

Black Light

POUR UNE HISTOIRE
DU CINÉMA NOIR



capricci

Cet ouvrage fait suite à la rétrospective « BLACK LIGHT » programmée par Greg de Cuir Jr. et organisée par le Locarno Film Festival en 2019, en collaboration avec la Cinémathèque suisse.



72
Locarno Film Festival
7-17 | 8 | 2019

Ouvrage dirigé par Fernando Ganzo

Directeur Thierry Lounas
Responsable des éditions Camille Pollas
Coordination éditoriale Maxime Werner
Correction Anne-Capucine Blot
Graphisme Juliette Gouret

© **Capricci, 2020**

ISBN 979-10-239-0334-8

ISBN PDF WEB 979-10-239-0338-6

« Reclaiming Black Film and Media Studies » est paru initialement dans la revue *Film Quarterly*, printemps 2019, volume 72, n° 3.

© 2019, University of California Press Journals

« Film Blackness: Notes on the Idea of Black Film » © 2019, Michael Boyce Gillespie

La traduction du texte « L'être-noir au cinéma » de Michael B. Gillespie est de Pauline Soulat.
Toutes les autres traductions sont de Mathilde Trichet.

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours du **Centre national du livre**

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

Remerciements Greg de Cuir Jr., Racquel Gates, Michael B. Gillespie, Molly Haskell, Madeleine Molyneaux, David Phelps, Aboubakar Sanogo, Sarah Tai-Black, Linda Williams
Greg de Cuir Jr. aimerait dédier ce livre à Nina, Ilija, et Max

En couverture *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991).

Black Light

POUR UNE HISTOIRE
DU CINÉMA NOIR



capricci

- 7** **Note de l'éditeur**
- 9** **Black Light, avant-propos**
GREG DE CUIR JR.
- 16** **Ôter la perruque : genèse et préhistoire du cinéma noir américain**
ADRIENNE BOUTANG
- 58** **L'être-noir au cinéma : notes sur la notion de cinéma noir**
MICHAEL BOYCE GILLESPIE
- 108** **Sur quelques films importants**
- | | | | |
|------------|---|------------|---|
| 110 | Within Our Gates
Oscar Micheaux (1920)
par Pierre Cras | 122 | Putney Swope
Robert Downey Sr. (1969)
par Bernardo Rondeau |
| 112 | Borderline
Kenneth Macpherson (1930)
par Frédéric Maire | 124 | Sweet Sweetback's Baadasssss Song
Melvin Van Peebles (1971)
par Nicole Brenez |
| 114 | Orfeu Negro
Marcel Camus (1959)
par Janaína Oliveira | 126 | De cierta manera
Sara Gómez (1974-1977)
par Gabriela Trujillo |
| 116 | La Noire de...
Ousmane Sembène (1966)
par Lindiwe Dovey | 128 | Killer of Sheep
Charles Burnett (1978)
par Adrienne Boutang |
| 118 | La Permission
Melvin Van Peebles (1968)
par Nicole Brenez | 130 | West Indies
Med Hondo (1979)
par Christopher Small |
| 120 | Point noir
Jules Dassin (1968)
par Kevin Jerome Everson | 132 | Losing Ground
Kathleen Collins (1982)
par Janaína Oliveira |

- | | | | |
|------------|--|------------|---|
| 134 | Amor Maldito
Adélia Sampaio (1984)
par Janaína Oliveira | 144 | Daughters of the Dust
Julie Dash (1991)
par Claudrena Harold |
| 136 | Handsworth Songs
John Akomfrah (1986)
par Ashley Clark | 150 | Juice
Ernest R. Dickerson (1992)
par Greg de Cuir Jr. |
| 138 | Abolição
Zózimo Bulbul (1988)
par Janaína Oliveira | 152 | Frantz Fanon, peau
noire, masque blanc
Isaac Julien et Mark Nash (1995)
par Elvan Zabunyan |
| 140 | Langues déliées
Marlon T. Riggs (1989)
par Rhea L. Combs | 154 | Le Secret du bayou
Kasi Lemmons (1997)
par Lili Hinstin |
| 142 | Une saison
blanche et sèche
Euzhan Palcy (1989)
par Claire Diaó | 156 | 35 Rhums
Claire Denis (2008)
par Alice Diop |

158 **Pour l'instauration d'études du cinéma
et des médias noirs**

RACQUEL J. GATES et MICHAEL BOYCE GILLESPIE

164 **À propos des auteurs**

167 **Filmographie**

Note de l'éditeur

La structure de ce livre provient de sa genèse particulière : en 2019, Greg de Cuir Jr., écrivain et programmateur indépendant né à Los Angeles mais résidant en Serbie, a achevé un travail personnel de longue haleine sur la diaspora africaine et le cinéma avec la rétrospective « Black Light » au Festival de Locarno, en Suisse. Ses choix de films – expliqués ci-après dans l'avant-propos – étaient l'occasion d'initier, de développer et de poursuivre par un livre les questions qu'ils avaient provoquées.

Tout d'abord, en partant d'un corpus aussi hétéroclite (les *race pictures* nés au temps du cinéma muet, le cinéma radical des années 1960, la blaxploitation, l'avant-garde contemporaine, les films de cinéastes plus célèbres comme Spike Lee, etc.), peut-on tracer une histoire secrète du cinéma? Deuxièmement, le fil invisible de cette histoire qui relierait tous ces films permet-il de soulever des questions jamais posées, ou seulement de façon ponctuelle et isolée, mais qui sont essentielles à la compréhension du cinéma? Troisième question – mais pas la dernière que ce livre se posera –, parviendra-t-on à mettre en lumière une série de films pour leur donner la reconnaissance qu'ils méritent, qu'ils soient relativement secrets, comme *Ganja & Hess*, *De cierta manera*, *Losing Ground*, ou plus connus, comme *Daughters of the Dust* ou *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*?

De nombreux auteurs et autrices de différentes nationalités, langues, origines et méthodologies ont répondu à notre appel en partageant leur vision particulière de quelques-uns des films proposés par Greg de Cuir Jr., afin de poursuivre l'enthousiasme du partage, de la découverte et de la mise en circulation d'une série d'idées. Pour encadrer ces tribunes, il était indispensable de proposer au lecteur un travail à la fois didactique, approfondi et clair sur ce que l'on pourrait appeler le *black cinema*. La plupart des films de la rétrospective

étant américains (cf. l'avant-propos), la vision du théoricien Michael B. Gillespie s'imposait. Si son livre *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film* est devenu une référence chez les Anglo-Saxons, il semblait important d'ouvrir ses idées au lectorat français. À cette lecture à la fois méthodique et subjective s'ajoute un texte au regard plus historique d'Adrienne Boutang, pour comprendre les enjeux des films commentés dans un contexte plus large et mettre en exergue trois moments-clés : les *race movies*, la Black Rebellion de Los Angeles et la blaxploitation. Ces deux textes sont volontairement des portes ouvertes. Le manifeste « Pour l'instauration d'études du cinéma et des médias noirs » qui vient clore le sommaire poursuit cette volonté.

Cet ouvrage n'est pas un bilan ni un inventaire, on n'y trouvera surtout pas une idée fermée de ce qu'est le *black cinema*, mais, au contraire, une série de questions qui doivent continuer à être posées, un regard critique qui ne demande qu'à être enrichi, tout comme ces films demandent à être vus, commentés, partagés. C'est le pari de ce livre. ✕

Black Light, avant-propos

Par Greg de Cuir Jr.

Ce livre a pour origine la rétrospective intitulée « Black Light » que j'ai organisée en 2019 dans le cadre du 72^e Festival de Locarno, en Suisse. Cet avant-propos expose les méthodes utilisées pour la monter et invite à élargir la réflexion sur ce qu'elle sous-tend. Des règles de base se sont imposées pour composer cette rétrospective sur ce que j'appelle le « cinéma noir international ». Expliciter ces règles donnera un aperçu de cette entreprise et de son contexte. Cela permettra aussi d'introduire quelques-uns des films et des cinéastes dont il sera question dans le livre.

Le mot même de « rétrospective » implique de revenir sur le passé. N'importe quel dictionnaire en donnera comme définition : « qui concerne le passé ». Je n'avais donc pas à m'intéresser au 21^e siècle ou à ce qu'on pourrait appeler ici « le présent ». L'écrivain L. P. Hartley a écrit : « Le passé est un pays étranger : on y fait les choses autrement qu'ici. » C'est exactement cela, et cette rétrospective a été conçue pour ceux qui aiment voyager, pour ceux qui apprécient la différence culturelle, pour ceux qui sont ouverts aux découvertes. Il y a toutefois un lieu que j'ai choisi de ne pas visiter : le continent africain. Le territoire de cette rétrospective avait ainsi pour frontière le Passage du milieu¹. Je ne voulais voyager que là où les Noirs ont été envoyés – autrement dit, je me suis intéressé aux conditions et aux cultures des Noirs là où « nous avons été jetés dans la civilisation... sans que personne ne nous demande notre permission », comme l'a écrit le philosophe Vilém Flusser. Le continent africain et son cinéma nécessitent

¹ Expression désignant la traversée de l'Atlantique par les esclaves africains sur les navires négriers. [NDT]

un travail en soi, avec ses propres méthodes et ses propres outils d'investigation. Nous ne pouvons pas plus parler d'une seule Afrique que d'une seule façon d'être noir – et bien sûr, « être noir » n'a pas la même signification en Afrique que presque partout ailleurs. Ce livre est donc polyphonique; c'est un point de départ, une proposition, plutôt qu'une conclusion.

Autre principe très important : ouvrir la définition et la conception dominante du « cinéma noir » et essayer d'offrir quelque chose de plus large, de collectif. Ce principe s'inspire du travail du théoricien Michael B. Gillespie et d'un manifeste récent qu'il a co-écrit avec Racquel Gates : le « cinéma noir » ne peut se limiter à l'idée basique d'un corps noir derrière ou devant la caméra. Le cinéma noir peut et doit être discuté en termes d'esthétique, de politique et d'éthique; il doit embrasser les directeurs de la photographie, les scénaristes et les producteurs. Car si la politique des auteurs règne toujours en maître dans la conscience cinématographique générale, elle a perdu de sa superbe au fil des décennies – sans doute surtout parce qu'elle visait la réalisation et l'extension de desseins hégémoniques. Les réalisateurs sont très importants, bien sûr, et il faut les honorer, mais il n'y a pas qu'eux – du moins pas dans le cadre de la production industrielle. Cet ouvrage met ainsi en lumière différents types d'artistes du cinéma et leurs visions singulières, autant que ce qui les unit dans un internationalisme cinématographique.

En ce qui concerne les artistes du cinéma, et particulièrement les réalisateurs, ce livre vise à donner les mêmes chances à tous, ainsi qu'à faire dialoguer des personnes qui, le plus souvent, n'ont pas eu le droit de se rencontrer sur un pied d'égalité. Elles ne l'ont pas eu parce que la programmation de films est un champ de bataille et parce que le dispositif cinéma lui-même est presque toujours un champ de ségrégation. On s'attendrait à ce qu'une rétrospective ou un livre sur le cinéma noir réserve un ghetto aux réalisateurs noirs – une boîte qui ne saurait jamais être sublimée et que l'on peut aisément ranger dans un placard quand elle ne rapporte plus assez de dividendes politiques. Or il y a beaucoup à gagner à mettre en rapport Spencer Williams et Robert Wise, Julie Dash et Shirley Clarke, Melvin Van Peebles et Pier Paolo Pasolini, Sara Gómez et Jean Rouch. Le fait que, en général, les réalisateurs noirs ne partagent pas le podium avec les « maîtres » du cinéma international comme ils le devraient nuit à l'histoire du cinéma – en plus d'être une évidente erreur d'analyse. Comme le dit si bien Michael Madsen alias Budd, dans *Kill Bill*

(2004) de Quentin Tarantino : « Si tu veux comparer un sabre Hanzo, compare-le à tous les sabres jamais fabriqués, mais pas à ceux forgés par Hanzo. » Le fait est qu'il y a de nombreux Hattori Hanzo dans cet ouvrage, et qu'ils pourraient dire sans fausse modestie qu'on y présente leur plus beau travail.

Travailler sur l'histoire du cinéma rend humble : on prend alors conscience de tout ce qu'on ne connaît pas encore. On reçoit une gifle terrible quand on réalise que des chefs-d'œuvre incontestables, qu'on connaît par cœur, sont méconnus voire inconnus d'un très grand nombre de gens. Par quoi commencer quand on veut construire une histoire du cinéma noir international? Qu'est-ce que le public et le lecteur veulent, doivent savoir? Ce sont là des questions politiques et éthiques, et pas des moindres. Ce travail ne les a peut-être pas assez bien traitées; c'est aussi parce qu'il ne relève pas d'une démarche historiographique. Je le qualifierais plutôt de collage historique. Ce fut de toute évidence un voyage personnel. Comme son titre l'indique, il a été conçu comme un phare destiné à mettre en lumière de nouvelles voies dans l'art cinématographique et révéler des talents qu'on ne voyait pas, bien qu'ils fussent bien en vue.

Tout comme la rétrospective à Locarno, la partie intitulée « Sur quelques films importants », où sont étudiés certains jalons du cinéma noir, s'ouvre avec un film qui marque un début théorique, un film d'Oscar Micheaux, le tout premier réalisateur noir de longs métrages. *Within Our Gates* (1920) est le plus ancien de ses films retrouvés et le deuxième qu'il a réalisé. Dans les années 1970, l'unique copie encore existante a été découverte en Espagne, où le film avait été baptisé *La Negra*. La Filmoteca Española de Madrid en a tiré une copie; le film est désormais conservé à la Library of Congress, aux États-Unis. Les intertitres ont été retraduits en anglais à partir de la version espagnole datant des années 1920. Il semble extraordinaire qu'à ce moment fondateur, un long métrage d'un réalisateur noir ait été vendu et distribué en Europe. Il est assurément honteux qu'au 21^e siècle, on questionne encore la présence d'œuvres magnifiques de réalisateurs noirs sur le marché international. Admirez le progrès !

Dans les années qui ont suivi la résurgence de cette œuvre, Micheaux a été redécouvert dans les cercles critiques et intégré au canon historique – à juste titre, eu égard à sa force pionnière. On aura peut-être l'occasion de regarder *Within Our Gates* et d'en apprécier l'audace et la modernité. On ferait vraiment bien de le voir, toutefois, pour en

reconnaître l'importance historique. Ne vous y trompez pas : regarder ce film, c'est regarder le Livre de la Genèse du cinéma noir international. Notons d'ailleurs que son titre est une référence au Deutéronome dans l'Ancien Testament, en particulier au chapitre 5, verset 14, qui dit que « l'étranger dans tes portes » doit trouver le repos à tes côtés, c'est-à-dire être hébergé et traité d'égal à égal. Cette loi morale est toujours d'actualité. Notons aussi que le nom Micheaux est un dérivé français de Michael, vieux prénom d'origine hébraïque, dont l'étymologie est structurée comme une question : « Qui est comme Dieu ? ». La question n'est pas seulement rhétorique ; c'est comme un défi poussant à agir. C'est aussi une autre incitation à la comparaison – avec une connotation sacrée, cette fois. La présence de *Within Our Gates* dans *Black Light* permet à cet ouvrage de réellement célébrer 100 ans de cinéma noir. Que cette célébration serve de leçon.

La rétrospective à Locarno s'est achevée à la fin du 20^e siècle avec un essai, *still/here* (2000), long métrage d'avant-garde réalisé en 16mm par Christopher Harris. L'ode de Harris à North St. Louis, où il a longtemps vécu, apparaîtrait comme une pure dystopie si nous ne savions pas que de nombreuses communautés urbaines noires ont connu le même sort, à savoir : sous-développement et malversations sociales flagrantes. Mais le film a plus de vingt ans ; on peut tout à fait imaginer un North St. Louis contemporain revitalisé, couvert de condos neufs hors de prix, de cafés à la mode avec, bien sûr, un nouveau genre d'habitants. Plus difficile à imaginer, toutefois : que ces nouveaux habitants soient, pour la plupart, issus du même milieu socioéconomique que les anciens et tout aussi attachés qu'eux à la ville et son histoire culturelle particulière. Nous saurions bien que ça serait une illusion, parce que nous savons comment fonctionne le capital et nous savons ce qu'il a déjà fait à des villes comme Detroit, Oakland et Brooklyn. Il est intéressant de considérer le Midwest représenté dans *still/here* comme étant le même que celui où Oscar Micheaux a grandi. Micheaux est né à Metropolis, Illinois, à une heure environ du sud-est de St. Louis. C'est dans ce même Midwest que Micheaux a vécu ses premières expériences professionnelles et ses premiers succès, qu'il a voyagé en vendant ses livres et ses films, en homme d'affaires indépendant. La même crise des débouchés, qui avait fini par ruiner la carrière de Micheaux, est symbolisée et reflétée par la dégradation de la ville dans le film de Harris – un film où il est question de pertes, certes, mais aussi de persévérance et de fidélité à un lieu et à son identité. Harris est l'héritier de Micheaux, sinon en termes d'esthétique, du moins en termes de politique et de mode de production,

d'attache régionale. À vrai dire, tous les cinéastes noirs, d'où qu'ils soient, peuvent décidément être considérés comme des descendants de Micheaux. Le cinéma noir est toujours/là², nulle part ailleurs. La question, alors, c'est : l'avez-vous cherché ?

Je reprends sur les frontières qui ont circonscrit mon travail. Les longs métrages ont toujours été une priorité, le court métrage relevant d'un tout autre univers, avec des conditions spécifiques de production et de diffusion. En menant mes recherches, il est vite apparu évident que le corpus se réduisait terriblement si l'on s'en tenait à une étude historique des longs métrages de réalisateurs noirs sur plusieurs continents. On ne dirait pas la même chose en matière de courts métrages, forme dont peuvent s'emparer davantage de réalisateurs, noirs compris. C'est que les longs métrages induisent une superstructure économique différente et, par conséquent, un autre jeu de relations de classes, une autre valeur sur le marché, un autre modèle de distribution, un autre type de public. Il est presque inconcevable de penser que *Amor maldito* (1984) d'Adélia Sampaio est encore (à l'heure actuelle) l'unique long métrage entièrement réalisé par une femme noire dans l'histoire du cinéma brésilien. À ce propos, et pour en revenir aux questions de distribution, aucun distributeur n'a voulu diffuser le film de Sampaio une fois terminé, et ce en raison non seulement du sujet au cœur du récit – une relation lesbienne –, mais aussi de l'origine ethnique et du sexe de la réalisatrice. Le film n'a pu sortir que dans le circuit pornographique, seul moyen pour être visible en salles, ce qui résume sans doute tout autant la vulgarité absolue du show business que ses fondements patriarcaux suffocants et ses penchants conservateurs.

Il faut également souligner qu'environ la moitié des films traités ici provient des États-Unis. En matière d'hégémonie et de patriarcat, c'est regrettable; en matière d'art cinématographique, on trouve ici des chefs-d'œuvre d'une force incroyable. Au cours de mes recherches, il s'est avéré cruellement évident que le corpus de longs métrages réalisés par des réalisateurs noirs hors Amérique du Nord (et hors continent africain, conformément aux frontières posées) était incroyablement ténu. Ce n'est peut-être plus le cas au 21^e siècle, mais cela met nettement en évidence le chemin parcouru par l'art cinématographique international et le temps qu'il a fallu pour parvenir

2 Traduction littérale du titre *still//here*.

jusque-là. On note aussi dans cet ouvrage la pénurie de femmes dans les rangs des réalisateurs. Ce n'est sans doute pas une surprise, malheureusement, étant donné qu'en 2019, les grands festivals de cinéma sont tenus de signer des engagements en faveur de l'égalité des sexes – engagements qu'ils ne respectent pas, du reste. Peut-être finiront-ils par le faire. J'entends bien sûr par « grands » les festivals de cinéma à visée commerciale gérés comme de grandes entreprises. La situation est meilleure dans les festivals de moindre envergure et les festivals alternatifs. Nous devons tous mieux faire, y compris le signataire de cet avant-propos. Nous devons tous contribuer à ce que ce médium, que nous aimons, ne continue pas à montrer sans équivoque qu'il est le plus conservateur de tous les arts.

Black Light met en lumière des réalisateurs de films de fiction, des films avec une structure narrative. Historiquement parlant, le format du long métrage est de fait celui qui reste le plus utilisé pour raconter des histoires. Il apparaît dès lors également évident que le film de fiction est le plus haut lieu de résistance aux formes ouvertes et aux idéaux non traditionnels. C'est donc sur le front du film de fiction que se joue la plus grande bataille pour libérer le cinéma des carcans de l'idéologie réactionnaire. C'est donc aussi dans le champ de la fiction narrative que réside le plus grand potentiel en matière de formes et de contenus révolutionnaires. Cette rétrospective hier, ce livre aujourd'hui œuvrent à chercher des pistes utiles pour réaliser ce potentiel dans les arts cinématographiques futurs. Le critique Stuart Hall a écrit qu'on ne devait pas penser le cinéma comme le reflet de ce qui existe déjà, mais comme une forme de représentation qui constitue un peuple – en tant que nouveaux sujets –, qui offre de nouvelles tribunes où s'exprimer; que, de plus, la vocation des cinémas noirs modernes est de nous permettre de voir et de reconnaître les différents éléments et les histoires qui nous constituent, pour finalement construire des points d'identification et des positionnements appelés « identités culturelles ». Je ne vois pas de description ni de raison plus nobles à la vocation de commissaire culturel, pas plus que je ne vois de meilleur étalon pour les très belles œuvres célébrées dans les pages qui suivent. ✕

**Ôter
la perruque :
genèse
et préhistoire
du cinéma
noir
américain**

par **Adrienne Boutang**

Historique : d'une marge à l'autre

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

Cette phrase d'Ousmane Sembène, citée par bell hooks dans un ouvrage consacré au rapport entre regards et enjeux raciaux¹, résume la difficulté première des artistes noirs : l'impossible tracé d'une lignée, la quête, sans cesse reportée, de la forme artistique la plus à même d'évoquer une communauté déracinée. Ce texte traite d'un sujet voisin : le cinéma noir américain, ou plus précisément sa préhistoire, ses tâtonnements, du début du XX^e siècle aux années 1970. Et se propose cette tâche paradoxale : retracer les contours d'une esthétique qui, intrinsèquement diasporique, transcende les frontières, dégager la genèse d'un « courant » aussi complexe et éparpillé que la communauté qu'il dépeint. Comme le rappelle Anne Crémieux, les termes « *African American cinema* » (cinéma afro-américain) et « *black cinema* » (cinéma noir américain), désignant proprement des œuvres conçues par des artistes afro-américains, sont apparus assez tard dans l'histoire du cinéma : « Auparavant, on parlait de "*black films*" (films noirs, c'est-à-dire présentant des personnages noirs), ou bien, concernant des périodes de productions spécifiques, de "*blaxploitation films*" (années 1970), de "*black problem movies*" (films sur le problème noir – années 1950) et de "*race movies*" (1915 à 1930). »² Mais dans cette période antérieure à l'apparition consciente d'une esthétique du « black cinema », on peut déjà déceler les germes et les tensions qui accompagneront son émergence, à partir des années 1980.

Malédiction ou contrainte créative, le cinéma noir américain est d'abord né en réaction. Il s'agissait de répondre (au sens rhétorique, verbal, mais aussi militaire, de riposter) à la violence de l'impact social et psychologique de représentations dégradantes. Il puise donc sa source dans ce rapport d'opposition fondamentale à l'égard de l'industrie hollywoodienne. Mais autant que réagir, il fallait inventer, éviter de n'être que le reflet inversé de la logique de l'opresseur

¹ bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Routledge, 1992.

² Anne Crémieux, *Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien*, L'Harmattan, 2004.