs, mulâtres arnaqueurs) ancrés dans un décor proche de l'imagerie de la plantation sudiste, tendance du « primitive negro life of the south »⁹⁵ glorifiée par les studios. Dans ce récit des déboires d'un travailleur du coton (Zeke Johnson/Daniel L. Haynes) arnaqué par une jeune femme attachante mais vénale (Chick/Nina Mae McKinney), le talent des acteurs, les chants, la gravité des personnages et de l'histoire ainsi que le sens artistique de Vidor donnent incontestablement une image moins dévalorisante de la population afro-américaine et met en avant la culture noire à travers son talent vocal, ses danses, son langage verbal et corporel, ses rites religieux (veillée mortuaire, prêches, etc.), sa conception de la famille. Mais cela n'efface pas le statut particulier du Noir à l'écran : le Noir joue un rôle de Noir. La performance de McKinney contribue même, selon Bogle, à modeler le stéréotype de la

91 FRIEDMAN, 2011. p.29

92 MAURICE in FRIEDMAN, 2011. p.33

93 GABBARD, Krin. *Black Magic – White Hollywood and African American Culture*. New Brunswick : Rutgers Press, 2004.p.6

94 POTAMKIN in FRIEDMAN, 2011. p.32

95 FRIEDMAN, 2011.p.55

Tragic Mulatto⁹⁶ (son pouvoir de séduction, son expression corporelle, son caractère exotique, sa mort dans la fuite avec son amant) et influence des générations d'actrices noires des années 1940 à 1970 :

« Almost every black leading lady in motion pictures, from Lena Horne to Lonette McKee, owes a debt to the playfully sexy moves and maneuvers of McKinney's character Chick »⁹⁷.

Il apparaît ainsi qu'après la substitution et l'usurpation par les Blackfaces, vient le cantonnement dans des rôles formatés, souvent secondaires et presque uniquement fonctionnels. Dans les productions qui suivent *Naissance d'une nation*, Bogle distingue de nouveaux rôles aux caractéristiques répétitives qu'il identifie en tant que : Jesters (les bouffons) à partir des années 1920, Servants (les serviteurs) à partir des années 1930 et Entertainers (les artistes) à partir des années 1940⁹⁸. Les Jesters sont caractérisés par leur potentiel comique, les Servants par leur promptitude à consoler (« the shoulder Whites cry on » ou « l'épaule sur laquelle les Blancs pleurent » car Bogle remarque : « Black shoulders were made to cry on »⁹⁹) et assister le (héros) Blanc, et les Entertainers par leurs talents de chanteurs, danseurs ou musiciens. Ces rôles, dans l'ensemble, ont l'avantage de présenter le Noir comme un personnage sympathique. Ils permettent à des acteurs noirs d'accéder au statut de star hollywoodienne. Le rôle récurrent des années 1920 à 1970 de « l'homme le plus fainéant du monde », un personnage benêt et non-chaland ridiculisé à des fins comiques, fait de Lincoln Perry (Stepin Fetchit) l'une des toutes premières stars millionnaires afro-américaines. Spécialisée dans le rôle de la nounou noire (Mammy est le plus célèbre), Hattie McDaniel est la première personne de couleur à être nommée par l'Académie des Oscars et à obtenir le trophée, l'oscar du meilleur second rôle dans *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming en 1939¹⁰⁰. L'actrice et chanteuse Dorothy Dandridge – mulâtresse malheureuse emblématique – se fait remarquer en 1954 dans le rôle titre de *Carmen Jones* d'Otto Preminger ce qui la conduit à être la première Afro-Américaine nommée pour l'oscar de la meilleure actrice. Sidney Poitier, souvent critiqué par la communauté afro-américaine pour ses rôles de « gentils Noirs » est le premier interprète afro-descendant à être nommé aux oscars comme meilleur acteur en 1958 pour son rôle dans *La Chaîne* (Stanley Kramer, 1958) et devient en 1964 le premier acteur noir américain à recevoir le prix pour sa performance dans *Le Lys des champs* (Ralph Nelson, 1964). En portant l'image du Noir irréprochable

96 BOGLE, 2004. p.33

97 BOGLE, 2004. p.31

98 Voir Annexe 2B

99 BOGLE, 2004. p.153

100 MAPP, Edward. *African Americans and the Oscars – Decades of Struggle and Achievement*. Lanham : The Scarecrow, 2008. p.2

(personnage cultivé, éduqué, inoffensif, abstinent, ayant une bonne situation socio-professionnelle et une bonne présentation) dans les films hollywoodiens – dans *Devine qui vient dîner* (Stanley Kramer, Columbia Pictures, 1967) en particulier – Poitier a contribué à développer une représentation du Noir sans dons humoristiques ou artistiques particuliers mais faisant preuve d'autant (si ce n'est de plus) de vertu, d'intégrité et de fiabilité qu'un personnage blanc. Non seulement il a mis en évidence le fait que l'Afro-Américain ne représentait pas une menace pour le Blanc, mais il a également fait entrer le personnage noir dans la catégorie des héros quasi-divins du fait de la somme extraordinaire de perfections (un des attributs du héros classique selon Zaragoza) qui caractérisait nombre de ses rôles.

Dubois remarque que l'amélioration sensible des rôles noirs, leur mise en avant dans le cinéma *mainstream* des années 1950 fait suite à des bouleversements sociaux, politiques et économiques. D'un côté une crise sérieuse à Hollywood après la Seconde Guerre mondiale, la baisse de fréquentation des salles, la concurrence de la télévision fragilisant les grandes compagnies et de l'autre côté, l'avancée de la lutte pour les droits civiques (la déségrégation en particulier), l'augmentation du pouvoir d'achat de la minorité noire, la nécessité d'une cohésion nationale face aux menaces de la Guerre Froide sont autant d'éléments qui ont poussé Hollywood à se lancer à la conquête du public noir à partir de cette époque. Dubois ajoute que cette donne ainsi que la réussite de comédiens comme Dandridge ou Poitier qui en a découlé rendent les *race movies* obsolètes¹⁰¹. Autrement dit, les films de Noirs par et pour les Noirs ne correspondent plus aux attentes du public. Les remaniements opérés par Hollywood semblent davantage concorder avec les aspirations du public noir en plein mouvement pour les droits civiques. Les rôles sont toujours pensés pour plaire au public blanc sans rebuter le public noir. Pour exemple, Dubois décrit Sidney Poitier comme un « héros intégrationniste caractérisé par sa bonté, sa noblesse, sa loyauté, et sa patience à endurer le racisme... [incarnant] le parfait homme noir susceptible de convaincre les Blancs de l'humanité et de la valeur morale des Afro-Américains »¹⁰². Concernant les actrices afro-américaines dans des rôles principaux dans les années 1950-1960, Charlene Regester explique que tout comme les actrices blanches, elles sont chosifiées et présentées comme des objets sexuels pensés pour attirer le regard du public masculin¹⁰³. Dans le cas de Dorothy Dandridge en particulier, l'identité noire est rendue malléable. Sa peau est noircie pour les personnages d'Afro-Américaines et éclaircie pour les rôles de Polynésiennes : « the industry

101 DUBOIS, 2005. pp.89-92

102 DUBOIS, 2005. p.93

103 REGESTER, Charlene. *African American Actresses : The Struggle for Visibility, 1900-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. p.284

victimized Dandridge by altering her racial construction – obfuscating her identity by diluting her blackness so that she represented a wide variety of ethnicities »¹⁰⁴.

Les représentations (trop parfaites) des Noirs ne sont donc pas authentiques car formatées, lissées, encore instrumentalisées et soumises à une logique paternaliste et réductrice (d'après Dubois) afin de charmer le public blanc. De plus, comme pendant le cinéma muet de Micheaux, beaucoup des interprètes vedettes sont de couleur très claire (Dandridge, Bellafonte, Horne). Mais ces œuvres techniquement et artistiquement plus abouties que les *race movies* mettent davantage en valeur ne serait-ce que la présence noire, à défaut de son identité profonde. Malgré le formatage hollywoodien, la simple présence noire en rôle principal à l'écran a selon moi permis une certaine expression de l'identité noire à travers la voix et le langage corporel des interprètes : Poitier est aujourd'hui considéré comme un pionnier et un modèle.

Il apparaît que, tout en se pliant au dictât de Hollywood, les comédiens ont cherché à faire progresser la cause et le statut des Noirs américains au cinéma. Hattie McDaniel dit en parlant de son personnage Mammy : « I tried to make her a living, breathing character... to glorify Negro womanhood »¹⁰⁵. Register estime que McDaniel a su élever le rôle de la servante noire en faisant d'elle un personnage « defiant and directing » au lieu de « subordinate, dehumanized, and devalued » :

« through her commanding presence, strong posture, exertion of power, and fearlessness in the rôle of Mammy, ... McDaniel redefined and reconstructed public images of African American womanhood »¹⁰⁶.

La génération du 21^e siècle est pleinement consciente de cet héritage et salue ceux qui ont ouvert la voix. Le discours de remerciements de Halle Berry (première Afro-Américaine oscarisée dans un rôle principal) en 2001 est un véritable hommage : « This moment is so much bigger than me. This moment is for Dorothy Dandridge, Lena Horne, Diahann Carroll. ». ¹⁰⁷ Les acteurs comme Perry, McDaniel, Dandridge, Poitier, ... ont, tout en acceptant les règles du Hollywood blanc du milieu du 20^e siècle, représenté et humanisé les Afro-Américains sur grand écran.

Les réalisateurs noirs ont choisi, eux, dans l'ensemble, de combattre plus fermement les images formatées de Hollywood. Melvin Van Peebles, l'un des héritiers les plus notables d'Oscar Micheaux, s'illustre en 1971 avec le film au succès inattendu *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* qui fait émerger le mouvement de la Blaxploitation (contraction des mots

104 REGISTER, 2010. p.287

105 MAPP, 2008. p.1

106 REGISTER, 2010. p.131

107 MAPP, 2008. p.96

« Black » et « exploitation »). Son film réalisé en indépendant – relatant la cavale d'un héros du ghetto coupable du meurtre de deux policiers blancs qui s'apprêtaient à tuer un jeune Noir – est considéré comme révolutionnaire car « contre-pied [de] tous les modèles hollywoodiens »¹⁰⁸. Van Peebles « réinvente le nouveau Noir, aux antipodes du moricauds et de l'oncle Tom façon Sidney Poitier » en montrant « une sorte de *common-black-man type* » (coiffure afro, moustache, favoris, habits élégants et ostentatoires à la manière des souteneurs noirs du ghetto) qui s'avère être au début « un quidam, un bon à rien, employé dans un club de spectacle pornographique, doué pour l'acte sexuel »¹⁰⁹. Il crée son héros en s'inspirant à la fois de la culture populaire blanche et de la mythologie et du folklore noirs¹¹⁰. Encore une fois, l'enjeu majeur est de présenter l'Afro-Américain sous un angle avantageux et de transmettre un message fort en faveur de la cause noir. Ici, le héros fait un cheminement idéologique pendant lequel sa passivité se transforme en activisme face à l'injustice raciale. Tout comme dans le cinéma de Micheaux, le héros déconstruit, voire inverse, plusieurs stéréotypes. D'après l'analyse de Dubois¹¹¹, il s'agit notamment des clichés : du Noir violeur (le Buck Gus dans *Naissance d'une nation*), en devenant, lui, l'objet de convoitise de femmes noires ou blanches ; du Noir eunuque (personnages abstinentes souvent incarnés par Sidney Poitier), en affichant une fierté masculine et raciale ; du Tom obéissant, en s'opposant aux Lois (législative, morale, hollywoodienne) dictées par le pouvoir blanc et en ayant une relation sexuelle avec une Blanche (tabou suprême instauré par l'homme blanc). Magnifié dans l'intérêt scénaristique, le personnage, héros artificiel, offre à la fois une image du Noir proche de la réalité et une projection de ce que les Afro-Américains rêvent de faire ou d'être à l'époque, rappelant en cela les *race movies*. Ce succès de Van Peebles ouvre ainsi une ère de films aux héros noirs se vengeant du racisme et à l'atmosphère plus représentative de la culture afro-américaine des années 1970. Cette dernière transparait notamment à travers « la sous-culture du ghetto noir »¹¹² : la musique soul, les vêtements bariolés (les pattes d'éléphant), la coiffure afro, le langage parler (l'argot) et l'attitude décontractée.

Ed Guerrero explique que ce sont à la fois la soif du public noir (née de l'émergence d'une conscience politique et sociale noire) pour une représentation cinématographique humaine de l'Afro-Américain, le mécontentement des leaders, artistes et intellectuels noirs contre les images dégradantes qu'offrait le cinéma *mainstream* et la pression occasionnée par

108 CREMIEUX, 2004. p.34

109 DUBOIS, 2005. pp.111-112

110 REID, Mark A. *Redefining Black Film*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press. 1993. p.77

111 DUBOIS, 2005. pp.119-121

112 DUBOIS, 2005. p.134

les difficultés financières de l'industrie du film à la fin des années 1960 qui poussent Hollywood à récupérer et exploiter le filon noir¹¹³ trouvé par Van Peeble. Cependant, la multiplication de projets de ce type (dont certains sont réalisés par des Noirs tels l'emblématique : *Shaft* (MGM, 1971) de Gordon Parks) a le mérite de diffuser à grande échelle une représentation du Noir créée à la base par un cinéaste afro-américain indépendant et de démontrer le potentiel de l'identité noire au cinéma. La Blaxploitation m'apparaît à ce stade comme le signe d'un assouplissement et d'une tolérance grandissante de la part de Hollywood et du public blanc à la fois pour un héros noir plébiscité par le public afro-américain et pour la dimension ethnique et l'afro-centrisme de pareil récit. Mais, Guerrero voit dans ce genre le développement de formes de dévalorisation du Noir plus subtiles et masquées¹¹⁴. Il parle de : « violent, drug-dealing pimps and gangsters » (70), « more assertive, macho black athlete » (70), « sexploitative, agressive, black macho image » (92). Pour le critique Clayton Riley, la représentation du Noir dans la Blaxploitation ne consiste qu'en une réactualisation des stéréotypes servant la cause blanche :

« The narrative about, and the image of, blacks in these new films are no more than thematic templates reworked with black casts and updated stereotypes that reconfirm white expectations of blacks and serve to repress and delay the awakening of any real political consciousness »¹¹⁵.

Bogle qualifie le héros de Van Peebles de « new-style defiant buck hero » qui vient supplanter le « comic asexual black male » imposé par Hollywood pendant des décennies¹¹⁶. Reid y voit, lui : « [a] black-skinned replicas of the white heroes of action film »¹¹⁷. Ces différentes opinions montrent à quel point la représentation du héros afro-américain précurseur de la Blaxploitation est ambiguë. L'engouement pour ce modèle du Noir hypersexué, violent, vengeur, invincible et en définitive trop irréel s'avère d'ailleurs éphémère. Une surexploitation par Hollywood et un affadissement scénaristique rebutent finalement le public : cela met fin à ce style avant les années 1980.

Dans les années 1980-1990, alors qu'aux États-Unis et dans le monde les médias témoignent de l'ascension de personnalités politiques noires (Jesse Jackson aux primaires démocrates en 1984 ; le sud-africain Desmond Tutu, prix Nobel de la paix en 1984 ; libération en 1990, prix Nobel de la Paix en 1993 et président de son pays en 1994 pour Nelson Mandela, leader sud-africain anti-Apartheid ; le ghanéen Koffi Annan : Secrétaire

113 GUERRERO, 1993. pp.69-70

114 GUERRERO, 1993. p.70

115 RILEY *in* GUERRERO, 1993. p.93

116 BOGLE, 2004. pp.234-235

117 REID, 1993. p.84

des Nations Unis en 1997 et prix Nobel de la paix en 2001 ; etc.), de l'engouement international pour des artistes afro-américains du monde de la musique (Michael Jackson, Whitney Houston, Mariah Carey, etc), l'idolâtrie de sportifs noirs (le basketteur Michael Jordan), du succès de séries mettant en scène des Afro-descendants (*Racines* sortie en 1977 et sans cesse rediffusée depuis ; *Cosby Show* sacrée série préférée des Américains ; *Le prince de Bel Air* ; etc.), le cinéma américain offre des images encore très partagées de la minorité noire. Deux représentations de l'Afro-Américain emballent Hollywood et le public : d'une part, celle donnée dans les films réalistes d'un cinéaste Afro-descendant engagé vite devenu emblématique, de l'autre, celle proposée par des acteurs Afro-Américains dirigés par des réalisateurs blancs.

Jonglant avec l'indépendant et le *mainstream*, le réalisateur Spike Lee (le plus connu des cinéastes noirs pour 53% des sondés et au deuxième rang des cinéastes préférés avec un score de 26% ¹¹⁸) propose, de l'avis général des chercheurs, une vision plus afro-américaine, un cinéma plus véridique que ses confrères sur la question noire aux États-Unis sans pour autant glorifier la communauté afro-descendante ou fustiger la communauté blanche. De son premier grand succès *She's Gotta Have It* (1986) à ses films plus récents en passant par *Do the Right Thing* (1989), *Jungle Fever* (1991) et *Malcolm X* (1992), sa priorité est de faire transparaître les réalités sociales, culturelles, économiques et politiques de la minorité noire. Rhines – pour qui Lee est un véritable pourvoyeur d'une identité culturelle noire¹¹⁹ – parle de « rare representation of Black cultural norms, traditions, customs or practices »¹²⁰ dans laquelle le public afro-descendant se reconnaît : « Black reaction was that this film [*She's Gotta Have It*] presented a valid representation of a segment of Black cultural life »¹²¹. A l'instar de Micheaux ou de Van Peebles, son œuvre cible le racisme et cherche à combattre les clichés propres à son époque. Il déclare notamment : « We are not all hanging around in the ghetto, shooting up, selling crack »¹²². Pour lui, le racisme et le dénigrement du Noir sont encore bien présents et la représentation d'une Amérique tolérante quant à la couleur de peau, du moment que l'individu est Américain, est un mensonge auquel il ne peut adhérer :

« ... singing « We are the World » ..., « It doesn't matter if we're Black, white, purple or green, we are all the same inside ». That's bullshit. It's complete bullshit and that's what gets me mad about this whole American myth, that it doesn't matter what color you are, creed or nationality, and as long as you're American, you'll be treated the same and viewed the same. That's a lie. It's the biggest lie ever perpetrated on the

118 Voir Annexe 1B

119 RHINES, 2005. p.107

120 RHINES, 2005. p.106

121 RHINES, 2005. p.106

122 LEE in RHINES, 2005. p.111

people in the history of mankind. None of my work is going to reflect that »¹²³.

Son film *Bamboozled - The Very Black Show* (2000) avec, notamment, sa juxtaposition des différents stéréotypes cinématographiques noirs de la première moitié du 20^e siècle dans la séquence finale amène d'ailleurs à réfléchir aux portraits dressés et à l'utilisation qui en a été faite. Lee se révèle être un réalisateur qui impacte davantage par son point de vue politique et idéologique que par son sens artistique¹²⁴. Pour lui, faire un bon film sur les Noirs dans les années 1980-1990 n'exige que le respect de l'identité noire :

« Je ne vois aucune difficulté. Tant que vous traitez la communauté noire comme ce groupe le mérite, respectez sa diversité, vous réussirez. Il est aujourd'hui plus facile d'obtenir de l'argent pour monter ces films. »¹²⁵

Cependant, malgré cette facilité affichée, Lee est un cas à part car force est de constater qu'aucun autre réalisateur noir travaillant avec Hollywood ne parvient réellement à traiter aussi ouvertement des problèmes profonds de la population afro-américaine. Je note que Lee lui-même a rencontré des difficultés de financements pour des productions trop engagées. Le film *Malcolm X* (1992) sur le célèbre leader du combat pour la reconnaissance du peuple afro-américain (film noir et héros noir les plus cités par les participants au sondage respectivement à hauteur de 23% et 43%¹²⁶), distribué par Warner Bros, est représentatif de ces problèmes puisque Lee a dû faire appel à des personnalités afro-américaines (Michael Jordan, Oprah Winfrey, etc.) pour atteindre un budget à la hauteur des ambitions du film. Crémieux observe que :

« les films imprégnés d'une politique et d'une esthétique afro-centristes, refusant de se conformer aux exigences du marché et donc du public blanc ou à l'idée qu'on se fait du public noir, n'accède pas à la grande distribution »¹²⁷.

Son analyse indique qu'en fin de 20^e siècle, un réalisateur noir doit encore choisir entre visibilité et liberté d'expression :

« Spike Lee souffre comme les autres d'une relative invisibilité quand il choisit d'être indépendant pour être plus libre, et d'une perte de liberté quand il profite de la visibilité que lui offre Hollywood »¹²⁸.

Les difficultés de financement et de distribution n'empêchent cependant pas des portraits durs mais authentiques de toucher le public comme le prouve le succès inattendu de

123 LEE in RHINES, 2005. p.111

124 RHINES, 2005. p.111

125 « 1992 : Interview de Spike Lee sur 'Malcolm X' » par Antoine Garnier. Transcription disponible sur <http://www.minorites.org/index.php/2-la-revue/1412-1992-interview-de-spike-lee-sur-malcolm-x.html> (dernière consultation : 24.05.2013)

126 Voir Annexe 1B

127 CREMIEUX, 2004. p.200

128 CREMIEUX, 2004. p.200

Boyz N the Hood (John Singleton, 1991), film dénonçant à travers le parcours d'un étudiant (Tre Styles/Cuba Gooding Jr.) les tentations et dérives auxquelles la jeunesse noire américaine peut être confrontée (violence, drogue, gang, pauvreté, armes).

Dans le cinéma blanc, la différence est flagrante. Les comiques noirs Eddie Murphy et Whoopi Goldberg s'attirent la sympathie du public en incarnant des personnages systématiquement isolés, éloignés du contexte socioculturel noir : dans *Le flic de Beverly Hills*, Axel Foley/Eddie Murphy quitte Détroit (ville à forte population noire, berceau de la Motown) pour enquêter à Beverly Hills et dans *Sister Act*, Deloris Van Cartier/Whoopi Goldberg quitte Reno pour un couvent de nonnes blanches à San Fransisco. Ils ne se soumettent pas exactement aux codes traditionnels pour autant. Dubois les nomme les « comiques insolents »¹²⁹ car tous deux se montrent insoumis, exubérants et moqueurs vis-à-vis de l'environnement blanc dans lequel ils sont plongés. Cependant, quoique rompant avec les stéréotypes traditionnels et faisant allusion au racisme, ils sont peu représentatifs de la communauté afro-américaine, déracinement oblige. Cela ne les empêche pas de porter l'ethnicité noire ne serait-ce que par leur peau foncée, leur vision de la société, l'humour et la musique Gospel (centrale dans *Sister Act*). Néanmoins, leur stratégie de séduction par le rire et l'auto-dérision rappelle les jesters ou black buffons des années 1920 identifiés par Bogle. Comme le remarque Dubois, leur attitude clownesque ou cartoonesque tend même à assimiler l'Afro-Américain à un personnage bruyant et grossier¹³⁰, un autre stéréotype négatif. Guerrero définit cela comme « an almost obsessive yet futile desire to please the white movie going public »¹³¹. L'identité noire est quelque peu négligée, voire sacrifiée, pour privilégier les goûts du public blanc.

Sur la même période, l'industrie cinématographique ne cesse de proposer aux comédiens afro-américains des rôles (secondaires notamment) empreints d'anciens stéréotypes. Dubois y retrouve des représentations de Noirs menaçants et dangereux (anti-Toms) et des images d'êtres victimisés ou soumis (Toms).

Dans le premier cas, le Noir est représenté à nouveau sous les traits de la brute noire, une menace autant pour les siens (*La couleur pourpre* (S. Spielberg, 1985)) que pour le reste de la société (*Rocky III* (S. Stallone, 1982) ; *Superman III* (R. Lester, 1983) ; *Demolition Man* (M. Brandilla, 1994)). La menace intracommunautaire est surtout dirigées contre les femmes, montrant une image du Noir lâche et insensible. Concernant la menace contre la

129 DUBOIS, Régis. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*. Paris : L'Harmattan, 1997. p.77

130 DUBOIS, 1997. p.81

131 GUERRERO, 1993. p.129

société (blanche), les vilains noirs surpuissants – qui ont une attitude quasi-bestiale et font preuve d'une méchanceté gratuite – sont punis par les héros blancs à la façon de *Naissance d'une nation*. Ces deux types de portraits entrent dans la catégorie des Black Brutal. Cependant, je note que ce sont des ennemis isolés (certes incarnés par des acteurs noirs connus : Mister T, Richard Pryor, Wesley Snipes) et rendus davantage marginaux par leur look improbable et leur attitude excentrique. Quoique le Mal absolu soit à nouveau personnifié par un Noir, du fait de l'exubérance de ce dernier, la communauté noire ne semble pas vraiment mise en cause dans son ensemble. Dubois estime de plus que, du fait de sa vilénie et des châtements et humiliations qui sont infligés à ce personnage non-héroïque et presque animal, le public noir ne peut se reconnaître en lui¹³². Le spectateur noir est d'une certaine façon forcé de s'identifier au héros blanc.

Dans le second cas, le sujet noir est traité d'une part à travers les difficultés et les injustices qui ont frappé la communauté afro-américaine : condition précaire, racisme blanc, problèmes liés à la drogue, guerres des gangs, violences faites aux femmes, etc. La tendance est aussi à l'ancrage de ces portraits dans un passé révolu : guerre de sécession, Seconde Guerre Mondiale, lutte pour les droits civiques des années 1960, etc. Dubois estime que cela « renvoie au mythe du Noir dominé, peureux, inoffensif et serviable »¹³³ : stéréotypes du Tom (*Miss Daisy et son chauffeur*, Bruce Beresford, 1989) et du Coon. Les personnages noirs sont souvent des martyrs (à l'image de Steve Biko dans *Cry Freedom* (R. Attenborough, 1987)) et servent une légitimation du héros blanc (le scénario magnifie le héros blanc qui « s'impose comme le grand vainqueur, donc celui à qui nous sommes censés nous identifier » tandis que « le personnage noir est puni »¹³⁴) qui se retrouve alors personnage principal de films traitant pourtant de la question noire (*Glory*, E. Zwick, 1989) : le personnage noir fait alors l'objet d'un paternalisme.

Dans le même temps, il a une fonction de faire-valoir du Blanc, notamment avec l'émergence des buddy movies biraciaux (*48 heures* (W. Hill, 1982) ; *L'arme fatale* (Richard Donner, 1987)) dans lesquels une cause commune réunit deux caractères, ici, deux types d'Américains différents de par leur culture et leur vécu. Manthia Diawara remarque à ce sujet que « tous les acteurs noirs ont commencé [leur carrière] aux côtés d'un Blanc »¹³⁵. Hollywood se relance également dans une représentation de Noirs irréprochables et intégrés dans la société blanche (rappelant les rôles campés par Sidney Poitier dans les années 1950-

132 DUBOIS, 1997.p.21

133 DUBOIS, 1997. p. 52

134 DUBOIS, 1997. p.33

135 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

1960). Dubois les nomme « contre-stéréotypes ». Pour ce faire, les personnages occupent des fonctions respectables (policiers, membres de l'armée, avocats, juges, journalistes, etc.) et, surtout, présentent un mode de vie et évoluent dans un environnement identiques à ceux d'un protagoniste blanc. Les caractères noirs sont comme blanchis : le Noir semble être reformaté façon blanc-américain, plutôt qu'intégré, pour correspondre aux idéaux blancs. Alors que le personnage du sergent Murtaugh (Danny Glover) est, d'après Guerrero, « broadened and humanized beyond Hollywood conventions »¹³⁶, la présence noire dans *L'arme fatale* constituent un exemple flagrant de ce reformatage. Bogle baptise d'ailleurs les années 1980 : « the Era of Tan », période pendant laquelle le cinéma américain *mainstream* s'échine selon lui à gommer la négritude de ses acteurs noirs :

« the 1980s might be called the Era of Tan, a time when films did all they could to make audience forget the blackness of a black star. Often when a black performer appeared in a general release, he or she had no cultural identity. All ethnic edges had been sanded down, so that while they looked black, everything about them seemed to be expressed in a white cultural context ; and in the long run, characters were neither black nor white but a tan blend »¹³⁷

Cette stratégie de Hollywood rend le personnage afro-américain irréal car trop blanc. Sous le prétexte de la tolérance et de l'amitié interracial, le Noir est inscrit dans un processus de dépouillement de la culture noire. Jean Ungaro indique que si l'*Affirmative Action* a imposé le héros noir, ce dernier « se comportera toujours par référence aux valeurs de la société américaine blanche et chrétienne... La condition impérative demeurant qu'[il] se [conforme] strictement aux idéaux de la nation blanche et chrétienne »¹³⁸.

Force est de constater que cette stratégie a tout de même été bénéfique pour certains acteurs noirs. Le statut hollywoodien actuel de Denzel Washington, notamment, semble découler de ces compromis. A côté des figures noires emblématiques, militantes et engagées qu'il a incarné (Steve Biko dans *Cry Freedom* (Richard Attenborough, 1987), Malcolm X dans *Malcolm X* (Spike Lee, 1992), Rubin « Hurricane » Carter dans *Hurricane Carter* (Norman Jewison, 1999)), il s'est aussi illustré dans des rôles moins axés sur l'ethnie (l'avocat Joseph Miller dans *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), le journaliste Gray Gratham dans *L'affaire Pélican* (A.J. Pakula, 1993), le commandant en second Hunter dans *USS Alabama* (Tony Scott, 1995)). Il interprète aujourd'hui des personnages dont la couleur de peau n'a plus d'importance, réalisant ainsi le rêve de Sidney Poitier et est, pour les jeunes Afro-Américains du 21^e siècle, l'acteur noir le plus connu au monde, d'après l'historien

136 GUERRERO, 1993. p.134

137 BOGLE, 2004. p.268

138 UNGARO, Jean. *Américains héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2005. p.19

François Durpaire¹³⁹.

Le parcours de Denzel Washington me semble représentatif de la situation actuelle des acteurs noirs vedettes de l'industrie cinématographique américaine.

Dans les productions des vingt dernières années, la tendance du personnage noir à s'appropriier les codes, voire la place, du héros blanc hollywoodien est évidente. Des films tels que *L'Affaire Pélican* (1993), *Wild Wild West* (1999) ou *Je suis une légende* (2007) vont jusqu'à présenter un héros noir alors que dans les œuvres originales (romans et série télévisée), le personnage principal est blanc. Cette tendance se confirme dans les récents et très rentables *Avengers* (2012), *Skyfall* (2012) et *Man of Steel* (2013) qui donnent une apparence noire à des personnages (originellement de type caucasien) secondaires, mais récurrents de leur univers : respectivement Nick Fury (Samuel L. Jackson), Eve Moneypenny (Naomie Harris) et Perry White (Laurence Fishburn). Autre avancée, de taille cette fois : l'incarnation d'un président des États-Unis noir légitime et apprécié dans *White House Down* (R. Emmerich, 2013) en juste accord avec l'actualité politique (Barack Obama, premier président noir élu en 2008, réélu en 2012). Apparu quatre fois auparavant dans le paysage cinématographique américain (sous les traits de James Earl Jones en 1972, Morgan Freeman en 1998, Chris Rock en 2003 et Danny Glover en 2009), il est personnage principal mais décrié à l'écran (mais aussi à la ville) du fait de sa couleur de peau dans *The Man* (1972) et dans *Président par accident* (2003) et apparaît légitime mais est secondaire et surtout impuissant face à des cataclysmes planétaires dans *Deep Impact* (1998) et *2012* (2009). En 2013, le président noir James W. Sawyer (Jamie Foxx) est respecté et prend une part active à l'action consistant à sauver la Maison Blanche d'une attaque terroriste.

Ces choix de casting marquent non seulement un effritement de l'hégémonie blanche – qui s'est longtemps manifestée par le phénomène inverse consistant à faire un acteur blanc jouer un personnage non-blanc (Blackface, faux Amérindiens dans les Westerns, doublage vocal de personnages de couleur de films d'animation, etc.) et par l'exclusivité blanche concernant les rôles d'hommes de pouvoir – mais également une reconnaissance du caractère multiethnique de l'Amérique. Cette appropriation des caractéristiques du héros ou du personnage secondaire blanc, sorte de transposition, constitue une rupture bénéfique pour la visibilité du Noir et une victoire pour la diversité. Elle contribue au développement de stéréotypes positifs, les valeurs sûres s'étant inscrites dans des rôles plutôt spécifiques :

– Morgan Freeman en conseiller avisé et voix de la sagesse pour ses partenaires blancs, une

139 Reportage *Denzel Washington : l'icône engagée* par Christophe Airaud. Émission Grand Public diffusée le 7 février 2013 sur France 2 (réalisateur : Michel Hassan).

sorte de Tom libre dans *Robin des bois : prince des voleurs* (K. Reynolds, 1991), *Seven* (D. Fincher, 1995), *Bruce Tout-Puissant* (T. Shadyac, 2003), *Million Dollar Baby* (C. Eastwood, 2004), *Batman Begins* (C. Nolan, 2005), *Invictus* (C. Eastwood, 2009)

– Denzel Washington en homme droit, fiable, perspicace et sûr de lui, un héros terre à terre dans *L'affaire Pélican* (A. Pakula, 1993), *USS Alabama* (T. Scott, 1995), *Bone Collector* (P. Noyce, 1999), *Inside Man* (S. Lee, 2006), *Déjà vu* et *Unstoppable* (T. Scott, 2006 et 2010)

– Samuel L. Jackson en homme éclairé, déterminé et indépendant, souvent meneur charismatique dans *Négociateur* (F. Gray Gary, 1998), *Shaft* (J. Singleton, 2000), *Incassable* (M. N. Shyamalan, 2000), *XXX* (R. Cohen, 2002), *The Avengers* (J. Whedon, 2012)

– Halle Berry en femme forte, intelligente et sexy, qui s'assume dans la saga *X-Men* (B. Singer, 2000, 2003, 2006, 2014), *Opération Espadon* (M. Forster, 2001), *Meurs un autre jour* (L. Tamahori, 2002), *Catwoman* (Pitof, 2004), *Dangereuse séduction* (J. Foley, 2007).

Si l'on prend l'exemple de l'acteur favori du panel de l'enquête (cité par 47% des participants¹⁴⁰) : Will Smith, on constate que les héros qu'il interprète ont le plus souvent des particularités les rapprochant des standards blancs modernes de Hollywood. Quand Smith interprète tour à tour un policier casse-cou (*Bad Boys*, M. Bay, 1995), un pilote de chasse (*Independance Day*, R. Emmerich, 1996), un avocat piégé par des services de l'État (*Ennemi d'État*, T. Scott, 1999), un cow-boy agent secret du gouvernement américain (*Wild Wild West*, B. Sonnenfeld, 1999), le plus célèbre boxeur afro-américain (*Ali*, M. Mann, 2001), un policier cyborg dans un monde futuriste (*I, Robot*, A. Proyas, 2004), un scientifique militaire/dernier homme sur terre (*Je suis une légende*, F. Lawrence, 2007), ou un super-héros à la force surhumaine et capable de voler (*Hancock*, P. Berg, 2008), il donne vie à des types de personnages noirs inédits et apporte un caractère et des angles de vue originaux à des standards populaires de l'univers cinématographique blanc. Ses personnages apparaissent comme des versions afro-américaines (« ebony heroes ») et modernes du lieutenant John McClane (Bruce Willis dans *Piège de cristal*, 1988), du pilote de chasse Maverick (Tom Cruise dans *Top Gun*, 1986), l'avocat Mitch McDeere (Tom Cruise dans *La Firme*, 1993), des cow-boys interprétés par John Wayne ou Clint Eastwood (des années 1950 à 1970), du boxeur Rocky (Sylvester Stallone, dès 1976), du policier cyborg Robocop (1987), du colonel George Taylor (Charlton Heston dans *La planète des singes*, 1968), du super-héros Superman (Christopher Reeves, dès 1978), etc. A l'instar de celui de Denzel Washington, le parcours de Will Smith illustre le fait, qu'aujourd'hui, un acteur noir peut prétendre à incarner des héros qui étaient autrefois l'apanage du comédien blanc. Will Smith

140 Voir Annexe 1B.

reconnait que, malgré ses défauts, le cinéma américain est le seul à offrir de telles opportunités aux acteurs noirs¹⁴¹. Spécialisé dans les rôles de sauveurs hors du commun, Smith défend aussi l'identité afro-américaine à travers des héros inspirés de personnes réelles comme dans les films *Ali* (2001) ou *A la recherche du bonheur* (2006) qui mettent tout deux en scène l'ascension professionnelle et sociale de Noirs américains – le boxeur Mohammed Ali et le financier Chris Gardner – au moyen de leur abnégation et de leurs compétences fournissant ainsi des images de courage et de force.

Cependant, deux freins majeurs à une égalité réelle entre héros noir et héros blanc persistent. Tout comme dans *L'affaire Pélican*, la miscégénéation reste un tabou : *Bad Boys* (M. Bay, 1995), *Men in Black* (B. Sonnenfeld, 1997), *I, Robot* (A. Proyas, 2004) et surtout *Hancock* (P. Berg, 2008) montrent encore l'improbable absence de relation sentimentale, voire l'incompatibilité (dans *Hancock*), entre l'homme noir et la femme blanche alors que l'inverse (homme blanc-femme noire) est davantage exposé (*Mission Impossible 2* (J. Woo, 2000), *A l'ombre de la haine* (M. Forster, 2001), *Meurs un autre jour* (L. Tamahori, 2002), *Black/White* (K. R. Sullivan, 2005), *Avatar* (J. Cameron, 2009)). Le problème du paternalisme blanc ou de l'infantilisation du Noir est lui aussi récurrent. L'un des temps forts du film *Hancock* (qui relate la renaissance après plusieurs années de déchéance d'un homme noir, doté de super-pouvoirs, amnésique et haï par ses concitoyens pour son incompétence) est le modelage de l'image du héros parfait aux yeux du monde d'aujourd'hui : un spécialiste blanc de l'image montre à un homme noir hors du commun comment redorer son blason, susciter l'admiration de la population et apparaître ainsi comme un héros.

Excepté ces réminiscences d'opposition aux mélanges ethniques et d'infantilisation, il me semble que l'appropriation des spécificités du héros blanc tend à dé-diaboliser la différence ethnique. Le message est que Noirs et Blancs peuvent s'identifier à un même personnage héroïque. Le phénomène d'identification (en tant que « identique à »), semble enrailler les conflits inter-communautaires subsistant à Hollywood : le slogan « séparés mais égaux » laisse place à un « identiques donc égaux » salutaire. Mais cette nouvelle conception égalitaire peut aussi témoigner d'une victoire supplémentaire de l'hégémonie blanche, les caractéristiques physiques et culturelles de l'Autre étant altérées. Cela vise apparemment à ne plus stigmatiser les communautés en estompant au maximum les différences physiques et ethniques qui les séparent du Blanc. Des films comme *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) et *Avatar* (James Cameron, 2009) prônent l'uniformité : la différence (vestimentaire et morale) est prohibée chez les MIB et des acteurs « non-blancs » (noirs pour la plupart) et

141 Interview télévisée de Will Smith réalisée lors de la promotion de *Men In Black 3* en France – Journal télévisé de 20 heures de France 2 présenté par Laurent Delahousse, le 12 mai 2012.

blancs campent, grâce à la technique de la Performance Capture¹⁴², des personnages virtuels de couleur neutre car ni blanche ni noire mais bleue (couleur de sérénité, de vérité et de sagesse¹⁴³) dans *Avatar*. L'uniformité vestimentaire et la neutralité chromatique de la peau apparaissent comme de nouveaux compromis entre les deux parties. Sortir du système connu, des règles établies annihilerait donc le rapport dominant/dominé et garantirait l'égalité. Dans le film *Men in Black* (traitant du contrôle des populations extraterrestres secrètement implantées sur Terre), le laïus du chef (blanc) de l'agence, pendant le processus d'intégration (et donc d'uniformisation) du personnage noir résume, éloquemment à mon sens, la conception et le cheminement du héros noir à Hollywood :

« Vous ne porterez que des vêtements spécifiquement autorisés par les services spéciaux du MIB. Vous vous conformerez à l'identité que nous vous attribuerons. Vous mangerez où nous vous le dirons, vivrez où nous vous le dirons. Désormais, vous n'aurez plus aucun signe distinctif quelque qu'il soit. Vous ne vous singulariserez en aucune façon. Toute votre image est modelée pour ne laisser aucun souvenir durable chez ceux que vous rencontrerez. Vous êtes une rumeur. Vous ne laisserez qu'une impression de déjà-vu et on vous oubliera en un éclair. Vous n'existez pas. Vous n'êtes jamais venu au monde. L'anonymat est votre nom. Le silence, votre langue natale. Vous ne faites plus partie du système. Vous êtes au-dessus du système. Au sommet. Au-delà. Nous sommes « eux ». Nous sommes « ils ». Nous sommes les Men in Black. »¹⁴⁴

Ces paroles explicitent le fait que pour atteindre le sommet, être admis dans les hautes sphères (de Hollywood?), sortir du commun et, en somme, être un héros (car le héros est comme le corrobore Ungaro « au-dessus et au-delà de la loi »¹⁴⁵), le personnage (noir) doit paradoxalement accepter de se mettre sous tutelle, abandonner tout ce qui fait sa singularité culturelle et identitaire (son nom James Edward III (réduit à J) et donc sa filiation, ses racines et son héritage, son langage, sa place dans la société, ses goûts, ses empreintes digitales¹⁴⁶) et obéir sans broncher à une instance supérieure (manifestement blanche). Tout ce qui constitue l'image originale et originelle du héros noir est, comme dans les années 1980-1990, épurée et normalisée : le baggy flashy « style rappeur » de Smith laisse place au costume-cravate noir, le piercing à l'oreille est enlevé.

A cette évocation très explicite d'une forme de contrôle de l'image du Noir par le Blanc (qui rappelle le principe du Blackface et que l'on retrouve donc encore ultérieurement dans le film *Hancock*) sont cependant opposées plusieurs transgressions aux consignes édictées,

142 La capture d'interprétation est une saisie synchronisée des mouvements du corps, des expressions faciales et du mouvement des doigts de comédiens servant à l'animation de personnages virtuels.

143 www.code-couleur.com (dernière consultation : 21.05.2013)

144 Extrait de *Men in Black*. Barry Sonnenfeld. Columbia Pictures, Amblin Entertainment, 1997.

145 UNGARO, 2005. p.59

146 Les empreintes digitales : éléments des plus représentatifs de la singularité chez l'homme car uniques et propres à chaque individu, même en cas de gémellité véritable/monozygote.

signes d'une fierté et d'une résilience identitaires et de rébellion du personnage noir dont la plus marquante est la modernisation en fin de film de l'habit « spécifiquement autorisé par les services ». Le héros noir revêt le même costume que celui du héros blanc et ainsi adhère à ses règles mais il les personnalise immédiatement.

Le film *Avatar* (narrant l'implantation de colonies humaines multi-ethniques sur une planète extraterrestre – peuplée d'aborigènes bleus – afin d'exploiter les ressources locales et le conflit entre locaux et migrants engendré par l'irrévérence des arrivants) présente le schéma inverse : c'est le personnage blanc qui adopte les codes physiques et moraux du personnage de couleur. La légitimité de la suprématie culturelle et idéologique blanche est remise en question puis renversée par le réalisateur et scénariste blanc James Cameron. Le personnage originellement blanc reste le héros qui sauve le peuple indigène (menacé par ses congénères blancs) à la manière de Tarzan ou de Superman, mais c'est de son parcours vers l'Autre et de son respect grandissant pour l'identité et la culture (manifestement empreintes d'influences amérindiennes et africaines visibles dans les aspects spirituels, les rites, les croyances animistes, le rapport à la nature, le mode de vie et les accessoires et habits) de ce dernier que traite en grande partie l'histoire. La comparaison entre l'incarnation en être bleu du héros blanc (Jake Sully/Sam Worthington) et le Blackface de D. W. Griffith permet de souligner des similitudes et des différences tout aussi significatives entre les représentations du corps non-blanc du début du 20e siècle et celles du début du 21e siècle. Les deux personnages sont des *avatars*¹⁴⁷ (mot sanskrit, synonyme de métamorphose). Ils ont pour objectif de départ de simuler l'apparence et de s'approprier l'image de l'Autre, du Différent, du Non-blanc. La différence réside dans le fait que l'usurpateur du siècle dernier était dans un processus de dénigrement alors que le moderne s'inscrit finalement dans une démarche de découverte de l'Autre et d'annihilation des préjugés. L'homme de couleur est dans les deux cas pris pour un sauvage dénué d'humanité et de sociabilité mais alors que Griffith cautionne cette conception, Cameron la dénonce. Le peuple de couleur – présenté comme plus sain, plus honnête et plus vertueux – se révèle être celui auquel il faut s'intégrer, celui auquel il faut s'identifier : renversement de l'acculturation habituelle. Cependant, cette représentation sous forme d'avatar est un stratagème déjà responsable par le passé des premiers maux dont a été victime le personnage noir. Il me semble que l'avatar réinvente l'invisibilité et la substitution du corps de l'acteur noir (dans le film de Cameron, quasiment aucun des acteurs noirs du casting principal n'est réellement visible à l'image) : une autre action de dissimulation du corps noir.

147 De nos jours, en informatique, un avatar est un personnage virtuel choisi par un utilisateur pour se représenter graphiquement. (Larousse 2012)

Comme alternative à ce phénomène, je relève le cas de la saga *Matrix* (A. et L. Wachowski, 1999, 2003) qui pose au contraire, le monde multiethnique et libéré des normes comme salut de la société. L'uniformité est dépeinte comme aliénante. Le monde virtuel contrôlé par les machines construites en série ne convient pas à l'existence humaine. Pour étayer ce propos, les réalisateurs opposent la froideur et la fadeur du monde virtuel (monde bétonné, couleurs froides, tenues vestimentaires standards, pâleur et neutralité de l'expression du visage) à la chaleur et la vie du monde multiethnique (monde souterrain, couleurs terre, variété des vêtements, diversité des carnations de peau, attitude plus humaine et plus chaleureuse, solidarité des personnages). La diversité est synonyme de monde réel, de vie et de liberté. Le casting largement noir (Morphéus/Laurence Fishburne, l'Oracle/Gloria Foster puis Mary Alice, Tank/Marcus Chong, Niobe/Jada Pinkett Smith, Link/Harrold Perrineau Jr, Zee/Nona Gaye), le rôle et la représentation de l'Oracle, les coiffures typées « Afro » (dreadlocks pour les jumeaux et Link, tété kabrit pour Niobe), les accessoires et vêtements, ainsi que le nom Sion (ville d'importance et synonyme d'unité pour le mouvement Rastafari) donné au dernier refuge de l'humanité montrent un intérêt indéniable porté à la culture des Afro-descendants. Le film des Wachowski montre le multiculturalisme comme normal, naturel et légitime. Le personnage Morphéus est un guide spirituel qui détecte et aiguille l'héroïsme de Neo. Les représentations traditionnelles sont à nouveau rejetées, délaissées pour une monstration du Noir en tant que modèle et guide. Il n'y a aucune difficulté à présenter le personnage noir qui semble être en bonne place et fier de ses origines et de son héritage culturel. Tout le contraire du *Men in Black* ou de *l'avatar*.

Face à cette célébration de la diversité, la technique de l'avatar apparaît comme le symbole d'un malaise encore présent au 21^e siècle quant à la représentation de l'humain noir. Cela se ressent particulièrement dans le domaine du film d'Animation, cinéma de représentations et d'avatars par définition. Les productions animées de la Walt Disney Company, l'un des studios les plus anciens et les plus connus du cinéma *mainstream*, témoignent notamment de l'évolution de la considération portée au Noir. Né dans les années 1920, le studio a lui aussi usé des stéréotypes négatifs (particulièrement ceux du Coon et du Tom) pour divertir son public avec des courts-métrages tels que *Trader Mickey* (1932) et *The Mellerdrummer* (1933) – à l'instar de la Warner Bros avec *Hittin' the Trail for Hallelujah* (1931), *All This and Rabbit Stew* (1941), *Goldilocks and the Jivin' Bears* (1944) et de Universal Pictures avec *Scrub Me Mama with a Boogie Beat* (1941) – et a surtout tablé sur l'invisibilité du corps noir (présence noire sans le corps noir ou Black Magic) jusqu'à une période assez récente. Sa première véritable héroïne noire – apparue seulement en 2009,

dans le 115^e projet du studio titré *La Princesse et la grenouille* (R. Clements et J. Musker) – a failli cristalliser à nouveau des clichés décriés par la communauté afro-descendante et illustre la frilosité du monde de l'Animation à dessiner et colorer le corps noir. Des spécialistes expliquent dans le New York Times :

« The debate surrounding “The Princess and the Frog” illustrates how difficult it is to deal with race in animation. Cartoons by their nature trade in caricatures. Mainstream producers have largely avoided characters of color for fear of offending minority groups...»¹⁴⁸

Je remarque que cela est plus particulièrement vrai pour la communauté noire puisque, longtemps avant l'arrivée de l'héroïne afro-américaine, d'autres ethnies avaient déjà été non seulement portées à l'écran, mais mises à l'honneur, de 1990 à 2000¹⁴⁹.

Avec notamment le concours de membres du NAACP et de vedettes afro-américaines telles Oprah Winfrey, Terrence Howard et Keith David, le film met à l'honneur une héroïne noire-américaine (Tiana/Anika Noni Rose), évoluant dans les années 1920 à la Nouvelle-Orléans (ville à fortes population et culture noires). Des modifications apportées au projet sous la pression de la communauté noire montrent à la fois la persistance de stéréotypes raciaux hérités du 20^e siècle et la volonté des studios de donner une image plus attractive, plus respectueuse et fidèle à la culture des Afro-Américains. L'un des producteurs, Peter Del Vecho, indique : « Once the decision was made to make the lead black, we wanted her to bear the traits of African-American women and be truly beautiful.. »¹⁵⁰ Ainsi, de forts lieux communs tels la profession de femme de ménage dans une famille de riches blancs sudistes ou le prénom Maddy, trop proche du mot « mammy » impopulaire au sein de la communauté noire, attribués à l'héroïne dans un premier temps sont modifiés. Mais comme indiqué précédemment, la visibilité du personnage noire est remise en question : cette adaptation, inspirée à la fois du roman de E. D. Baker *The Frog Princess* (2002) et du conte des Frères Grimm *Le Roi Grenouille ou Henri de Fer* (1812), précisément, donne l'occasion de masquer la peau (et le corps) noire qui devient verte sous l'effet d'une malédiction (l'héroïne est transformée en grenouille) et le reste pendant la plus grande partie du film (plus d'une heure sur une durée totale d'une heure et demie). Une grande part de la culture noire

148 BARNES, Brooks. « Her prince has come. Critics, too. ». 29.05.2009.

http://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html?pagewanted=all&_r=0 (dernière consultation : 21.05.2013)

149 Des peuples d'Orient dans *Aladdin* (J. Musker / R. Clements, 1992), d'Amérique du nord dans *Pocahontas* (M. Gabriel / E. Goldberg, 1995), d'Europe dans *Le Bossu de Notre-Dame* (G. Trousdale / K. Wise, 1996) et *Hercule* (J. Musker / R. Clements, 1997), d'Asie dans *Mulan* (T. Bancroft / B. Cook, 1998) et d'Amérique du sud dans *Kuzco, l'empereur mégalo* (M. Dindal, 2000).

150 BARNES, Brooks. « Her prince has come. Critics, too. ». 29.05.2009.

http://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html?pagewanted=all&_r=0 (dernière consultation : 21.05.2013)

américaine, présentée par le biais de la musique, du folklore, de la gastronomie et de certaines pratiques religieuses héritées des ancêtres esclaves africains (le Vaudou), ne gêne pas mais la pigmentation de la peau et les traits sont, eux, encore délicats à mettre en images. Le studio reprend là des techniques utilisées dans des films d'animation à succès tels *La Petite Sirène* (R. Clements et J. Musker, 1989), *Le Roi Lion* (R. Allers et R. Minkoff, 1994) ou *Mulan* (T. Bancroft et B. Cook, 1998) : le remplacement du corps noir par le corps animal ou le doublage vocal de personnages animaux par des comédiens noirs¹⁵¹. Cela fait écho à l'animalité associée à la fabrication du corps noir mentionnée par Blanchard¹⁵². L'acteur noir Chris Rock (voix du zèbre Marty dans la saga d'animation des studios Dreamworks *Madagascar* (2005-2008-2012)) souligne ce problème dans son discours (controversé) de présentation de l'oscar du meilleur film d'animation 2012 :

« If you're a fat woman, you can play a skinny princess. If you're a short wimpy guy, you can play a tall gladiator. If you're a white man, you can play an Arabian prince. And if you're a black man, you can play a donkey, or a zebra. You can't play white, my God ! »¹⁵³

Cette stratégie de substitution montre une fois de plus que l'identité noire du héros/de l'héroïne est encore compliquée à porter sur grand écran au 21^e siècle malgré une certaine bonne volonté des studios et la demande du public (noir notamment).

La surexposition du Noir dans de très récentes images hollywoodiennes en prises de vue réelles témoigne, elle, de la difficulté à rallier l'ensemble de la communauté afro-américaine, si l'on se base sur les avis divergents. De grands noms défendent des positions différentes au sujet du traitement du personnage noir à Hollywood. La réception du western spaghetti *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino (contant l'épopée d'un esclave afro-américain fraîchement affranchi et formé par un Allemand au métier de chasseur de primes) est l'un des exemples les plus récents de ce débat non clos. Le réalisateur Spike Lee considère cette production comme une atteinte à la mémoire de ses ancêtres esclaves : « ... it's disrespectful to my ancestors. »¹⁵⁴. En revanche, le dirigeant de l'organisation politique et religieuse Nation of Islam Louis Farrakhan salue le fait, qu'à travers le personnage de

151 Les Afro-américains Samuel E. Wright, James Earl Jones, Whoopi Goldberg, Robert Guillaume et Eddie Murphy doublent respectivement un crabe dans *La petite sirène*, un lion, une hyène et un mandrill dans *Le Roi Lion* et un dragon dans *Mulan*.

152 Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

153 Cérémonie des oscars 2012 diffusée sur Canal +, le 26 février 2012. Retranscription du discours issue de l'article d'Elena Gorgan, *Oscar 2012 : Chris Rock Offends with Animation Joke* daté du 27 février 2012 paru sur le site www.news.softpedia.com (dernière consultation : 14.05.2012).

154 ZAKARIN, Jordan. « Spike Lee : «Django Unchained is disrespectful, I Will Not See It ».

24 décembre 2012. <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313> (dernière consultation : 21.05.2013)

Django (qui se rebelle pour libérer sa femme mais aussi son peuple, selon Farrakhan), Tarantino met en lumière la lutte historique de résistants noirs tels Nat Turner, Toussaint Louverture, Dessaline et incite les Noirs opprimés à refuser le système qui les maltraite¹⁵⁵. Avec un taux de fréquentation estimé entre 30 et 42% du public ayant vu le film¹⁵⁶, les cinéphiles noirs semblent avoir apprécié cette approche originale du héros noir lors de la période esclavagiste. La tentative de *Wild Wild West* (B. Sonnenfeld, 1999) avec Will Smith n'avait pas réussi à séduire le public américain.

Du point de vue distribution des rôles et force du personnage, le film *Django Unchained* soulève la question de la représentation du héros noir. Will Smith refuse le rôle de Django conçu par Tarantino, le jugeant insuffisamment central¹⁵⁷. Le personnage éponyme ne correspond effectivement pas exactement aux critères du héros hollywoodien dépeint par Ungaro¹⁵⁸ : Django (Jamie Foxx) est sous l'égide d'un mentor blanc et n'est ni à l'origine de la stratégie pour atteindre son but, ni décisif dans l'élimination du vilain désigné de l'intrigue (Calvin J. Candie/L. DiCaprio). Il semble que certains acquis du héros noir soient encore malmenés. Cependant, quelques pieds-de-nez sont faits à des stéréotypes popularisés par Griffith : le Tom (Stephen/S. L. Jackson), notamment, simule l'infériorité physique et intellectuelle en public (devant les invités blancs) mais se présente en privé comme valide, lucide et surtout comme l'égal et le maître à penser du maître blanc.

Ce style de contre-pied fait aux stéréotypes négatifs se retrouve dans plusieurs productions récentes. Minny Jackson (Ocatvia Spencer), sorte de Mammy, dans *La couleur des sentiments* en 2011 se montre rebelle, insolente et pleine de caractère face à son employeur blanc malgré le contexte socio-historique anti-Noir des années 1960. Elle incarne avec force la résistance de l'identité noire face à l'oppression. Cette interprétation apporte à l'actrice de l'Oscar du second rôle (en 2012) et vient ainsi allonger la liste des comédiens noirs oscarisés.

Cette récompense ramène à la question de la reconnaissance du talent et de l'identité noire par les pairs du milieu. Dubois fait remarquer la faiblesse du palmarès des acteurs noirs avant les années 2000 : seulement six récompensés en 90 ans de présence à l'écran, un pour

155 Vidéo *Minister Farrakhan discusses « Django Unchained »* de Finalcall.com News du 12 janvier 2013. http://www.finalcall.com/artman/publish/Entertainment_News_5/article_9480.shtml (dernière consultation : 21.05.2013)

156 CHILD, Ben. « Django Unchained Wins Over Black Audience Despite Spike Lee Criticism ». 3 janvier 2013. <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/03/django-unchained-spike-lee> (dernière consultation : 21.05.2013)

157 DODGE, Shyam. « Will Smith Reveals Why He Turned Down Django Unchained ». 25 mars 2013. <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2298942/Will-Smith-reveals-turned-Django-Unchained.html> (dernière consultation : 21.05.2013) « Django wasn't the lead. So it was like, I need to be the lead. The other character [Django's white mentor Dr. Schultz (Christoph Waltz)] was the lead ! »

158 UNGARO, 2005.

un rôle principal (Sidney Poitier dans *Le kys des champs* en 1963) et cinq pour des seconds rôles (Hattie McDaniel dans *Autant en emporte le vent* en 1939 ; Louis Gosset Jr. dans *Officier et Gentlemen* en 1982 ; Denzel Washington dans *Glory* en 1989 ; Whoopi Goldberg dans *Ghost* en 1990 ; Cuba Gooding Jr. dans *Jerry Maguire* en 1997)¹⁵⁹. Force est de constater un changement radical à l'entrée dans le 21e siècle puisque le score est plus que doublé en un peu plus d'une décennie : quatre oscars pour des rôles principaux (Halle Berry dans *A l'ombre de la haine* et Denzel Washington dans *Training Day* en 2001 ; Jamie Foxx dans *Ray* en 2004 ; Forrest Whitaker dans *Le dernier roi d'Écosse* en 2007) et cinq pour des seconds rôles (Morgan Freeman dans *Million Dollar Baby* en 2004 ; Jennifer Hudson dans *Dreamgirls* en 2007 ; Mo'Nique dans *Precious* en 2010 ; Octavia Spencer dans *La couleur des sentiments* en 2012 ; Lupita Nyong'o dans *12 years a Slave* en 2014).

Même si certains de ces rôles peuvent faire penser au Black Brutal, au Tom, à la Tragic Mulatto, à l'Entertainer ou à la Mammy, la profondeur des personnages et des contextes noirs très prononcés rompent avec beaucoup des représentations antérieures. La multiplication des récompenses depuis les années 1980 et l'aspect plus réaliste des rôles conduisant à la nomination mettent en évidence un changement des mentalités et la bonne appréciation que récoltent les comédiens noirs après des années de mépris.

En 2014, avec *12 years a Slave* (2013), l'hommage prend une tournure historique avec – en plus de l'oscar du meilleur second rôle féminin pour Lupita Nyong'o – la première oscarisation dans les catégories « meilleur film » et « meilleur scénario adapté », pour un film (sur les Noirs américains et l'esclavage) écrit et réalisé par des Noirs : le scénariste américain John Ridley et le réalisateur britannique Steve McQueen, et d'après le récit autobiographique de Solomon Nothurp.

Cependant, cette reconnaissance souligne une autre réalité beaucoup plus visible au box-office : le renouvellement des générations est très lent, la nouvelle promotion d'acteurs afro-descendants a encore peu de place pour s'exprimer. Les comédiens les plus nominés sont les plus visibles à l'écran, les plus connus et les plus appréciés : Denzel Washington, Morgan Freeman, Samuel L. Jackson, Will Smith, Jamie Foxx, Forrest Whitaker.

Le réalisateur afro-américain John Singleton (révélateur de Tyrees Gibson, Taraji P. Henson, Nia Long ou Ice Cube dans *Boyz N the Hood* (1991) et *Baby Boy* (2001)) dénonce en 2011 cette tendance et l'explique par le fait que les réalisateurs d'aujourd'hui ne cherchent plus à faire émerger de nouvelles stars et a fortiori des stars noires :

« There are no filmmakers making new stars. How are we going to make the next

159 DUBOIS, 1997. p.13

Denzel Washington or the next Halle Berry when there are no Black filmmakers making films that rise the level of art ? It's not just about making a movie. That's what we're talking about. »¹⁶⁰

A l'instar de Spike Lee, John Singleton souligne le fait que c'est aux réalisateurs noirs de créer les opportunités pour faire émerger de nouveaux comédiens afro-américains et ainsi mettre en avant une identité afro-américaine authentique. Le réalisateur Steven Spielberg (réalisateur américain préféré du panel de l'enquête pour 60% des avis¹⁶¹) qui a plusieurs fois traité le thème noir de façon très sérieuse et grave à travers des films tels que *La couleur pourpre* (1985) et *Amistad* (1997) et révélé Whoopi Goldberg n'a, selon Spike Lee, rien compris aux Noirs¹⁶². Pour la génération montante des réalisateurs noirs incarnée par Steve McQueen, l'histoire des Noirs « doit être racontée du point de vue des Noirs » et ce sans filtres et sans « mentir au public »¹⁶³. Le réalisateur afro-descendant se présente comme le seul capable d'insuffler de l'authenticité aux productions traitant de la question noire. Les répercussions des récents *Le majordome* (L. Daniels, 2013) et *12 Years a Slave* (2013) tendent à donner raison à Singleton et Lee : succès critique et financier pour des longs-métrages apportant le regard de Noirs sur l'Histoire et la vie des Afro-Américains et révélation d'un nouveau talent noir (Lupita Nyong'o). La réussite de ces deux films précisément montrent que malgré la persistance des problèmes de financement de ce genre de film – Daniels en témoigne : « It was a rough journey getting this film financed because the studios didn't want to do it ... [because it's about a black character and it wouldn't attract a wide audience] »¹⁶⁴ – le public moderne est capable et prêt à entendre ce discours.

Si le cinéma hollywoodien prône la tolérance en affichant la multi-ethnicité et l'entente entre les personnages (dans les sagas à succès *Matrix* (1999-2003), *Fast and Furious* (2001-2014), *Danny Ocean* (2001-2007), *Transformers* (2007-2011), *Twilight* (2008-2012) ou dans les films catastrophe *Le jour d'après* (2004), *2012* (2009)) et tend de plus en plus à récompenser le talent noir, le monde du cinéma blanc n'ignore cependant pas les problèmes de racisme : des films tels *Collision* (P. Haggis, 2005) racontant des dissensions inter-communautaires contemporaines à Los Angeles sur fond de préjugés raciaux ou *La couleur des sentiments* (T. Taylor, 2011) exposant la situation pénible des employées de maison dans le Sud au moment de la lutte contre la ségrégation raciale des

160 DUBOIS BARNETT, Amy (ed.). « Catching Up With John Singleton ». *Ebony volume LXVI. N°12 – octobre 2011*. p.32

161 Voir Annexe 1B

162 DUBOIS, 1997. p. 21

163 SOREN, Etienne. « Steve McQueen : « L'esclavage doit être raconté du point de vue des esclaves ». 21 janvier 2014. <http://www.lefigaro.fr/cinema> (dernière consultation : 15 mai 2014)

164 ITZKOFF, Dave. « Lee Daniels : « I Am Not Here Just To tell Black Stories » ». 16 avril 2013. <http://www.nytimes.com> (dernière consultation : mai 2014)

années 1960 rappellent au public que l'identité et la condition afro-américaines aux États-Unis sont depuis longtemps aux prises avec la méprise, l'incompréhension et l'intolérance. Cinéma grand spectacle de pur divertissement et cinéma engagé montrent tous deux qu'il y a une envie grandissante, voire une nécessité, de traiter l'identité afro-américaine avec justesse et respect.

En définitive, cette enquête sur l'homme noir dans le cinéma américain m'a permis de mettre en évidence la guerre des images qui se joue depuis le commencement de l'aventure cinématographique et aujourd'hui encore autour de la représentation du Noir américain¹⁶⁵. Les premières images rendent compte d'une entreprise d'exploitation et de dénigrement du Noir par le groupe dominant des Blancs américains. Selon les chercheurs, ce procédé vise à préserver le rapport dominants/dominés hérité de la période esclavagiste : dévaloriser le Noir par l'image participe au maintien de l'hégémonie masculine blanche. Une citation du philosophe afro-américain Cornell West résume parfaitement cette idée :

« White supremacist ideology is based first and foremost on the degradation of black bodies in order to control them. One of the best ways to instill fear in people is to terrorize them. Yet this fear is best sustained by convincing them that their bodies are ugly, their intellect is inherently underdeveloped, their culture is less civilized, and their future warrants less concern than that of other peoples ».¹⁶⁶

L'identité noire a d'abord été usurpée et caricaturée pour mieux être moquée ou diabolisée, mais elle a aussi été constamment exploitée telle quelle pour mettre en valeur le héros blanc au moyen de ce que Gabbard a appelé le « Black Magic » (fonction de support ou de rehausseur de l'image du Blanc). Ainsi, déformée ou intacte, la culture afro-américaine – particulièrement la musique (la musicalité, la voix, les performances vocales), la gestuelle, l'humour, etc. – n'a cessé d'imprégner le cinéma blanc. Elle est aujourd'hui traitée de façon plus respectueuse dans le cinéma hollywoodien suite à la lutte contre les discriminations (caractérisée par la vigilance et les réactions immédiates de groupes comme la NAACP), la prise en main de la représentation par des cinéastes noirs (notamment dans le cinéma indépendant), la résistance aux diktats du *mainstream* par le contrebalancement permanent des stéréotypes raciaux, la création et la mise en scène du héros noir et tout simplement la sanction du public. Cela se traduit par une représentation plus honnête c'est à dire un recul manifeste du dénigrement, une visibilité plus importante du corps noir, le respect et la respectabilité du personnage, un réalisme des situations dans lesquelles il est impliqué, la création de stéréotypes positifs, un discours de tolérance, une dédramatisation de la

165 Voir Annexe 2

166 WEST, Cornel. *Race Matters*. New York : Vintage. 1994. www.goodreads.com/quotes (dernière consultation : mai 2013)

différence, une reconnaissance grandissante des talents des interprètes et des cinéastes noirs, un statut du héros afro-américain quasi-équivalent à celui du blanc américain (du fait de l'accession à des types de rôles longtemps réservés aux Blancs). L'Homme noir, à l'écran et à la ville, est passé du *bit* au *part* et du *part* au héros, du subalterne (serviteur) au chef d'état (B. Obama). *Le majordome* (2013) de Lee Daniels condense et illustre symboliquement, en parallèle du combat pour l'égalité raciale, ces différents statuts du Noir au cinéma et à la ville en faisant d'un domestique afro-américain de la Maison Blanche auquel il est demandé d'être invisible (*bit*) et utile (*part*) le personnage central et reconnu pour son mérite (le héros) de l'histoire. C'est un coup de projecteur qui tranche avec le parti pris muselant de films tels que *Autant en emporte le vent* (1939) qui n'accordent que peu d'intérêt, et donc peu la parole, aux subalternes noirs, le phénomène étant plus marqué quand il s'agit de femmes. D'après Gayatri Chakravorty Spivak¹⁶⁷, « If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as a female is even more deeply in shadow »¹⁶⁸. Daniels se met au niveau des invisibles pour les rendre visibles, comme le suggère le philosophe Michel Foucault¹⁶⁹. Son film rend ouvertement hommage sur les plans cinématographique et historique autant au rôle des « petites mains » noires (le personnage de Martin Luther King souligne l'importance du travail des domestiques noirs dans l'évolution de la communauté) qu'à celui des activistes engagés (comme le mouvement Black Panthers) qui, par leurs approches diamétralement opposées, ont toutes deux fait avancer la cause noire américaine.

Il m'apparaît cependant difficile de parler de représentation d'une véritable identité ethnique à l'écran, tant les luttes contre la discrimination, les exercices de rééquilibrage et l'appropriation des critères blancs me semblent contribuer à brider l'image dans un sens ou dans un autre. En effet, les Noirs réclamant une image très (peut-être trop) positive et les Blancs faisant régulièrement preuve de méconnaissance et de parti pris ethnocentrique, l'objectivité des uns et des autres n'est pas assurée. Les cinéastes noirs ont depuis toujours, et souvent par le biais du circuit indépendant, défendu l'identité afro-américaine telle qu'ils la ressentent et la vivent et présenté des héros plus ancrés dans la réalité. Parallèlement, à l'heure où le racisme est juridiquement, politiquement et socialement condamné, Hollywood s'attache désormais à suivre la voie de la diversité et expose son fantasme du personnage noir en faisant prévaloir ses normes. Il me semble évident que, la conception de la

167 Femme de Lettres, philosophe et universitaire indienne.

168 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak ?" In NELSON, Cary; Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1998. p.28.

169 FOUCAULT in SPIVAK, p.27.

représentativité du héros afro-américain variant en fonction des points de vue noirs ou blancs, ne s'en tenir qu'à l'une ou l'autre des versions s'avère être pénalisant, voire marginalisant. Cela m'amène à penser que sans le dénigrement massif de l'image du Noir pendant le 20^e siècle, la représentation actuelle serait créditée de plus de justesse et de légitimité que le réalisateur soit noir ou blanc. De nos jours, le héros noir du cinéma américain est donc le fruit de compromis visant à remporter un large consensus. Le rapport dominant/dominé, pratiquement aboli, s'expose moins à l'écran, le message délivré semblant être : similaires et égaux. Pour Hollywood, sa couleur de peau semble devoir suffire à porter son ethnicité, ainsi, hormis les films historiques ou ceux traitant des discriminations, le cinéma américain grand public ne met pas forcément l'accent sur son appartenance ethnique. Et les rôles se sont enrichis en englobant désormais légitimement des personnages de classe sociale élevée et à responsabilités importantes : l'éventail va de la fonction la plus subalterne à celle la plus élevée et respectée (exemple : Jamie Foxx en esclave dans *Django Unchained* (Q. Tarantino, 2012) puis en Président des États-Unis dans *White House Down* (R. Emmerich, 2013)). L'uniformité et la conformité agissent comme des facteurs d'intégration. Le héros noir-américain est présenté comme un héros américain, à mi-chemin entre mêmété et diversité.

Mon étude n'a pu que survoler rapidement le sujet du Noir dans le Cinéma d'Animation ou dans le genre récent et en expansion du film de super-héros et le cas de l'héroïne noire. Pourtant ces sujets gagneraient à être davantage explorés dans le cadre d'un approfondissement de la réflexion sur la représentation noire au cinéma. C'est la question du Noir dans le genre de l'Animation qui m'intéresse particulièrement. La frilosité, voire l'incapacité, encore au 21^e siècle des Studios d'Animation américains à créer et à faire vivre pendant tout un long-métrage un personnage humain noir m'interpelle. M'apparaissant comme le premier contact avec le cinéma et l'élément de base de la filmographie des plus petits, j'aimerais étudier la façon dont ce genre cinématographique impacte et conditionne le jeune public quant à la présence ou l'absence de personnages noirs. La question du graphisme même me semble importante : quels sont les traits spécifiques, quelle apparence présente le personnage noir du film d'Animation et pourquoi l'animalité semble-t-elle primer ? La comparaison entre conception du personnage noir aux États-Unis et celle qui émerge en Europe – avec notamment le succès du héros Kirikou en France – apporterait également un éclairage supplémentaire sur la question. Suivre ces pistes lors de prochaines recherches aidera certainement à considérer autrement la présence noire à l'écran .

V - Bibliographie

◆ **Ouvrages généraux**

BACHARAN, Nicole. *Les Noirs américains - Des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris : Éditions Perrin, 2010.

BERRY, S. Torriano. BERRY Venise T. *The A to Z of African American Cinema*. Lanham, Toronto, Plymouth : The Scarecrow Press Inc., 2009.

BERTHIER, Nicole. *Les techniques de l'enquête en Sciences Sociales – Méthodes et exercices corrigés*. Paris : Armand Colin, 2010.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks – As an Interpretative History of Blacks in American Films*. New York : Continuum, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

BUTTERS, Gerald R. Jr. . *Black Manhood on the Silent Screen*. Lawrence : University of Kansas, 2002.

COCHOY, Nathalie. *Ralph Ellison*. Paris : Belin, 1998.

CREMIEUX, Anne. *Les cinéastes noirs et le rêve américain*. Paris : L'Harmattan, 2004.

DUBOIS, Régis. *Dictionnaire du cinéma afro-américain : acteurs, réalisateurs, techniciens*. Paris : Séguier, 2001.

DUBOIS, Régis. *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*. Paris : L'Harmattan, 1997.

DUBOIS, Régis. *Le cinéma des Noirs américains : entre intégration et contestation*. Paris : Le Cerf-7^e art, 2005.

ELLISON, Ralph. *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Paris : Bernard Grasset, 1952, 1969.

FRIEDMAN, Ryan Jay. *Hollywood's African American Films - The Transition to Sound*. New Brunswick : Rutgers Press, 2011.

GABBARD, Krin. *Black Magic – White Hollywood and African American Culture*. New Brunswick : Rutgers Press, 2004.

GAUTHIER, Brigitte. *Histoire du cinéma américain*. Paris : Hachette Supérieur, 2004.

GOLIOT-LETE, Anne ; VANOYE, Francis. *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin, 2011.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness – The African American Image in Film*. Philadelphia : Temple University Press, 1993.

HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous !* Montpellier : Indigènes Éditions, 2011.

HOEBEKE, Stéphane. *Sexe et stéréotypes dans les médias*. Paris : L'Harmattan (Communication et Civilisation), 2008.

LADSOUS, Jacques (coord.). *V. S. T. n° 89 Domination et révolte : avec Frantz Fanon*. Ramonville Saint-Agne : Editions Erès, 2006.

MAPP, Edward. *African Americans and the Oscars – Decades of Struggle and Achievement*. Lanham : The Scarecrow, 2008.

MARCHAL, Hervé. *L'identité en question*. Paris : Ellipses, 2006.

MATTELART, Armand ; NEVEU, Éric. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte, 2008.

PAUWELS, Marie-Christine. *Civilisation américaine*. Paris : Hachette Supérieur, 2006.

REGESTER, Charlene. *African American Actresses : The Struggle for Visibility, 1900-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

REID, Mark A. *Redefining Black Film*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press. 1993.

RHINES, Jesse Algeron. *Black Film/White Money*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000.

UNGARO, Jean. *Américains héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2005.

YEARWOOD, Gladstone L.. *Black Film as a Signifying Practice – Cinema, Narration and the African-American Aesthetic Tradition*. Trenton: Africa World Press, Inc, 2000.

ZARAGOZA, Georges. *Héroïsme et marginalité – Le crépuscule du héros*. Nantes : Éditions du Temps, 2002.

◆ **Articles**

AIMON, Dominique. « Le concept de représentation ». <http://daimon.free.fr/mediatrices/representations.html>

BARNES, Brooks. « Her prince has come. Critics, too. ». 29 mai 2009. http://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html?pagewanted=all&_r=0

BURTON, Nsenga. « 100 ans de cinéma afro-américain ». 14 février 2010. www.slate.fr

CHILD, Ben. « Django Unchained Wins Over Black Audience Despite Spike Lee Criticism ». 3 janvier 2013. <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/03/django->

[unchained-spike-lee](#)

COBLENCE, Françoise. « Ressource : Sur l'origine de l'activité artistique ». www.r-t-e.net

DAMBRUN, Michaël. « La théorie de la dominance sociale de Sidanius et Pratto – Projet « Préjugés & Stéréotypes » » à l'initiative de l'AFPS et de www.psychologie-sociale.org réalisé avec le concours du Ministère de la Recherche. <http://www.prejuges-stereotypes.net/indexFlash.htm#>

DESBROSSES, Stéphane. « Stéréotypes : définition et caractéristiques ». www.psychoweb.fr

DODGE, Shyam. « Will Smith Reveals Why He Turned Down Django Unchained ». 25 mars 2013. <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2298942/Will-Smith-reveals-turned-Django-Unchained.html>

DUBOIS BARNETT, Amy (ed.). « Catching Up With John Singleton ». *Ebony* volume LXVI. N°12 – octobre 2011.

FLORIN, Agnès ; BERNOUSSI, Mohamed. « La notion de représentation : de la psychologie générale à la psychologie sociale et la psychologie du développement ». www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/enfan_0013-7545_1995_num_48_1_2115#

GARNIER, Antoine. « 1992 : Interview de Spike Lee sur 'Malcolm X' ». Transcription disponible sur <http://www.minorites.org/index.php/2-la-revue/1412-1992-interview-de-spike-lee-sur-malcolm-x.html>

GORGAN, Elena. « Oscar 2012 : Chris Rock Offends with Animation Joke ». 27 février 2012. www.news.softpedia.com

HALBERSTAM, Judith. « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », *Tumultes* 2/2006 (n° 27), p. 89-107. www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-89.htm

ITZKOFF, Dave. « Lee Daniels : « I Am Not Here Just To tell Black Stories » ». 16 avril 2013. <http://www.nytimes.com>

SCHWARZ COULANGE Méroné. « De la représentation du Français et du Créole dans le cinéma haïtien: le cas du film "Barikad" ». Université d'Etat d'Haïti. 2008. http://www.memoireonline.com/05/09/2092/m_De-la-representation-du-franais-et-du-creole-dans-le-cinema-haïtien-le-cas-du-film-barika0.html

SOREN, Etienne. « Steve McQueen : « L'esclavage doit être raconté du point de vue des esclaves » ». 21 janvier 2014. <http://www.lefigaro.fr/cinema>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. « *Can the Subaltern Speak ?* » In NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds). *Marxism and Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1998. pp.24-28

TARDY, Jean. « Visibilité, invisibilité ». www.cairn.info

ZAKARIN, Jordan. « Spike Lee : «Django Unchained is disrespectful, I Will Not See It » ». 24 décembre 2012. <http://www.hollywoodreporter.com/news>

◆ **Documents télévisuels et vidéos**

Cérémonie des Oscars 2012. Canal +, diffusée le 27 février 2012.

Documentaire *Black Portraiture : Représentation du corps noir en Occident* par Brother Jimmy. Émission B-World Connection diffusée le 16 avril 2013 sur Martinique 1re (réalisateur : Philippe Mugerin).

Documentaire *Noirs et Blancs en couleurs*. Émission Archipels diffusée le 21 novembre 2012 sur Martinique 1re (réalisateur : Maurice Dubroca).

Interview télévisée de Will Smith pour la promotion de *Men In Black 3* – Journal télévisé de 20 heures de France 2 présenté par Laurent Delahousse, le 12 mai 2012.

Reportage *Denzel Washington : l'icône engagée* par Christophe Airaud. Émission Grand Public diffusée le 7 février 2013 sur France 2 (réalisateur : Michel Hassan).

Vidéo *Minister Farrakhan discusses « Django Unchained »* de Finalcall.com News du 12 janvier 2013.
http://www.finalcall.com/artman/publish/Entertainment_News_5/article_9480.shtm

◆ **Webographie**

<http://daimon.free.fr>

<http://www.cairn.info>

<http://www.code-couleur.com>

<http://www.dailymail.co.uk>

<http://www.finalcall.com>

<http://www.goodreads.com/quotes>

<http://www.guardian.co.uk/film>

<http://www.hollywoodreporter.com>

<http://www.lefigaro.fr>

<http://www.memoireonline.com>

<http://www.minorites.org>

<http://www.news.softpedia.com>

<http://www.nytimes.com>

<http://www.persee.fr>

<http://www.prejuges-stereotypes.net>

<http://www.psychoweb.fr>

<http://www.r-t-e.net>

<http://www.slate.fr>

<http://www.the-numbers.com>

◆ **Filmographie principale**

12 Years a Slave. Steve McQueen. Regency, Plan B Entertainment, 2013.

A la recherche du bonheur. Gabriele Muccino. Columbia Pictures, Overbrook Entertainment, 2006.

Autant en emporte le vent. Victor Fleming. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Avatar. James Cameron. 20th Century Fox, 2009.

Collision. Paul Haggis. Bob Yari Productions, 2005.

Devine qui vient dîner. Stanley Kramer. Columbia Pictures, 1967.

Django Unchained. Quentin Tarantino. The Weinstein Company, 2012.

Hallelujah !. King Vidor. Metro-Goldwyn-Mayer, 1929.

Hancock. Peter Berg. Relativity Media, Overbrook Entertainment, 2008.

La couleur des sentiments. Tate Taylor. 1492 Pictures, Harbinger Pictures, 2011

La princesse et la grenouille. Ron Clements, John Musker. Walt Disney Pictures, 2009.

Le lys des champs. Ralph Nelson. Ralph Nelson, J. Paul Popkin (producteurs), United Artists (distributeur), 1963.

Le Majordome. Lee Daniels. Laura Ziskin Productions, Windy Hill Pictures, 2013.

Le Roi Lion. Roger Allers, Rob Minkoff. Walt Disney Pictures, 1994.

Matrix (La saga). Andy Wachowski, Lana Wachowski. WarnerBros Pictures, 1999, 2003.

Men in Black. Barry Sonnenfeld. Columbia Pictures, Amblin Entertainment, 1997.

Naissance d'une nation, David Wark Griffith. David W. Griffith Corp, Epoch Producing Corporation, 1915.

Within our Gates. Oscar Micheaux (scénariste, producteur, réalisateur). 1920.

VI - Annexes

Annexe 1

ENQUÊTE D'OPINIONS
Les Noirs dans le Cinéma Américain
 (réalisée en mars-avril 2012)

A - Questionnaire

- Consigne : Répondre aux questions de façon spontanée, sans se documenter.

Précisions apportées :

- ✓ Le mot « *américain* (e) » se rapporte ici uniquement aux États-Unis d'Amérique.
- ✓ L'expression « *cinéma noir* » se rapporte ici uniquement aux films dans lesquels la participation d'Afro-Américains (acteurs, réalisateurs, producteurs noirs américains) est significative.

- Questions

1. Quels sont vos acteurs/actrices favori(e)s ? (5 maximum)
2. Citez cinq **acteurs noirs**, peu importe leur nationalité.
3. Citez cinq **actrices noires**, peu importe leur nationalité.
4. Citez cinq acteurs et cinq actrices noirs **de nationalité américaine uniquement**
5. Quels sont vos cinq films préférés ?
6. Citez cinq **films américains** dont le casting comporte des Noirs (dans les rôles principaux notamment), des films que vous trouvez emblématiques. Précisez le nom du réalisateur ou l'année si possible.
7. Citez cinq réalisateurs/réalisatrices américain(e)s.
8. Citez cinq réalisateurs/réalisatrices **noir(e)s** américain(e)s.
9. Citez trois films réalisés par des Noirs américains.
10. A. Citez :
 - a) trois héros/héroïnes (personnages emblématiques) noirs du cinéma américain
 - b) trois personnages secondaires noirs du cinéma américain.
 B. a) Citez un « vilain »/ « méchant » noir du cinéma américain.
 b) Que pensez-vous des rôles de « méchants » noirs dans le cinéma américain, des acteurs qui les interprètent et des films dans lesquels ils apparaissent ? En quelques lignes.

11. Citez :

a. votre super-héros (de cinéma) préféré

b. un super-héros (de cinéma) **noir**.

12. Citez un personnage noir du cinéma d'animation.

13. Que pensez-vous du cinéma américain en général ? En quelques lignes (10 maxi.).

14. Que pensez-vous et que savez-vous du cinéma noir américain ? des personnages noirs ? des acteurs/actrices noir(e)s ? des réalisateurs noirs ? de l'image du Noir au cinéma ? Quels sont les points positifs ? Que faudrait-il changer, améliorer ?

15. Des remarques sur ce questionnaire ? Que vous a-t-il fait réaliser ? En quelques lignes (10 maxi.).

B - Synthèse des résultats de l'enquête

- **Interprètes favoris** (5 noms demandés, soit un maximum de 150 réponses attendues)

Nombre de réponses données /5 par personne	Acteurs et actrices cités	Nombre de fois cités	Pourcentage de citation sur 150 réponses attendues	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 1 personne 1 réponse → 0 personne 2 réponses → 2 personnes 3 réponses → 4 personnes 4 réponses → 9 personnes 5 réponses → 14 personnes Total : 122 réponses effectives /150 réponses possibles <i>Non-réponse :</i> 28/150 réponses possibles (18,6 %)	<p style="text-align: center;">Will Smith Denzel Washington Halle Berry Angelina Jolie</p> <p>Nicolas Cage, Johnny Depp, Whoopi Goldberg, Julia Roberts, Meryl Streep</p> <p style="text-align: center;">Samuel L. Jackson, Eddie Murphy</p> <p style="text-align: center;">Angela Bassett, Clint Eastwood, Morgan Freeman</p> <p>Sandra Bullock, Matt Damon, Robert Downey Jr, Terrence Hill, Robert De Niro, Leonardo DiCaprio, Vin Diesel, Wesley Snipes, Jason Statham</p> <p>Jessica Alba, Drew Barrymore, Alain Chabat, George Clooney, Kevin Costner, Cameron Diaz, Colin Firth, Harrison Ford, Jodie Foster, Cuba Gooding Jr, Ryan Gosling, Tom Hanks, Chris Hemworth, Charlton Heston, Anthony Hopkins, Hugh Jackman, Dwayne Johnson, Diane Keaton, Keira Knightley, Saana Lathan, Queen Latifah, Martin Lawrence, Eva Longoria, Jennifer Lopez, Sophia Loren, Gilbert Melki, Michelle Morgan, Soeurs Mowry, Jack Nicholson, Al Pacino, Sean Penn, Sidney Poitier, Chris Rock, Meg Ryan, Romy Schneider, Raven Simone, Omar Sy, Chris Tucker, Gabriela Union, Frères Wayans, Forrest Whitaker, Robin Williams, Kate Winslet</p> <p style="text-align: center;">66 noms cités</p>	<p style="text-align: center;">14 12 7 6</p> <p style="text-align: center;">5 (chacun) 4 (chacun) 3 (chacun) 2 (chacun) 1 (chacun)</p> <p style="text-align: center;">142 citations / 150 attendues</p>	<p style="text-align: center;">9,3 % 8 % 4,7 % 4 %</p> <p style="text-align: center;">3,3 % 2,6 % 2 % 1,3 % 0,6 %</p>	<p style="text-align: center;">47 % 40 % 23 % 20 %</p> <p style="text-align: center;">17 % 13,3 % 10 % 7 % 3 %</p>

Pourcentage d'acteurs/actrices noir(e)s cité(e)s	24 interprètes noirs sur 66 noms cités, soient 36,5 % des comédiens cités	Interprètes noirs cités 70 fois : 46,6 % des réponses attendues (dont 22% pour les seuls W. Smith, D. Washington, Halle Berry) Interprètes blancs cités 80 fois : 53,4% des réponses attendues		
---	--	---	--	--

• **Interprètes noirs les plus cités (300 réponses attendues ramenées 150)**

Nombre de réponses données /5 par personne	Acteurs et actrices noirs	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 0 personne	Halle Berry	21	70 %
1 réponse → 0 personne	Denzel Washington	21	70 %
2 réponses → 1 personne	Will Smith	19	63 %
3 réponses → 1 personne	Whoopi Goldberg	19	63 %
4 réponses → 4 personnes	Morgan Freeman	12	40 %
5 réponses → 24 personnes	Samuel L. Jackson	9	30 %
	Eddie Murphy	9	30 %
Total : 141 réponses effectives	Wesley Snipes	7	23 %
	Martin Lawrence	7	23 %
	Queen Latifah	6	20 %
Non-réponse : 9 /150 réponses possibles (6 %)	Jada Pinkett-Smith	6	20 %
	Forrest Whitaker	5	17 %
	« Je ne sais pas »	0	0 %

• **Films favoris**

Films favoris les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
Intouchables (E. Toledano, 2011)	6	20 %
La couleur des sentiments (T. Taylor, 2011)	5	17 %
MIB (B. Sonnenfeld, 1997)	5	17 %
American History X (T. Kaye, 1998)	4	13,3 %
La ligne verte (F. Darabont, 1999)	4	13,3 %
Avatar (James Cameron, 2009)	3	10 %
Pirates des Caraïbes (G. Verbinski, 2003)	3	10 %
Harry Potter (C. Colombus, 2001)	3	10 %
Transformers (M. Bay, 2007)	3	10 %

• **Films au casting noir les plus cités** (5 réponses attendues par personne)

Nombre de réponses données /5 par personne	Films les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 0 personne	La couleur pourpre (S. Spielberg, 1985)	9	30 %
1 réponse → 2 personnes	La couleur des sentiments (T. Taylor, 2011)	7	23 %
2 réponses → 3 personnes	Malcolm X (S. Lee, 1992)	7	23 %
3 réponses → 5 personnes	Je suis une légende (F. Lawrence, 2007)	6	20 %
4 réponses → 2 personnes	MIB (B. Sonnenfeld, 1997)	5	17 %
5 réponses → 18 personnes	Sister Act (E. Ardolino, 1992)	5	17 %
Total: 121 réponses effectives	La ligne verte (F. Darabont, 1999)	4	13,3 %
Non-réponse : 29 sur 150 réponses possibles (19,35 %)	« Je ne sais pas »	0	0 %

• **Réalisateurs américains les plus cités** (5 réponses attendues par personne)

Nombre de réponses données /5 par personne	Réalisateurs	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 3 personnes	Steven Spielberg	18	60 %
1 réponse → 2 personnes	Spike Lee	8	26 %
2 réponses → 5 personnes	Clint Eastwood	8	26 %
3 réponses → 3 personnes	Woody Allen	5	17 %
4 réponses → 4 personnes	James Cameron	5	17 %
5 réponses → 14 personnes	George Lucas	5	17 %
Total: 107 réponses effectives	Francis F. Coppola	4	13,3 %
Non-réponse : 43 /150 réponses possibles (28,6 %)	Quentin Tarantino	4	13,3 %
	Martin Scorsese	3	10 %
	Mel Gibson	3	10 %
	« Je ne sais pas »	3	10 %

• **Réalisateurs noirs les plus cités** (5 réponses attendues par personne)

Nombre de réponses données /5 par personne	Réalisateurs	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 11 personnes	Spike Lee	16	53 %
1 réponse → 9 personnes	Tyler Perry	4	17 %
2 réponses → 3 personnes	John Singleton	3	10 %
3 réponses → 5 personnes	Denzel Washington	3	10 %
4 réponses → 2 personnes	Damon Wayans	2	7 %
5 réponses → 0 personnes	Mario Van Peebles	2	7 %
Total : 38 réponses effectives	Forest Whitaker	2	7 %
Non-réponse : 112 /150 réponses possibles (74,6 %)	« Je ne sais pas »	11	37 %

- **Films réalisés par des Noirs les plus cités** (3 réponses attendues par personne)

Nombre de réponses données /3 par personne	Films les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 13 personnes 1 réponse → 9 personnes 2 réponses → 3 personnes 3 réponses → 5 personnes	Malcolm X (S. Lee, 1992) Inside Man (S. Lee, 2006) Boyz'N the Hood (J. Singleton, 1990)	7 4 2	23 % 17 % 7 %
Total : 38 réponses effectives Non-réponse : 52/90 réponses possibles (57,8 %)	New Jack City (M. Van Peebles, 1991) Jungle Fever (S. Lee, 1991) « Je ne sais pas »	2 2 13	7 % 7 % 43 %

- **Héros emblématiques noirs les plus cités** (3 réponses attendues par personne)

Nombre de réponses données /3 par personne	Héros / Héroïnes les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 6 personnes 1 réponse → 7 personnes 2 réponses → 8 personnes 3 réponses → 9 personnes	Malcolm X Martin L. King Shaft Catwoman Mohamed Ali Ray Charles « Je ne sais pas »	13 6 4 3 3 3 6	43 % 20 % 13,3 % 10 % 10 % 10 % 20 %
Total : 50 réponses effectives Non-réponse : 40/90 réponses possibles (44,5 %)			

- **Super-héros les plus cités**

Nombre de réponses	Super-héros les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 11 personnes 1 réponse → 18 personnes	Batman Iron Man Super-Man Tornado (X-Men)	4 3 3 3	13,3 % 10 % 10 % 10 %
Non-réponse : 11/30 réponses possibles (37 %)	« Je ne sais pas »	11	37 %
Environ 55% des réponses effectives désignent un super-héros blanc			

• **Super-héros noirs les plus cités**

Nombre de réponses	Super-héros les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 10 personnes 1 réponse → 20 personnes	Hancock	7	23 %
	Tornado (X-Men)	6	20 %
	Shaft	3	10 %
	Blade	2	7 %
	Catwoman	2	7 %
Non-réponse : 10/30 réponses possibles (33 %)	« Je ne sais pas »	10	33 %

• **Vilains emblématiques noirs les plus cités**

Nombre de réponses	Vilains les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 18 personnes 1 réponse → 12 personnes	« Samuel L. Jackson »	3	10 %
	Simon Phénix (<i>Demolition Man</i>)	2	7 %
	Le Caïd (<i>Daredevil</i>)	2	7 %
	« Sidney Poitier »	2	7 %
Non-réponse : 18/30 réponses possibles (60 %)	« Je ne sais pas »	18	60 %

• **Personnages d'animation**

Nombre de réponses	Personnages d'animation noirs les plus cités	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 14 personnes 1 réponse → 16 personnes	Tiana (<i>La Princesse et la grenouille</i>)	5	17 %
	Kirikou	5	17 %
	Frozone (<i>Les Indestructibles</i>)	3	10 %
	Kimbo	2	7 %
Non-réponse : 10/30 réponses possibles (33 %)	« Je ne sais pas »	14	47 %

• **Opinion générale sur les Noirs dans le Cinéma Américain**

Nombre de réponses	Opinions et remarques les plus courantes	Nombre de personnes à les avoir cités (/30)	Pourcentage de personnes à avoir donné cette réponse
0 réponse → 12 personnes 1 réponse → 18 personnes	Beaucoup de clichés négatifs	12	40 %
	Méconnus, pas assez récompensé	9	30 %
	Pas assez de héros noirs	5	17 %
	Peu d'acteurs emblématiques	4	13,3 %
	Peu de réalisateurs connus	4	13,3 %
	De + en + de héros noirs	4	13,3 %
	+ de Noirs dans le cinéma US que dans le cinéma européens	4	13,3 %
Non-réponse : 12/30 réponses possibles (40 %)	« Je ne sais pas »	12	40 %

Annexe 2

**QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU NOIR DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN
de 1900 à nos jours**

A – Caricatures et stéréotypes divers utilisés par Hollywood



Jim Crow
Personnage de Minstrel Show



Le Buck
Walter Long (en Blackface) / Gus
Naissance d'une nation (1915)



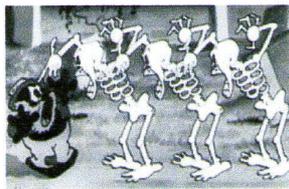
Le Blackface
Al Jolson / Jack Robin
Le chanteur de Jazz (1927)



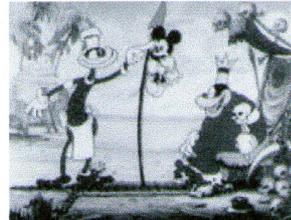
Le Tom
James B. Lowe / Oncle Tom
La Case de l'oncle Tom (1927)



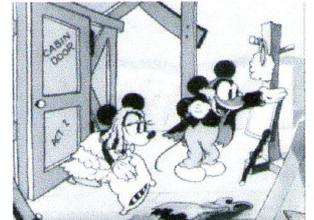
La Tragic Mulatto
N.M. McKinney / Chick
Hallelujah ! (1929)



Le Noir peureux
*Hittin' the Trail for
Hallelujah Land*
(Warner Bros, 1931)



Les sauvages cannibales
Trader Mickey
(Disney, 1932)



L'Oncle Tom Blackface
Mickey / Oncle Tom
The Mellerdrammer (Disney, 1933)



Le Coon
"Steppin Fetchit"/Jeff Poindexter
Judge Priest (1934)



La Mammy
Hattie McDaniels / Mom Beck
The Little Colonel (1935)



Le Black Sambo
Little Black Sambo
(Ub Iwerks, 1935)



Le Coon nonchalant
All This and Rabbit Stew
(Warner Bros, 1941)



Le mangeur de pastèque
*Scrub Me Mama with a Boogie
Beat* (Universal Pic., 1941)



**« The shoulder Whites
cry on »**
Ethel Waters / Dicey Johnson
Pinky (1949)



**La Brute Noire de la
Blaxploitation**
Fred Williamson / Tommy Gibbs
Black Caesar (1973)



Le Black Brutal
Mister T. / Clubber Lang
Rocky 3 (1982)

B - Actrices et acteurs noirs dans quelques-uns de leurs rôles marquants

(Oscars : **Meilleur(e) acteur/actrice** - **Meilleur 2nd rôle** - **Nominé(e)**)



Charles D. Lucas et
Evelyn Preer dans
Within Our Gates (1920)



Nina Mae Kinney et
Daniel L. Haynes
dans *Hallelujah!* (1929)



Louise Beavers dans
Images de la vie (1934)



Hattie McDaniel dans
Autant en emporte le vent (1939)



Lena Horne dans
Cabin in the Sky (1943)



Ethel Waters dans
Pinky (1949)



Dorothy Dandridge dans
Carmen Jones (1954)



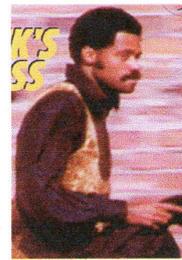
Sidney Poitier dans
Le lys des champs (1963)



Sidney Poitier dans
Dans la chaleur de la nuit
(1967)



Sidney Poitier dans
Devine qui vient dîner
(1967)



Melvin van Peebles dans
*Sweet Sweetback
Baddassss Song* (1971)



Richard Roundtree dans
Shaft-Les nuits de Harlem
(1971)



Pam Grier dans
Foxy Brown (1974)



Carl Weathers dans
Rocky (1976)



Louis Gossett Jr. dans
Officier et gentleman
(1982)



Jennifer Beals dans
Flashdance (1983)



Eddie Murphy dans
Le flic de Beverly Hills
(1984)



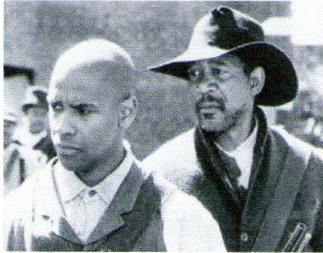
Tina Turner dans
*Mad Max 3-Au delà du
dôme de tonnerre* (1985)



Danny Glover et
Whoopi Goldberg dans
La couleur pourpre (1985)



Danny Glover dans la
saga *L'arme fatale*
(1987-1989-1992-1998)



Denzel Washington et Morgan Freeman dans *Glory* (1989)



Morgan Freeman dans *Miss Daisy et son chauffeur* (1989)



Samuel E. Wright -voix du crabe Sébastien- dans *La petite sirène* (1989)



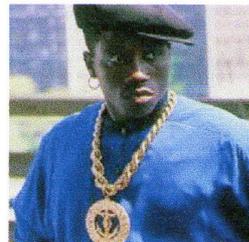
Spike Lee dans *Do the Right Thing* (1989)



Whoopi Goldberg dans *Ghost* (1990)



Cuba Gooding Jr. et Ice Cube dans *Boyz N the Hood* (1991)



Wesley Snipes dans *New Jack City* (1991)



Denzel Washington dans *Malcolm X* (1992)



Whitney Houston dans *Bodyguard* (1992)



Whoopi Goldberg dans *Sister Act* (1992)



Denzel Washington dans *L'affaire pélican* (1993)



Wesley Snipes dans *Demolition Man* (1993)



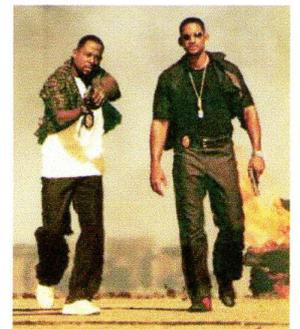
James Earl Jones, Robert Guillaume et Whoopi Goldberg -voix respectives du lion Mufasa, du mandrill Rafiki et de la hyène Shenzi- dans *Le Roi Lion* (1994)



Samuel L. Jackson dans *Pulp Fiction* (1994)



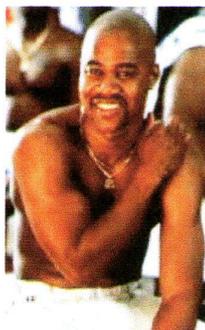
Morgan Freeman dans *Seven* (1995)



Martin Lawrence et Will Smith dans la saga *Bad Boys* (1995-2003)



Samuel L. Jackson dans *Une journée en enfer* (1995)



Cuba Gooding Jr. dans *Jerry Maguire* (1996)



Will Smith dans la saga *Men in Black* (1997-2002-2012)



Chris Tucker dans la saga *Rush Hour* (1998-2001-2007)



Morgan Freeman dans *Deep Impact* (1998)



Wesley Snipes dans la saga *Blade* (1998-2002-2004)



Laurence Fishburne dans la saga *Matrix* (1999-2003)



Halle Berry dans la saga *X-Men* (2000-2003-2006-2014)



Samuel L. Jackson dans *Shaft* (2000)



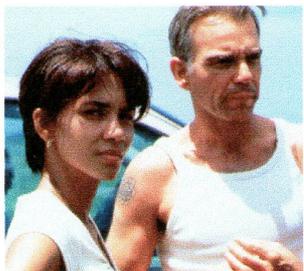
Martin Lawrence dans la saga *Big Mama* (2000-2006-2011)



Denzel Washington dans *Training Day* (2001)



Will Smith dans *Ali* (2001)



Halle Berry dans *A l'ombre de la haine* (2001)



Eddie Murphy -voix de L'Âne- dans la saga *Shrek* (2001-2004-2007-2010)



Vin Diesel et Dwayne Johnson dans la saga *Fast and Furious* (2001-2003-2006-2009-2011)



Halle Berry dans *Meurs un autre jour* (2002)



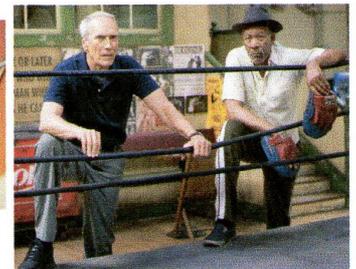
Anne-Sophie Okonedo et Don Cheadle dans *Hotel Rwanda* (2004)



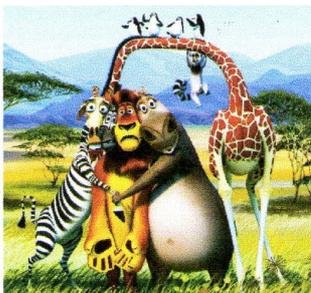
Samuel L. Jackson -voix de Frozone- dans *Les Indestructibles* (2004)



Jamie Foxx dans *Ray* (2004)



Morgan Freeman dans *Million Dollar Baby* (2004)



Chris Rock et Jada Pinkett-Smith -voix respectives du zèbre Marty et de l'hippopotame Gloria- dans la saga *Madagascar* (2005-2008-2012)



Forrest Whitaker dans *Le dernier roi d'Ecosse* (2006)



Will Smith et Jaden Smith dans *A la recherche du bonheur* (2006)



Anika Noni Rose, Beyoncé Knowles et Jennifer Hudson dans *Dreamgirls* (2006)



Will Smith dans *Je suis une légende* (2007)



Will Smith dans *Hancock* (2008)



Gabourey Sidibe et Mo'Nique dans *Precious* (2009)



Morgan Freeman dans *Invictus* (2009)



Anika Noni Rose -voix de Tiana- dans *La Princesse et la Grenouille* (2009)



Zoë Saldana dans *Avatar* (2009)



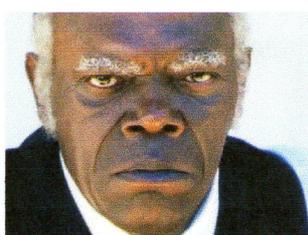
Don Cheadle dans *Iron Man 2* (2010)



Octavia Spencer et Viola Davis dans *La couleur des sentiments* (2011)



Jamie Foxx dans *Django Unchained* (2012)



Samuel L. Jackson dans *Django Unchained* (2012)



Samuel L. Jackson dans *The Avengers* (2012)



Forrest Whitaker et Oprah Winfrey dans *Le majordome* (2013)



Forrest Whitaker dans *Le majordome* (2013)



Jamie Foxx dans *White House Down* (2013)



Laurence Fishburne dans *Man of Steel* (2013)



Lupita Nyong'o dans *12 Years a Slave* (2013)



Chiwetel Ejiofor dans *12 Years a Slave* (2013)



Anthony Mackie dans *Captain America 2* (2014)



Jamie Foxx dans *The Amazing Spiderman 2* (2014)