

LE LIVRE NOIR DU CINÉMA AMÉRICAIN

LIVRET PÉDAGOGIQUE
FESTIVAL DES 3 CONTINENTS 2019



Le livret pédagogique a été réalisé
avec le soutien de l'Ambassade
des États-Unis d'Amérique.



Le livret pédagogique a pour fonction
d'accompagner la programmation
thématique « Le livre NOIR du cinéma
américain » et de proposer sur une sélection
de films du 41^e Festival des 3 Continents,
pistes de travail, documents iconographiques,
entretiens, rebonds vers d'autres champs
artistiques... Il constitue un support
accompagnant les enseignants dans
leur travail avec les élèves.

Le livret pédagogique est à destination
des enseignants et des partenaires
pédagogiques, une version électronique
est téléchargeable sur le site
www.3continents.com (code d'accès
à demander à publics@3continents.com).

Coordination et liaison : Hélène Loiseleux

Le livre NOIR du cinéma américain

- 5 **ÉDITO**
par Jérôme Baron
- 8 **CHRONOLOGIE AFRO-AMÉRICAIN**
Repères historiques
- 14 **I AM NOT YOU NEGRO** de Raoul Peck
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 4^e
- 20 **KILLER OF SHEEP** de Charles Burnett
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 2nde
- 28 **DO THE RIGHT THING** de Spike Lee
par Joanne Bazin
conseillé à partir de la 3^e
- 38 **SEWALK STORIES** de Charles Lanes
par Lucille Asloun
conseillé à partir de la 6^e
- 46 **BOYZ'N THE HOOD** de John Singleton
par Hélène Loiseleux
conseillé à partir de la 4^e
- 56 **MENACE II SOCIETY** de Albert et Allen Hugues
par Louise Ferron
conseillé à partir de la 3^e
- 65 **GET OUT** de Jordan Peele
par Jérôme Baron
conseillé à partir de la 4^e
- 72 **THE HATE U GIVE** de Georges Tillman Jr
par Hélène Loiseleux
conseillé à partir de la 6^e

**« L'histoire des Noirs en Amérique,
c'est l'histoire de l'Amérique.
Et ce n'est pas une belle histoire. »**
James Baldwin

Le livre NOIR du cinéma américain

Évoquer les formes d'expressions culturelles proprement afro-américaines, nous impose immédiatement une évidence : le rayonnement universel des musiciens noirs et leur contribution inestimable à l'histoire et à l'industrie culturelle des États-Unis. De Sydney Bechet et Duke Ellington à Sarah Vaughan et Ella Fitzgerald, d'Aretha Franklin à Otis Redding, de Marvin Gaye à James Brown jusqu'à Lee Fields, de John Coltrane, Miles Davis à Albert Ayler, Monk, Parker et Archie Shepp jusqu'à Prince et Public Enemy, nous pourrions étendre à loisir l'ampleur de cette liste pour dire le legs considérable des génies américains de la musique au patrimoine du XX^e siècle. La littérature inventa, elle, bien des manières de dire que le Noir américain est une construction du Nouveau Monde et n'aura de cesse de tendre aux États-Unis un miroir brisé pour contempler une histoire polarisée par la question raciale. De Maya Angelou à Toni Morrison, de Charles Chesnutt, Ralph Ellison, Chester Himes, Zora Neale Hurston, James Baldwin, Alice Walker, Richard Wright et tant d'autres, la perduration de discriminations raciales, sociales et économiques visant la minorité noire n'a cessé de refluer sous le plume des grands écrivains américains.

Et le cinéma dans tout ça ? L'hégémonie d'Hollywood entérina une mise à l'écart des Noirs, les rendant plus minoritaires sur les

écrans qu'ils ne l'avaient toujours été dans la société. Le cinéma américain a forgé l'idée d'une Amérique dont les modèles sont essentiellement ceux de la majorité blanche, n'offrant le plus souvent des Noirs qu'une représentation caricaturale, folklorique et paternaliste pour ne pas dire raciste. *Naissance d'une nation* (1915) de D.W.Griffith dont le retentissement fut sans pareil marqua certes la naissance du cinéma comme langage mais se posa en jalon d'une idéologie anti-Noir dans un film où les personnages de couleur sont pour la plupart joués par des Blancs grimés, dont les caractères oscillent entre une docilité infantilissante et une odieuse perfidie. Le destin de la nation, l'unification du Sud au Nord, ne sont rendus possibles dans le film de Griffith que par l'intervention salvatrice du Ku Klux Klan face à la menace d'un péril noir. L'Amérique y recouvrait cohésion, uniformité, et par conséquent un avenir, sur le dos des Noirs.

Jamais le cinéma hollywoodien n'a concerné la situation des Noirs américains vraiment remis en cause l'ordre établi. Il vaut mieux pointer à ce sujet un net et inconciliable embarras, observé des contournements, quelques fois une indignation de bon aloi plutôt que de suspecter une obstruction volontaire, délibérée. Mais en ignorant la réalité des Noirs, leur défaut de représentation aboutit au règne sans partage des héros blancs, refoulant tous les autres vers une marginalisation drastique. En un siècle, un seul cinéaste noir, Spike Lee, semble avoir durablement imposé son nom. Il émergea entre 1980 et 1990 à l'heure où des acteurs devenaient eux mêmes les

représentants d'une intégration incompréhensiblement tardive au *star system* hollywoodien (si l'on excepte les cas Sydney Poitier et Harry Belafonte). Il en va ainsi d'Eddie Murphy, de Morgan Freeman, de Denzel Washington, de Whoopi Goldberg, de Forrest Whitaker, de Will Smith ou de Halle Berry seule actrice noire à ce jour récompensée (en 2002) par l'Oscar de la meilleure actrice.

Une actualité récente, imprévisible, nous a lancé le défi de nous reconnecter à une vocation ancienne du Festival des 3 Continents et de repenser à travers une anthologie de plus de quarante de films, soit le plus vaste ensemble présenté à ce jour en Europe sur ce sujet, soixante-dix ans de cinéma des Noirs américains.

Les deux mandats à la présidence des États-Unis de Barack Obama semblent avoir favorisés l'émergence insoupçonnable d'une nouvelle génération de réalisateurs noirs de talent. Certains films, dont *Precious* de Lee Daniels, *Twelve Years a Slave* de Steve McQueen, *Moonlight* de Barry Jenkins, les succès planétaires de *Get Out* de Jordan Peele et *Black Panther* de Ryan Coogler ou le récent *BlackKkKlansman* de Spike Lee, ont été parmi d'autres les manifestations emblématiques de cette vitalité reconquise du cinéma des Noirs. Cette configuration s'est vue renforcée par des films réalisés, eux, par des Blancs (*Django Unchained* de Quentin Tarantino, *Detroit* de Kathryn Bigelow, *Loving* de Jeff Nichols, *Green Book* de Peter Farrelly...) venaient par addition contribuer à la formation d'un horizon inédit. Le spectre d'une Amérique blanche raciste était visé

à l'échelle de plus d'un siècle d'histoire revisitée à travers les expressions cinématographiques les plus divers.

En choisissant parmi les films de ce « Livre Noir du cinéma américain » huit œuvres réalisées entre la fin des années 70 et notre présent le plus immédiat, nous avons souhaité rendre compte à la fois de récurrences et de différences. De quelles inventions le cinéma des Noirs américains se rendait-il capable pour traiter de la complexité des questions sociales et raciales et de leur enlèvement durable ? Il apparaîtra que ces films en passent tous par une négociation avec la référence hollywoodienne, la convoquant dans le sens d'une archéologie de la représentation des Noirs à l'écran comme c'est le cas dans *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck, sous la forme d'un genre, le film d'horreur dans *Get Out* de Jordan Peele ou coupant radicalement avec elle dans *Killer of Sheep* de Charles Burnett. Ces écarts sont autant de marges ouvertes au regard et à la pensée.

Jérôme Baron,

Directeur artistique du Festival des 3 Continents



CHRONOLOGIE AFRO-AMÉRICAINE DES ORIGINES AMÉRICAINES DE L'ESCLAVAGE À LA PRÉSIDENTIE D'ABRAHAM LINCOLN



1775 - 1783 GUERRE D'INDÉPENDANCE AMÉRICAINNE

4 juillet 1776 : la guerre aboutit au traité d'indépendance des États-Unis d'Amérique.

1820 MOUVEMENT ANTI-ESCLAVAGISTE

Un mouvement minoritaire mais extrêmement actif, s'organise dans le Nord et, avec lui, un réseau d'aide pour les esclaves fugitifs, le chemin de fer clandestin. L'esclavage devient l'un des enjeux principaux dans le débat politique du pays.

1850

Le **Compromis Fugitive Slave Act**, puis l'**arrêt Scott v. Sandford** de la Cour suprême et les événements du **Bleeding Kansas** sont autant d'étapes de la polarisation croissante autour de cette question, à l'origine du déclenchement de la **Guerre de Sécession en 1861**.



1861-1865 GUERRE DE SÉCESSION ET PRÉSIDENTIE D'ABRAHAM LINCOLN

Selon les estimations les plus basses, il y a alors 4 millions d'esclaves noirs aux États-Unis.



24 décembre 1865 FONDATION DE L'ORGANISATION SUPRÉMATISTE BLANCHE KU KLUX KLAN



1881 Booker T. Washington, leader noir et partisan de la conciliation, fonde le **Tuskegee Institute** en Alabama.

1619

Arrivée des premiers colons britanniques en Virginie et début de l'esclavage aux États-Unis peu après leur installation. Cette pratique de l'asservissement des Noirs s'étend rapidement au treize colonies britanniques d'Amérique du Nord. Au total, le nombre estimé des Noirs africains déportés dans ces états concernerait plus de 600 000 individus.

1808

Abolition de la traite négrière atlantique. Elle se poursuit malgré tout sous la forme d'un commerce de contrebande.

1827

Parution à New-York du **Freedom's journal**, premier journal noir américain.



1831

Une rébellion dirigée par l'esclave et prédicateur **Nat Turner** secoue le comté de Southampton (Virginie).

1857

Arrêt Scott v. Sandford de la Cour suprême Stipule que *« les Noirs ne sont pas des citoyens américains et n'ont aucun droit que les Blancs soient tenus de respecter »*

31 janvier 1865 Le XIII^e amendement de la Constitution

met fin à l'esclavage en étendant à l'ensemble du territoire américain les effets de la proclamation d'émancipation du 1^{er} janvier 1863 sans toutefois régler la question de l'intégration des Afro-Américains à la communauté nationale, comme en attestent l'existence des Black Codes, la clause de grand-père. La reconstruction qui succède à la guerre voit ainsi se constituer un système légal de ségrégation raciale dans le Sud du pays qui ne prendra fin que dans les années 1960.

1865 - 1877

LA RECONSTRUCTION (appelée en anglais américain *Reconstruction Era*). Période de l'histoire des États-Unis ayant succédé à la guerre de Sécession. Elle vit la fin du régime esclavagiste de la Confédération, le retour des États du Sud dans l'Union et l'échec de l'intégration des affranchis afro-américains dans les anciens États du Sud, que ce soit du point de vue juridique, politique, économique ou social.

1883

La Cour Suprême réduit à néant la loi sur les droits civiques de 1875 en la déclarant anti-constitutionnelle.

1896

Arrêt Plessy contre Ferguson : La Cour Suprême institue des accès « séparés mais égaux » aux Noirs et aux Blancs dans les chemins de fer, légalisant ainsi la ségrégation. **Mary Church Terrel**, militante noire, fonde la **National Association of Colored Women** (NACW).

CHRONOLOGIE AFRO-AMÉRICAINES DU DÉBUT XX^e À MARTIN LUTHER KING



1909
Création de la **National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)** à New York, l'une des toutes premières organisations noires américaines de lutte pour les droits civiques.

1915/1920
PREMIÈRE GRANDE VAGUE DE MIGRATION
Un million de Noirs américains quittent le Sud rural et émigrent dans les zones urbaines du Nord-Est et du Midwest.

1925
Asa Philip Randolph crée la **Brotherhood of Sleeping Car Porters (BSCP)**, premier syndicat noir à négocier avec succès avec une entreprise appartenant à des Blancs. L'ouvrage d'Alain Locke, *The New Negro*, illustre la vitalité culturelle et artistique d'Harlem.

1941
ENTRÉE EN GUERRE DES ÉTATS-UNIS.
Un million de Noirs américains, hommes et femmes, servent dans les forces armées – toujours ségréguées.

1942
ÉMEUTES ANTI-NOIRS À DETROIT.
Création du **Congress of Racial Equality (CORE)** à Chicago, l'une des principales organisations de lutte pour les droits civiques.

1945-1960
DEUXIÈME VAGUE DE MIGRATION
Plus de 3 millions de Noirs américains s'installent dans les grandes villes du Nord-Est, du Midwest et de la côte Ouest.

1^{er} décembre 1955
Rosa Parks, militante de la NAACP, est arrêtée à Montgomery (Alabama) parce qu'elle refuse de céder sa place à un Blanc dans un autobus. Quelques jours plus tard, la grande majorité des citoyens noirs américains de Montgomery décide de participer au boycott des autobus lancé par un jeune pasteur, Martin Luther King. Il va durer 382 jours.



1957
Martin Luther King devient le leader de la **Southern Christian Leadership Conference (SCLC)**.

1917
ENTRÉE EN GUERRE DES ÉTATS-UNIS.
367 000 Noirs américains sont engagés dans l'armée américaine et organisés en unités en unités spéciales placées sous le commandement de l'armée française.

1919
«ÉTÉ ROUGE»
Une vague de violence raciste sans équivalent dans l'histoire américaine se traduit par d'importantes émeutes anti-Noirs dans plusieurs grandes villes. Les lynchages et agressions contre la communauté noire américaine se multiplient tout au long de l'été. À Chicago, on dénombre 38 morts, 537 blessés et plusieurs milliers de familles sans abri.

1935
Violents mouvements de masse à Harlem après l'arrestation d'un adolescent noir américain pour vol à l'étalage.

25 juin 1941
Le président Roosevelt ordonne l'embauche de Noirs américains dans l'industrie de guerre.

1943
Violents mouvements de masse à Harlem après le meurtre d'un soldat noir en uniforme par un officier de police.

1948
Le président Truman signe l'ordre d'exécution 9801 instituant la «**déségrégation**» dans l'armée américaine.



13 novembre 1956
La Cour Suprême condamne la ségrégation dans les transports publics.

CHRONOLOGIE AFRO-AMÉRICAINE DE KENNEDY À OBAMA

1960

Élection du démocrate John Fitzgerald Kennedy à la Maison Blanche. Environ 78 % des électeurs noirs ont voté pour lui.

2 juillet 1964

Le président Lyndon Johnson signe la loi sur les droits civiques promise par Kennedy. Celle-ci interdit la discrimination dans les lieux publics et garantit l'égalité des chances en matière d'emploi. Violents mouvements de masse à New York, dans le New Jersey, en Pennsylvanie, dans l'Illinois...



15 octobre 1966

Huey Newton et Bobby Seale fondent le **Black Panther Party** à Oakland (Californie).

4 avril 1968

Martin Luther King est assassiné à Memphis (Tennessee). Sa disparition provoque de violents mouvements de masse dans plus d'une centaine de villes à travers tout le territoire américain.

8 décembre 1969

La police américaine utilise pour la première fois l'unité SWAT (Special Weapons and Tactics Team) pour mener un raid contre les locaux du Parti des Black Panthers de Los Angeles.

Novembre 1989

Le candidat démocrate David Dinkins devance le républicain Rudolph Giuliani et devient le **premier maire noir de New York**.



Mars 2002

Halle Berry est la **première actrice afro-américaine à recevoir l'Oscar de la meilleure actrice**.



4 novembre 2008

Élection du démocrate Barack Obama à la Maison Blanche. **Premier président noir des États-Unis.**

12 juin 1963

Medgar Evers, responsable local de la NAACP, est assassiné devant sa maison à Jackson (Mississippi) par un membre du Ku Klux Klan.

28 août 1963
MARCHE SUR WASHINGTON

250 000 personnes répondent à l'appel des militants du mouvement pour les droits civiques. Martin Luther King y prononce son célèbre discours «*I have a dream*»

22 novembre 1963

Le président Kennedy est assassiné à Dallas (Texas).

10 décembre 1964

À 35 ans Martin Luther King devient le **plus jeune Prix Nobel de la Paix**.

21 février 1965

Assassinat de Malcolm X à New York.

Juin 1966

James Meredith est blessé par balle pendant la «*Marche contre la terreur*» entre Memphis (Tennessee) et Jackson (Mississippi). Les leaders du mouvement pour les droits civiques comme Martin Luther King ou Stokely Carmichael, nouveau président du SNCC, poursuivent la marche. Stokely Carmichael utilise pour la première fois en public le slogan «*Black Power !*».

5 juin 1968

Assassinat de Robert Kennedy à Los Angeles le soir de sa victoire à la primaire démocrate de Californie.

8 septembre 1968

Dans un entretien accordé au New York Times, John Edgar Hoover, directeur du FBI, déclare que le Parti des Black Panthers «*constitue la plus grande menace qui soit contre la sécurité interne du pays*».

15 juin 1999

Rosa Park, considérée comme la «*mère du Mouvement des droits civiques*», reçoit la médaille d'or du Congrès – la plus haute distinction décernée par le gouvernement américain.

28 juin 2007

La Cour Suprême interdit la discrimination positive à l'entrée des écoles publiques américaines. Cette décision marque une étape significative dans la remise en cause de l'*affirmative action* aux États-Unis.

9 octobre 2009

Obama reçoit le Prix Nobel de la Paix.

I AM NOT YOUR NEGRO

RAOUL PECK

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION ET SCÉNARIO : Raoul Peck

SCÉNARIO : Raoul Peck d'après le manuscrit *Remember This House* de James Baldwin

IMAGE : Henry Adebajo, Bill Ross, Turner Ross

MONTAGE : Alexandra Strauss

MUSIQUE : Alexei Aïgui

PRODUCTEUR(S) : Rémy Grellety, Raoul Peck, Hébert Peck

PRODUCTION : Velvet Film, Artemis Productions, Close Up Films

INTERPRÉTATION :

Samuel L. Jackson (narrateur V.O.)

JoeyStarr (narrateur V.F.)

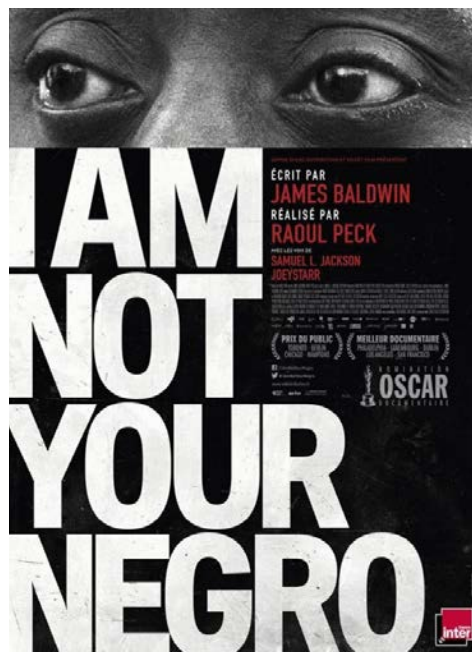
DISTRIBUTEUR : Sophie Dulac Distribution

DATE DE SORTIE : 10 mai 2017

DURÉE : 1h34

SYNOPSIS

Dans ses *Notes Toward Remember This House*, manuscrit inachevé de James Baldwin rédigé en 1979 à l'intention de son éditeur, l'écrivain précise ses intentions autour d'un livre en forme de tryptique sur de grandes figures américaines de l'opposition à la ségrégation et au racisme. Raoul Peck y puise non seulement la matière d'une réflexion sur l'histoire du racisme américain mais ouvre un dialogue entre l'œuvre, l'homme et la réalité de la société américaine.



JAMES BALDWIN



Né en 1924 à Harlem, l'écrivain américain est décédé en 1987 à Saint-Paul-de-Vence où il résidait depuis 1970. Élevé par sa mère et son père adoptif, un pasteur, James Baldwin grandit dans une famille très pauvre. Enfant, il est abusé par deux officiers de police de New York, calamité dont il témoignera dans ses écrits. Sous la fêrule autoritaire de son beau-père, l'adolescent surmonte ses crises personnelles et pense se préserver d'autres abus dont il fut la victime en devenant un prêcheur accompli, cette position lui donnant une première occasion de faire la preuve de son éloquence. Bientôt, Baldwin rompt avec la religion, fréquente à Greenwich Village musiciens, artistes et penseurs, écrit des nouvelles, des essais et des critiques qui seront pour

beaucoup rassemblées en 1955 sous le titre *Chronique d'un pays natal*. À partir de 1944, il partage un appartement avec Marlon Brando mais décide en 1948, à l'âge de 24 ans, de quitter les États-Unis pour la France et Paris où il s'installe en espérant y trouver en tant que Noir, écrivain et homosexuel, une échappatoire aux discriminations et un terrain plus propice à des ambitions littéraires que son beau-père avait à leur point de départ réprimées. À Paris, mais aussi en Suisse et à Istanbul, Baldwin fuit le désespoir, vit son identité en exil, écrit *La Conversion*, un roman semi-autobiographique, des pièces de théâtre, des essais. En 1957, l'image de Dorothy Counts, étudiante noire entrant dans le lycée ségrégué de Charlotte poursuivie par une foule venue l'outrager, décide l'écrivain à rejoindre les États-Unis et à prendre sa part dans les luttes pour la reconnaissance des droits civiques des Afro-américains. C'est en homme libre qu'il retrouve son pays, son indépendance des courants politiques lui permettant de s'engager dans le combat avec une formidable intransigeance et la pleine lucidité d'un intellectuel affranchi des tiraillements partisans.

LE QUATRIÈME HOMME

En retraçant dans *Notes Toward Remember This House* sa relation avec trois grandes figures du combat des Noirs américains pour la reconnaissance de leurs droits civiques, le dessin de Baldwin est aussi de raconter à travers leur engagement l'histoire d'une oppression (Medgar Evers, Malcolm X et Martin Luther King furent assassinés avant l'âge de 40 ans respectivement en 1963, 1965 et 1968), d'évoquer sans détour une généalogie de la haine à l'encontre des Noirs en Amérique. Quelles sont les racines profondes de la place assignée aux Noirs par les Blancs en signe de leur supériorité prétendue ? Et surtout quelles en sont les conséquences sur la durée ? Si cette suprématie du Blanc a eu pour résultat le plus concret le vol de la liberté des Noirs et pour corollaire que ceux-là n'ont eu, pour se penser, que le point de vue de leur oppresseur, sous la plume de James Baldwin les mots ouvrent à décortiquer l'idéologie sur laquelle repose cet ordre social et les représentations qui fondent cette domination. Examinant avec une lucidité implacable un processus de dépossession de soi, l'écriture de Baldwin invente depuis la servitude où en entend le maintenir, depuis sa situation de discriminé, une manière de dire les sentiments des Noirs, de faire surtout savoir aux Blancs ce qu'ils pensent d'eux. C'est précisément dans ce renversement de perspective que Baldwin précise dans *Remember this house* sa position à un point d'intersection qui rapproche le témoin et l'acteur. C'est à cet endroit précis que le film de Raoul Peck vient à la rencontre de l'écrivain redonner

voix à un homme qui somme le pays de se poser des questions : « *La plupart des Blancs que je croise ne sont pas racistes. Mais ils doivent se demander pourquoi ils ont besoin d'avoir un nègre. L'avenir de l'Amérique dépend de la réponse qu'ils donneront à cette question. Avant d'ajouter : Je ne suis pas votre nègre.* »

Raoul Peck : « *On a occulté l'œuvre de Baldwin. Or pour moi cette parole était nécessaire, urgente et fondamentale pour comprendre le monde actuel. Je ne supportais pas l'idée qu'il tombe dans l'oubli et qu'on puisse le piller sans le citer.* »

Ce quatrième homme, qui témoigne des manières de mener la lutte de Martin Luther King, Malcolm X et Medgar Evers, a lui choisi de résister par l'écriture à la domination blanche. Non pas dans l'optique d'inverser le rapport de cette domination mais d'en défaire la logique. Le Noir est une invention du Blanc. C'est cette invention qui rend le Noir différent et problématique au point qu'on puisse vouloir en ignorer les conditions d'existence. Ce n'est pas tant les Blancs que vise Baldwin en détaillant cette idéologie qui identifie le Noir. Blancs et Noirs sont à ces yeux des fonctions qui ont abouti par se définir l'une par rapport à l'autre mais sous la forme d'une asymétrie du regard. Si l'une de ces fonctions venait à tomber, l'autre serait aussitôt vidée de sa substance.

UNE LONGUE HISTOIRE... DES IMAGES AUSSI

Si la pensée de Baldwin sert de coordonnées et de guide à un film qui en restitue



l'acuité et l'actualité, Raoul Peck construit à partir d'un matériel abondant et composite un dialogue avec elle. D'abord les images de Baldwin lui-même, mis en scène par la télévision dans son rôle d'intellectuel ou d'autres archives comme un discours prononcé à la tribune d'une université américaine. La parole publique se donne à voir comme un prolongement des mots écrits agissant désormais sous la forme d'une profération. Elle révèle l'habileté rhétorique de Baldwin mais laisse surtout paraître combien sa force de conviction et son intelligence servent bien des fois de rempart à la colère et à l'exaspération qui le consomment comme lorsqu'on s'étonne de son pessimisme ou de l'importance exagérée qu'il prête à la question Noire. James Baldwin : *«Aux États-Unis, il n'y avait que la possibilité du combat, jamais du repos, et un combattant qui ne peut pas se reposer ne dure pas longtemps»*. Les scènes dont il fut le spectateur direct évoquées par d'autres extraits d'archives et des photographies font apparaître le témoin à travers les mots prélevés avec une précision admirable dans ses écrits. La voix instaure une relation intime avec le spectateur en ce sens qu'elle nous rapproche de l'écrivain, des événements et des personnages historiques. Ce sont bien des phrases, un style, une persévérance qui se donne à entendre auquel le montage dense de Raoul Peck confère une dimension organique. Sous le poids juste des mots, dans le réseau serré de leur relation avec les images, le rêve américain se fissure sous nos yeux et dans l'indifférence de ceux qui croient naïvement le vivre. Les affiches plébiscitant la société de consommation aussi bien que les

extraits de films prélevés d'un bonheur blanc dans le spectacle hollywoodien ne sont qu'une immense machine à rassurer, à détourner le regard de l'opresseur dont les Noirs continuent d'être les victimes. Quand ils ne sont pas réduits à des rôles de domestiques ou de commis dans l'imagerie publicitaire, leur absence même des images de la prospérité vient valider l'hypothèse d'une incompréhensible indifférence morale dont la soumission résignée de l'Oncle Tom est l'éternel dard. Il n'y a plus que dans la violence des faits, esclavages, lynchages, manifestations réprimées, violences policières, assassinats politiques, que le face à face avec le réel semble possible. Et c'est autour de la tâche ardue et douloureuse d'une archéologie de la violence et du racisme que le film tente de répondre à l'appel des écrits de Baldwin.

« L'HISTOIRE, CE N'EST PAS LE PASSÉ, C'EST LE PRÉSENT »
JAMES BALDWIN

Lorsque l'écrivain évoque au début du film les circonstances de son retour et les impressions qui le traversent, il procède, entre souvenirs et retrouvailles, d'une mise à jour de ses perceptions, retrouvant aux États-Unis le Noir qu'il avait tenté en Europe de mettre à distance. Retour sur le terrain d'un combat pour la dignité au cours duquel Baldwin met son regard et les mots en mouvement pour les mieux synchroniser. Cette injonction le film l'épouse au point d'inventer cinématographiquement la possibilité d'une démarche apparentée, rapprochant à

son tour des multiples images du passé de celles du présent et rappeler que les justifications de cette lutte engagée pour l'émancipation perdurent de nos jours. Le film se soustrait partant de là à la tentation d'une stricte reconstitution historique comme à celle du *biopic*, opte comme le témoin pour une indépendance de mouvement afin d'écrire l'Histoire, donne à la pensée de Baldwin la valeur d'un legs irréductible. Et A.O. Scott d'ajouter dans le New York Times : *«Quoi que vous pensiez des relations entre Blancs et Noirs ou plus exactement entre la toute-puissance blanche et ses opposants aux États-Unis, ce film vous obligera à les repenser et peut-être aussi à changer d'avis (...) Il vous sera même difficile de trouver un film plus en phase avec l'instant présent, avec autant de force et de lucidité, qui met le doigt sur des vérités qui dérangent en tirant les sévères leçons des ombres du passé.»* Photos d'Afro-américains brutalisés ou tués par la police au cours des récentes années, allusions au niveau de criminalité dans les grandes villes américaines, aux tueries qui frappèrent aveuglement la population, l'actualité vient en quelque sorte légitimer la pertinence d'un questionnement sur une violence qui semble ancrée dans la société américaine. Depuis les signes d'une persistance des structures d'un imaginaire raciste, c'est à toute l'histoire contemporaine de l'Amérique que le film adresse la brûlante actualité de son constat : celui de tragiques continuités.

KILLER OF SHEEP

CHARLES BURNETT

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION, SCÉNARIO, PRODUCTION,
MONTAGE, CAMÉRA : Charles Burnett
SON : Charles Bracy
ASSISTANTS AU SON : Willie Bell, Larry
Clark, Christine Penick, Andy Burnett
FORMAT : 16mm
COULEUR : Noir et blanc
DURÉE : 80 min
DROITS INTERNATIONAUX : Milestone Films
DISTRIBUTION FRANCE : Carlotta film
SORTIE : 1977

SYNOPSIS

Dans le ghetto de Watts, le mélancolique Stan, employé des abattoirs, défend sa dignité. Chronique des jours d'une famille hantée par le souvenir du Sud natal, et balade délicatement élégiaque et tendrement ironique d'une communauté, du monde des enfants, des combines des voyous petits ou grands, de la force et de la malice des femmes. Les musiques du film, «histoire sonore de la musique populaire afro-américaine» accompagnent et commentent la recherche de la vérité des vies, et de la vérité intérieure des personnes. Tourné en quelques week-ends et pour quelques milliers de dollars, le film (présenté par Burnett comme film de fin d'études à UCLA) n'a pu être distribué aux États-Unis qu'à partir de 2007.

INTERPRÈTES

Henry Gayle Sanders / Stan
Kacey Moore / la femme de Stan
Charles Bracy / Bracy
Angela Burnett / la fille de Stan
Eugene Cherry / Eugene
Jack Drummond / le fils de Stan

RÉALISATEUR

Né dans le Mississippi, Charles Burnett grandit à Los Angeles où après des études pour devenir électricien qui le déçoivent, sa passion pour la photographie le conduit à intégrer la UCLA Film School. Sous l'influence du documentariste anglais Basil Wright qui y professe, il élargit ses horizons cinématographiques et évolue à UCLA dans un environnement qu'il qualifie d'«anti-hollywoodien» où un groupe d'étudiants noirs dénigrant la vogue des films Blaxploitation se rapprochent et tissent un vigoureux réseau de complicité au tournant des années 70. Parmi eux, Hailé Gerima, Billy Woodberry, Larry Clark, Walter Gordon (plus connu sous le nom de Jamaa Fanaka), et Julie Dash. Avec des moyens en partie mis à disposition par l'école, ils réalisent leurs premiers films collaborant durablement aux travaux les uns des autres. Burnett réalisa au cours de ces années d'études plusieurs courts-métrages marquants dont *The Horse* (1973), évocation faulknerienne du Sud américain dont il est originaire, et *Several Friends* (1969). Ce dernier, tourné à Watts avec la participation de proches amis du quartier, constitue objectivement un préliminaire à *Killer of Sheep*.

FILMER LE GHETTO

On peut arguer que l'économie d'un film le détermine en partie. Disons-le sans chicaner, *Killer of Sheep* avec son 16mm noir et blanc poussiéreux, suant, parfois surexposé, est un film fauché. Film de fin d'études, Burnett le réalisa avec un budget de 10 000 dollars en le tournant les week-ends sur un peu plus d'une année. Ce n'est ni une excuse ni un mérite, cette pauvreté, c'est sa peau, sa respiration, son vêtement tout à la fois, le corps auquel il nous frotte. Car la question essentielle est bien celle-là : qu'est-ce que le ghetto, ici celui de Watts ? De quoi est fait ce territoire sans issue cerné par les connotations comme une malédiction, annonçant un crime avant qu'il ne survienne. L'aspect brut de la matière assemblée dans *Killer of Sheep*, ce qu'il conviendrait d'appeler la précision de son constat documentaire, est alors le plus robuste allié de sa fiction, ou plutôt une remarquable manière d'écarter le film que Burnett ne se laisse pas aller à faire. Car *Killer of Sheep* n'enjolie rien, ni n'opte pour aucune explication ou dramatisation, il explore une géographie : de modestes maisons blanches délabrées, entre elles des porches et des palissades, plus loin des terrains vagues, et au milieu du film, Stan, l'équarisseur, son ghetto intime, intérieur, la déprime d'un homme qui s'épuise à gagner sa vie, la promiscuité d'un peuple de Noirs moroses, une femme qu'il ne désire plus, des enfants qui bougent, jouent, pleurent, se rendent les coups, débarrassent la table et se blottissent dans ses bras. L'incursion est alors une affaire de détails, d'attention portée à ce qui (se) passe, à l'intensité

variable de toutes les turbulences jusqu'aux plus ténues (travail, jeux des enfants, vie domestique, silence désespéré en place d'une colère ravalée) qui font au jour le jour la maille du réel de toute une communauté.

LE CINÉMA SANS ARTIFICE

À plusieurs reprises, le terme d'*American neo-realism*, en référence au cinéma italien d'après-guerre (Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis), fut convoqué non sans pertinence pour tenter de rattacher la proposition de *Killer of Sheep* à une généalogie. Avec son casting amateur et une équipe réduite à quelques amis dont Charles Bracy, le film de Burnett s'affranchissait surtout du studio et d'Hollywood pourtant proche de Watts pour raviver une veine du cinéma américain, plus directe, brute et crue, qui s'était depuis *On the Bowery* (1957) de Lionel Rogosin, *Shadows* de John Cassavetes (1959) et les films de Shirley Clark, *The Connection* (1961) et *The Cool World* (1964), frayée une voie. La musique, noire, jouait déjà dans ses films bruisants, bruyants, semi-documentaires, un rôle prépondérant. À la fin des années 70, *Killer of Sheep* s'affirme aussi comme une des ripostes les plus accomplies à la vague déjà déclinantes des films Blaxploitation. Mais il y a assurément ailleurs, un voisinage, une parenté plus distante dans le temps, et pourtant fondamentale dans le geste, entre le film de Charles Burnett et l'expérience du duo James Agee / Walker Evans pour leur ouvrage *Louons, main-*



tenant les grands hommes qui témoigne de la vie de métayers pauvres du sud des Etats-Unis (Alabama) lors de la grande dépression des années 1930. Il y a dans la démarche de Burnett, une volonté commune, un art de l'écoute et de l'observation, la nécessité de montrer cette oscillation constante entre vulnérabilité et courage, l'éclat de ces instants où la vie même mutilée s'anime sans se laisser enfermer dans sa sociologie. Art poétique et politique à la fois, on ne sait jamais bien comment *Killer of Sheep* s'y prend pour nous soulever à chaque scène d'émotion. On sait seulement que la présence de ceux qui n'avaient jamais été vus s'y impose à travers une stupéfiante accumulation de détails, ni plus ni moins importants les uns que les autres, mais suffisants pour donner à l'écran le juste poids de leurs vies.

LE BLUES DE WATTS

La matière musicale de *Killer of Sheep* est un élément déterminant, une composante essentielle de son esthétique. N'ayant pas les moyens d'une musique originale, n'en ayant sans doute même pas eu l'idée, Burnett n'en pense pas moins avec une attention soutenue la partition sonore et musicale de son film. La quinzaine de chansons et les trois partitions (Gershwin, Rachmaninov et la formidable *Afro-american symphony* de William Grant Still) que nous entendons, partiellement le plus souvent, au cours de quatre-vingt minutes de *Killer of Sheep*, participent de deux niveaux d'intentions appariés l'un à l'autre.

Le premier, *a priori* le plus évident, consiste à laisser / faire interagir l'image et la musique en fonction des enjeux de la séquence. Il en va ainsi lorsque survient le célèbre *The House I Live In* (immortalisé par Frank Sinatra, ici interprété par Paul Robeson) pendant que les enfants chassant l'ennui dans un terrain vague, lancent cailloux et toupies, ou tapent avec un pied à coulisse sur une brique (00:21:44 – 00:23:32). La voix gospel, masculine et puissante, un peu surréelle, surgit et se mêle aux sons ambiants. L'effet est d'abord ironique puisque la réalité d'une vie américaine simple et multiraciale dont la chanson fait l'éloge semble ici pendre la forme d'une prière illusoire : « *What is america to me...* ». Cependant, dialoguant avec le désœuvrement des gamins, cette voix adulte, divinement tendre et virile, semble aussi agir comme une protection, un baume. Entre ces deux polarités, Burnett ne tranche pas. Ici, le chant de Robeson est à la fois l'un et l'autre.

Un peu plus tôt, alors que Stan s'échine à l'abattoir accompagné par un extrait de l'*Afro-american symphony* (00:15:50 – 00:17:30) avant de retrouver son domicile, sa femme, restée au foyer, prépare le dîner, se bouchonne le visage captant son reflet dans le couvercle d'une casserole. Geste anecdotique, image forte. À l'écart, dans ce qui s'apparente à un réduit, leur fille joue avec sa poupée s'adressant à elle en reprenant les paroles de *Reasons* de Earth, Wind and Fire qu'elle écoute sur un pick-up. La rumeur du morceau se propage dans la maison, jusqu'à l'épouse ayant trouvé plus approprié de rejoindre la salle de bain pour se refaire une beauté. Rejoignant aussitôt prête sa fille, elles

échantent un sourire, joueur pour l'enfant, attendri pour la mère, en forme de complicité. *Reasons* interroge ces raisons qui font que l'amour si fort entre un homme et une femme s'érode en emportant le désir qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Stan et sa femme en sont presque là, déjà là peut-être. Dans la séquence suivante, le silence et l'absence de réaction de Stan aux marques d'attention de son épouse sont comme les signes d'une incompréhension consumant leur intimité. L'enfant, installée de l'autre côté de la table de la cuisine, les observe en silence, puis d'un regard dirigé vers sa mère, tape fermement le verre qu'elle tient sur la table comme pour signifier sa réprobation. À quoi ? À la douleur qu'elle éprouve de voir ses parents en détresse ? À l'attitude de sa mère ? Là, encore, la psychologie selon Burnett relève moins d'une justification que d'une manière de donner à voir les êtres en actes. Et si la réponse peut nous sembler venir dans une autre séquence (1:01:00), celle d'un autre repas dans la cuisine, que Burnett pose en miroir de celle décrite dans un quotidien exposant sa propre répétition, elle pourra sembler cruelle.

Enfin, un troisième exemple parmi d'autres possibles, celui de *This bitter Earth*, interprétée par Dinah Washington, chanson reprise deux fois dans son intégralité au cours du film (00:52:20 et 1:16:51).

La première fois, Stan (torse nu) et sa femme (le caressant) dansent ensemble, avec retenu d'abord, un *very slow* comme pour mieux rendre visible la tendresse qu'ils éprouvent l'un pour l'autre en même temps que ce qui les sépare désormais d'un corps à corps plus intense. Les paroles de *This Bitter Earth*, portées par



la voix de Dinah Washington, imagent les mots que sa femme ne parvient pas à dire à Stan pour lui signifier qu'elle comprend ses tourments, sa déprime. Pendant que la chanson les berce, ils se rapprochent jusqu'à s'enlacer sans interrompre le mouvement lent de leur danse. Mais la chanson s'achève, et si leur ondulation se prolonge encore quelques instants, le retour du silence emporte avec lui ce morceau de tendresse.

La seconde fois, à la fin du film, la chanson démarre sur le plan serré du ventre d'une femme annonçant d'un geste de la main sa grossesse à ses amies juste avant un fondu enchaîné nous ramenant vers Stan et son labeur à l'abattoir. Il est pertinent de lier les deux séquences (celle du *slow*) pourtant distantes d'une vingtaine de minutes l'une de l'autre dans le film. La reprise du chant de Dinah Washington

invitant à ce rapprochement. En mettant fin à une étreinte amorcée par le *slow*, Stan écarte aussi toute possibilité d'être à nouveau père. Le fondu enchaîné qui nous fait glisser de la jeune femme enceinte au lieu de travail de Stan fait non seulement coexister les deux moments (pendant que...) mais procède de leur association. Comment celui qui a ravalé ses rêves en s'épuisant à gagner sa vie comme équarisseur pourrait-il encore désirer être père ?



À un second niveau, la partition musicale du film imprègne à *Killer of Sheep* tout entier de subtiles nuances de *blues*. Convoquant parmi d'autres le *Ragtime* de Scott Joplin (début du XX^e siècle), le *blues* d'Elmore James, trois *negro spirituals*, dont le superbe *Going home* qui accompagne la dernière partie du générique, interprété par Paul Robeson (acteur, athlète, chanteur, avocat et militant afro-américain engagé pour la cause des Noirs et contre l'apartheid en Afrique du Sud), le *Rythm and blues* de Cecil Grant, la voix de Dinah Washington surnommée Queen of the Blues, et le soul-funk, ici mélancolique, de Earth, Wind and Fire, Burnett fait dialoguer dans son film différents registres de la musique populaire noire américaine, ins-

crit entre eux et son film une relation de lignage, les place sous l'horizon commun d'un même état d'âme, celui que la symphonie orchestrale de William Grant Still amplifie majestueusement. Ici donc, la musique n'illustre rien, elle est une incantation, l'autre voix de la vie à l'écran, une esthétique, une forme qui porte en elle la condition des Noirs américains. Comme si le film nous disait depuis sa gangue documentaire, ce que vous voyez, ne l'avez-vous pas déjà bien des fois entendu ? Il y a alors entre le noir et blanc du film et les scratches du son vinyle, la synchronie de deux battements de cœur.

ENFANCE DE L'ART

« Ils faisaient du bruit et des sons pendant le tournage et ils donnaient en même temps un coup de main pour l'éclairage, ce qui fait qu'ils faisaient partie de l'équipe de tournage en plus d'être acteurs. À peu près 90 % du film a été fait avec des gosses de huit, neuf ans (...). »

Charles Burnett, *Cahiers du Cinéma*, n°319, janvier 1981, entretien, *Le Journal* (p.VI).

On en finirait pas de faire la liste des premiers films faisant figurer dans leur devanture des enfants, renouant avec l'adolescence, et nous de nous réjouir des prodiges accomplis sous nos yeux par ces acteurs débutants. Mais *Killer of Sheep* nous fait signe autrement. Plus exactement, il nous enseigne sur la question de leur présence à l'écran. On sait qu'on ne travaille pas de la même manière avec des acteurs adultes, à qui on peut demander depuis leur expérience

d'incarner une multitude de personnages souvent éloignés d'eux-mêmes, et avec des enfants, eux sans autre repère que leur jeune existence, les films qu'ils ont vu et ce qu'ils s'imaginent du cinéma. Mais un enfant est d'abord un enfant et les enfants, c'est même leur métier, aiment jouer. Pas la peine de le leur demander (de jouer), ils ne savent souvent faire que ça. Une passerelle naturelle en quelque sorte entre leur monde et le cinéma, et la révélation que faire un film est un jeu qui consiste à se tenir au bord de la vie, ici celles des adultes. Alors pendant qu'ils jouent à faire du cinéma avec Charles Burnett, la misère et l'ennui leur passent encore un peu à côté, comme la haine, la révolte, et comme la sentimentalité à la tonne avec laquelle on les regarde trop souvent. Non, eux, les nombreux enfants du film, sont vivants, jettent des pierres, dérapent à vélo, grimpent sur les toits, sautent dans le vide. Bref, ils résistent sans y penser au bourdon du ghetto, à la lenteur des adultes, luttent déjà pour leur survie. Les enfants de *Killer of Sheep* sont un peu dans le film les ancêtres de leurs parents, jouant pendant qu'il est encore tant, ils retardent le désespoir et l'inertie avec lesquels les adultes négocient chaque jour qui passe un peu moins bien. D'ailleurs, ce sont les fillettes (la fille du cinéaste) qui débarrassent la table et étendent le linge, exemplaire riposte à l'abattement d'une mère, mais signe déjà d'une enfance passagère. Le cinéma n'empêche rien. Mais il est capable au moins de donner à l'urgence involontaire le temps d'exister dans ce qui est éphémère et beau. Et il y a chez ces gosses de Watts faisant leur cinéma une beauté sidérante.

AUJOURD'HUI

Ce fut à Nantes, en 1979, lors du premier Festival des 3 Continents que ce film de 1977 sorti une première fois du ghetto. *Killer of Sheep* connu dans son pays, inexplicablement, une distribution en salle très tardive en 2007. Il fait aujourd'hui partie des cinquante longs-métrages choisis par la Library of Congress National Film Registry au compte de sa contribution essentielle au patrimoine cinématographique et à l'histoire américaine. Il figure également sur la liste des 100 films américains incontournables établie par la Société Nationale des Critiques américains de cinéma.

POUR ALLER PLUS LOIN

PAROLES DE CHANSON

Going Home
de Paul Robeson

*Going home, going home
I'm just going home
Quiet light, some still day
I'm just going home*

*It's not far, just close by
Through an open door
Work all done, care laid by
Going to fear no more*

*Mother's there expecting me
Father's waiting, too
Lots of folk gathered there
All the friends I knew*

All the friends I knew

I'm going home

*Nothing's lost, all's gain
No more fret nor pain
No more stumbling on the way
No more longing for the day
Going to roam no more*

*Morning star lights the way
Restless dream all done
Shadows gone, break of day
Real life begun*

*There's no break, there's no end
Just a living on
Wide awake with a smile
Going on and on*

*Going home, going home
I'm just going home
It's not far, just close by
Through an open door
I am going home
I'm just going home*

Going home, going home

DOSSIER DE PRESSE (Téléchargeable sur le site internet du Festival dans l'espace pédagogique)

— *Louons maintenant les grands hommes*, James Agee / Walker Evans, Plon, Collection Terre humaine (et Terre humaine poche), dernière édition augmentée 1993.

— Charles Burnett interviewé à propos de *Killer of Sheep* sur Youtube

DO THE RIGHT THING SPIKE LEE

FICHE TECHNIQUE

GENRE : Fiction - Drame

PAYS : États-Unis

RÉALISATION : Spike Lee

SCÉNARIO : Spike Lee

PHOTOGRAPHIE : Ernest Dickerson

MONTAGE : Barry Alexander Brown

DÉCORS : Steve Rosse

MUSIQUE : Bill Lee

PRODUCTION : 40 Acres & A Mule
Filmworks

DURÉE : 2h

SORTIE EN FRANCE : 14 juin 1989

INTERPRÈTES

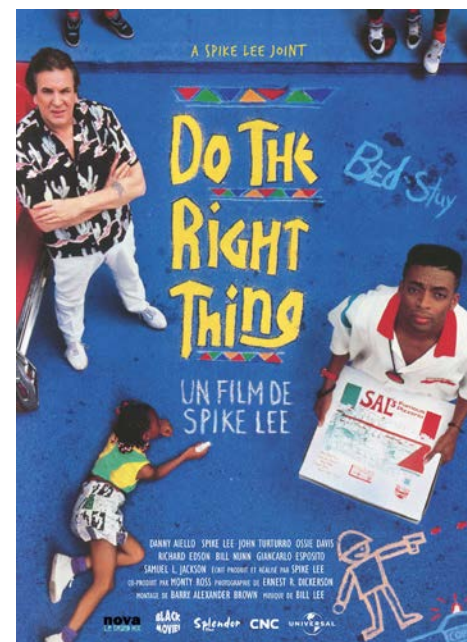
Danny Aiello / Sal
Ossie Davis / Da Mayor
Ruby Dee / Mother Sister
Richard Edson / Vito
Giancarlo Esposito / Buggin Out
Spike Lee / Mookie
Bill Nunn / Radio Rahem
John Turturro / Pino
Paul Benjamin / ML
Frankie Faison / Coconut Sid

DISTINCTIONS

- Boston Society of Film Critics Awards, 1990 – meilleur second rôle pour Danny Aiello
- Chicago Film Critics Association Awards, 1990 – meilleur film, meilleur réalisateur pour Spike Lee, meilleur second rôle pour Danny Aiello
- Los Angeles Film Critics Association Awards, 1989 – meilleur film, meilleur second rôle pour Danny Aiello, meilleur réalisateur pour Spike Lee, meilleure musique pour Bill Lee
- New York Film Critics Circle Awards, 1989 – meilleur chef opérateur pour Ernest R. Dickerson
- MTV Movie Awards, 2006 – Silver Bucket of excellence Award
- Sélection officielle – Festival de Cannes, 1989

SYNOPSIS

À Brooklyn, le quartier Bedford-Stuyvesant se réveille sous une chaleur caniculaire. Chacun vaque à ses occupations quotidiennes alors que les échanges entre les communautés du quartier vont s'échauffant. Chacun a ses raisons, sa manière d'y regarder et de le faire entendre, le malaise n'en est que plus palpable.



LE RÉALISATEUR

Spike Lee, né en 1957 à Atlanta, en Géorgie est un réalisateur, scénariste et producteur américain. Vivant à Brooklyn avec sa famille, il étudie au Moorehouse College puis à la Tisch School of Arts. Parmi ses premiers courts-métrages, il réalise en 1982 *Joes's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, qui sera élu meilleur film étudiant de l'année. Spike Lee monte par la suite sa propre société de production, 40 Acres & A Mule. Son premier long-métrage, *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* lui apporte en 1986 une première reconnaissance internationale, il se voit notamment décerner le prix de la jeunesse au Festival de Cannes. Il réalise dans les années qui suivent de nombreux films, travaillant très souvent en collaboration avec sa famille : Bille Lee, son père, compositeur de jazz, et Joie Lee, sa sœur, comédienne. En parallèle, il réalise des vidéo-clips et des films publicitaires. Depuis le tournant des années 90, Spike Lee s'est imposé comme la figure afro-américaine la plus influente du cinéma. Son dernier film, *BlackKkKlansman*, sorti en 2018, a rencontré un grand succès international, a été récompensé à plusieurs reprises, recevant notamment le Grand Prix du Festival de Cannes.



CONTEXTE DE PRODUCTION

Dans *Do the Right Thing*, Spike Lee confronte dans un même lieu, un pâté d'immeubles de Brooklyn, le microcosme où coexistent Noirs, Italo-américains, Coréens et Portoricains. L'attention portée à un territoire limité mais représentatif de l'Amérique urbaine interroge, à travers les personnages, le discours et l'attitude à tenir, celles que chacun vient à choisir, au regard de tensions raciales, sociales, latentes. Le film montre une volonté d'exposer à l'écart de tout manichéisme une réalité en interrogeant aussi les manifestations d'une conscience noire. Au tournant des années 90, *Do The Right Thing* fut le signe précurseur d'un renouveau du cinéma afro-américain, et sans qu'il y soit lié, demeure sans doute l'impulsion déterminante de la vague à venir du *New Jack cinema*, cinéma où la culture Hip Hop et New Jack se fraye une chemin sur les écrans à travers

des films fait par et sur la communauté afro-américaine. Cette période est fortement marquée par la prise de position de jeunes cinéastes confrontés aux violences récurrentes à l'encontre des Noirs américains, notamment aux brutalités policières, éprouvant un vif sentiment de fatalité face à la réalité des ghettos. Le film rend ici hommage à plusieurs victimes de ces violences arbitraires, certaines étant d'ailleurs citées dans le film. Suite à la mort de Radio Raheem, la foule, sidérée, évoque les noms de Michael Stewart, un graffeur de 25 ans, mort d'un arrêt cardiaque des suites d'un passage à tabac en 1983 (fait pour lequel les policiers furent acquittés), et d'Eleanor Bumpers, prise d'une crise de démence, abattue par balle chez elle en 1987 par un représentant de l'ordre. Ainsi *Do the Right Thing* ancre sa réflexion dans un faisceau de faits de violence qui frappèrent la communauté afro-américaine dans les années 80.

L'UTILISATION DE LA MUSIQUE

Spike Lee filme ici le quartier de Bedford-Stuyvesant à Brooklyn, autrement appelé Bed-Stuy. Dès le générique, le film, et son environnement, sont introduits au rythme de *Fight the Power* de Public Enemy. Cette scène met en lumière deux aspects caractéristiques du film. D'une part, elle informe de la place importante de la musique dans le film. Elle participe à différents niveaux de la narration, et dans le cas précis de Public Enemy, elle est également l'expression d'un engagement, d'un lien entre le film et une expression politique du rap. Rosie Perez (Tina dans le récit) se livre dans un décor de studio qui actualise le *West Side Story* de Robert Wise à une performance dansée qui simule aussi un combat. Soudainement vêtue d'une tenue de boxe, sa chorégraphie prend une connotation plus agressive en écho aux punch-lines du morceau entendu et du rouge de la rue, rappelant que la danse et la musique ont souvent joué un rôle de contre-culture dans les expressions artistiques des Noirs américains, Spike Lee instaure ici un lien entre le ton du morceau et le positionnement de son film. L'utilisation de l'œuvre de Public Enemy, qui revient de manière récurrente par la suite, est chargée de sens, le groupe s'inscrivant dans une évolution importante, plus politisée, plus musclée de la musique rap dont les accents ne sont pas sans rappeler parfois l'esprit des Black Panthers. Public Enemy était, et est toujours aujourd'hui, reconnu comme étant l'un des groupes chef de file du rap engagé pour la cause noire. Le film appuie l'importance de la

culture hip-hop dans la dénonciation des différences raciales, etc. son impact dans l'histoire afro-américaine contemporaine. Écrite par le groupe pour le film, *Fight the Power* résonne comme une injonction, un chant de ralliement. et s'impose comme le leitmotiv du film, par le biais du personnage de Radio Raheem. Mais comment mener le combat ? C'est une des questions que pose le film à travers Radio Raheem qui trimballant son ghetto blaster porte le son puissant de cet appel de Public Enemy comme s'il émanait des rues de Bed-Stuy.



Ce *Fight the Power*, c'est la voix de Radio Raheem, à la fois sa colère et une alternative à la violence physique. Si au cours de cette bouillante journée, il se confronte à d'autres jeunes du quartier ou est raillé par les vieux, c'est une plainte désormais faite pensée qu'il impose aux autres à coups de mots et de décibels : les jeunes Portoricains resteront sur le carreau d'un duel de ghetto blasters opposant les rappers de Public Enemy à une cumbia. Plus largement on le voit, la musique est un important marqueur identitaire, l'instrument d'une revendication culturelle. Ainsi lors de l'émeute de la fin de journée déclenchée par le meurtre de Radio Raheem, «mort pour une radio» de la main d'un policier, sa manière d'être recouvre une dimension symbolique très

forte. Le son porté comme amplification de sa contestation n'est plus qu'une radio fracassée lorsque son corps gît inerte de n'avoir pas trouvé meilleur moyen de se faire entendre. Dans la surtension, Sal qui ne lui en veut pas plus qu'aux autres, ne réalise pas qu'il vient de détruire l'alternative à la violence qu'il redoute de voir s'abattre sur son monde, sa pizzeria. Mais il est déjà trop tard pour l'enrayer.

LA REPRÉSENTATION DU GHETTO

Si chaque scène est construite comme une escalade de la tension, l'explosion finale n'est que le résultat d'un processus dont tout le film démontre par la mise en scène l'implacable fatalité du point de vue politique. Le décor de Bed-Stuy, nous l'avons dit, est bien réel. Mais Spike Lee en fait d'abord un théâtre stylisé et de chaque scène une sorte de point de recul qui dans leur succession construisent un panorama du quartier. On ne doit pas minimiser au regard de la tragédie qui sourd l'éloge de la vie qui sous-tend (contre tout) une bonne partie de *Do The Right Thing* : entraide entre voisins, joie estivale des enfants, mélodies imbriquées, plaisir que prend Mister Señor Love Daddy, le DJ de Love Radio (le nom n'est pas anodin), a commenté ce spectacle... Spike Lee, comme pour renforcer l'intangible et l'imminence de ce qui se trame dans ce bout de monde (américain), fusionne l'esthète urbain et le cinéaste politique. Comme la société multi-culturelle dont il rend compte, le film s'organise selon une esthétique de

puzzle où la vitalité des couleurs (une peau, un dessin d'enfants, la couleur d'un mur rouge, celles des parasols), les vitesses (démarche de Mookie, ralenti sur la voiture de patrouille de la police...), les langues (espagnol, anglais, coréen, italien), les angles de prises vues ludiques et affirmés, jettent sur l'écran un agitation qu'il conviendrait peut-être bien d'appeler « la culture pop de la rue », autrement dit ce qu'on avait encore peut-être jamais donné à voir avec autant de détails et d'invention au cinéma.

DE L'ANECDOTE À LA DÉMONSTRATION

Spike Lee prend le parti de concentrer son récit sur une seule journée. La quotidienneté ordinaire de la vie à Bed-Stuy est ainsi renvoyée au caractère exceptionnel de ce qui se déroulera dans ce laps de temps. Nous mêmes spectateurs n'aurons du quartier que la représentation livrée par le film. Par conséquent, tout ce qui peut relever de l'anecdotique pour les personnages a pour nous les apparences d'une découverte de sa géographie humaine, d'une délicate nuance entre familiarité et exploration, entre proximité et particularité. Tout converge pour nourrir le fil narratif du film de manière progressive en apportant l'épaisseur et le volume souhaités à chaque trait : chaque personnage incarnant une discours, une attitude, possible parmi d'autres en lien avec le monde qui l'entoure. Entre eux, comme des relais, circulent Mookie, et le commentaire du DJ de la radio installé aux premières loges de Bed-Stuy. La



question du cheminement est donc essentielle, et elle motive les choix opérés par Spike Lee pour nous donner à percevoir la vie du quartier à travers une multitude de points de vue et de voix. Si les actions des habitants apparaissent comme tout à fait habituelles, suivant des rencontres aléatoires, elles exposent autant des tranches de la vie sociale que des (op)positions. Lorsque Smiley intervient au début du film, présentant une photo de Martin Luther King et Malcolm X, le bégaiement faisant suite au flow de Public Enemy, il dit aussi une entrave, une incommodité, tout un effort de conscience à produire alors que les mots et les idées se bousculent dans sa bouche. Filmée en contreplongée, devant une massive église en brique rouge, sa première apparition à l'écran lui confère un rôle de messager dont on ne sait s'il est entendu, compris, pris au sérieux. C'est encore lui qui met en quelque sorte un point final symbolique à l'émeute, accroche en souriant devant la pizzeria dévorée par les flammes la même photo de deux grands militants noirs américains assassinés sur le *Wall of Fame* de l'établissement. Il laisse là encore le spectateur devant un choix moral entre deux manières de conduire une même lutte.

BASCULEMENT VERS LA VIOLENCE PHYSIQUE

Si l'on fait un parallèle entre *Do the Right Thing* et les *hood movies* des années 90, *Menace II Society* (Albert et Allen Hughes;

1992) et *Boyz'n the Hood* (John Singleton ; 1991), on vérifie vite que la violence n'y consiste pas de la même façon. D'abord parce que Spike Lee s'oppose résolument à la tentation d'en faire un spectacle. Ensuite parce que pour reprendre les mots du critique américain Roger Ebert « *Spike Lee a fait un film sur la question raciale qui témoigne de l'empathie pour tous ses personnages. Il ne trace ni ligne de partage ni ne prend parti mais regarde avec tristesse un point de rupture qui faisait sens pour de très nombreux autres. (...) Il est de tous les films de notre temps celui qui s'attelle le plus fermement à une réflexion sur l'état des relations entre ethnies en Amérique.* » Mais aussi, le film négocie habilement avec le respect de la règle des trois unités du théâtre classique (temps : une journée, lieu : ici, un quartier, action : suite d'événements liés les uns aux autres dans leur continuité de l'exposition au dénouement) à laquelle il s'autorise une petite entorse dans la scène d'intimité physique entre Mookie, qu'il interprète lui-même, et Tina (Rosie Perez). Il ne transgresse la réserve sur la violence qu'en conséquence de la mort intolérable de Radio Raheem. Cette violence, pour l'heure une colère, que la tragédie classique choisit de donner à entendre était précisément la restriction à laquelle se tenait le personnage à travers celle exprimée verbalement par Public Enemy. Une fois le stade de la disproportion et de l'injustice franchi par la police, Spike Lee n'a pas plus de raisons de se plier aux règles qu'il n'a les moyens de contenir le déchaînement de la foule. Il en va de même pour les provocations et insultes échangées jusqu'à la joute

verbale entre les personnages. Ils ne débouchent jamais directement sur un affrontement physique. En miroir, *Menace II Society* des Frères Hughes s'ouvre lui sur le meurtre gratuit d'un couple d'épiciers coréens (sans qu'il ne soit pour autant cautionné par les cinéastes).



Si Lee privilégie les distances et les plans larges pour laisser le quartier prendre vie, les interactions entre les personnages sont vite lestées d'un poids souvent vérifiable dans des gros plans livrés en champ-contrechamp pour faire monter la tension comme lors de la première confrontation entre Sal et Radio Raheem.

« ALWAYS DO THE RIGHT THING »

Buggin'Out est dans la revendication affirmée, parfois délirante, d'une identité noire. Après s'être fait virer de la pizzeria,

il dit à Mookie qui travaille pour ces « Ritals » : « Reste noir ». Quelques secondes après, Pino, non sans une pointe de maladresse, suggère à Mookie un « brother talk » pour lui demander de calmer son ami. Toutes ces attitudes renforcent le sentiment d'une scission entre les communautés, entre des fractions distinctes qui évoluent sur un même territoire. « Faire ce qu'il faut faire » consisterait en principe à prêter allégeance à un groupe selon sa couleur de peau ou son origine. Comment comprendre alors le geste de Mookie qui précipite le saccage de la pizzeria de Sal à la suite de la mort de Radio Raheem ? Mookie apparaît jusque là comme un personnage débonnaire, un tantinet fâché avec la ponctualité. Sa nature le prédispose sans qu'il n'en fasse vraiment l'effort à jouer les conciliateurs. Pourtant, on sent à plusieurs reprises qu'il n'en pense pas moins, notamment lorsque Sal et Buggin'Out s'opposent une première fois. Il préserve son emploi et son rang dans la rue, navigue aisément entre deux eaux sans rien concéder à personne. Qu'est-ce qui le pousse alors à jeter une poubelle dans la vitrine du restaurant de Sal ? Choisit-il dès lors un camp ?



L'acte de Mookie traduit essentiellement son indignation et sa colère. Il n'y a rien de raisonnable à ce que ce soit toujours les mêmes qui paient injustement de leur vie.

La baraque à pizza de Sal, c'est précisément l'œuvre de sa vie, il le rappelle d'ailleurs à ses fils. Et Mookie le sait bien comme il sait aussi qu'en jetant la poubelle, il fait d'une pierre deux coups : il venge comme il peut Radio Raheem (la mort d'un homme contre un bien matériel fût-il le fruit d'une vie de labeur) mais ils épargnent, et le sait, la vie de Sal et celles de ces fils qui auraient bien pu être pris physiquement à partie. Ici «faire ce qu'il faut faire» c'est trouver entre une émotion irrépressible et la pensée, la voie médiane d'un acte juste, une résolution qu'on voudra équitable. Mookie n'est pas prêt à venger par le sang son ami. *Do The Right Thing* consiste alors essentiellement comme un film sur les différences fondamentales entre les individus et leurs motivations. Sur leur capacité de discernement aussi. Ainsi «faire ce qu'il faut» c'est parfois trouver une manière de libérer avec un minimum de conséquences sa propre colère avant qu'elle ne prenne la forme d'une violence incontrôlable.



Qu'est-ce qu'une destruction matérielle au regard de la mort d'un homme ? Au travers du personnage de Mookie, on peut y voir l'expression de l'engagement de Spike Lee, notamment influencé par des événements réels qui secouent la communauté noire américaine. On peut identifier un phénomène de contextualisation actuelle dans les hood movies des années 90, où les réalisateurs, impactés par des faits réels, apposent à leur film un cadre particulier auquel sous-tend la volonté de le faire résonner dans un cadre plus large. L'environnement fictionnel prend alors racine dans la réalité. Dans le cas de Spike Lee, la recomposition de la réalité par les artifices de la mise en scène élève son film au-dessus du simple constat, substitue au message attendu les termes d'une véritable réflexion. En ce sens, *Do The Right Thing* est pensé comme un puzzle, un film sur les différences fondamentales entre les individus et leurs motivations, de celles qui trouvent difficilement à être assemblées. Et même faire ce qu'il faut faire, *the right thing*, n'empêche pas la violence. «Que signifie vivre ensemble ?». *Do The Right Thing* se pose très sérieusement cette question. Il n'appartient pourtant pas à l'art d'y apporter une réponse, tout juste d'en faire encore une utopie nécessaire.



POUR ALLER PLUS LOIN

À PROPOS DE SPIKE LEE ET DU CINÉMA ENGAGÉ :

— Spike Lee. *American Urban Story*, Karim Madani, Don Quichotte, 2015

LA VAGUE NEW JACK CINÉMA, ou LES HOOD MOVIES (films de ghetto), À VOIR :

— *New Jack City* de Mario Van Peebles (1991)
 — *Boyz'n the Hood* (La loi de la rue) de John Singleton (1991)
 — *Juice* d'Ernest Dickerson (1992)
 — *Menace II Society* des frères Hughes (1993)

LA CULTURE UNDERGROUND DES ANNÉES 80 :

— *Pour retracer l'évolution du hip-hop : Hip Hop Evolution*, mini-série de Darby Wheeler, Sam Dunn et Scot McFadyen (2016)

LES MOUVEMENTS DE LUTTE :

— *Panthères noires : Histoire du Black Panther Party*, Tom Van Eersel, L'Échappée, 2006
 — *Black Lives Matter : Le renouveau de la révolte noire américaine*, Keeanga-Yamahatta Taylor, Agone, 2017

Pour une vision plus contemporaine de la situation de la communauté afro-américaine :

— *The Hate U Give* de George Tillman Jr
 — France Culture : «*La question raciale aux États-Unis : le dernier échec d'Obama ?*», *L'invité des matins*, Nicolas Martin, août 2015
[Disponible en ligne sur www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr)

LE CINÉMA NOIR AMÉRICAIN :

— *Le cinéma des Noirs américains, entre intégration et contestation*, Régis Dubois, Éd. Du Cerf, 2005

SIDEWALK STORIES

CHARLES LANE

FICHE TECHNIQUE

GENRE : Drame, muet et sonore
 PAYS : États-Unis
 RÉALISATION : Charles Lane
 ANNÉE DE RÉALISATION : 1989
 DATE DE SORTIE : 18 avril 1990
 IMAGE : Noir et blanc
 MUSIQUE : Marc Marder
 SCÉNARIO : Charles Lane
 PRODUCTEUR : Charles Lane
 DURÉE : 98 min
 DISTRIBUTION FRANCE : Carlotta film
 SORTIE EN FRANCE : 27 avril 1990

INTERPRÈTES

L'artiste de rue / Charle Lane
 La jeune femme / Sandye Wilson
 La petite fille / Nicole Alysia
 (fille du réalisateur)

DISTINCTIONS

Grand Prix de la critique
 du Festival de Chamrousse

NOMINATIONS

- Independent Spirit Award du meilleur acteur
- Independent Spirit Award du meilleur premier rôle
- Independent Spirit Award du meilleur réalisateur



SYNOPSIS

Loin de la foule et du quartier des affaires, un jeune artiste sans abri tente de gagner sa vie en croquant le portrait des passants. Un soir, témoin du meurtre d'un homme dans une ruelle, il recueille non sans hésiter sa fillette, espérant retrouver la mère. Commence alors une épopée poétique et inattendue dans le dédale de la ville de New-York, qui, entre aventures cocasses et rencontres amoureuses, nous fait découvrir la vie des gens de la rue.

En renouant avec le film emblématique de Charlie Chaplin *Le Kid* (1921), *Sidewalk Stories* réinvestit la valeur essentielle des modulations mélodramatiques qui sous-tendent une part non-négligeable du cinéma burlesque. Ainsi, ce qui pourrait s'apparenter à une jolie petite histoire est avant tout le récit malheureux des déshérités, des marginaux. Sous un titre qui pourrait annoncer un recueil de contes, le «Sidewalk» du titre du film précise certes un espace urbain mais annonce dans le même temps la dimension populaire du récit, la hauteur d'homme à laquelle il se situe, déterminant autant un cadre qu'une inspiration. Dans le froid hivernal qui souffle sur les rues de New York, l'imaginaire vient réchauffer un peu le réel, s'ouvre à des gestes, des mimiques, des expressions qui font vivre des personnages soutenus par la musique de Marc Marder.



LA RUE, ESPACE DE CONTRASTES

Charles Lane nous convie à une balade rocambolesque dans les rues new-yorkaises. Pas moins de trente lieux différents sont ainsi traversés, nous conduisant d'un bout à l'autre de la ville, des quartiers chics bondés jusqu'à ses points aveugles et zones reléguées. Cette agglomération de lieux évoque la démesure de la ville de New-York, sa frénésie, et des échelles qui contrastent avec la solitude et la précarité du personnage principal, une opposition marquée dès les premières minutes du film. En nous faisant quitter presque brutalement une foule pressée dans le quartier de Wall Street, «où l'on se bat pour un taxi», pour un vieillard poussant son chariot avec difficulté, Lane oblique sans tergiverser dans son intention de montrer les dissonances de la rue. Dissonances d'autant plus marquées que la musique vient poser sa partition. Plus qu'un contraste visuel, son registre est modifié glissant de l'évocation d'une marche pressante et agitée de la foule à l'avancée lourde, pénible et claudicante d'un seul homme dans le froid. Charles Lane délaie les travailleurs déjà en retard, ces empressés qui ne regardent plus que les cadrans de leurs montres, et porte son attention sur les parias, les laissés pour compte, dont l'allure plus lente laisse supposer une vie autrement rythmée par les heures d'ouverture des foyers. Le film oppose aux vitesses effrénées de la grande ville son propre tempo. Un ralentissement ouvrant la durée des plans à la présence des sans-voix qui peuplent aussi la ville, et la musique à une autre écoute.

Si les choix du noir et blanc et du *silent-movie* sont les plus évidentes références formelles au *Kid* de Chaplin, dont il reprend l'intrigue en actualisant son propos, Charles Lane semble avant toute chose porté par le désir de retrouver les intensités poétiques et subversives du cinéma burlesque. Promenant ses personnages dans la dédaliq grande ville, d'un trottoir à un foyer d'urgence, d'un parc à un squat effondré, les gags qui se succèdent révèlent inmanquablement leur poids mélancolique pavant, une scène après l'autre, l'odyssée new-yorkaise et bien contemporaine de son film d'un réalisme implacable. Affairé à trouver à toute situation une parade immédiate, l'artiste noir qu'interprète lui-même Charles Lane aux côtés de sa propre fille Nicole, n'a pas plus de raison de rire de la réalité que Buster Keaton. À l'agilité de Keaton, il substitue une gaucherie, un lenteur dans le gag qui désamorce l'empire de la vitesse urbaine, affirme chaque geste comme une résistance poétique. Dans le parc, de multiples détails, bien qu'amusants, rappellent aux écarts de niveaux de vie et à la réalité des rapports de classe sociale. Le journal du jeune artiste ramassé par terre n'est qu'une liasse de feuilles volantes analogue à celle dont le sans-abri allongé sur le banc se couvre les pieds. Un jeune garçon de bonne famille regarde le SDF comme on regarde un objet étrange, ou encore, une mère de famille aisée crée le scandale pour une tache sur le bras de son fils, qui ne sera d'ailleurs pas puni d'avoir fait s'envoler le ballon de la petite fille noire. Comme une piqure de rappel au milieu du film, bien que les parcs soient des lieux publics et ouverts à tous, la cohabitation



et les différences fondamentales entre les individus demeurent dans les comportements et dans les actes. Le second parc où se retrouvera notre personnage principal ne sera rien d'autre que le lieu de son attente, entouré d'autres sans-abris qui n'ont pu se trouver un toit pour la nuit.

SUBSTITUER LES MOTS

C'est dans ce parc aussi que nous entendons les sons et les voix pour la première fois. La musique, jusqu'alors matière sonore du film, laisse place aux mots, aux appels à l'aide, à la recherche d'une cigarette, aux monologues presque fous, résultats de trop de solitude et de précarité. Comme pour la soutenir jusqu'au bout, la motivation réaliste de Lane se synchronise par le son à sa prise documentaire. En ce sens, ces retrouvailles entre sons et images ne scellent ni illusoire espérance, ni présage, bien au contraire, elles laissent paraître que le conte n'est rien d'autre qu'une image de la réalité, d'une réalité irréconciliable. Sur ce point, le film prend le contre-pied du happy end offert par *The Kid*, qui offre aux spectateurs la fin tant attendue des retrouvailles.

Primées de nombreuses fois, les compositions de Marc Marder rythment tendresse et désillusion, mais ne sont pas seulement les marqueurs d'une humeur ou la simple illustration d'une image. La musique apparaît alors comme le substitut des mots, la parole de ceux que plus personne n'écoute et qu'aucun ne

laisse parler. Elle vient accentuer cette ambiance de jolie rencontre et de douce promenade, souligner les chutes exagérées, les scènes de séduction surjouées et les clins d'oeil un peu ronds. Pourtant, de temps à autre, un chien qui aboie, un poing qui frappe à la porte, ou encore un regard face caméra nous ramène presque subitement à la réalité : notre duo est toujours seul, et toujours à la rue. Alors la musique reprend de plus belle et nous voilà repartis comme l'on continuerait notre route après avoir été interpellé dans le métro pour un peu de monnaie. Peut-être ces soudains «retours» nous préparent-ils à ce final brutal où notre joli conte vient finalement se heurter à la réalité d'un trottoir gelé ? Car la musique ici apaise les douleurs, les odeurs et le froid, à l'image de ce sans-abri peut-être un peu soul qui s'enivre des sons d'un orchestre de rue.

Sidewalk Stories est la seconde collaboration entre Charles Lane et Marc Marder après le film *A Place in Time*, œuvre réalisée par Lane durant ses études en 1977. Douze ans plus tard, à la demande de celui-ci, Marder décide de reprendre leur collaboration pour *Sidewalk Stories*. Dès la première scène, accélérations puis lenteurs, graves et aiguës s'articulent comme les voitures et les passants pressés. L'orchestre semble s'accorder comme la foule qui attend, trotte et qui après quelque balbutiements, trouve enfin son rythme de marche. Tout au long du film, Marder compose des motifs musicaux, permettant au spectateur d'identifier lieux, personnages ou sentiments. Le thème du premier petit déjeuner entre l'artiste et la petite fille, festif et rieur, sera d'ailleurs le premier thème



reconnaissable, une sorte de refrain. Plus tard, lent et mélancolique, c'est cette même partition qui guidera l'artiste, seul, sur les ruines de son ancienne habitation. Marc Marder joue aussi le contraste entre des compositions plus classiques, comme par exemple le thème du jeune artiste dont les sonorités peuvent rappeler celles d'un ballet et celui des compositions associées à la petite fille, douce et légère à la manière des musiques de conte pour enfant, à des motifs musicaux contemporains, presque expérimentaux comme celui associé à la rue où les sans-abris tentent de gagner leur journée. Plus brute et radicale, cette partition, leitmotiv du film, recherche une proximité avec la précarité des gens de la rue. La musique de Marder ne se limite pas à l'accompagnement des images. Composée plusieurs semaines après la réalisation

du film elle existe en elle-même, souligne, accompagne et parfois domine, et par sa justesse construit des liens avec l'image. Lorsque le maître d'hôtel refuse l'entrée au jeune homme et à la petite, le tango joué par l'orchestre souligne la rivalité mais appuie aussi l'aspect burlesque de la scène.

L'arrivée de l'enfant va soustraire le jeune dessinateur à sa routine. Pour rechercher la mère de la petite, il devra quitter son quartier, son coin de rue, et entamer avec l'enfant une épopée new yorkaise. Les regards posés, sur lui, sur eux, changent. La séquence où il tentera de prendre les mesures de l'enfant devant la boutique de vêtements illustre de l'importance de cette rencontre pour le jeune homme. La cocasserie de la situation éclipse un instant celle du sans-

abri sans le sous pour laisser poindre l'image d'un père aux yeux des autres. Cette séquence rapproche d'ailleurs deux perceptions du duo. Depuis l'extérieur, les regards amusés des passants puis dans la boutique, le choix de la plongée scrute l'homme comme une caméra de surveillance. Il est non seulement pauvre mais en plus il est noir. Tout au long du film, Lane illustre subtilement ce que l'arrivée de l'enfant dans la vie du peintre déplace en lui. Si l'artiste sauve l'enfant des assassins de son père, du froid et de la faim, il endosse sans s'en apercevoir et avec un naturel évident le costume de père. Il prend ce nouveau rôle à cœur au sens le plus strict de l'expression. L'enfant le délivre en retour de sa routine de sans-abris, elle est comme un nouveau défi dans sa vie. Il partage avec elle une expérience de la ville, l'initie au dessin sous l'œil étonné des passants, et rencontre l'amour. On en viendrait presque à se demander qui des deux sauve l'autre ? La scène des retrouvailles entre l'enfant et sa mère a alors une saveur ambivalente. Côté sucré, on se réjouit de la joie et du soulagement de la maman de tenir dans ses bras son enfant, côté amer, aussi intense qu'elle ait été pour le peintre, la petite qui déjà s'amuse des poissons dans l'aquarium ne gardera aucun souvenir de leur épopée. Avec une sobriété qui vaut aussi pour posture morale et esthétique, cette scène d'adieu ne s'étend pas. C'est tout ce qui précède qui pour nous et le personnage importe et prend valeur de souvenirs. Les *happy ends* peuvent parfois être tristes.

MÉLOCOMÉDIE

L'amour n'est jamais loin dans les films de Chaplin et il est bien connu que si Keaton saute, court, ou vole c'est pour ne pas perdre une seule chance d'y goûter. La relation qu'entretient le personnage joué par Lane tout au long du film avec une jeune femme afro-américaine d'un tout autre milieu social est beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît. Elle a pour singularité d'escamoter la question de la couleur de peau pour reposer d'abord celle de la possibilité de l'amour sur le terrain des classes sociales. Cette jeune femme, certes noire, a réussi. Elle dirige sa propre entreprise, vit dans un hôtel particulier. Cette différence sociale interroge directement leur supposée appartenance à une même communauté. Ici, la réussite n'est pas réservée aux seuls Blancs et elle n'empêche pas la jeune femme de rester attentive et sensible. La pauvreté, elle, est bien plus discriminante, elle est un stigmate. Éprouver la possibilité de l'amour devient alors plus fondamental encore. Ici, la relation entre «le peintre et la jeune femme» porte, souffle avec un parfum plus doux, cette espérance sur le film. Mais il faut encore découvrir en soi le courage de faire un pas vers l'autre, se sentir affranchi de sa condition par le regard de l'autre en ce qui concerne le peintre, pour que, poussée par l'amour, la jeune femme brave quelques tabous en descendant les marches de l'échelle sociale. Entre eux, la place même transitoire de l'enfant, opère comme un trait d'union.

ESTHÉTIQUE ET INFLUENCES

Sidewalk Stories est souvent cité en association avec *Le Kid* et si nous devinons l'hommage évident rendu par Lane au premier long-métrage de Chaplin, il est surtout intéressant de pouvoir en faire des lectures parallèles. Sans doute participeront-elles d'un éclairage réciproque de chacune des œuvres. Les raisons pour lesquelles le réalisateur a volontairement opté en 1989 pour le noir et blanc peuvent être nombreuses : références aux anciens films muets, rupture avec le cinéma contemporain, cible du public, ou exagération des contrastes visuels pour souligner l'importance des dissemblances réelles... Il n'y a pas d'explication unique privilégiée par le réalisateur. Ce que nous pouvons cependant remarquer c'est que, par sa trame, son esthétique, ses conditions de réalisation (très petit budget, temps de tournage très court, acteurs pour la plupart non-professionnels et sans-abris dans leurs propres rôles), *Sidewalk Stories* nous permet de situer le film dans un moment du cinéma américain. En abordant la délicate thématique de la condition de vie des sans-abris, le film de Lane trouve écho auprès des productions cinématographiques du dit «Nouveau cinéma afro-américain», incarné par des films aussi différents que *Do The Right Thing* de Spike Lee (qui réalisa d'ailleurs en 1986 son premier film *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* en noir et blanc) et *Boyz'n The Hood* de John Singleton qui sortira sur les écrans l'année suivante. Au premier coup d'œil, peu de points communs

entre ces films que sujets et esthétiques éloignent. Cependant, entre la question du vivre ensemble communautaire selon Spike Lee, la violence urbaine des ghettos chez Singleton et ici l'histoire du sans-abris, on vérifiera que le cinéma des Noirs américains semble bien plus préoccupé de la réalité que bon nombre de productions américaines de ces années-là.

BOYZ'N THE HOOD

JOHN SINGLETON

FICHE TECHNIQUE

GENRE : Drame
 PAYS : États-Unis
 RÉALISATION : John Singleton
 SCÉNARIO : John Singleton
 DIRECTION ARTISTIQUE : Bruce Bellamy
 MONTAGE : Brice Cannon
 MUSIQUE : Stanley Clark
 PRODUCTEUR : Steven Nicolaidis
 PRODUCTION : Columbia Pictures
 DURÉE : 1h52
 DATE DE SORTIE : 12 Juillet 1991
 SORTIE EN FRANCE : 4 Septembre 1991

INTERPRÈTES

Laurence Fishburne / Jason «Furious» style
Cuba Gooding Jr. / re styles
Ice Cube / Darin «Doughboy» Baker
Morris Chestnut / Ricky Baker
Nia Long / Brandy
Angela Bassett / Reva Devereaux
Tyra Ferrell / Brenda Baker
Dedrick D. Gobert / Dooky
Regi Green / Chris
Baldwin C. Sykes / Monster
Régina King / Shalika
Lexie Bigham / Mad Dog
Vonte Sweet / Rick Rock
Desi Hines / Tre à l'âge de 10 ans
Kenneth A. Brown / Lil Chris
Donovan McCrary / Ricky à l'âge de 10 ans

DISTINCTIONS

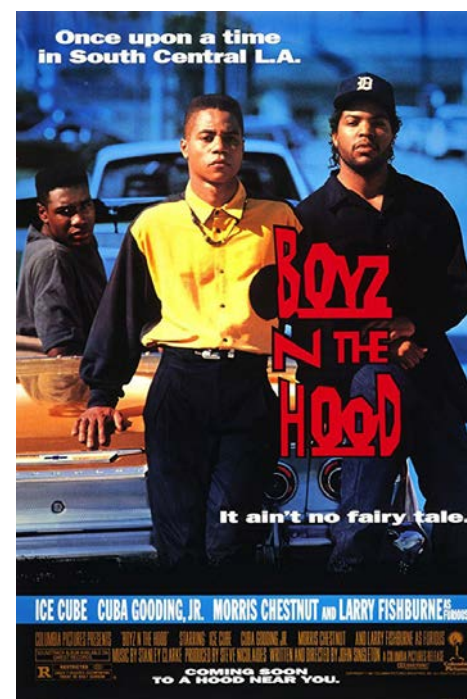
- New York Film Critics Circle Award du meilleur nouveau réalisateur
- MTV Movie Awards du meilleur cinéaste
- BMI Film and TV Award de la meilleure musique de film
- Image Award du meilleur film
- Young Artist Award pour la meilleure jeune distribution d'un film
- Political Film Society / PFS Award Peace / National Film Preservation Board

NOMINATIONS

- Writers Guild of America pour le meilleur scénario écrit porté à l'écran
- Cérémonie des Oscars : Meilleur réalisateur / Meilleur scénario original

SYNOPSIS

Le passage de l'adolescence à l'âge d'homme pour trois amis du ghetto South Central à Los Angeles : Tre, un brillant élève qui s'est fait renvoyer de son école pour avoir déclenché une bagarre ; Ricky, un athlète qui cherche à décrocher une bourse d'études pour une grande université ; et son demi-frère Doughboy, plongé dans l'alcoolisme et la délinquance. Inspiré de sa propre expérience, ce premier film de John Singleton dénonce frontalement la violence des ghettos californiens, et l'influence croissante des gangs sur la vie des jeunes des quartiers défavorisés.



CONTEXTE DE PRODUCTION

Boyz'N The Hood au même titre que *Menace II Society* des frères Hughes et les premiers films de Spike Lee, amorcent un nouveau courant du cinéma noir américain. Cette génération de cinéastes expose un cinéma de ghetto et ambitionne de représenter une réalité sociale et contemporaine. C'est dans ce contexte que certains studios américains commencent à leur ouvrir leurs portes, et que la Columbia permettra à John Singleton de réaliser *Boyz'N The Hood*. Sorti en salle peu de temps avant les émeutes de Los Angeles de 1992, le premier long métrage du cinéaste, disparu le 29 avril dernier, est devenu une œuvre emblématique : avec plus de 57 millions de dollars de recettes, le succès du film s'est aussi traduit par de nombreuses distinctions dont deux nominations aux Oscars et une sélection dans la section *Un Certain Regard* en 1991 au Festival de Cannes. Au-delà du succès commercial et critique, le film est inscrit au National Film Registry ⁽¹⁾, et la Library of Congress a qualifié l'œuvre « d'utilité publique ».

(1) Le National Film Registry regroupe une sélection de films destinés à être conservés à la Library of Congress par le National Film Preservation Board des États-Unis. Le NFR liste chaque année jusqu'à 25 films « d'importance culturelle, historique ou esthétique ». Le registre comprend des films allant des classiques d'Hollywood aux films orphelins. Ces films n'ont pas besoin d'être des longs métrages, ni d'être sortis en salle.

REGARDER LA VIOLENCE ...

Le film s'ouvre sur une série de sons mêlant des échanges radio entre officiers de police, à celui des hélicoptères aux pleurs d'un enfant : « ils ont tué mon frère, ils ont tué mon frère », puis un intertitre annonce : « Chaque année, un Noir américain sur 21 meurt assassiné. La plupart sont tués par un autre Noir. ». Placé à la fin du générique, cette information est prolongée par un travelling sur un panneau « STOP » précisant la volonté du réalisateur de faire prendre conscience de l'ampleur dramatique de la situation :

**"One out of every twenty-one
Black American males will be
murdered in their lifetime"**

CHAQUE ANNEE, UN NOIR AMERICAIN
SUR 21 MEURT ASSASSINÉ.



Puis la caméra suit un groupe de jeunes enfants noirs du ghetto de South Central à Los Angeles qui, allant à l'école, se trouvent face à un lieu où un meurtre a été commis. Cette première séquence nous présente ces enfants confrontés aux traces diffuses et concrètes de la violence

urbaine. Le film expose dès les premières minutes une réalité sociale tragique. Pour ces jeunes enfants, la violence fait partie du quotidien. Singleton use à nouveau de plans sur les panneaux de signalisation pour signifier la violence comme danger, soulignant qu'il vaut mieux se tenir à l'écart. Bien qu'ils ne soient pas à l'initiative



de cette violence, les enfants en sont potentiellement les spectateurs et les victimes accidentelles. C'est pourtant l'un d'entre eux qui dévie du trajet de l'école pour montrer « un truc » à ses camarades. Le mot n'est pas anodin et souligne l'attractivité de l'enfant pour cette scène de violence. Par ailleurs, on retrouvera plus tard l'un des personnages s'exalter avec une arme factice devant la violence d'un jeu vidéo. Cette première séquence pose immédiatement les enjeux du film : la violence est un état de fait, une des réalités du ghetto, il faut trouver les moyens de se construire malgré elle. Est-ce possible ?

Lors de la deuxième séquence nous retrouvons Tre, le protagoniste, tenant un discours en classe sur l'origine africaine de la race humaine, mais celui-ci va subir les moqueries d'un de ses camarades noirs, attaque verbale qui conduira à l'affrontement physique. Nous apprendrons par la suite, à travers l'échange téléphonique entre la mère et la proviseure, que cet écart de conduite vaut à Tre une exclusion temporaire. Sa mère (Angela Bassett) en colère et redoutant aussi de n'être pas à la hauteur du défi, l'emmène alors vivre chez son père (Laurence Fishburne). Ce que le film expose dans la confrontation entre les deux adolescents, c'est l'écart qui distingue d'un côté la pertinence d'un discours éclairant sur la communauté humaine, et de l'autre l'incapacité de s'extraire, même dans le cadre neutre de l'école, d'un environnement où la violence impose son ordre.

... ET LA MORT

En pleine nuit, Furious, le père de Tre, surprend un cambrioleur sur lequel il essaie de tirer. Ce réflexe, pouvant paraître disproportionné, traduit aussi l'omniprésence et la banalisation des armes à feu jusqu'à l'usage qu'on est tenté d'en faire au titre de l'auto-défense. Rien d'anormal à cela semble-t-il. Même l'officier de police Noir affirme : « ça nous aurait fait un négro de moins dans la rue ». Face à l'exaspération de Furious l'officier réplique « Quelque chose ne va pas ? » puis Furious répond « quelque chose ne va pas ouais, dommage que tu ne saches pas quoi... frère ». Cette scène traduit

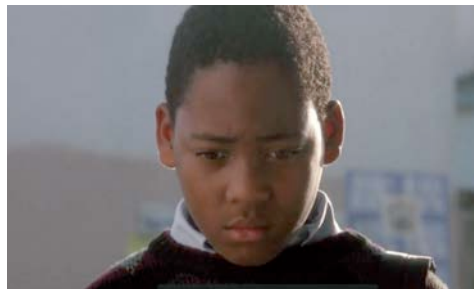
clairement la position du père de Tre : la violence contribue à fissurer leur communauté. Le film ne cesse de tourner autour de cette idée pour mieux neutraliser la dimension spectaculaire mais dévastatrice de cette violence normalisée. Quelques jours après, Tre et ses camarades vont à la découverte d'un cadavre gisant dans le quartier. Ce chemin pour aller jusqu'au macchabée fait écho à la première séquence du film. La mort exerce une sorte de fascination sur les jeunes, est un spectacle qui vaut le détour. Puis ils se confrontent à un groupe d'adolescents plus âgés qui leur chiènt leur ballon. En un instant, de spectacle, la violence devient réelle. Cette scène va dévoiler la personnalité de chacun des jeunes garçons du groupe, les singularisant dans leur réaction face à l'« agression » : Doughboy s'attaque à un des garçons et s'expose en retour aux coups, les autres préfèrent faire demi-tour. Finalement, le ballon leur sera rendu. Il s'agissait simplement pour l'autre groupe de marquer son emprise sur un territoire.

ÊTRE RESPONSABLE : LE PASSAGE À L'ÂGE ADULTE

Cette première partie du film nous présente les quatre personnages principaux en 1984, à leur entrée dans l'adolescence. Pour Tre, cela signifie d'abord un déménagement de chez sa mère pour la maison de son père. Mais ce passage progressif de l'adolescence à l'âge adulte est en grande partie déterminé par les conditions de vie et l'extension du

domaine de la violence dans le ghetto de South Central. Elle est donnée à percevoir comme une fatalité, une part inéluctable de la réalité où se précise dans un cadre commun le passage à l'âge adulte de chacun des personnages. Dans ce contexte, Singleton insiste sur la place qui sépare Tre de ses camarades et de la figure du père. *A contrario* de Ricky et Doughboy qui sont élevés par leur mère seule, Tre est le seul du groupe à avoir la présence, autoritaire et morale, d'un homme qui fait figure de mentor (il est lui-même un produit du ghetto) pour le diriger dans cette période déterminante de son existence. Il a jusque-là maintenu son fils à distance de cette violence comme le démontre les expressions de Tre face aux scènes d'assassinat qu'il découvre avec ses camarades dans le ghetto.

Selon les cas, le film argue que la présence



d'une figure paternelle n'est pas anodine ou, plus exactement, que le rôle de la structure familiale peut avoir un effet sur le destin des personnages. À l'inverse de la mère de Ricky et Doughboy qui les choie, le père de Tre entend lui «apprendre à devenir responsable», lui confiant des tâches ménagères, en lui inculquant des principes moraux fondamentaux pour mieux résister à cette spirale de la violence. À l'occasion d'une partie de pêche en mer, il lui demandera de citer les trois règles pour être un meneur et non un suiveur : «toujours regarder une personne dans les yeux et elle te respectera ; ne jamais avoir peur de demander quoi que ce soit ; voler ne sert à rien» avant d'en ajouter une quatrième : «ne jamais respecter quelqu'un qui ne te respecte pas». Alors que Tre rentre de la pêche avec son père, la première partie du film se clôt par l'arrestation de Doughboy et de son ami, emmenés par la police pour avoir volé dans un magasin. L'idée de John Singleton est ici signifiée : le rôle des parents (ici, celui du père) demeure une clé de leur construction tant sociale que morale. Et si l'absence de père est aussi déterminante pour les camarades de Tre, elle désigne la fragilité des mères célibataires dans un environnement aussi périlleux. Comment elles-mêmes, parfois victimes de violence, peuvent-elles trouver les moyens d'y soustraire leurs enfants ?

Après une ellipse temporelle de sept ans nous retrouvons les personnages, à la fin de l'adolescence, réunis pour une fête en l'honneur de la sortie de prison de Doughboy. Ce saut dans le temps permet à Singleton, une sorte d'arrêt sur image. «La fratrie» est rassemblée, on





mesure mieux qu'elle aura été durant ce laps de temps la voie suivie par chacun : Doughboy est devenu dealer, son frère Ricky est déjà un jeune père marié et passionné de football, Chris est invalide probablement des suites d'une altercation. Quant à Tre, il apparaît plus sage, travaille dans un magasin de vêtements, ambitionne de reprendre ses études, s'intéresse à une fille, Brandi. Bref, Tre apparaît comme le seul à avoir son âge, à n'avoir rien trop perdu en cours de route ni grillé aucune étape. Les événements que traversent chacun ces personnages sont structurés selon trois intrigues dans la deuxième partie du film : la relation de Tre et de Brandi, les aspirations professionnelles de Ricky, et les confrontations régulières avec une bande adverse. Le titre du film de Spike Lee, *Do The Right Thing*, contemporain de celui de Singleton, pourrait bien trouver ici une autre horizon de pertinence, chacun devant se mettre à l'épreuve d'un choix en fonction de ce que la situation implique pour lui. L'histoire d'amour de Tre semble épineuse car Brandi refuse catégoriquement de faire l'amour avec lui, celle-ci ne souhaitant pas avoir d'enfant avant d'avoir quitté l'université. Qui plus est, elle est catholique. Le comportement de Tre, encore vierge, tranche avec l'attitude de ses amis qui draguent sans complexe et sans délicatesse les filles qui circulent autour d'eux. On peut facilement déduire que les conseils répétés de Furious à son fils, notamment sur l'usage du préservatif, ont eu impact sur sa manière d'être. Tre semble plus patient et réfléchi que ses copains. Même s'il n'est toujours pas passé à l'acte face à la résistance de Brandi, il a conscience

des conséquences que provoqueraient la naissance d'un enfant à l'inverse de ses amis qui sont déjà très jeunes pères de famille. On pense notamment à Ricky, déjà père au sortir de l'adolescence, dont la situation ne manquera pas d'étonner un conseiller pédagogique qui vient lui rendre visite pour l'octroi d'une bourse d'études à l'université. Nous pouvons aisément deviner que le tempérament de Tre résulte tant des leçons de son père que du lien qu'il a su maintenir avec sa mère. Son attitude contraste certes avec celle de Ricky mais aussi avec celle de tous ses camarades, qui laissent entendre un discours machiste où la séduction est le produit du charisme, d'un sentiment de supériorité et de force. Tre se montre imperméable à leurs arguments sans se couper du groupe et c'est finalement un incident extérieur qui pousse Tre et Brandi dans les bras l'un de l'autre à la suite d'une humiliation subie lors d'un contrôle de routine de la police. Une scène déchirante où suite à cette brutalité policière, exprimant sa colère et sa rage jusqu'aux larmes devant Brandi, il précise : « j'aurais jamais pensé que je chialerais devant une femme ». Cet aveu sonne pour elle comme une marque de confiance et d'amour.

La seconde intrigue du film est toujours corrélée au sujet principal (trouver la bonne voie) et l'aborde sous le prisme de l'ambition personnelle et professionnelle. En tant que footballeur talentueux, Ricky souhaite intégrer l'université où il pourra faire valoir son talent. La condition pour être recruté est qu'il obtienne un test d'admission qu'il passera avec Tre. À nouveau, on discerne un décalage

entre Tre et Ricky puisque ce dernier mise sur ses aptitudes de sportif pour réussir mais aussi sur la chance. Un travers qui aura ses conséquences. Dans ce monde impitoyable, même le penchant le plus innocent (un ticket de loterie à gratter) fait finalement de lui la victime à contre-temps de cette violence dont il avait voulu s'extirper.

La mort brutale, injustifiable, tragiquement banale de Ricky, est le résultat de la troisième et dernière intrigue du film : la rivalité de Tre, Ricky, Doughboy et leurs copains avec une bande ennemie. Plusieurs rencontres et affrontements auront lieu qui conduiront à l'assassinat de Ricky. Tout exalte alors Tre et Doughboy dans leur désir de vengeance. Nous mêlant un instant à la confusion émotionnelle qui s'empare des garçons, le réalisateur sait aussi que l'opération de représailles de Doughboy ne résoud rien. Mieux, elle aboutira à diviser Doughboy et Tre, celui-ci choisissant finalement de ne pas suivre Doughboy dans sa *vendetta*. Simple effet des principes inculqués par son père ? Les propos de Furious avant son départ sont certes significatifs, agissant encore comme un garde-fou : « Je suis désolé pour ton copain. Je compatis avec sa mère et tout mais c'est leur problème. Tu es mon fils, tu es mon problème. (...) Tu veux finir comme Chris dans un fauteuil roulant ? » Sans doute, Tre s'est-il déjà avancé suffisamment, a-t-il déjà fait pour lui-même assez de choix, pour être désormais en capacité de mieux discerner parmi les orientations qui s'offrent à lui entre raison et émotion, entre la loi du milieu, et ce qui lui reste à faire pour se donner une chance encore de vivre sa

vie. Quelques jours plus tard, Doughboy sera exécuté à son tour. Il y a incontestablement une vision moraliste dans le film de John Singleton. Mais elle est, elle aussi, l'expression d'un sentiment d'impuissance.

UNE VISION RÉALISTE

Le film est à première vue guidé par une volonté d'immersion dans le monde de South Central. Comment neutraliser la dimension spectaculaire de cette approche ? Singleton fait le choix d'une approche didactique de cette réalité, liant les éléments les uns aux autres, même à distance, selon des principes classiques de causes à effets qui sont autant de rouages permettant de construire avec densité et précision ces portraits du ghetto. Si l'action n'est pas une finalité, elle est partie intégrante de la réalité elle-même. C'est du moins ainsi que le film nous donne à percevoir les manifestations protéiformes d'une violence tour à tour diffuse (on la craint, on l'oublie) et intempestive (elle survient sans prévenir) avec laquelle chacun doit composer. Et lorsqu'on quitte le ghetto pour une partie pêche, scène qu'on peut aisément assimiler à son équivalent dans un film de guerre (repos du guerrier après la bataille), c'est essentiellement pour se donner l'opportunité d'une autre perspective, celle des recommandations d'un père faisant ce qu'il peut pour préserver son fils. L'entracte et l'apaisement seront de courte durée, Doughboy et Chris étant au moment de leur retour à South Central embarqués par la police.



POUR ALLER PLUS LOIN

• LES GHETTOS URBAINS

(documents disponibles dans l'espace ressource pédagogique du site Festival)
 — Des villes et de la question multiculturelle : comment définir un espace multiculturel
 — Espace et ségrégation : structuration socio-spatiale et conflits socio-culturels dans un espace urbanisé

• OUVRAGES

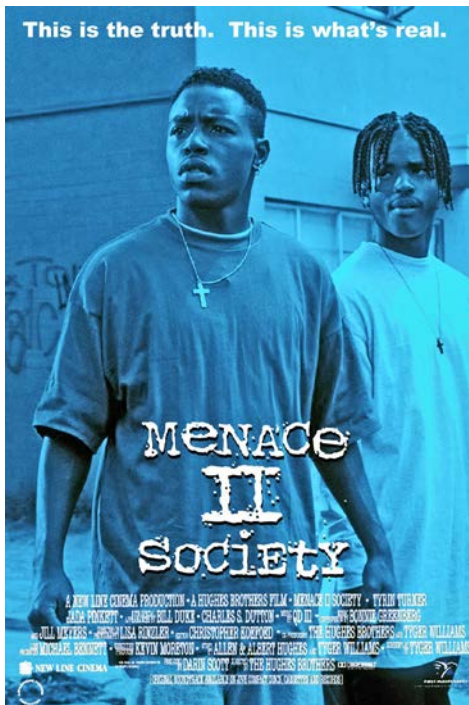
— *Les Noirs américains aujourd'hui*, Sophie Body-Gendrot, Laura Maslow-Armand, Danièle Stewart, A. Colin, 1984 (la position socio-économique inférieure des Noirs un effet de domination blanche sur la société américaine)
 — *Le fléau du bien*. Essai sur les politiques sociales et occidentales, Philippe Béneton, Robert Laffont, 1983 (illustre les positions de la « nouvelle droite » américaine sur le problème des Noirs aux États-Unis)

MENACE II SOCIETY

CHARLES LANE

FICHE TECHNIQUE

GENRE : Drame
 PAYS : États-Unis
 RÉALISATION : Albert & Allen Hughes
 SCÉNARIO : Albert & Allen Hughes
 DATE DE SORTIE : 26 Mai 1993
 MONTAGE : Christopher Koefoed
 MUSIQUE : Quincy Jones III
 PRODUCTEUR : Darin Scott
 PRODUCTION : New Line Cinema
 DURÉE : 97 min
 DISTRIBUTION FRANCE : ARP Sélection
 SORTIE EN FRANCE : 5 Janvier 1994



INTERPRÈTES

Tyrin Turner / Caine «Kaydee» Lawson
Jada Pinkett Smith / Ronnie
Larenz Tate / Kevin «O-Dog» Anderson
MC Eiht / A-Wax
Samuel L. Jackson / Tat Lawson
Clifton Powell / Chauncy
Vonte Sweet / Sharif butler
Charles S. Dutton / M. Butler
Ryan Williams / Stacey
Cynthia Calhoun / Jackee
Saafir / Harold lawson

DISTINCTIONS

- Spirit Award de la meilleur photographie
- MTV Movie Award du meilleur film

NOMINATIONS

- Independent Spirit Award du meilleur acteur
- Independent Spirit Award du meilleur film

SYNOPSIS

Caine est un pur produit de Watts, quartier chaud de Los Angeles. Très jeune, il a perdu son père, tué pour une sombre histoire de deal, et sa mère, morte d'overdose. Ce sont ses grands-parents qui l'ont élevé, mais il se lasse vite des sermons du vieil homme. On ne sait jamais à l'avance ce qui peut arriver à Watts. Ce jour-là, Caine, en entrant chez un épicier coréen, ne voulait qu'une bière et le voilà impliqué dans un vol à main armée et complice d'un meurtre. L'été sera long pour Caine et son ami O.Dog, d'autant qu'un gang adverse a tué un des leurs...

CAPTURER LA RÉALITÉ SOCIALE : LA CONSTRUCTION DE L'AUTHENTICITÉ

En 1992, un an après le passage à tabac d'un jeune automobiliste afro-américain, les quatre policiers blancs impliqués dans l'affaire sont acquittés. C'est le début d'une nouvelle séquence d'émeutes à Los Angeles. Des centaines d'afro-américains et de latinos prennent part à des pillages, des incendies criminels, des meurtres. Quatre mois plus tard, dans le quartier de Watts où ont eu lieu les émeutes, est tourné le film *Menace II Society*.

Albert et Allen Hughes se sont fait connaître en réalisant des clips de rap. Les frères Hughes, qui ne s'en cachent pas, surfent alors sur les succès récents des films tournés par des Noirs Américains (dont *Do The Right Thing*, *Straight out of Brooklyn* et *Boyz'n the Hood*), ce qui leur permet de décrocher un budget de 3,5 millions de dollars auprès de New Line Cinema. Le film rapportera dix fois cette somme sur le seul marché américain. Les deux frères jumeaux sont âgés de 20 ans seulement au début du tournage (ils sont nés en 1972 et le film fut tourné en 1992 avant de faire sa première à Cannes en 1993). Leur jeune âge, ainsi que le fait d'être les réalisateurs des clips de groupes ou chanteurs que la jeunesse de Watts écoute à ce moment-là, facilite leur intégration. La confiance gagnée par l'équipe du tournage leur a permis d'avoir l'aide de membres de la Grape Street Crips (un des gangs les plus durs de Watts) pour assurer la sécurité

et d'engager des habitants du quartier comme figurants.

Avec une bande-son qui comprend une vingtaine de titres Hip Hop et R'n'B, dont ceux de rappeurs tels que MC Eiht (qui joue également A-Wax dans le film), Too \$hort (qui joue Lew-Loc) et KRS-One (pour qui les frères Hughes avaient déjà réalisé un clip auparavant), le film est comme un retour à la réalité dénoncée par la musique. Plus qu'aucun film auparavant, *Menace II Society* offre une expression cinématographique au verbe coléreux, nihiliste et provocant qui enflamme le rap des gangstas.

Les choix du casting, privilégiant des acteurs débutants en leur laissant une certaine liberté, favorisent leur naturel dans le parlé et les gestes. Cette démarche s'accompagne de la volonté de ne pas tomber dans les clichés. Ainsi le personnage de O'Dog, le plus terrifiant de la bande, surnommé le «le cauchemar de l'Amérique», n'est pas joué par un profil-type du gangster, mais par Larenz Tate, à l'allure juvénile et délurée. Ce choix contribue à rendre sa violence impulsive d'autant plus terrifiante. Le choix du personnage principal est aussi révélateur de la démarche des frères Hughes. Caine, pas vraiment sympathique bien que touchant, ne s'en sortira pas à l'issue du film. Ici, pas d'enjolivement dans le récit, Caine est à l'image des nombreux jeunes du ghetto, il ne bénéficie d'aucune aide miraculeuse et n'échappera pas à son destin social ; en opposition à *Boyz'n the Hood*, l'histoire d'un jeune homme qui s'en sort grâce à l'éducation de son père – Caine, lui n'a pas de figure paternelle à laquelle se raccrocher. Les frères Hughes n'ont pas peur de montrer une

histoire laide, ne cédant à aucune coquetterie. Ce qui compte, c'est qu'elle soit la plus exacte possible, au plus proche de la réalité sociale. Leur démarche quasi-journalistique n'a pour ambition que de montrer les causes qui déterminent une violence que vive au quotidien les classes les moins favorisées de la population afro-américaines.

LA VIOLENCE COMME DESTIN

La scène d'ouverture du film donne le ton. Des échanges verbaux rapides, quelques coups de feu, le corps inerte de la première victime dans une flaque de sang puis les cris de sa femme, à son tour violente et tuée. Les deux jeunes s'enfuient. Au loin, on entend une sirène de police. Le narrateur poursuit son récit et l'annonce : l'été sera long. Le meurtre de l'épicière coréenne et de sa femme pour une simple phrase de travers marque le début d'une longue et irrévocable montée en puissance de la violence.

Dès la vingtième minute du film a lieu une nouvelle scène de braquage : en sortant de la soirée de remise des diplômes, Caine et son cousin Harold sont rattrapés par la voiture d'un gang rival. Caine est blessé et son cousin Harold, tué. Caine et sa bande se préparent alors à le venger. L'anti-héros est dès lors happé par un engrenage qui sert de trame narrative au film, et les violences s'enchaînent à un rythme rapide d'une scène de meurtre toutes les dix minutes dans la première moitié du film. A partir de là, on a le sentiment que tout peut arriver surtout le pire.

Les situations susceptibles de causer la perte de Caine se rapprochent, comme un piège qui se referme sur lui et sa fin tragique devient inéluctable.



Cette violence assumée s'ancre dans une esthétique exubérante qui rapproche le film de *Mean Streets* de Scorsese (1973). De nombreuses scènes sont tournées dans l'obscurité permettant des jeux d'ombres et faisant ressortir le contraste d'un bleu nuit avec le vif d'un rouge sang comme dans certains films noirs. Ce contraste n'est pas sans rappeler certains symboles : les gyrophares de la police ou encore les couleurs des Etats-Unis. Fleurant avec des références propres à d'autres esthétiques de la violence, le rouge vif est utilisé sans retenue, que ce soit de larges aplats de couleur sur un mur, ou bien du sang sur un pare-brise ou sur des t-shirts blancs à l'hôpital.

La violence sociale, elle, est bien moins spectaculaire. Dans leur film, les Frères Hughes l'appréhende comme le terreau profitable au développement de brutalités multiples (conjugales, entre gangs, arbitraires). Lorsque l'arc narratif démarre dans les années 1990, le survol panoramique du quartier au son d'une musique de rap nous permet de prendre conscience de la topographie de cet environnement urbain. Les routes crevassées, les bâtiments délabrés (à rapprocher de *Killer of Sheep* tourné quinze ans plus tôt à Watts) défilent au rythme d'un rap saccadé. La trajectoire de Caine, une parmi d'autres, s'inscrit dans un contexte général. Elle n'a aucune valeur exemplaire contrairement à celle de Tre dans *Boy'Z N Hood*. Les Frères Hughes ont la froideur de leur constat nihiliste, ils montrent plus qu'ils n'expliquent ou ne justifient. Pourtant dans la scène suivante, passage du général au particulier, Caine est en cours, une dernière fois car il vient d'obtenir son diplôme de fin d'études. Le peu d'effort fourni pour l'obtention de son bac est à l'image du peu de perspectives que celui-ci lui donne : ce n'est pas le début d'une nouvelle vie ou d'un nouveau départ, seulement la permission de ne plus mettre les pieds à l'école. L'éducation n'est d'aucun secours puisque ce n'est pas elle qui permet la survie dans le quartier. Ces jeunes n'ont aucune attente, aucun espoir et sont donc entièrement offerts aux lois de cette rue dont l'école était supposée les éloigner.

Montrant la violence dans Watts (presque) telle qu'elle est, le film dresse un furieux constat social et lui donne une perspective temporelle. Ainsi, les images

d'archives des émeutes à Watts en 1965 (00:03:58-00:04:57) font le pont avec la première scène, glaçante du film. Plus tard, le flashback qui nous ramène dans l'enfance du narrateur à la fin des années 1970 nous présente ses parents, un père dealer et une mère héroïnomane comme pour mieux constater que rien ne change, de laisser entendre aussi que si la délinquance a atteint ici un tel niveau, c'est que la société américaine n'a pris aucune mesure pour enrayer un problème déjà ancien. On dépasse le simple parcours individuel, comme la voix off nous l'a annoncé : « Les émeutes terminées, les drogues ont commencé ». Le temps de la colère et des revendications des années 1960 a laissé place à une exploitation de la pauvreté par le marché de la drogue. Des parents délinquants, des grands-parents dépassés et repliés sur les convictions religieuses, on ne se dérobe pas plus à une carte qu'à ses effets sur une généalogie familiale.

La fatalité de la vie de Caine prolonge dans la continuité les vies de ceux qui l'ont précédé. Et c'est sans doute ici la plus grande âpreté du constat de *Menace II Society*. Dès la quatorzième minute du film, nous nous trouvons à la fête de remise des diplômes. Baignée dans des lumières rouges et bleues, elle se confond avec la vie nocturne des parents de Caine entrevues quelques minutes auparavant. Si la musique a changé, les tenues vestimentaires aussi, le reste n'est que la banalisation étendue de l'usage de la drogue dans les relations sociales.

L'empire de la violence y est montré comme une conséquence structurelle soutenue par des outils de contrôle



social : le système de la drogue qui calme les velléités de rébellion, la religion (la religion chrétienne, « religion des Blancs », incarnée par les grands-parents de Caine et la Nation de l'Islam des séparatistes noirs représentée par Sharif), mais également la police, rouage d'un système qui réprime et punit. Le thème des violences policières est abordé sans complexe dans le film, et s'ajoute aux autres comme une conséquence mécanique en lien avec la violence sociale et urbaine. Contrairement à *Boyz'n the Hood*, plus prudent dans la représentation de la police (John Singleton y évite toute méprise en représentant un policier noir ripoux accompagné de son collègue blanc qui le raisonne), les frères Hughes nous montrent Caine et Sharif gratuitement roués de coups par des policiers blancs qui les abandonnent ensuite dans un quartier

latino pour qu' « ils finissent le travail » (01:01:40-01:04:08). Cette scène fait écho aux images d'archives montrées au début du film : depuis 1965, rien n'a changé.

Menace II Society décrit une société dont le fonctionnement aboutit invariablement à des manifestations de violence. Ainsi elle est à la fois crainte mais banalisée (la diffusion répétée de la cassette vidéo que O'Dog exhibe à ses amis comme s'il s'agissait d'un jeu vidéo). Ce n'est pas un monde criminel obscur qui est représenté, l'underworld du film de gangsters, mais cette part réelle de la société que l'Amérique des classes moyennes voudraient ignorer. Pourtant, lorsque qu'en combinant l'omniprésence des armes à feu, la violence des images télévisées et des jeux vidéos à un machisme décomplexé, cette violence expose « ses lois » à l'écran, on réalise avec effroi que la force de vérité du film est d'établir la réalité de son enracinement. Dans le ghetto, elle est une manifestation pathologique, un substitut à l'ennui et à la déshérence qui le frappe. Tout comme O'Dog (dont le surnom étendu n'est pas anecdotique), c'est bien d'un cauchemar américain que le film témoigne.



LE CHEMIN VERS LA MATURITÉ / PARTIR OU MOURIR

Le film se déroule sur un été, lorsque Caine se trouve à l'âge charnière des 18 ans. Le film est construit comme un chemin initiatique sans visée vers le passage à l'âge adulte, marqué entre autres

par l'absence de la figure paternelle, au sens propre comme au figuré.

Le père de Caine est montré au début du film lors d'un flashback dans l'enfance, comme une figure aussi effrayante que fantasmée. La séquence dans les années 1970 se termine avec un zoom sur le visage du père répétant le prénom de son fils, filmé au ralenti dans une lumière rouge. Cette figure paternelle inquiétante n'est désormais qu'un souvenir, mais elle conditionnera son existence. Son évocation à plusieurs reprises dans le film rappelle aussi bien l'héritage du savoir-faire transmis à Caine avant sa mort (vendre et mixer de la drogue) que son absence.

D'autres personnes vont apparaître comme des figures paternelles, des relais pour Caine, mais souvent incomplètes ou lointaines. Pernell, son mentor de toujours qui lui a appris à survivre dans la rue, a pris perpétuité et brille aussi par son retrait. En dehors de la scène où ils se parlent en prison, Pernell n'apparaîtra qu'à travers des évocations dans les échanges entre Caine et Ronnie, sa compagne de l'époque avec qui il a eu son fils Anthony. Une relation en miroir apparaît alors, reprenant le thème américain classique de la force rédemptrice de l'amour pour celui qui ne sait plus le voir : Caine, qui se sent redevable de ce que Pernell a fait pour lui, prend son petit garçon sous son aile, de la même manière que Pernell s'est occupé de lui.

L'analogie de ces deux relations est mise en avant par une structure parallèle : la scène des escaliers où Pernell fait boire Caine petit pour la première fois et lui montre son pistolet (00:05:53-00:07:00) est renouvelée à la fin du film

pendant la fête chez Ronnie (01:10:30-01:11:17). Anthony sort rejoindre Caine et ses amis sur les escaliers pour réclamer de la bière. Anthony, tout comme Caine une dizaine d'années auparavant, se fera reprendre par sa mère et rentrera à l'intérieur aussitôt. Seulement, le modèle que Caine tente de reproduire est en faillite. Pernell qui lui a tout appris est en prison et ce modèle qui lui sembla être un temps être positif est remis en question, comme le lui rappelle Ronnie à la 37e minute.

Son grand-père représente quant à lui une figure d'autorité en échec. Ses sermons religieux laissent Caine de marbre et apparaissent en décalage complet avec son quotidien. Il lui posera cependant la question qui sera la clef du film : « Veux-tu vivre ou mourir ? ». Seulement, Caine est enfermé dans le



ghetto. À l'image de sa visite avec Ronnie à Pernell en prison, on ne sait plus de quelle côté des barrières il se situe. Le champ-contrechamp nous fait apparaître aussi bien Caine que Pernell derrière des barreaux : que l'on soit en dehors ou dedans, la prison est partout (01:18:30-01:21:22). Ainsi au fur et à mesure du film, on comprendra qu'à Watts vivre veut dire partir, échapper au ghetto dans lequel Caine est détenu - ou mourir assassiné.

La structure du récit montre alors une évolution du personnage. Dans une première partie, on voit Caine s'enfoncer de plus en plus dans la délinquance et enchaîner les actes criminels, pris dans l'engrenage inévitable de la violence. Mais à partir du dernier tiers du film, deux conversations vont avoir un impact décisif sur lui et vont marquer le début d'une remise en question. À la 59e minute, c'est le père de Sharif, M. Butler, qui se fait porte-parole de l'idée que Caine parte au Kansas avec ses amis Stacy et Sharif, car fuir c'est se donner une chance de s'en sortir. Si Caine reste dans cet environnement, il court à sa perte. Quelques minutes plus tard, c'est une discussion avec Ronnie qui marque un tournant, lorsqu'elle lui propose de venir avec elle à Atlanta où elle a eu un poste. Ronnie, seule figure féminine d'importance du film et seule personne qui inspire de la sympathie, représente le « bon chemin » pour Caine : elle est la seule personne capable de réellement l'influencer dans le bon sens. Cette discussion dans la chambre d'hôpital provoque une mise en doute chez Caine, représentée par une scène d'introspection. Les plans dans des couleurs pastels

se succèdent à travers un fondu enchaîné en s'assombrissant au fur et à mesure que la nuit tombe. Une musique instrumentale douce fait ressortir le ton mélancolique de la voix-off. Caine fait part de ses doutes et de son cheminement : « ma vision a commencée à changer » (01:07:37-01:08:18).

Pour s'en sortir, le temps de Caine est compté. Caine, qui suit ses modèles et un destin tout tracé, fait l'expérience rituelle de la violence pour atteindre la maturité. Lorsqu'il prend la décision de vivre, et donc de partir, il est déjà trop tard. Sa chute était alors inéluctable. La séquence finale nous montre sa mort, ainsi que celle de son ami Sharif dans un drive-by-shooting. Ils se trouvent alors devant la maison de Ronnie, au moment du déménagement. L'instant d'avant, Caine parle à Anthony qui joue sur son tricycle. Ce plan fait écho à la scène du début du film, lorsque Caine promet à Anthony de lui acheter un nouveau vélo, refermant ainsi la boucle.



Lorsque le gang armé commence à tirer, Caine s'avance vers Anthony pour le protéger, mettant sa propre vie en danger. Quand il arrive près d'Anthony, il est déjà à l'agonie. Sa mort certaine est mise en valeur par un jeu de couleurs :



Anthony est vêtu d'une veste orange et d'une casquette bleue, deux couleurs complémentaires. Caine, qui est vêtu de gris (couleur neutre), a le visage ensanglanté, qui tranche avec la verdure en fond. Le rouge vif du sang et le vert de la pelouse, deux couleurs également complémentaires, nous signalent que Caine épouse alors le décor, complétant le tableau auquel il ne manquait que sa blessure mortelle.

La scène finale au moment de sa mort nous montre une succession de plans du film entrecoupés par un noir au rythme de battements de cœur. Il revient sur ce qui a causé sa perte : la cause directe, la bagarre avec le cousin d'Ilena et sa vengeance attendue, mais aussi ses souvenirs d'enfance (Pernell qui lui apprend à se servir d'un pistolet), et l'influence de ses amis. Toute sa vie était conditionnée par une violence sociale extrême - elle ne pouvait que mal se terminer. La fin tragique de Caine, bien que le spectateur y soit préparé tout au long du film, agit comme un électrochoc, qui sert la volonté des réalisateurs de montrer un monde sans issue.

GET OUT JORDAN PEELE

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION ET SCÉNARIO : Jordan Peele

DIRECTION ARTISTIQUE : Rusty Smith

DÉCORS : Chris Craine

COSTUMES : Nadine Haders

PHOTOGRAPHIE : Toby Oliver

MONTAGE : Gregory Plotkin

MUSIQUE : Michale Abeyls

PRODUCTION : Blumhouse Productions, QC Entertainment et Monkeypaw Productions

DURÉE : 1h44

DISTRIBUTION : Universal Pictures

DATE DE SORTIE : 3 mai 2017

INTERPRÈTES

Daniel Kaluuya
Allison Williams
Catherine Keener
Bradley Whitford
Caleb Landry Jones
Lil Rel Howery
Marcus Anderson
Lakeith Stanfield

SYNOPSIS

Jeune photographe, noir, Chris Washington vit depuis quelques mois déjà une histoire d'amour avec une jeune femme blanche, Rose Armitage. Bien qu'inquiet de leur réaction à sa couleur de peau, il accepte d'aller passer avec elle un week-end dans la demeure de ses parents à la campagne. Il y est d'abord chaleureusement accueilli...

CONTEXTE DE PRODUCTION

À l'origine, le projet de Jordan Peele trouve son motif dans un sketch comique d'Eddie Murphy où il raconte se préparer à rencontrer les parents de sa petite-amie blanche. Bien connu du public américain, Jordan Peele a lui-même été révélé par une série télévisée humoristique à sketches intitulée *Key & Peele*. Réalisé pour le compte du studio indépendant *Blumhouse* (Jason Blum) dont les films ne dépassent jamais un budget de 5 millions de dollars, *Get Out* fut le phénomène surprise du box-office mondial en 2017. Ses résultats en salles atteignirent un cumul de 260 millions de dollars de recettes et Peele décrocha avec ce premier film l'Oscar du meilleur scénario original.



LE CROSSOVER DE GET OUT

La réussite artistique de certains films ne relève pas exclusivement de la maîtrise qu'ils affichent ou de leur capacité déclarée (et souvent présomptueuse) d'innovation. Tout aussi remarquable, leur aptitude à nouer avec autant de sagacité que d'inattendu des liens entre des motifs et des tonalités en apparence distants ou étrangers les uns aux autres. Le meilleur du cinéma hollywoodien demeure fréquemment un art de la recomposition ou de la redistribution. *Get Out* n'y fait pas exception, et sur un sujet inattendu, il sait d'autant mieux nous surprendre dans cet exercice.

Ainsi, la hardiesse du film de Jordan Peele consiste en premier lieu à situer son projet à un point d'intersection indécidable entre *Devine qui vient dîner...* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) de Stanley Kramer et un des topos les plus conventionnels du film d'horreur.

Dans le film plutôt balourd de Kramer, le brillant docteur John Prentice (Sydney Poitier), veuf, est présenté par leur fille Joey (Katharine Houghton) à un couple de bourgeois américains (Katharine Hepburn et Spencer Tracy) afin d'annoncer leur mariage prochain. Quoique d'opinion libérale, Matt et Christina Dayton n'en sont pas moins surpris et embarrassés de découvrir la couleur de peau de leur futur gendre.

Il est connu de longue date que plus la campagne américaine est profonde plus elle est menaçante. Ne surtout pas s'écarter des routes principales surtout si vous redoutez la panne ! De *Massacre à la tronçonneuse* (1973) de Tobe Hooper

à *The Blair Witch Project* (1999) de Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, certains thrillers (*Survivance*, 1981, John Boorman) et films d'horreur ont su faire de l'Amérique profonde et de ses forêts des théâtres de cauchemars et d'atrocités, des lieux hantés par des démons refoulés. Et si la somptueuse demeure de campagne alabamienne des Armitage n'a en rien l'apparence d'une cabane maudite, *Get Out* depuis son titre ne nous dit qu'une chose : sauve-qui-peut ! Ainsi Peele annonce la couleur. Mieux, il regarde depuis le cinéma de genre la couleur dans le prisme inversé du racisme blanc, en fait le motif imprévisible d'un film dont les lignes de (bonne) conduite se dérobent l'une à la suite de l'autre, entraînant indissociablement la surprise et notre malaise. Jordan Peele s'assure de répondre aux exigences du genre provoquant inquiétude et sursauts chez son spectateur, mais renoue surtout avec une veine subversive et politique (George Romero, John Carpenter) du genre horrifique / fantastique rappelant ici la constance d'une perversion, elle, bien vivante : le racisme blanc dans une Amérique déjà post-Obama (le film fut tourné en 2016)...

ILS ONT VOTÉ OBAMA !



L'arrivée de Chris chez les Armitage est construite sur un enchevêtrement



de micro-situations équivoques jetant le personnage dans une indéchiffrable confusion. À l'accueil chaleureux qui lui est réservé, succède une visite guidée (commandée) par Dean Armitage de la maison et de son parc. Sur un ton enjoué mais ambigu, ce véritable tour du propriétaire prend successivement la forme d'un discours de Dean sur son intérêt pour les voyages et les cultures étrangères, d'une anecdote sur son père athlète déposé sur le fil par Jesse Owens bientôt médaillé aux Jeux Olympiques en 1936 devant Hitler à Berlin, d'une présentation des deux domestiques noirs et taiseux (Georgina et Walter) agissant comme des automates, et d'un éloge de la quiétude du domaine isolé par son éloignement des autres habitations. La tolérance sur-affirmée de Dean Armitage, scellée par un «*j'aurais encore voté pour Obama si j'avais pu. Le meilleur président que j'ai connu. Assurément.*» provoque un effet contraire à celui escompté : plutôt que d'amadouer Chris, cet excès de bienveillance livré en contre-point du mépris habituel nourrit un sourd embarras, faisant insidieusement revenir par affleurement chez l'hôte, la réalité de sa «différence». Le «progressiste» éclairé se révèle surtout en maître des lieux et en grand bourgeois héritier d'une lignée. Dans un climat en apparence apaisé, l'accumulation progressive d'anomalies (postures zombifiées des employés de maison), de diversions (Chris n'est pas Noir, il est fumeur), de petits dérèglements (tempérament querelleur et mal dégrossi de Jérémy, le frère de Rose), va exciter l'attention de Chris avant qu'il ne réalise le motif de sa présence. Il est bel et bien l'hôte des Armitage mais ne sait pas

encore à quel point. Avec un sens remarquable de la mesure, Peele déploie sans empressement des signes pour l'heure sans objets, retarde leur dessein infernal, enfonçant son personnage, et nous spectateurs avec lui, dans un engrenage perceptif où la mise en scène donne au plus banal détail le poids d'une menace.

DESCENDANTS D'ESCLAVES

Lors de la première séance d'hypnose, qui fait immédiatement suite à l'étrange ballet nocturne des domestiques observé par Chris alors qu'il était sorti fumer une cigarette pour conjurer sa difficulté à s'endormir, tournant dans sa tasse de thé une cuillère, Mrs. Armitage lui explique que le protocole repose sur un état de suggestivité augmentée du sujet. En d'autres termes, sur sa soumission. L'expression même de «suggestivité augmentée» appelle son analogie : l'état de servitude provoqué par la réduction en esclavage. Il n'appartient plus de choisir à celui qui en devient l'objet. Dans le face-à-face entre la praticienne et son «patient», la scène graduellement modifie les rapports d'échelles vers des plans plus serrés sur Chris imposant l'emprise de Mrs. Armitage. Ainsi jusqu'au basculement dans «la fosse» où il sombre, observée par celle qui l'y a plongé. On sait que l'esclavage procède aussi d'un asservissement moral et mental du sujet. Chris en fera autrement l'expérience dans ces vaines tentatives de reconnaissance «familiale» avec les deux domestiques dont on découvrira ultérieurement qu'ils

sont en réalité les *body snatchers* (les enveloppes corporelles) des grands-parents Armitage. Aux deux domestiques, incarnations anachroniques des traditionnels négresse de salon pour Georgina et du nègre des champs pour Walter, s'ajoutent lors de la fête annuelle, la présence d'André. Seul convive noir parmi les Blancs, ses agissements semblent excentriques, feignant, c'est ce que Chris croit, d'ignorer les codes usuels chez les jeunes Noirs de son âge (la poignée de main). Figure d'une acculturation à la société blanche, il semble être exhibé comme un être d'apparat, une sorte d'animal savant, jusqu'au moment où le flash déclenché par le téléphone portable de Chris paraît soudainement le délivrer de son dressage. Se précipitant sur lui dans un geste qui ressemble à une agression, il lui crierait sans être compris : sauve-toi !

La cuillère que Mrs. Armitage fait tinter comme l'écho d'un temps où jadis on appelait de ce geste le soutien d'un domestique ; les paroles d'une comptine impliquant un état esclavagiste «*one Mississippi, two Mississippi, three Mississippi...*» entonnée par Jérémy Armitage lorsqu'il étrangle Chris comme réminiscence de la pendaïon réservée aux esclaves fuyards et aux victimes de lynchage ; le remboursement en coton d'un vieux fauteuil en cuir qui lui permet de se boucher les oreilles : Peele multiplie dans le temps de l'action, celui de l'Amérique d'aujourd'hui, les allusions à la sombre et violente histoire de l'assujettissement des Noirs aux Blancs, le film déroulant sa logique jusqu'au bout lorsque la fête dévoile son véritable enjeu : pendant que Chris s'épanche au bord du lac sur l'épaule de Rose qu'il croit sincère, il est vendu au plus



offrant, à ceux qui ont eu la journée pour jauger le pedigree de la marchandise.

DRACULA MEETS FRANKENSTEIN

En aparté de la garden party organisée par les Armitage, Chris rencontre seul à seul un riche marchand d'art atteint de cécité. Lors de cette conversation, louangeant son travail de photographe, l'homme lui avoue jalouser l'acuité d'un regard qu'il a lui-même perdu sur le monde qui l'entoure. Cet échange apparaît d'autant plus réconfortant, qu'absorbé par un sujet qui les rapproche,



Chris est dupe des intentions que le discours recouvre. Or il y a dans cette manière de tourner autour d'une de ses qualités en particulier, la marque d'une manigance vampirique pour se glisser dans la peau de l'autre. Penser que Chris qui est noir puisse jouir à sa place est intolérable. Si c'est en buvant le sang de leurs victimes que les vampires se régénèrent, c'est en investissant le corps de l'autre qu'on envisage désormais de prendre son pied. La variation opérée sur le motif vampirique par *Get Out* est déclinée selon différents modes qui mettent jusqu'au cliché en valeur les attributs supposés du Noir : puissance sexuelle pour André, physique chez Walter, Georgina n'étant plus que l'habitat au sens domestique du terme qui permet à la grand-mère Armitage de rester chez elle. De la motivation vampirique aux body snatchers, le glissement procède d'un ironique rapiéçage eugéniste où dans sa quête de suprématie, le Blanc qui a longtemps asservi le Noir, se confond désormais avec lui. Il n'en faut pas plus à Jordan Peele pour adosser l'hénaurmité de cette horreur à la tentation d'en rire jusqu'au délire. C'est d'ailleurs ce que font les policiers lorsque Rod Williams, l'ami douanier de Chris, leur fait état de ses déductions abracadabrantes. *Shit Man ! It's fucking scary !* Et moins qu'avec effroi, c'est avec jubilation que nous voyons les Armitage y passer les uns après les autres dans le final moins horrifique que grand-guignolesque du film.

TIRÉ D'AFFAIRE ?

Si la fin du film de Peele cligne de d'œil à la *Nuit des Morts-Vivants* de Romero où l'unique survivant à une interminable nuit de terreur, un Noir, est abattu par une milice le prenant pour un zombie, le cinéaste américain demeure jusqu'au bout attaché à faire de *Get Out* un film ancré dans le contemporain. Un Noir interpellé au milieu de la nuit est forcément plus suspect qu'un autre. S'il a en plus laissé derrière lui six cadavres dont quatre Blancs, peu importe les circonstances, son sort est scellé. Et c'est bien sûr ce qui traverse l'esprit de Chris à l'annonce des sirènes, la crainte d'être tué à son tour par la police supposée lui porter secours. L'arrivée providentielle de Rod n'a pas pour seul effet de nous réjouir. À l'heure de *Black Lives Matter*, elle a une pleine valeur d'antiphrase.

L'œil acéré d'un humoriste noir rôdé à l'art timing soustrayait *Get Out* à la banalité ambiante du cinéma d'horreur pour aborder frontalement le racisme viscéral de l'Amérique. Et puisqu'en matière racisme tout est essentiellement question de regard, il n'est pas vain au bout du compte que Chris soit photographe.

THE HATE U GIVE GEORGE TILLMAN JR.

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION : George Tillman Jr.

SCÉNARIO : Audrey Wells,
d'après le roman d'Angie Thomas

PHOTOGRAPHIE : Mihai Malaimare Jr.

MONTAGE : Alex Blatt, Craig Hayes

MUSIQUE : Dustin O'Halloran

PRODUCTION : Marty Bowen,
Wyck Godfrey, Robert Teitel,
George Tillman Jr.

DISTRIBUTION : Twentieth Century Fox

DURÉE : 2h12

SORTIE EN FRANCE : 23 janvier 2019

INTERPRÈTES

Amandla Stenberg / Starr Carter
Regina Hall / Lisa Carter
Russell Hornsby / Maverick 'Mav' Carter
Anthony Mackie / King
Issa Rae / April O'Frah
Common / Carlos
Algee Smith / Khalil
Sabrina Carpenter / Hailey
K.J. Apa / Chris
Dominique Fishback / Kenya

SYNOPSIS

Starr Carter évolue dans deux mondes diamétralement opposés : le quartier défavorisé et majoritairement noir où elle vit et le lycée huppé, essentiellement blanc, où elle étudie. Sa vie bascule le soir où son ami d'enfance, Khalil, est tué sous ses yeux par un officier de police lors d'un banal contrôle de la circulation. Face aux pressions qui s'exercent sur elle de toutes parts, l'adolescente va devoir faire ses choix, forger sa conviction et faire entendre sa voix pour faire éclater la vérité...

CONTEXTE DE PRODUCTION

Adapté du premier roman d'Angie Thomas, longtemps resté dans le top 3 du classement des best-sellers du *New-York Times* dans la catégorie Young Adult, le film reprend le titre de l'ouvrage «The Hate U Give», lui-même en emprunté au groupe de rap formé par Tupac Shakur en 1993 : «THUG LIFE», acronyme de *The Hate U Give Little Infants Fuck Everybody* (la haine qu'on inculque aux enfants finit par tous nous détruire ou parfois traduit de l'américain par «Ce que la société nous fait subir quand on est gamins lui pète ensuite à la gueule».).

Si l'ouvrage rejoint le rappeur engagé dans sa forte implication politique (celui-ci eut aussi de nombreux démêlés avec la justice), il fait surtout écho à l'idée que le chanteur se fait de la vie des jeunes noirs. Évoluant pour une large majorité dans des milieux modestes, ils sont les plus exposés à l'idéologie oppressive de la société jusqu'à déterminer en retour leur violence. Pour réussir leur vie, un jeune Noir doit d'abord apprendre à lutter contre les structures de sa propre société. Mais cela ne s'enseigne pas.

Le livre comme le film sont aussi les contemporains déclarés du mouvement «Black Lives Matter» et de l'affaire Oscar Grant, abattu par un officier de la police des transports à Oakland, en Californie le 1^{er} janvier 2009. Lorsque G.Tillman Jr entreprend d'adapter le récit initiatique d'une adolescente afro-américaine âgée de 16 ans vivant à Garden Heights, banlieue ouvrière de Los Angeles, et scolarisée à 45 minutes de son quartier dans un lycée privé de la ville de Williamson, il n'entend pas seulement profiter du succès phénoménal du roman mais à faire de Starr une héroïne de son temps.



LE DÉBUT D'UNE CONVERSATION : CONNAISSEZ VOS DROITS

Le film débute sur une scène dans laquelle le père de Starr, Maverick, s'adresse à ses enfants pour leur expliquer comment se comporter sans se mettre en danger en cas de contrôle de police. Surprenante conversation qui semble s'insérer comme un passage indispensable de l'éducation de ses enfants, un peu comme si ce père leur apprenait à regarder des deux côtés de la rue avant de la traverser. La discussion a beau être appréhendée comme ordinaire, G.Tillman Jr montre dans sa mise en scène que ce qui survient relève d'une sinistre normalité. Chaque membre de la famille prend place à table autour de la figure paternelle qui siège en mentor. La jeune Starr Carter et son frère Seven s'entraînent à placer leurs mains à plat sur un tableau de bord, selon les instructions de leur père. Référence aux scènes de repas familiaux du cinéma américain où le patriarcat prend la parole devant les siens avant d'introduire la bénédiction, les leçons pragmatiques de Maverick ne comptent sur aucune divine intervention.



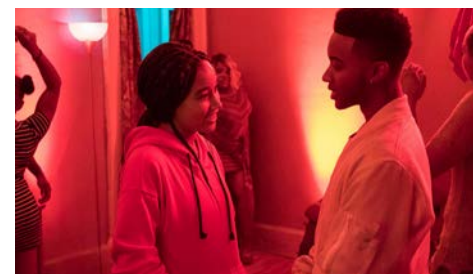
Ce détournement est aussi illustré lors de la séquence suivante où deux plans successifs sur deux cadres exposés dans la cuisine montrent respectivement une peinture du Christ et une photo de Malcom X. C'est ainsi en préparant ses trois enfants aux dangers de leur monde que le message délivré par Maverick à tous les jeunes Noirs américains en remplacement d'une croyance est « Connaissez vos droits ». À l'injustice sociale dont les Noirs américains sont victimes, s'ajoute le risque d'être plus qu'un autre citoyen américain visé par la police du fait de sa couleur de peau. Si nous évoquions plus haut la figure de Tupac Shakur, rappelons le logo emblématique du groupe Public Enemy : la silhouette noire d'un homme debout avec un chapeau (en référence à ceux que portaient les rappeurs du groupe RUN DMC dont un des membres fut assassiné en 2002), les bras croisés, dans le viseur d'une arme. Pour Maverick, ancien dealer passé par la prison, aujourd'hui père de famille dévoué aux siens et modèle pour sa communauté, il faut savoir composer avec la réalité, s'adapter, dans le ghetto comme ailleurs. Starr en fera pour elle-même l'expérience.

D'UN MONDE À L'AUTRE

Sept ans plus tard, nous retrouvons Starr, déjà âgée de seize ans, prenant désormais les commandes d'un récit que sa voix (off) conduit : elle aime ses parents et sa famille, ressemble aux jeunes de son âge (elle est *Nike addict*

et fan d'Harry Potter). Bref, Starr est une ado normale. Tant dans le lycée chic de Williamson (composé majoritairement d'élèves blancs) qu'elle fréquente que dans le quartier de Garden Heights où elle habite, elle tente de mener une vie discrète, évitant les situations conflictuelles. Mais elle a une double vie, un choix que ses parents ont fait pour elle et ses frères afin d'augmenter leurs chances de s'adapter à la situation. Elle semble exceller dans l'art du *code switching* (alternance codique) faisant sienne l'ordonnance de son père. La première scène où l'héroïne arrive au lycée illustre cette technique. La caméra use en excès des gros plans et de ralentis pour transcrire le jeu social auquel Starr doit se livrer lorsqu'elle croise et renvoie un sourire à ses camarades versus une attitude introspective lorsqu'ils s'éloignent. Le ralenti et le gros plan lorsqu'elle range son sweat dans son sac à dos appuie la transition d'un monde à l'autre et sa mue vestimentaire. Mais la voix intérieure de Starr souligne la réalité émotionnelle de ce qu'elle traverse jusqu'au baiser échangé avec son petit ami sous le regard un tantinet scandalisé de deux autres lycéennes. Starr reste noire !

Pour refléter visuellement l'expérience de basculement entre les mondes de Garden Heights et de Williamson, le film joue résolument sur l'éclairage et les couleurs par une opposition de contrastes d'abord (tons chauds et familiers pour Garden Heights et plus bleus pour Williamson) avant d'introduire au gré des évolutions de l'intrigue des nuances perturbant avec plus ou moins d'intensité cette répartition. Mais tout



autant que des caractéristiques propres à des lieux, ses couleurs traduisent ou se mêlent aux perceptions et aux affects de Starr. Ces choix de mise en scène sont comme une émanation rémanente de ce qu'elle ressent. Et ce qu'elle ressent, bouge et se transforme, vit

avec elle. Par exemple, quand Starr est au lycée, son visage est pâle et délavé, comme si l'écran essayait d'étouffer la couleur de sa peau et la rapprocher de celle des autres à la manière de cet uniforme qui les identifie et les confond à la fois.

La musique participe d'une autre forme de personnalisation et de territorialisation sans pour autant se distinguer d'usages conventionnels au cinéma. La bande-originaire regroupe des nombreux titres mêlant des vieux classiques du hip-hop et de RnB à des productions plus récentes, alterne entre les tonalités, douces comme avec *The Wolf* de Tonos feat. Johnny Gr4ves et *Always* d'Amandla Stenberg (qui joue le rôle de Starr) à des sons plus durs. Ces titres empruntés sont complétés par la musique originale de Dustin O'Halloran qui fit appel à Mark Isham pour composer «une partition au piano à laquelle se mêlent de lourds violons, pour se diriger vers des tonalités électroniques et menaçantes, propices à soutenir les intensités dramatiques du film. L'utilisation de synthétiseurs modulaires participe à renforcer l'actualité du film et agit comme un pont avec les nombreux morceaux hip hop présents dans le film». Si l'on prête attention à une des premières musiques du film (DNA de Kendrick Lamar) qui intervient lorsque Starr se prépare dans sa chambre à aller au lycée, on constatera que les paroles renvoient à la quête d'identité de Starr : «*got dark, I got evil, that rot inside my DNA, I got off, I got troublesome, heart inside my DNA*» (De la noirceur, du mal, pourrissent dans mon ADN, je m'en suis sorti, je suis problématique, le cœur

à l'intérieur de mon ADN). Ces mots traduisent littéralement la question de l'acceptation de soi, à laquelle elle va être confrontée. Puis *Hold On* de Pusha feat Rick Ross accompagne le trajet de Starr et ses frères conduits par leur mère à l'école. Alors que les plans s'enchaînent sur différents endroits du quartier pour illustrer la description effectuée par Starr en voix-off, les paroles de la chanson dévoilent sans filtre l'environnement : «*Négros, j'ai vendu des disques, jamais vendu de dope, donc, je n'entends rien à cette merde de la rue, (...) j'ai vu des enfants se faire massacrer, vos grand-mères être agressées, envoyez un signal aux gangs, osez réagir...*». Les vers de Pusha dressent un âpre constat de la vie dans le ghetto et veulent susciter une réaction de ceux qui comme lui y ont grandi et vu la violence s'y banaliser. Il faut trouver les moyens d'une résistance, la sienne est passée par la musique. Les choix musicaux opérés ont aussi pour effet de neutraliser les tentations de faire de *The Hate U Give* un *teen movie* bien lissé. La nature des circonstances précipite la prise de conscience et l'évolution du personnage.

SUPER STARR ?

The Hate U Give compose habilement avec les codes du *teen movie*. Donnant à travers la voix off la parole à Starr, G.Tillman Jr. nous rapproche immédiatement d'elle. Le monde et l'expérience dont elle témoigne sont perçus à travers son seul regard, faisant du personnage non seulement la narratrice du film mais en



quelque sorte un personnage-metteur-en-scène. Dans la logique d'un récit d'apprentissage, nous l'accompagnons dans les épreuves que la vie lui réserve. Plus le film progresse, plus elles prendront la forme de dilemmes, de douloureuses équations que Starr devra trouver la ressource de résoudre. Prise en tenaille entre les réalités du monde du ghetto où elle vit, dont elle apprécie de nombreuses facettes, et ses aspirations (elles sont aussi celle de sa famille) à intégrer les classes moyennes, cet itinéraire dessine la transformation d'une succession de peurs (commençant comme le film par celle d'être noir, Starr est ensuite terrifiée à l'idée de devoir témoigner) en conscience politique. Sans jamais vouloir paraître autre chose que ce qu'il est, ne se rebellant jamais contre la logique d'un répertoire littéraire ou le genre cinématographique qu'il épouse (didactisme marqué, adoucissement de la réalité, ambition au box-office) THUG se faufile, comme son héroïne forge sa voie, entre les écueils souvent édifiants du *teen movie* (surtout lorsque ceux-là s'essayent -sans y croire- à refléter le monde). Ce qui essentiellement le préserve de ses bonnes intentions, c'est d'abord l'autorité du roman dont il est tiré et la complicité de Angie Thomas au scénario. Ensuite, le film s'offre surtout comme une démonstration que les événements qui surviennent relève d'une morne normalité. Ainsi le jeu remarquablement assuré et juste d'Amandla Stenberg permet presque paradoxalement de faire de Starr une héroïne ordinaire. Ce qui la rend exceptionnelle au point de conférer au film le supplément de

complexité qui le distingue, consiste, entre hésitations et inquiétudes, dans la justesse de ses mouvements de va-et-vient entre Garden Heights et Williamson : ils sont une manière subtile d'étendre ce qui atteint l'adolescente à une plus large portion de la jeunesse américaine, invitant chacun à prendre une distance avec la place qu'il occupe : ses camarades blancs du collège tentent d'ailleurs de se donner un genre Kendrick Lamar en imitant son parler de rappeur, Starr refuse quant à elle de se conformer aux codes vestimentaires des filles de son quartier, elle doit aussi dissimuler à son père la couleur de peau de son petit ami. Jamais le film ne déraile de sa vocation didactique, mieux, par les détails, il lui donne l'amplitude de la contradiction. La quête d'identité de Starr aboutissant à la naissance d'un personnage politisé.

Ainsi, si son père souhaite à Starr d'embrasser sa culture afro-américaine comme une fierté, sa mère, elle, lui demande de rester concentrée sur l'école, de pardonner et d'oublier. Ballottée entre les points de vue et attitudes contradictoires de son père et de sa mère, entre conflit interne et externe, Starr va prendre conscience qu'il lui faut surtout décider de ce qu'elle veut devenir plutôt que de se conformer à ce que chacun souhaite voir d'elle : « Si vous ne voyez pas ma noirceur, vous ne me voyez pas... » dit-elle à Chris, ou sous une autre forme, à travers une affiche dans son casier qui proclame sa détermination : « Néanmoins, elle a persisté ». La jeune fille se fait presque malgré elle une conviction militante dont la fermeté est encore renforcée

par April (avocate et militante) qui va lui fournir les outils dont elle a besoin pour s'exprimer. La scène de protestation à l'issue du Grand Jury est l'aboutissement de la quête d'identité de Starr désormais motivées et sans équivoques : elle endosse le t-shirt à la mémoire de Khalil, s'empare du mégaphone et porte la voix. La mise en scène souligne la réalité de ses actes par les ralents, la voix off, les gros plans sur le visage de Starr alternant avec des plans d'ensemble sur la foule. Ils permettent à la fois de prendre la mesure de la rage qui l'envahit (elle culmine dans un cri lorsqu'elle renvoie le fumigène vers les forces de l'ordre) et de l'irrésistible sublimation de ses convictions par la vertu du nombre.

PARCOURS DE LA COMBATTANTE

Alors que le film débute comme un *teenage movie* conventionnel révélant le côté caméléon de Starr entre deux univers, G. Tillman Jr. en renverse peu à peu la perspective. Il n'est point tant question de tromper le public sur la promesse qui lui est faite que de pousser le film dans le sillon du personnage vers une version adulte du genre. De ce fait, il tire habilement profit d'un horizon d'attente alimenté par les pléthoriques succès ados du moment (*Hunger Games*, *Nerve*, *Labyrinth*, *Very good girls*, etc...) pour conduire en prenant ses distances *The Hate u Give* vers plus de tangibilité et de réel en le recentrant sur les questions raciales et de justice sociale. Tillman Jr. n'oppose à aucun moment



son ambition de réussite commerciale au sérieux de son sujet. Il est tout entier porté par la conviction que plus le film s'ouvrira sans démagogie à l'adhésion du public, plus efficacement il propagera son propos. Il y a dans l'attitude du cinéaste un rapprochement à faire avec le comportement de Starr, nous l'avons dit, mais aussi avec celui de son père, Maverick. Partisan convaincu des principes des Black Panthers qu'il fait réciter à ses enfants, il leur enseigne aussi à agir avec pragmatisme. Les personnages masculins adultes noirs semblent d'ailleurs comme déjà préparés aux conséquences de la mort tragique de Khalil sur Starr : le père a déjà préparé une bassine prévoyant les cauchemars et les possibles nausées de sa fille, son oncle Carlos, policier, la préserve autant que possible de l'enquête en cours, et King, le caïd du quartier, veut la rassurer en lui faisant faire le tour de son domaine en lui rappelant (cela sonne aussi comme un avertissement) qu'elle y est chez elle. Si Starr cherche la meilleure voie pour elle, tout s'agite autour d'elle. La performance de Amandla Stenberg a pour effet remarquable de rendre tout ce qui l'environne plus réel encore : la doubleur d'une mère n'ayant jamais imaginé porter un t-shirt à l'effigie de son fils

assassiné, les difficultés de ceux qui en bavent suffisamment à gagner leur vie pour consacrer plus d'énergie à réclamer justice, le ballet des médias... Contrairement à la typification simplificatrice des films pour ados, THUG suit ainsi de nombreuses intrigues secondaires, avec le souci (assez souvent convaincant) de montrer comment cet événement affecte non seulement Starr mais aussi, sans s'efforcer de tout régler, des pans de réels entiers.

Après l'énorme succès public et critique du roman, la réussite de *The Hate U Give* repose sur la détermination et la hardiesse de Tillman Jr. à placer au centre d'un block-buster un sujet d'actualité brûlant. À défaut d'être incendiaire, *The Hate U Give* parvient à résoudre lui-même son dilemme : comment faire, sans compromettre sa colère contre les injustices externes, un film profondément ancré dans la communauté noire ? À cette question, il offre une réponse dont l'itinéraire de Starr est la formule et l'affirmation : afin de trouver l'élan d'une solidarité efficiente contre ses ennemis, il convient aussi de ne pas laisser d'autres dangers s'insinuer et prospérer au sein même de cette communauté.

⁽¹⁾ *The Hate U Give*, Milan La Music, www.cinézik.org

POUR ALLER PLUS LOIN

DOSSIER DE PRESSE

(Téléchargeable sur le site internet du Festival dans l'espace pédagogique)

AUTOUR DU FILM

(Articles disponibles dans l'espace pédagogique du Festival) :

Brutalités policières dans la société américaine

— *Aux États-Unis, la longue histoire des brutalités policières*, 21/08/2014, *Le Monde*

— *Fruitvale Station : l'histoire tragique d'une bavure policière sur fond de racisme*, 04/01/2014, Outre mère la 1ère

CONTEXTE DU FILM

— *The Hate U Give* raconte comment un policier blanc tue Oscar Grant 22 ans, non armé et plaqué au sol

— *Nouvelle bavure policière à Oakland*, 13/01/2019, Nicolas Bérubé

— *Oscar Grant, un jeune Noir tué l'an dernier par un policier, fait toujours bouillir Oakland*, 09/07/2010

— *Racisme et violences policières racontées aux ados dans « The Hate U Give »*, Pauline croquet, 5 avril 2018, *Le Monde.fr*

— *"The Hate U Give" redonne du sens à la "Thug Life" de 2Pac*, par Marie Jaso et Myriam Roche, 23/01/2019, huffingtonpost.fr

— *Straight Outta Compton, Les rappeurs sont les fruits de leur époque*, www.solidaire.org

FILMS

— *Fruitvale Station*, Ryan Coogler, 2013, États-Unis, 1h25, Premier film ayant adapté le fait divers d'Oscar Grant.

— *Detroit*, Kathryn Bigelow, 2017, États-Unis, 2h23

— *King : de Montgomery à Memphis*, avec la participation de Sydney Lumet et Joseph L. Mankiewicz, documentaire, 1970, États-Unis, 3h05

— *Blindspotting*, Carlos Lopez Estrada, 2018, États-Unis, 1h35

— *When they see us*, Ava Duvernay, 2019, États-Unis, série Netflix de 4 épisodes

— *Straight Outta Compton*, F.Gary Gray, États-Unis, 2015 : biopic qui retrace l'histoire du groupe de rap N.W.A, pionnier du gangsta rap, dont le titre d'une de leur chanson a résonné dans toute la ville de Los Angeles lors des émeutes de 1992.

— *The Talk*, 2017, Malik Vitthal pour Procter & Gamble : publicité dont s'est inspiré le directeur de la photographie pour le film (<http://www.culturepub.fr/videos/procter-gamble-the-talk/>). Conçu pour l'initiative « My Black Is Beautiful » de P&G. La publicité qui remporte un Emmy Award en 2018 est centrée sur les parents noirs américains qui racontent à leurs enfants les préjugés et le racisme sur plusieurs décennies.

OUVRAGES

— *The Hate U Give*, roman, Angie Thomas, 2017, édition Nathan, édition Harper Collins

— *I Am Not Your Negro*, James Baldwin / Raoul Peck, 10/18, Paris, 2018

— *Histoire des Noirs aux États-Unis*, David Dallio, Ellipses, Paris, 2012

— *Face à l'homme blanc*, James Baldwin, Folio, Gallimard, 1996

— *Des Pas dans la Poussière*, Zora Neale Hurston, L'Aube, Paris, 2006.

THÉMATIQUES DES ÉDITIONS PRÉCÉDENTES

Depuis 2010, la sélection Jeune Public constitue une entrée thématique de la programmation néanmoins ouverte à tous les spectateurs du festival. Ce choix de films est d'abord pensé pour un public de collégiens et lycéens.*

40^e édition / 2018

DES FRONTIÈRES ET DES HOMMES

39^e édition / 2017

DE L'AUTRE CÔTÉ DES APPARENCES : MERVEILLEUX, FANTASTIQUE ET AUTRES ÉTRANGÈTES

38^e édition / 2016

DANSER / CHANTER

37^e édition / 2015

FIGURES DE L'ADOLESCENCE

36^e édition / 2014

ÉCLATS DU MÉLODRAME

35^e édition / 2013

À LA CROISÉE DES CHEMINS, TOURS, DÉTOURS, AUTRES ROUTES ET ITINÉRAIRES

34^e édition / 2012

VIVRE LA VILLE OU LA CONDITION MÉTROPOLITAINE DU CINÉMA

33^e édition / 2011

FIGURES DU HÉROS

32^e édition / 2010

POLITIQUES DU CINÉMA

* Une sélection de films à destination des plus jeunes spectateurs, de maternelles et primaires intitulée *Premier Pas vers les 3 Continents*, intègre la proposition Jeune Public du Festival hors programme thématique.

POUR ALLER PLUS LOIN

Chaque dossier de film du programme Jeune Public « **Le livre NOIR du cinéma américain** » est enrichi de pistes pédagogiques complémentaires, d'éléments de contextualisation et de liens vers d'autres champs artistiques et domaines de savoir.

Nous vous invitons à les découvrir sur le site Internet du festival :

www.3continents.com

- > Actions de médiation
- > Éducation à l'image
- > Ressources pédagogiques

LE LIVRET PÉDAGOGIQUE 2019

Directeur artistique : Jérôme Baron

Secrétaire générale : Jeanne Moulias

Coordinatrice Pôle Publics et Médiation :

Hélène Loiseleux

publics@3continents.com / 02 40 69 89 37

Graphisme : Agence TYPE

1^{ère} de couverture : *I am not you Negro*

4^{ème} de couverture : *Do The Right Thing*

Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien à ce programme le ministère de la culture, le CNC, le Conseil Départemental de Loire-Atlantique, la Ville de Nantes, le Conseil Régional des Pays de la Loire et le Consulat des États-Unis d'Amérique à Rennes.

www.3continents.com





www.3continents.com