

Images noires : du ghetto au studio Entretien avec Charles Burnett

Georges Privet et Thierry Horguelin

Numéro 53, janvier–février 1991

Cinéma américain II : les marges, les acteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22366ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Privet, G. & Horguelin, T. (1991). Images noires : du ghetto au studio : entretien avec Charles Burnett. *24 images*, (53), 16–19.

CHARLES BURNETT,

IMAGES NOIRES :

À l'heure où les succès spectaculaires de certains cinéastes noirs éclipsent les difficultés quotidiennes qu'éprouvent les autres, il nous a semblé opportun de rencontrer Charles Burnett, dont le dernier film, *To Sleep With Anger*, se trouve au confluent des tendances du cinéma noir contemporain, tout en n'appartenant véritablement à aucun courant particulier. Auteur de deux moyens et de trois longs métrages en vingt-et-un ans, Charles Burnett — récipiendaire d'une «bourse au génie» de 275 000 \$ de la MacArthur Foundation — a aussi collaboré au scénario et aux images de *Bless Their Little Hearts* de Billy Woodbury et signé la photo de *Asbes and Ambers* de Haile Gerima. Charles Burnett a survécu aux modes et aux courants, porté par son désir de «donner une forme cinématographique aux traditions orales, à l'histoire et à l'imaginaire» jusque-là absents du cinéma noir. Le parcours qui l'a mené d'une enfance passée dans le sud au tournage, en banlieue d'Hollywood, de *To Sleep With Anger* — une fable moderne au carrefour de la superstition et du quotidien — décrit parfaitement, nous semble-t-il, les difficultés et les aspirations des cinéastes noirs d'aujourd'hui.



DU GHETTO AU STUDIO

PROPOS RECUEILLIS PAR GEORGES PRIVET ET THIERRY HORGUELIN

PREMIÈRES IMAGES EN NOIR ET BLANC

Je suis né à Vicksburg, dans le sud du Mississippi, mais j'ai grandi à Watts, un quartier noir de Los Angeles où les jeunes ne s'attendaient pas à vivre au-delà de la majorité. Nos écoles étaient minables et nos professeurs nous préparaient à ne rien attendre de la vie. Je ne sais plus qui disait : «L'éducation commence cent ans avant la naissance», mais c'est vrai. J'ai grandi dans une absence totale d'images noires. Notre histoire était ignorée, tant dans nos livres d'école que dans les salles de cinéma. L'idée de devenir un jour cinéaste était à l'époque parfaitement inconcevable. J'avais commencé mes études dans le domaine de l'électronique, en pensant devenir ingénieur ou quelque chose dans le genre. Mais à force d'écrire et d'aller au cinéma, l'idée d'en faire commença à m'attirer.

Je me souviens avoir été stupéfait lorsqu'un de mes professeurs de l'UCLA avait structuré une conférence portant sur «Ces étrangers qui ne savent pas filmer l'Amérique», autour d'un film que j'adorais : *The Southerner* de Jean Renoir. C'avait été un véritable choc, car c'était le premier film dans lequel je voyais des Noirs et des Blancs représentés autrement qu'à la manière d'Hollywood et ça m'avait énormément impressionné. Bien sûr, il y avait eu, depuis Griffith, plusieurs cinéastes noirs qui avaient voulu montrer leur *Naissance d'une nation* : des gens comme Emmett J. Scott, les frères Johnson, Spencer Williams et Oscar Micheaux. Mais tous ces films étaient relégués dans ce que l'on appelait alors «le circuit du sud» et l'ont été jusqu'au début des années 50. Comme j'étais à Los Angeles, je ne les découvris que beaucoup plus tard, alors que j'avais déjà réalisé mes propres films.

LES FILMS INVISIBLES

À l'époque, en 1967, faire du cinéma indépendant relevait presque du passe-temps : il était impossible de gagner sa vie avec ça, parce que nos films n'étaient tout simplement pas distribués. *Severel Friends* et *The Horse*, mes deux premiers courts métrages, n'ont jamais été vus qu'en festival. Quant à *Killer of Sheep*, le tournage s'est étalé sur une durée de sept ans, de 1970 à 1977, parce que j'attendais — en vain — que ma vedette sorte de prison. Et il m'a fallu attendre trois ans de plus avant de pouvoir le projeter à Berlin, où il a gagné le Prix de la critique, et où j'ai trouvé l'argent pour faire *My Brother's Wedding* qui est sorti là-bas et que presque personne n'a vu en Amérique. Ces films étaient très influencés par le fait que j'aie grandi pendant la lutte pour les droits civiques. En ce sens, c'étaient des films militants, nés de l'espoir de transformer les choses et les gens. Une idée qui me semble incroyablement romantique aujourd'hui.

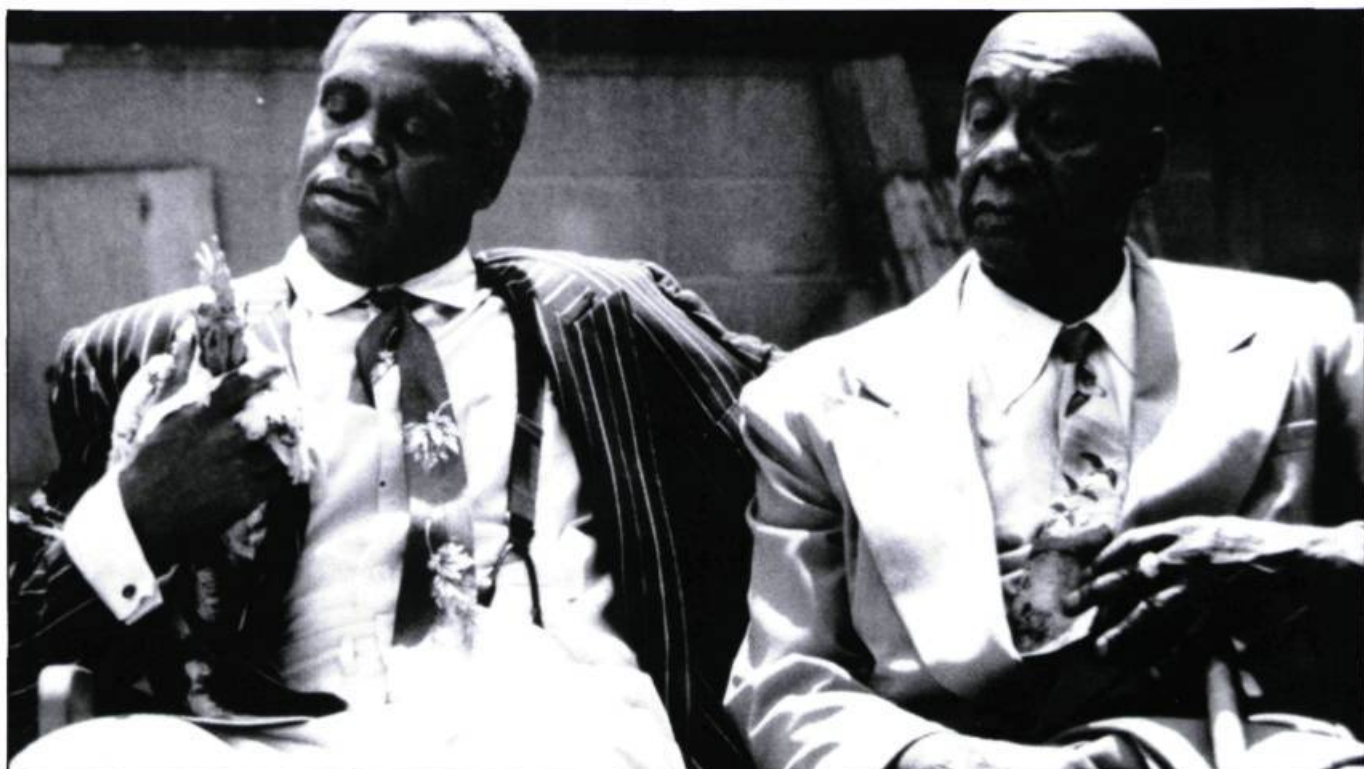
BURNETT VS SYSTÈME : 2 À 0

J'ai un sérieux problème : je n'ai pas choisi ce métier pour faire de l'argent... Si je l'avais fait, les choses auraient certainement été plus simples. Je pense (j'espère en tous cas) avoir une conscience sociale, qui m'empêche d'accepter certaines des choses que l'on me propose. Par exemple, je viens de refuser deux projets intéressants, basés sur des histoires vraies, qui ne le seraient pas restés si je les avais filmés comme on me le demandait. Le premier s'intitulait *Victim in a Mirror* : c'était l'histoire d'un ex-détenu devenu un excellent écrivain, qui avait truffé ses bouquins de détails tellement précis que les flics avaient arrêté plusieurs types à cause de lui, et qui finissait par se faire tuer par ses anciens complices. L'histoire me paraissait intéressante, mais le studio pensait qu'elle le serait plus si l'on mettait davantage l'accent sur les trafics de drogue, la prostitution et tout le folklore qu'ils jugent nécessaire à un «film de Noirs». Je les ai donc remerciés avant qu'ils ne le fassent, et je me suis tourné vers un second projet, tout aussi intéressant : la biographie de Ray Charles.

J'avais hésité parce que le producteur, Taylor Hackford, est aussi un réalisateur et qu'il a la réputation de se mêler des films qu'il produit. Mais il a beaucoup insisté et j'ai accepté. Surtout parce que j'y voyais la chance de faire la bio d'un jazzman qui soit un survivant ; qui ne soit pas un drogué ou un alcoolique spiralant vers sa mort comme le veut la vision traditionnelle. Mais là encore, le producteur désirait mettre des choses que la famille de Ray ne voulait pas voir, qui n'étaient pas vraies et qui en auraient fait exactement le film que je voulais éviter. Je les appellerai donc demain pour les remercier aussi avant de l'être moi-même...

LA COULEUR DE L'ARGENT

Les dirigeants de studio sont blancs à 95%. Il y a bien Dennis Greene, qui était vice-président à Columbia sous le régime de Dawn Steele, et qui est maintenant un producteur indépendant. Il y avait Darrell Walker, aussi à Columbia, et Ashley Boone, à la Fox, à l'époque d'Alan Ladd Jr., mais je crois que c'est à peu près tout. Et c'est dommage, car c'est plus facile d'expliquer ce que je veux faire à quelqu'un qui sait d'où je viens qu'à des gens qui sont intimidés par la couleur de ma peau. Dès que je mets les pieds dans leurs bureaux, je les vois mal à l'aise, hésitants et ne sachant trop quoi me dire. Et comme ils sont payés pour avoir des idées, ils balancent n'importe lesquelles. Certains ne vont pas plus loin que la page de garde du scénario : on nous avait demandé de changer le titre — *To Sleep with Anger* — sous prétexte qu'un film noir avec le mot «colère» dans le titre était une incitation à l'émeute!



To Sleep with Anger, Harry Mention (Danny Glover) et un vieil ami.

L'ARGENT DES AUTRES

Le problème avec les gens de PBS et de CPB (Corporation for Public Broadcasting), c'est qu'ils veulent donner l'illusion de représenter une alternative indépendante à Hollywood, alors qu'en fait c'est du pareil au même; peut-être même pire. Ils m'avaient proposé de faire quelque chose sur une jeune femme qui avait été tuée dans mon quartier. Dès le premier synopsis, il était clair qu'ils voulaient édulcorer les faits pour amadouer ceux qu'ils perçoivent comme leur public-cible: la population blanche du Mid-West. Comme ils réécrivaient la réalité pour qu'elle se conforme à leur fiction, je me suis dit: «D'accord, laissons tomber et écrivons carrément une fiction». C'est ainsi qu'est né *To Sleep with Anger*.

VINGT-QUATRE HEURES DANS LA VIE D'UN FILM

PBS s'est très vite opposé à l'aspect mythique, à tout ce qu'il y avait de folklorique dans le film. Leurs suggestions revenaient à enlever purement et simplement Harry, le personnage central. Ce qui les intéressait, c'étaient les autres membres de la famille, en particulier les «buppies» («black urban professionals») qui leur semblaient plus proches de leurs spectateurs. Sans Harry, ses histoires, son folklore et le regard qu'il porte sur ces gens-là, ce n'est évidemment plus le même film, et je le leur ai dit. Or, le jour même où ils m'envoyaient une lettre m'expliquant que je n'étais pas un scénariste et que j'étais incapable de travailler en groupe, j'ai reçu un appel du producteur Caldecot Chubb, auquel Michael Tolken m'avait recommandé. Il m'a demandé ce que je faisais; je lui ai filé le scénario, il m'a rappelé le lendemain et m'a dit simplement: «Je l'aime beaucoup. Essayons de le monter.» Il a tout de suite amené le projet — auquel Danny Glover était déjà associé — à Harris Tulchin et Ed Pressman (le producteur indépendant de

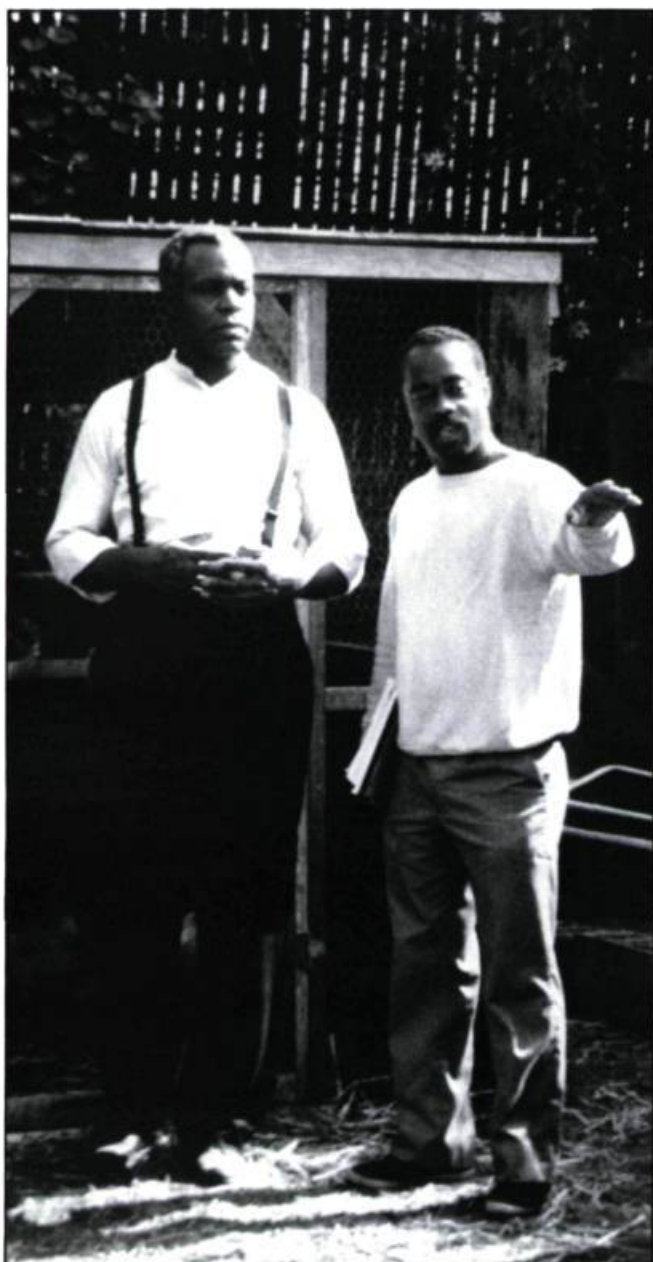
Badlands et de *Sisters*). Ensemble ils sont allés voir les gens de SVS-Sony, qui ont dit oui, nous ont accordé 1 200 000 dollars, vingt-huit jours de tournage et une paix royale. Ce qui m'amène à dire qu'il est parfois plus facile de travailler pour Hollywood que pour les gens de la télévision publique.

DOCUMENTIR

Je viens de faire un documentaire sur l'intégration des groupes raciaux aux États-Unis, financé par la Ford Foundation. Un cauchemar. Le problème avec les spécialistes, c'est qu'ils ont toujours une thèse à défendre. Ceux de la Ford Foundation nous ont demandé de partir à la recherche de la «nouvelle Amérique»: «Voilà l'Amérique de 1995. On a dépensé deux millions pour s'en faire une idée sur papier. Maintenant prenez vos caméras et prouvez au monde qu'elle existe». Et on est revenu avec nos images, en disant qu'elle n'existait pas. Que l'Amérique est un pays rongé par la lutte des classes, que les acquis du progrès social ne sont pas acquis du tout et que leur vision d'un grand pays uni n'est rien d'autre que cela: une vision. C'est un mensonge, je crois qu'ils le savent et que sa propagation est délibérée.

BLACK PACK

C'est un peu agaçant d'entendre le cinéma noir constamment réduit à Spike Lee. Je préférerais personnellement que l'on voie mon œuvre dans la lignée de quelqu'un comme Oscar Micheaux, dont les meilleurs films s'inscrivaient dans une optique d'action sociale. Je ne dis pas que ce n'est pas le cas des films de Spike et de ses gens, mais je crois qu'ils ont court-circuité le système en s'adressant directement aux Blancs.



Danny Glover et Charles Burnett sur le tournage de *To Sleep with Anger*

FONDU AU NOIR

Il est difficile d'être un cinéaste indépendant, mais il est encore plus difficile d'être un cinéaste indépendant noir. Le problème, c'est encore et toujours d'avoir affaire à des gens qui décident sans avoir d'autre contact avec la réalité que celui du tiroir-caisse. Le drame, c'est qu'ils ne connaissent du monde que ce qu'ils en ont vu au cinéma. Et qu'ils essaient de perpétuer la vision qu'ils en ont à travers les images de nos films. C'est un cercle vicieux. Il faudra que les gens comprennent un jour que s'ils ne font pas partie de la solution, ils font partie du problème. Et que pour trouver la solution, nous devons nous réapproprier l'histoire de nos images et les images de notre Histoire. ■

La critique de *To Sleep with Anger* a paru dans *24 images*, n° 53.

SITUATION DU CINÉMA NOIR

Soixante-dix ans après les premiers films d'Oscar Micheaux, la situation des cinéastes noirs n'a guère évolué. Pour éclatants qu'ils soient, les succès récents des Murphy, Lee, Cosby et cie ne changent rien aux obstacles qui ont toujours empêché les Robert Gardner (*Clarence and Angel*), Haile Gerima (*Harvest 3000 Years*), Larry Clark (*Passing Through*), Sharon Larkin (*A Different Image*) et Julie Dash (*Illusions*), de voir leurs films convenablement produits et distribués. On serait même tenté de parler de recul par rapport aux années trente, alors que le «race circuit», comme on l'appelait à l'époque, comptait plus de six cents salles... Si la vague des «blaxploitation films» qui déferla de la fin des années 60 au début des années 70 — de l'audacieux *Sweetback's Baadass Song* de Melvin Van Peebles à l'exploitation pure et dure du *Sbaft* de Gordon Parks et autres *Superfly* — semblait avoir sensibilisé les grands studios à l'enthousiasme d'un vaste public noir, il faut bien se rendre compte aujourd'hui que la vague se sera dissipée sans permettre l'émergence de figures ou de courants durables. Les raisons sont toutes rapportables à un racisme presque institutionnalisé. Un des rares articles abordant la question¹ révélait l'absence presque totale (moins de 1%...) de cadres noirs, tant dans la hiérarchie des Majors qu'au sein des agences. Qu'importe si aux États-Unis un spectateur sur quatre est noir et que ce spectateur va presque deux fois plus souvent au cinéma que les autres, puisque lorsqu'il y va, c'est pour voir ses acteurs (en vedette dans 3% des films réalisés), défendre des rôles le plus souvent écrits par des Blancs (moins de 2% des membres du Writers Guild of America sont de race noire). Pour les cinéastes, il ne reste donc, finalement, que deux solutions : soit s'allier au pouvoir au sein du pouvoir (voir l'ascension de Robert Townsend et de Keenen Ivory Wayans, parrainés par Eddie Murphy à Paramount), soit — bien que l'un n'empêche pas l'autre — devenir une personnalité visible, tant devant que derrière la caméra (voir, en plus de l'incontournable Spike Lee, les exemples de Charles Lane qui, après avoir tenu la vedette de *Sidewalk Stories*, a pu monter *True Identity* chez Touchstone, ou de Bill Duke, le méchant de *Commando* et auteur de *The Killing Floor*, qui vient de réaliser *A Rage in Harlem* avec un budget de huit millions de dollars). S'il est permis d'être optimiste au vu des succès relatifs de certaines entreprises ponctuelles (*A Dry White Season* d'Euzhan Palcy ou *House Party* des frères Reginald et Warrington Hudlin), le tout venant de la production noire tombe le plus souvent victime d'une distribution aléatoire : même les films de Spike Lee ne sont pas assurés d'une diffusion adéquate, comme en témoignent les sorties tronquées de *School Daze* — toujours inédit sur nos écrans — et de *Mo'Better Blues*, qui a bien failli arriver chez nous par le biais des salles de répertoire. ■

GEORGES PRIVET

1. «Hollywood's dirty little secret» by Joy Horowitz. *Première*, mars 1989, page 56.