



Politique budgétaire des studios et attentes des cinéastes

[...]Les résultats moyens de trois films de qualité que sont *Mo' Better Blues*, *The Five Heartbeats* et *The Inkwell*

peuvent en partie être expliqués par les campagnes de promotion inadaptées de Universal, 20th Century-Fox et Disney. Les studios ont choisi de vendre ces films comme de simples comédies, manquant ainsi leur public.

The Inkwell

raconte l'éducation sentimentale d'un adolescent fragile (Larenz Tate) que l'image de son père, ancien Black Panther, a tendance à étouffer.

Mo' Better Blues

se situe dans les années cinquante. Le film retrace la carrière d'un jazzman (

[Denzel Washington](#)

) narcissique partageant sa vie entre deux femmes.

The Five Heartbeats

plonge les spectateurs dans les années soixante-dix et décrit la montée d'un groupe de cinq jeunes dont le succès engendre des antagonismes alors qu'ils se heurtent à la corruption du monde de la musique. Ce film qui est un classique du cinéma afro-américain familial n'a eu que très peu de succès en salle

1

Warrington Hudlin, scénariste et président de la Black Filmmaker Foundation, considère que le public noir américain est sous-estimé, les studios ne cherchant à séduire que les adolescents. Il y voit un phénomène de cercle vicieux :

"La bataille aujourd'hui reste au niveau du marketing et de la distribution. L'idée veut que le potentiel des films faits par des Noirs soit limité, et les producteurs des studios décident du budget de marketing en fonction. La prédiction s'en trouve automatiquement réalisée2".

Au début des années quatre-vingt-dix, il semblait que seuls les films violents décrivant la vie dans le ghetto pouvaient attirer les jeunes de tous les milieux. Les producteurs recherchaient davantage à exploiter la capacité des cinéastes noirs à toucher une tranche d'âge (les jeunes) qui regroupe des publics appartenant à diverses communautés, plutôt que de tenter de toucher la communauté noire de manière plus globale en se détachant de la comédie et du film urbain au profit de films « pour toute la famille » ou pour un public plus âgé, spécifiquement noir. Le public américain, comme en Europe ou ailleurs, est en effet plus jeune que la population moyenne et les adolescents en représentent une grande proportion. Cette deuxième stratégie de recherche d'un public afro-américain de tout âge a cependant révélé ses atouts en 1995, avec le succès de *Waiting to Exhale*. Produit par la Columbia, *Waiting to Exhale* met en scène quatre femmes noires de la bourgeoisie moyenne racontant leurs problèmes de cœur. Le film a rapporté plus de 100 millions de dollars.

Soul Food

(1997) ou

The Wood

(1999) sont le résultat de cette nouvelle politique : imprégnés de culture bourgeoise afro-américaine et soutenus par des campagnes de promotion très importantes, ils battent des records d'audience auprès de la communauté noire (le public blanc est extrêmement minoritaire). Les producteurs de 20th Century-Fox disent avoir été influencés par le succès de *Waiting to Exhale*

dans leur choix de coproduire et de distribuer

Soul Food

3

Il s'agit en réalité de la même stratégie que celle appliquée par les chaînes de télévision : elles ne cherchent plus comme dans les années quatre-vingts à plaire à tous les Américains, leur cible se limite à une fraction de la population. À titre d'exemple, dans les années quatre-vingts, les deux *sitcoms* les plus regardées par les Noirs comme par les Blancs étaient *The Cosby Show*

(1984-92) et

A Different World

(1987-91), deux séries dans lesquelles presque tous les personnages étaient noirs. À la même époque,

Who's The Boss

ou

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

Growing Pains

, deux séries mettant en scène des familles blanches, étaient également populaires parmi les Noirs. En revanche, dans les années quatre-vingt-dix, le public se sépare nettement et on observe une forte différenciation des goûts.

Friends

(1994-2004) est la sitcom la plus populaire parmi les Blancs alors qu'elle arrive en 91e position parmi les Noirs. À l'inverse,

The Steve Harvey Show

, l'émission favorite des Noirs, est classée 154e par le public blanc. C'est ainsi que la chaîne Fox s'est spécialisée dans les séries télévisées dites « noires » (black shows), ces séries dont la quasi-totalité des acteurs sont afro-américains

4

.

Intégrer un réseau protégé

Si les questions budgétaires sont souvent si brûlantes, c'est parce qu'elles sont révélatrices des rapports de pouvoir dans l'industrie. Mario Van Peebles explicite ce rapport entre argent et pouvoir :

"Nous n'avons aucun Noir à la tête des studios qui puisse donner le feu vert à un film. Il y a peut-être cinq agents noirs, six managers. S'il est important que nous comprenions que la règle d'or, c'est que celui qui a l'or fait la règle5."

Mario Van Peebles reprend la même expression que Melvin Van Peebles et bien que, contrairement à [son père](#), il se soit fort bien intégré à Hollywood, il partage ses opinions concernant son fonctionnement. Il n'est en effet pas seulement question de budget. Le producteur peut avoir une influence décisive au niveau du recrutement de l'équipe, notamment pour soutenir le choix de techniciens noirs, éventuellement non syndiqués, demandés par beaucoup de réalisateurs afro-américains.

Même si depuis dix ans le nombre de Noirs augmente dans les divers métiers du cinéma, y compris dans la production et la distribution, ils restent peu nombreux et continuent de lutter pour accéder aux postes de décision. Le début des années quatre-vingt-dix fut une période déterminante où des Afro-américains accédèrent à des postes qui leur étaient auparavant inaccessibles. Cependant, en décembre 1994, après avoir soutenu des films comme *Boyz 'N*

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

The Hood, Mo' Money, Poetic Justice, Jason's Lyric

et

I Like It Like That

, Stephanie Allain, vice-présidente de la production chez Columbia, avoue les limites de son influence et confirme l'impression de Mario Van Peebles : « Aucun de nous [les producteurs noirs des studios] n'avons le pouvoir de donner le feu vert à un film

6

», c'est-à-dire la capacité de valider le budget d'un film.

Les syndicats de techniciens

La faible proportion de Noirs dans l'industrie se fait ressentir à tous les niveaux. Elle est flagrante parmi les techniciens dont les syndicats comptent très peu d'Afro-américains. À Hollywood, la grande majorité des films sont réalisés avec des équipes de techniciens syndiqués. Les syndicats ont un très grand pouvoir et les films tournés sans avoir recours à eux font l'objet de représailles à l'encontre des studios (manifestations, campagnes médiatiques locales). Lorsqu'un film est syndiqué (*union shoot*), tous les employés, sauf accord particulier, doivent faire préalablement partie du syndicat. La très grande majorité des productions non syndiqués (*non-union shoot*) sont des films indépendants. Il y a plusieurs syndicats par professions. Leurs tarifs sont sensiblement similaires et sont fixés par le syndicat selon les accords passés avec l'industrie. Les syndicats sont par nature peu ouverts, car leurs membres souhaitent maintenir un équilibre tel que la demande de travail de la part des syndicats ne dépasse pas l'offre des studios. Cette politique joue particulièrement en défaveur des diverses minorités.

Ainsi, en 1991, différents techniciens afro-américains⁷ évaluaient le nombre d'ingénieurs du son afro-américains à Hollywood à 12 (sur environ 600), le nombre de décorateurs noirs syndiqués à 5 (sur environ 230) et le nombre de cascadeurs à 50 (sur environ 1000). Les cascadeurs étaient étonnamment peu nombreux par rapport au nombre d'acteurs noirs à l'époque, qui étaient donc doublés par des cascadeurs blancs maquillés ou par des cascadeurs noirs non-syndiqués. La proportion la plus faible revenait aux directeurs de la photographie : sur 500 syndiqués, seulement 2 étaient afro-américains en 1991

8

. Si les chiffres ont augmenté depuis, la proportion d'Afro-américains dans les syndicats reste faible

[...]

.

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

[...] Ainsi, les Noirs, et en fait les non-Blancs, sont très peu présents sur la plupart des plateaux de cinéma hollywoodiens. Les « assistants de production » sont des employés non qualifiés qui garent les voitures, empêchent les passants de gêner l'équipe, etc. Si le tournage a lieu dans un quartier noir, il vaut mieux que le contact avec la population se fasse par l'intermédiaire d'assistants noirs. Ces pratiques d'exclusion perpétuent une situation ancienne. Dans son autobiographie, Sidney Poitier décrit une ambiance similaire sur le plateau de *No Way Out* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) :

Si la main-d'œuvre à Twentieth Century-Fox n'était pas entièrement blanche, les seules exceptions concernaient un éventuel employé de cuisine ou un gardien. L'impact de cette exclusion était masqué par la quantité d'acteurs et de figurants noirs que les studios avaient embauchés pour les huit semaines de tournage. Twentieth Century-Fox ne faisait pas exception à Hollywood, excluant quasiment toute minorité, à tous les niveaux⁹.

Sidney Poitier explique encore à propos de la façon dont Hollywood traitait les techniciens et les acteurs noirs :

"Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, l'exclusion des Noirs ou d'autres minorités, dont j'étais la plus notoire des quelques exceptions, était institutionnalisée. Personne à Hollywood ne se lançait dans des discours sur le besoin de nous exclure des films. La chose était ancrée dans les mœurs, il s'agissait d'une tradition perpétuée inconsciemment, sans y penser, et bel et bien enracinée aux fondements mêmes de l'industrie. Ainsi les gens qui ne nous aidaient pas ne faisaient qu'opérer conformément au système de valeurs normales, pendant que ceux qui nous soutenaient sortaient du rang. Et dans certains cas, ils prenaient véritablement des risques considérables pour leur carrière¹⁰".

La présence de réalisateurs noirs américains a ainsi enfin permis de faire entrer les membres de leurs équipes dans les syndicats. Le plus revendicatif à ce sujet fut bien sûr Spike Lee dont les équipes, presque entièrement constituées d'Afro-américains, n'étaient pas du goût de tous. Certains y voyaient un signe de racisme inversé. Pourtant, c'est avant tout du fait de la demande de travailleurs qualifiés de la part des cinéastes afro-américains que le nombre de techniciens noirs a augmenté. La demande de techniciens afro-américains peut être justifiée par le lieu de tournage ou le sujet du film qui peut requérir un décorateur, un coiffeur ou un maquilleur de culture afro-américaine. Elle se justifie également par simple préférence personnelle, puisque les cinéastes ont le droit de choisir leurs techniciens selon les critères qu'ils définissent et peuvent par exemple invoquer le souci d'une bonne entente avec les acteurs. Ces derniers peuvent d'ailleurs exercer ce genre de pression eux-mêmes.

Selon la même logique, Doug Hart, président d'une des branches du syndicat International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE), se défend de toute accusation de népotisme, qui selon lui existe mais ne vient pas des syndicats :

"Nos syndicats sont ouverts à tous, et personne ne se préoccupe de votre nom de famille. Les syndicats ne font que tenir une liste de membres qualifiés. Les producteurs n'ont pas à traiter tout le monde pareil. Ils appellent et disent « je veux untel. » La plupart des [directeurs de la photographie] travaillent toujours avec la même équipe¹¹."

Grace Blake, pour sa part, appelle cela du « racisme innocent »¹². En tout cas, c'est une situation dont les minorités souffrent et qu'elles entendent faire fonctionner à leur profit chaque fois que l'occasion se présente, en favorisant les personnes de leur choix. Une personne noire qui propose d'employer une autre personne noire sera accusée de préférence raciale, ce qui n'est pas le cas pour les Blancs. Les Noirs ont d'autant plus besoin de jouer de relations que les voies directes (la reconnaissance par le talent, les syndicats) leur sont difficiles d'accès.

Après avoir essayé pendant des années d'entrer au syndicat des costumiers, [Adella Farmer] a percé grâce à Esther Rolle, qui joue la mère dans *Good Times*. Cette dernière, après l'avoir interviewée, a insisté pour qu'Adella Farmer soit prise à l'essai comme costumière du *sitcom*

. C'est pour cette raison que Adella Farmer aime particulièrement travailler pour des stars noires. « La plupart du temps, toute l'expérience et tous les CV du monde ne serviront à rien, » dit-elle. « Il faut encore qu'il y ait une star noire qui ait le courage d'exiger que les costumes ou le maquillage reviennent à des Noirs, sinon ça n'arrive pas

13

. »

Le réseau afro-américain fonctionne donc comme les autres, sachant simplement qu'une vedette noire a moins de pouvoir qu'une vedette blanche. Elle doit donc exiger, et non simplement suggérer, l'emploi d'une personne de son choix. L'ouverture des syndicats est un moyen nécessaire à l'extension durable de ce réseau. Les méthodes, telles que celles pratiquées par Spike Lee sur le tournage de *Malcolm X*, sont simples :

Spike Lee a été plus agressif, obtenant des cartes des syndicats pour de nombreux Noirs qui

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

ont travaillé sur ses premiers films et, tout récemment, en convainquant la section 817 des Teamsters de nommer son premier capitaine noir pour *Malcolm X*. Selon Holmes, le producteur de plateau de *Malcolm X*,

Holmes, a annoncé que Spike Lee a conclu un accord avec le syndicat IATSE, afin que chaque section locale permette à un stagiaire supplémentaire d'être recruté dans chaque profession, payé par le budget du film

14

Spike Lee est sans doute un des cinéastes qui s'est le plus battu pour faire entrer des Noirs dans les syndicats. Dès 1988, pour le tournage de *School Daze*, il avait réussi à embaucher des Afro-Américains dans les catégories où les Noirs n'étaient pas représentés dans les syndicats, dont ils étaient ensuite devenus membres. Le système d'apprentissage mis en place pour le tournage de *Malcolm X*

est également une façon efficace de faire entrer des Afro-

A
méricains dans les syndicats, puisque les stages non rémunérés sont pris en compte lors d'une candidature. Ainsi, Abdul Malik Abott (réalisateur de *Paid in Full*

), Millicent Shelton (*Ride*), Darnell Martin (*I Like It Like That*

, *Prison Song*

), Lee Davis (*3 A.M.*

), sont des réalisateurs et réalisatrices qui ont commencé comme assistants de production ou techniciens sur des films de Spike Lee.

D'autres que Spike Lee ont pu adopter des méthodes différentes. Ainsi, en 1991, Mustafa Majeed, à la tête du Communications Industry Skills Center, est intervenu lors de tournages, menaçant d'empêcher la continuation du travail si des assistants afro-américains n'étaient pas employés sur-le-champ. Ses méthodes ont sans doute créé de l'antagonisme, mais elles ont aussi dénoncé l'état de fait et porté le débat sur le devant de la scène.

D'autres organisations, telle la Black Filmmaker Foundation qui existe depuis plus de vingt ans, aident pacifiquement les Afro-Américains à se faire connaître en créant des listes de personnes compétentes auxquelles les réalisateurs peuvent faire appel.

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

Doug McHenry, co-producteur de *New Jack City* et de *House Party*, résume la situation de manière pragmatique :

"C'est n'importe quoi de dire que personne ne peut rien y faire. Les gens font ce à quoi ils attachent de l'importance. Le népotisme, c'est important pour eux, et donc ça arrive. Il y a des gens pour qui c'est important de ne pas maltraiter les animaux, alors ça n'arrive pas. (...) C'est une question de priorités et, tout simplement, la plupart des gens s'en moquent¹⁵."

Il est certain que la situation s'améliore, mais les progrès restent essentiellement confinés aux films afro-américains. Cette situation découle directement du népotisme que décrit Grace Blake et qui structure largement les relations de travail à Hollywood. L'absence d'Afro-Américains à des postes de responsabilité conditionne la structure de pouvoir avec laquelle les cinéastes doivent composer. Le phénomène est particulièrement visible au niveau décisif des producteurs.

[L'article ci-dessus est un extrait du livre intitulé *Les cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien* publié en 2004 (chapitre 6: *Le triple enjeu de la production, de la promotion et de la distribution – déceptions et revendications des cinéastes noirs*)]

1 Pour une analyse de l'échec de *The Five Heartbeats*, voir George, Nelson, 1994, p. 112
2 Cohn, Lawrence, *Variety*, « Blacks Taking the Helm », 18.05.91, p. 108

3 Muhammad, Tariq K., *Black Enterprise*, « Film Noir », décembre 1997, p. 90

4 MacDonald, J. Fred, « Blacks and White TV : African Americans in Television since 1948 », Chicago, Nelson-Paul Publishers, 1992.-
Le Nouvel Observateur, « Le règne du noir & blanc : séries télé made in USA », 25.02-03.03.99.

Les cinéastes Noirs Américains et le rêve hollywoodien

Written by DR Anne Crémieux PH.D. UNE COURTOISIE © EDITIONS L'HARMATTAN

WWW.EDITIONS-HARMATTAN.FR

Friday, 09 September 2016 11:48

5

Biskind, Peter

,
Sight and Sound

, « The Colour of Money », août 1991, p. 6

6

Lowery, Mark

et Sabir, Nadirah Z

., « The Making of "Hollywood" (African Americans in the Motion Picture Industry) »,

Black Enterprise

, décembre 1994, p. 104.

7

Leurs propos ont été recueillis par Aldore Collier

pour un article de

Ebony,

« Behind the Scenes in Hollywood », avril 1991, p. 86-94

8

L'article ne les nomme pas.

Il doit s'agir de Ernest Dickerson

(
The Brother From Another Planet

– John Sayles

, 1984 ;

Krush Groove

– Michael Schultz

, 1985,

She's Gotta Have It

– Spike Lee

, 1986; puis de nombreux films, notamment ceux de Spike Lee

) et de Arthur Jafa

(
Daughters of the Dust

,
Julie Dash

, 1991;

Crooklyn

, Spike Lee

, 1994) ou de Charles Mills

(
Boyz 'N The Hood

– John Singleton

, 1991)

9 Poitier, Sidney,
My Life,
1980, p. 131

10
Poitier, Sidney,
My Life,
1980, p. 242

11
Fleming, Michael
,
Variety
, « Blacks see red over lily-white film crews », 14.10.91, p. 261

12
Elle répond aux paroles de Doug Hart dans l'article cité préalablement

13
Collier, Aldore
,
Ebony,
« Behind the Scenes in Hollywood »,
avril 1991, p. 92

14
Fleming, Michael
,
Variety
, « Blacks See Red over Lily-White Film Crews », 14.10.91, p. 261

15
Fleming, Michael
,
Variety
, 14.10.91, p. 261

À propos de l'auteur de cet article: □ **Anne Crémieux** est maîtresse de conférences à l'université Paris-Ouest Nanterre où elle a obtenu son doctorat dans le domaine des études anglo-américaines. Elle a publié Les
cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien
(L'Harmattan, 2004) (qui fait partie de notre top 20:
<http://www.megadiversite.com/livres/153-le-top-20-des-livres-pour-lete-2013.html>
) , Cinémaction n° 146 : Les minorités dans le cinéma américain (Le Cerf, 2012). Elle a co-dirigé Histoire des Images en Amérique du Nord (Hazan, 2013), Understanding Blackness through Performance (Palgrave, 2013) et le n°96 d'Africultures: Homosexualités en Afrique (Paris: L'Harmattan, 2013). Elle a réalisé plusieurs courts-métrages et documentaires. Elle écrit pour www.africultures.com depuis 1997. L'article ci-dessus a d'ailleurs été diffusé sur ce site. Vous pouvez la rejoindre à anne@megadiversite.com.