

*Né à Chicago en 1932, Melvin Van Peebles est l'un des artisans du cinéma noir indépendant. Tout à la fois scénariste, acteur, réalisateur et monteur de ses films dont il composait aussi les musiques, ce créateur protéiforme a consacré son existence à documenter les cultures et les conflits qui animent les Africains-Américains des quartiers pauvres.*

*Les « siens », pour reprendre ses mots, apparaissent ainsi comme l'indéfectible motif de ses engagements. Ils sont ceux qui permettent de rassembler les faisceaux d'une vie multiple, mais toujours orientée par une même visée politique : celle des résistances africaines-américaines face aux dispositifs de la domination blanche. Bien plus qu'un appel à un simple retournement du stigmaté sur fond de racisme inversé, les créations de Melvin Van Peebles apparaissent dès lors comme autant de regards portés sur une Amérique noire dont les acteurs n'entendent plus se contenter des seconds rôles.*

*Une première version de cet entretien a initialement paru [dans la revue Cultures & Conflits](#) en 2013. Nous en publions ici une version augmentée de deux encadrés et de l'ensemble des illustrations, à quoi s'ajoutent des hyperliens. [NDLR]*

\*

« J'étais trop petit pour le basketball et trop nerveux pour être voleur. J'ai commencé comme peintre, et je n'étais pas si mal, mais j'ai réalisé que les gens à qui je voulais parler – et dont je voulais parler – ne connaissaient rien de Kooning, Van Gogh ou qui que ce soit d'autre. Puis j'ai commencé à écrire. Mais là encore, j'ai réalisé qu'ils ne lisaient pas. J'ai donc arrêté, avant de finir par comprendre ce que j'avais à faire. Si je voulais leur parler, et qu'ils ne venaient pas à moi, alors j'irais à eux. Et où était mon public ? Il était au cinéma. J'ai donc commencé à faire des films. Une putain de belle affaire [*Big fucking deal*] ! C'était ça ou la musique, étant donné que je n'avais aucune raison de faire de la poterie ou du macramé. Les miens allaient au cinéma, c'est donc au cinéma que je suis allé. Ce n'était pas ma décision. Cette décision a été le produit d'un contexte plus large. Si j'avais pensé que vendre des hot-dogs pouvait améliorer le sort des Africains-Américains, je n'aurais plus jamais touché une caméra. J'aurais vendu des hot-dogs ! » (Melvin Van Peebles<sup>[1]</sup>)

Taillé à la serpe, ce portrait de l'artiste en jeune homme est certes celui d'un artisan du cinéma noir indépendant – tout à la fois scénariste, réalisateur, acteur, monteur et producteur de ses films. Le plus connu d'entre eux – [Sweet Sweetback's Baadasssss Song](#) (1971) – serait même à l'origine de la *blaxploitation* ; un genre cinématographique qui a construit toute une esthétique du récit et de l'image à partir de l'expérience des ghettos noirs<sup>[2]</sup>.

Mais il y a plus. Né à Chicago en 1932, Melvin Van Peebles n'a en effet cessé de démultiplier son existence. S'il a tantôt été peintre et écrivain, il a également endossé l'uniforme de l'Air Force pendant la guerre de Corée, avant que ses premiers courts-métrages ne l'amènent en France sur l'invitation de Mary Meerson et Henri Langlois, de la Cinémathèque. Tandis que son retour aux États-Unis le consacre en tant que cinéaste dès l'entame des années 1970, la décennie suivante Melvin Van Peebles ajoute à son actif une brève incursion sur les marchés de l'American Stock Exchange, où il devient le premier trader noir.

Cette expérience fera l'objet d'un livre, *Bold Money*, destiné à démystifier les alchimies boursières qu'il souhaitait rendre accessibles au plus grand nombre – et notamment aux Africains-Américains des quartiers pauvres<sup>[3]</sup>. Les « siens », comme il dit, apparaissent ainsi comme l'indéfectible motif de ses engagements les plus divers. Ils sont ceux qui permettent de rassembler les faisceaux d'une vie multiple, mais toujours orientée par une même visée politique : celle de la résistance des Noirs face aux dispositifs de la domination blanche.

Schéma simpliste ? Appel à un brutal retournement du stigmaté sur fond de « racisme inversé » ? Allez donc l'expliquer à Melvin Van Peebles. Il y a fort à parier que ses grands yeux s'étireront, vous opposant d'abord la fixité d'un certain mépris, avant qu'une voix cinglante ne prenne le relais pour vous indiquer que, décidément, vous ne comprenez rien à la condition et aux luttes des Noirs dans l'Amérique raciste ; celle d'hier, tout comme celle d'aujourd'hui !



Melvin / Strasbourg, 2012 - © Dan23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

Car, depuis cette année 1971 où Van Peebles a projeté son maître-film - *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* - sur les écrans étasuniens, c'est la même rengaine : vision révolutionnaire et ode à la vérité de la condition noire pour les uns, brûlot anti-Blanc mâtiné de haine séditeuse pour les autres. Une telle partition n'a rien de surprenant. Présenté comme un authentique produit du ghetto, le personnage de Sweetback additionne tous les stéréotypes dont l'Amérique blanche affuble les représentants du « lumpenproletariat noir » - pour reprendre une expression marxisante qu'utilisaient volontiers les Black Panthers[4]. Ainsi, Sweetback est-il tout d'abord un gigolo qui vit pour partie de ses performances sexuelles ; dans le vernaculaire noir (*black talk*) de la décennie 1970, son nom renvoie d'ailleurs très précisément à ce type d'habileté, tout en laissant supposer la taille avantageuse de son pénis. Ensuite, Sweetback est fondamentalement individualiste, égoïste et avide d'argent. Sa conscience d'un « nous » qui, après tout, vaudrait mieux que son « je » entièrement dominé par le système et les catégories de l'homme blanc (*the Man*) n'émergera qu'au fil de confrontations répétées à l'insupportable, cristallisée dans quelques pics de violence raciste qui frapperont sa conscience au-delà de la sidération ou de son habituelle indifférence protectrice. Sweetback va donc réagir et devenir « baadasssss », ce qui signifie tout à la fois rebelle et insoumis[5]. C'est bien cette phénoménologie d'une conscience politique en train de naître que Melvin Van Peebles avait pour intention de filmer. Quoiqu'il ne l'aurait pas dit comme cela. Dans son langage qui exècre le verbiage des intellectuels, l'expression d'une telle idée donnerait plutôt ça : « *comme mon souhait est de virer de notre cul collectif le pied de l'Oppresseur, pourquoi ne pas faire un film sur un Frère qui serait en train de virer de son cul le pied du Blanc ?*[6] »

En guise de réponse, le film donne donc à voir un problème aussi fondamental que clivant. Il n'est certes pas neuf ; W.E.B. Du Bois l'a énoncé dès 1903 dans les premières pages bien connues des *Âmes du peuple noir*, lorsqu'il pointe le « problème de la ligne de partage des

couleurs » qui, déjà, lui apparaissait comme une question majeure pour le XXe siècle[7]. On se souviendra par ailleurs que seul le dernier chapitre des *Âmes* traite exclusivement des traditions orales qui ont forgé la musique noire. Mais tous s'ouvrent par la citation d'un « chant de douleur ». Renvoyant à l'esclavage, ces chants de travail (*work songs*) montrent que la musique, bien plus qu'un agrément, constitue une véritable structure de la culture Africaine-Américaine[8]. Van Peebles l'a toujours su. C'est bien pour cela que, selon ses propres mots, il a conçu une *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* : un chant, ou plutôt un « opéra cinématographique » qui repose tout entier sur le pilier rythmique d'un jazz-funk ponctué de *spoken words* militants. Scandés en musique tout au long du film, leurs textes rimés soutiennent la marche, puis la course de Sweetback vers une nouvelle liberté qu'il conquiert pas à pas. Il ne s'agit donc en aucun cas de chants de rédemption. Là où Du Bois essayait de révéler toute l'épaisseur de la souffrance des Noirs à l'attention des Blancs, Van Peebles a délibérément choisi de les ignorer en tant que public. Il est un artiste de la résistance des Noirs et pas un artisan d'une sensibilisation des Blancs à la « question africaine-américaine ». Dépliant le point d'interrogation d'une telle question pour forger une flèche envoyée au cœur de la domination, il n'entend donc pas - à l'instar de Du Bois - soulever le voile de la condition noire afin de dénoncer son injustice auprès de l'Amérique blanche. S'il y a bien un « texte caché » de la condition noire - des choses que pensent et se disent les Noirs entre eux[9] -, alors Van Peebles est convaincu que c'est en direction des Noirs qu'il faut d'abord le publier. Non pas pour leur répéter ce qu'ils savent déjà, mais pour leur montrer qu'ils sont nombreux à penser ou vouloir les mêmes choses et qu'il est donc temps de s'unir pour agir ensemble plutôt que séparés.

Ce geste infra-politique d'union des dominés fonde cette épopée de la fierté noire en images qu'est *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Concevoir un tel acte fondateur comme une forme de sous-politique reviendrait cependant à se méprendre car, à la manière d'une infrastructure, il constitue cet authentique fondement du politique qui soutient toute l'œuvre artistique de Van Peebles, avant et bien au-delà de Sweetback. Afin d'en prendre toute la mesure, il est donc grand temps de lui laisser la parole. S'il a spontanément choisi de la prendre en français plutôt qu'en américain, c'est aussi parce que Melvin Van Peebles ne se laisse jamais imposer la langue dans laquelle il est censé s'exprimer. Peu important les mots : lorsque vous l'agacez ou ne parvenez pas à l'intéresser, il vous le dit sans ambages, vous coupe et poursuit sa route, avec ou sans vous. Ça lui est égal. De toute façon, c'est à vous de le rejoindre sur ce chemin où il n'a jamais été seul, puisqu'il a dès le départ décidé d'y marcher aux côtés d'Oscar Micheaux, réalisateur en 1919 du premier film africain-américain, ainsi que tous les résistants ordinaires qui ont porté et portent encore la fierté noire en étendard.







Soul Rebel - © Dan23  
([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

« Un jour, quelqu'un m'a demandé comment j'ai fait pour démarrer au sommet, et la réponse est très simple : à la base, personne ne m'a laissé entrer. » (Melvin Van Peebles<sup>[10]</sup>)

\*

**Jérôme Beauchez (J.B.).** Votre histoire personnelle commence à Chicago, le 28 août 1932. Vos premières expériences ont eu pour cadre le ghetto noir. Jeune garçon, vous étiez d'ailleurs très friand de cinéma. Une chose vous a cependant perturbé lorsque vous observiez cette fenêtre sur l'extérieur qu'était le grand écran : les personnages noirs mis en scène dans les films que vous regardiez étaient très différents des hommes que vous croisie<sup>s</sup> quotidiennement dans le ghetto. Pourriez-vous nous parler de ces différences, de ces décalages, et de l'impact qu'ils ont eu sur vous ?

Melvin Van Peebles (M.V.P.). Tu sais, comme n'importe quel gosse, j'adorais le cinéma ; mais quelquefois, je sortais de la salle en éprouvant un sentiment [*il marque un silence*]...

Je ne savais pas exactement ce qu'était ce sentiment. Et, finalement, en grandissant un peu, je me suis rendu compte que ce sentiment était de la honte. Parce que, par exemple : quand tu vois un film avec Tarzan, tu es pour Tarzan ! Mais il y a tous les autres personnages qui me ressemblent ; pas Tarzan, tu comprends ? Ou les Indiens : les « Peaux Rouges » [*nouveau silence, soutenu par un regard déterminé*]... En fait, les « gens de couleur » étaient toujours là pour faire - il faut dire la vérité - les « bamboulas » ! Eh ben, j'en ai eu marre de ça ! Souvent, les gens m'ont demandé : « Pourquoi vous êtes entré dans le cinéma ? Quelque chose vous a encouragé ? » Justement, c'était exactement le contraire : j'étais découragé par les choses que j'avais vues ! Donc, dans le but de changer ce que j'avais vu, j'ai fait du cinéma !

**J.B. Vers le milieu des années 1950 - après trois ans et demi de service militaire et un séjour en Corée, pendant lequel vous avez été l'un des premiers officiers noirs de l'armée de l'air américaine - vous séjournez un temps au Mexique avant de retourner aux États-Unis, à San Francisco[11]. On est en 1957 et vous êtes machiniste sur les tramways ; ces derniers vous inspirent d'ailleurs la réalisation d'un livre illustré : *The Big Heart*[12]. C'est aussi à cette époque que vous réalisez vos premiers films ; des courts-métrages ayant pour titres *Sunlight, A King* et *Three Pickup Men for Herrick*. Pourquoi être parti si vite pour l'Europe après ces trois premiers essais ? Qu'aimeriez-vous dire aujourd'hui au sujet de ce jeune homme de vingt-cinq ans qui signait ses réalisations du nom de Melvin Van ?**

M.V.P. D'abord, il y a plusieurs choses... Mon nom est assez long, donc j'ai dit : « On passe de Melvin Van Peebles à Melvin Van », c'est tout ! Faut pas faire un fromage là-dessus, tu comprends ? Autrement, ce qui s'est passé, c'est qu'après avoir fait mes premiers courts-métrages, je suis allé à Hollywood pour montrer mon boulot et chercher du travail. Ils ont regardé mes films et ils m'ont offert un travail, mais comme garçon d'ascenseur ! J'ai dit : « Ah non non non non, tu comprends mal hein ! Moi, je veux faire du cinéma ! » - [*mimant l'expression dubitative et vaguement amusée de ses interlocuteurs*] « Oh, attends, eh !... » Alors ils m'ont filé un deuxième boulot [*il marque un silence*]... de danseur [*nouveau silence*]... Mais moi, je voulais être réalisateur et écrivain. Donc, la raison pour laquelle j'ai quitté l'Amérique à cette époque-là, c'est - il faut le dire - parce que j'ai eu le cœur brisé ! Tu vois, pour moi, la chose la plus difficile avec le racisme, c'est que les gens ne disent pas qu'ils sont racistes ; ils préfèrent te dire : « Ah tu comprends, tu n'as pas exactement les qualités. Je vois très bien que tu ne pourras jamais être réalisateur ! » Et comme aucun de mes proches ne connaissait quelque chose au cinéma, j'avais personne à qui demander. Donc j'ai décidé de me consacrer à mon deuxième amour : les mathématiques et l'astronomie. Le type de mathématiques que je voulais étudier s'enseignait en Hollande. Comme j'avais pas beaucoup de fric et que l'avion était très cher à cette époque-là, j'ai été obligé d'aller en Europe par bateau[13]. Le bateau partait de New York. À New York, j'avais encore mes petites bobines de courts-métrages avec moi et je les ai consignées à un homme qui louait des films, sans espoir de quoi que ce soit ! Donc, je suis allé en Hollande. Mon vrai nom, c'est Melvin Van Peebles ; c'est le nom qui est sur mon acte de naissance. À cause de ce nom, les Hollandais qui ont donné leur accord pour que je vienne pensaient que j'étais hollandais moi aussi, et que je parlais hollandais ! Mais pfff, je parlais que dalle le hollandais ! Bon, petit à petit j'ai progressé et aussi, les mathématiques, c'est des chiffres ; donc c'était pas si difficile que ça. Mais un jour je suis rentré chez moi et là, j'ai trouvé une petite lettre. Cette lettre était de la Cinémathèque Française. Mary Meerson et



Henri Langlois avaient vu mes premiers courts-métrages, parce qu'ils avaient justement invité ce type de New York - Amos Vogel, qui était en fait assez connu - à venir en France faire quelques projections[14]. Et, pour une raison que je saurai jamais, parmi les films qu'il a emmenés, il a pris les miens ! Les gens on dit : « Mais qui a fait ces films-là ? Ben, c'est un génie... et blablabla... ». Bref, les gens de la Cinémathèque ont été très enthousiastes et donc ils m'ont invité ! C'est comme ça que je suis venu en France[15]. Et finalement, si ce qu'on dit est vrai - si Sweetback a lancé la *blaxploitation*, si ça a vraiment lancé les films indépendants en Amérique -, tout ça a commencé par cette lettre ! Donc une partie de la responsabilité revient à la France ; c'était grâce à la France ! Parce que, petit à petit, j'ai appris la langue et j'ai fait mes premiers longs métrages ici, comme Français !



Sweetback // Melvin Van Peebles // Strasbourg, 2011 - ©  
Dan 23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

**J.B. Comme vous le dites, *Sunlight, A King* et *Three Pickup Men for Herrick* vont ont va être montrés en France par la Cinémathèque. Après votre séjour en Hollande, vous arrivez donc à Paris en 1960. Rapidement, vous allez vous lier d'amitié avec un autre grand talent : l'écrivain américain [Chester Himes](#)...**

M.V.P. C'est pas exact, comme ça que ça s'est passé. Quand je suis arrivé ici, je parlais pas français, je marque un silence, le regard amusé]... Mais il y a des mauvaises langues qui disent que je parle toujours pas ! On va pas les écouter, il y a toujours des mauvaises langues [rires] ! Ils m'ont invité, mais ils m'ont pas nourri et blanchi, tu comprends ? Non non ! Personne me connaissait, j'étais personne ! Ces gens de la Cinémathèque - Mary Meerson, Henri Langlois, Lotte Eisner - ils m'ont invité, ils m'ont accueilli et ils ont été les premiers à me dire que j'étais fait pour le cinéma ! Ils m'ont emmené dans une salle à Paris, au Normandie, où ils ont passé mes trois films. Tout le monde m'a dit que j'étais un génie. Ensuite ils m'ont tous donné un petit bisou, ils ont pris leurs voitures et ils sont partis... Et moi je suis resté là, au milieu des Champs-Élysées, avec mes trois bobines de film, mes joues mouillées et pas un sou, que dalle ! Mais ce jour-là, ils m'ont quand même donné assez de confiance en moi pour que je me dise que j'allais faire du cinéma, ou mourir sur les Champs ! Donc j'ai d'abord été mendiant, j'ai fait la manche parce que j'avais pas d'argent : rien du tout ! Mes grandes chansons, à cette époque-là, celles qui faisaient le plus d'argent, c'était « Take this Hammer » et « La Bamba ». Ça, c'est les chansons que je chantais dans la rue. Les gens adoraient « La Bamba » !

---

*Tandis que « La Bamba » trouve ses origines dans la tradition musicale mexicaine, « Take this Hammer » est un chant de travail américain (work song) qui fait partie du répertoire classique des ouvriers du rail et de la prison ; il est sans doute apparu au Sud des États-Unis vers la fin du XIXe siècle et a notamment été enregistré par des artistes tels que Leadbelly, ou Mississippi John Hurt. En tant que partie intégrante de la culture africaine-américaine, ce morceau a également fourni le titre d'un film documentaire tourné à San Francisco en 1963. Il montre l'écrivain et activiste noir [James Baldwin](#) tenter d'établir la réalité des conditions de vie de sa communauté dans une ville qui entend afficher une forme d'exemplarité en la matière ; pour un visionnage du film, [suivre ce lien](#).*

---

## **J.B. Avec la guitare?**

M.V.P. Non non, j'avais un autre petit truc qui s'appelle le kazoo. C'est comme ça quoi... [avec sa bouche, il reproduit alors le son de l'instrument : une sorte de petit tube métallique qui modifie les sonorités de la voix lorsque l'on y chante, ou fredonne une mélodie]. Et finalement, petit à petit, j'ai appris le français. Un jour, en marchant dans la rue, je me suis rendu compte que pour la première fois j'arrivais à lire le français ; c'était un gros titre que j'avais vu : quelqu'un qui avait été tué à Évreux. Ça me semblait louche cette affaire. Sans vraiment savoir ce que je faisais, j'en ai parlé à un journal et ils m'ont permis de faire une enquête là-dessus. C'était le mois d'août, ils avaient personne ; donc ils avaient rien à perdre ! Et j'ai eu un « scoop », comme on dit aux États-Unis : j'ai découvert des choses, etc. À partir de là, j'ai travaillé pour ce journal : *France Observateur*, qui est maintenant *Le Nouvel Observateur*. À un moment donné, ils m'ont envoyé faire un entretien avec un type qui venait juste de gagner le prix de la Série Noire. C'était vers 1963-64. Ce type-là, c'était Chester Himes. Plus tard, Chester Himes a eu un coup de fil d'un journal qui venait juste de commencer et qui lui proposait de travailler pour eux. Mais lui, il parlait pas français et il avait autre chose à faire. Alors, il leur a dit : « Je connais un type aussi fou que moi, peut-être que vous voulez faire sa connaissance... ». Le type c'était moi, et le journal c'était *Charlie Hebdo* – qui s'appelait *Hara-Kiri* à cette époque. C'est comme ça que j'ai travaillé chez *Hara-Kiri*. Et c'est comme ça que j'ai fait la connaissance de Chester Himes. Tout ça, c'est lié : une chose à l'autre quoi.

## **J.B. Vous avez aussi adapté *La Reine des pommes* [voir encadré ci-dessous] en B.D. avec Georges Wolinski...**

M.V.P. Oui, oui oui ! Mais Chester était un peu comme moi, un peu solitaire et tout ça... Lui et moi, on est tombés amoureux ! C'est la seule façon de le dire ! C'était intéressant... Normalement, quand tu voulais le voir, sa femme – qui était son garde du corps – te laissait trois minutes, quelque chose comme ça. La première fois que je l'ai rencontré, elle était dans la chambre à côté et elle entendait de gros éclats de rire ! Alors, elle est rentrée : « Il faut que vous partiez ! » Et Chester : « Non, non non ! Ça va, ça va ! » En fait, elle est vite devenue un peu jalouse, parce que Chester et moi on était vraiment bien ! Plein de fois, on était pas vraiment obligés de dire quelque chose : on se comprenait très bien ! On éclatait de rire, c'est tout !

---

***De La Reine des pommes aux chroniques de Harlem : Chester Himes, une inspiration parisienne...***

[La Reine des pommes](#) (Paris, Gallimard, 1958 [1957]) est le premier roman policier écrit par Chester Himes en américain et publié en français l'année suivante. Écrivain et ancien taulard au parcours pour le moins accidenté, Himes vivait alors à Paris. Cette œuvre lui a valu le Grand prix de littérature policière étrangère. Utilisant les artifices d'un genre littéraire souvent conçu comme mineur – le « polar » –, l'auteur s'est ainsi appliqué à décrire les scènes typiques et la complexité du quotidien harlémitte. À partir des tribulations de ses deux personnages récurrents – Coffin Ed (Ed Cercueil) et Grave Digger Jones (John Fossoyeur) – deux flics noirs à certains égards plus dangereux que les voyous qu'ils traquent, ce sont donc toutes les nuances du peuple de Harlem que Chester Himes entreprenait de dévoiler à ses lecteurs. Cette façon si particulière de raconter le ghetto a fait sa fortune littéraire ; pour une vue d'ensemble de cette production, voir : Himes C., [Cercueil et Fossoyeur : le cycle de Harlem](#), Paris, Gallimard, 2007.

---

**J.B. En dépit de l'éloignement physique, votre détour parisien des années 1960 semble avoir rendu l'Amérique de plus en plus présente à votre esprit. Certaines de vos œuvres, comme *Un Ours pour le F.B.I.* (1964), *Un Américain en enfer* (1965) et, plus tard, *La Permission* (1967), mettent en scène des histoires et des questions que les Noirs sont en droit de poser à la société américaine[16]. D'ailleurs, avec la montée en puissance du Mouvement des Droits Civiques, et ensuite les Black Panthers, ils le font. Quel rôle...**

M.V.P. Laisse-moi t'arrêter là... Pas du tout ! C'est pas du tout comme ça que ça s'est passé ! Les choses que je faisais, c'était simplement parce qu'à ce moment j'avais quelques minutes pour m'asseoir et écrire ! C'était pas parce que j'étais ici en France, ou... [il marque un silence vaguement agacé] Tu te lèves pas soudainement le matin et tu te rends compte que tu es noir, que tu es une femme ou que tu as une barbe ! Tu vois ce que je veux dire ? Tu sais ça depuis très longtemps ! C'était pas une compréhension soudaine des liaisons politiques avec les bas-fonds, la communauté noire, ou... C'était pas comme ça du tout ! Même aujourd'hui, les gens continuent à me dire: « Ah, vous étiez plus intelligent, plus furieux... » Mais non ! J'étais exactement le même que celui que j'avais toujours été ! C'était pas du tout une révélation pour moi !

**J.B. Ce que je voulais dire, c'est que, peut-être, l'éloignement vous avait donné - comme vous le disiez - du temps pour réfléchir. C'est pour ça que je voulais vous demander quel rôle avait joué ce détour parisien des années 1960 dans l'élaboration de vos réflexions ? Peut-on voir dans votre œuvre une volonté de réfléchir aux rapports minorités/majorités, au-delà du seul cadre des situations rencontrées par les Noirs aux États-Unis ?**

M.V.P. La réponse, je l'ai déjà donnée : absolument pas ! C'est-à-dire que c'était pas d'éloignement ou de distance dont j'avais besoin, mais de temps ! C'est tout ! Chester, il a commencé à écrire – on a discuté de ça – en prison [rires] ! Pas parce qu'il était en prison : injustice et tatata... C'était parce qu'il avait du temps ! Ben, j'ai eu [il s'interrompt]... Avant ça, d'abord, quand j'étais militaire, j'avais une seule idée : sortir de ça vivant ! Et après ça,

---

j'ai eu autre chose à faire, et autre chose, et autre chose... Donc, c'est pas mon état d'esprit qui a changé ; la seule chose qui a changé vis-à-vis du cinéma, c'est que j'ai eu l'occasion de maîtriser le métier de mieux en mieux. Ça, c'est l'expérience : tu fais de plus en plus de choses. Mais c'était pas, à partir de ça, une compréhension due à l'éloignement, à la France, gnagnagna... Pas du tout !



Don't believe the hype // Strasbourg, 2011 - © Dan 23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

**J.B. Dans un livre intitulé *L'Aveugle au Pistolet* (Paris, Gallimard, 1970 [1969]), Chester Himes met en scène une histoire : celle d'un homme noir aveugle, aigri par une vie d'impositions et de dominations blanches. Au moment de l'insulte ultime, il ne va plus pouvoir contenir sa rébellion et va tuer à l'aveugle, forcément, faute de pouvoir identifier son ennemi. Puisqu'il tue l'un de ses frères, cette histoire résonne avec une autre, plus ancienne : celle de Stagger Lee [voir encadré ci-dessous]. Il me semble que le personnage de Sweetback - qu'on a souvent rapproché de Stagger Lee - fait cependant plus que rendre la violence qu'il a subie. Sweetback n'est-il pas l'aveugle de Chester qui se remettrait lentement à voir ?**

M.V.P. Moi, je fais pas les liaisons avec toute cette sorte de choses! Euhh... peut-être... Moi, j'en sais que dalle ! Je l'ai expliqué très souvent : j'ai fait du cinéma comme je fais la cuisine ; c'est-à-dire que je mets les choses que j'aime bien. Mais si les autres gens n'aiment pas, je suis obligé d'en manger toute la semaine ! Eh ben alors, quoi ? Probablement, si j'étais un type un peu intello, qui pense les choses, je dirais que c'est vrai, qu'il y a quelque chose là-dedans, mais moi...

**J.B. C'est pas quelque chose que vous aviez particulièrement à l'esprit quand vous écriviez cette histoire : ce genre d'interrogation...**

M.V.P. Absolument pas, non !

---

**Stagger Lee, ou la fureur destructrice du gangster noir**

*Le mythe de Stagger Lee est profondément enchâssé dans la trame culturelle africaine-américaine au chapitre de ses personnages les plus agonistiques. À la fin du XIXe siècle, dans un tripot, un souteneur noir dont le surnom était Stagger Lee (Stackerlee, Stagolee ou Stack-O-Lee selon les versions) a ainsi abattu d'un coup de révolver un « frère », Billy, avec lequel il avait eu maille à partir. Sans la moindre once de pitié pour sa victime, Stagger Lee avait froidement ignoré toutes ses supplications, incarnant dès lors le bad motherfucker (le pur salopard) indomptable et dont la fierté pouvait le mener jusqu'à la mort : la sienne, ou celle des autres. D'abord véhiculé par la tradition du ragtime et du blues, le mythe de Stagger Lee a ensuite été repris tout au long du XXe siècle dans plus de quatre cent chansons interprétées par des artistes aussi divers que Lloyd Price, Wilson Pickett, James Brown, ou encore Nick Cave et le groupe punk The Clash (cf. Brown C., [Stagolee Shot Billy](#), Cambridge & London, Harvard University Press, 2004).*

*Au cours d'une interview donnée le 13 février 1970 alors qu'il était incarcéré à la prison de San Francisco, le leader Black Panther Bobby Seale inscrit à son tour le nom de Stagger Lee au fronton de ses luttes. Pour lui, Stagger Lee demeure la figure archétypale de la résistance africaine-américaine ou, plus précisément, un visage du refus à l'état brut. Stagger Lee figurerait ainsi l'élan ravageur d'une émancipation qui ne peut plus souffrir aucune limite, quitte à semer autour de lui la mort et la destruction. Mais sous peine qu'elle ne se retourne contre ses propres frères, la violence de Stagger Lee, sa force brutale et la puissance de sa détermination doivent être armées d'une conscience politique appelée à préparer une authentique révolution. D'après Bobby Seale, les ghettos noirs étaient donc - et sont sans doute toujours - remplis de Stagger Lee s'affrontant les uns les autres au lieu de se confronter aux véritables raisons de leur oppression (voir le film de Francisco Newman, [Staggerlee : A Conversation with Black Panther Bobby Seale](#), San Francisco, KQED TV, 1970).*

---







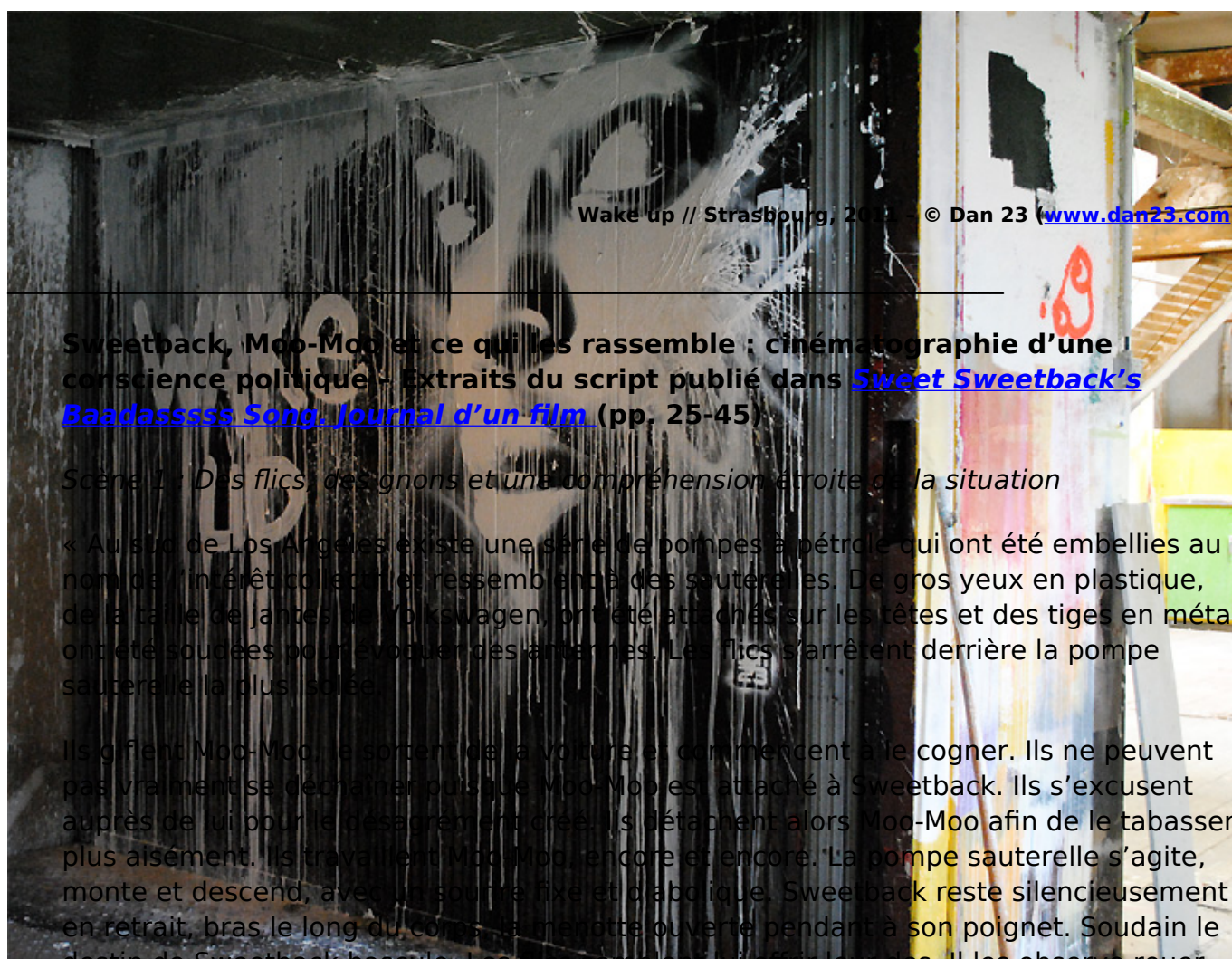
Revolution // Strasbourg, 2013 - © Dan 23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

**J.B. Je faisais référence, avec le personnage de Stagger Lee, à quelque chose qu'avait écrit Greil Marcus - le journaliste et critique musical américain - à propos de Sweetback. Il a écrit un texte sur Sly Stone où il fait ce rapprochement-là, entre Stagger Lee et Sweetback[17]...**

M.V.P. Ben oui, mais j'y suis pour rien dans l'affaire ! Je connais pas le mec, je connais pas le texte [*rires*] ! Moi, je suis là comme le plouc que j'étais : ben, je connais que dalle quoi ! Bon, peut-être qu'il y a une liaison, ou quelque chose. Mais moi, je me permets le luxe de rester plouc ! C'est-à-dire que, quand j'allais au cinéma, je me souciais pas de savoir quel était le réalisateur, etc. J'allais juste au cinéma ! Donc, j'ai pas été influencé de cette façon. Quand j'étais en France, parmi les Américains il y avait une sorte de communauté d'expatriés, blancs et noirs, qui s'était constituée. Mais ça m'intéressait pas ; je suis plutôt un solitaire !

**J.B. Sweetback semble s'élever à titre individuel contre les injustices dont il est victime et, en même temps - sans pourtant revendiquer de cause particulière -, il semble incarner une véritable rébellion collective. Comment expliquez-vous ces rapports entre révolte individuelle et révolte sociale, en dehors de tout mouvement organisé ?**

M.V.P. Mais mon explication de ça, c'est plutôt dans l'expérience qu'il faut la chercher. Pour te mettre le doigt pile sur les choses, Sweetback, au commencement, savait même pas qu'il était un outil du système. D'ailleurs, de nombreuses fois, les gens ne le savent pas, étant donné qu'ils font partie du système ! Au commencement du film, après que Sweetback ait frappé les deux flics, Moo-Moo, le jeune qui est avec lui, dit : « Et qu'est-ce qu'on fait, nous, maintenant ? » À ce moment-là, on pourrait penser que Sweetback va avoir une compréhension large de la situation - et c'est ça la clé : une compréhension plus large -, mais il dit : « Nous ? Mon cul ! » Et il part ! Plus tard dans le film, après être allé à gauche et à droite, après avoir compris la façon dont lui-même était juste « *a pawn in their game* » (un pion dans leur jeu) - comme dit Dylan -, après avoir compris comment il avait été utilisé par le système, il a fait une chose différente ! Lorsque le type de la moto dit : « Ecoutez, y'a pas de place pour trois... », Sweetback, avec son embryon de compréhension politique, lui répond : « Prends-le lui [*i.e.* Moo-Moo], c'est notre avenir ! »



Wake up // Strasbourg, 2014 © Dan 23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

**Sweetback, Moo-Moo et ce qui les rassemble : cinématographie d'une conscience politique - Extraits du script publié dans [Sweet Sweetback's Baadasssss Song, Journal d'un film](#) (pp. 25-45)**

*Scène 1 : Des flics, des gnons et une compréhension étroite de la situation*

« Au sud de Los Angeles existe une série de pompes à pétrole qui ont été embellies au nom de l'intérêt collectif et ressemblent à des souterelles. De gros yeux en plastique, de la tôle de jantes Volkswagen ont été attachés sur les têtes et des tiges en métal ont été soudées pour en faire des antennes. Les flics s'arrêtent derrière la pompe sauterelle la plus isolée.

Ils giflent Moo-Moo, le sortent de la voiture et commencent à le cogner. Ils ne peuvent pas vraiment se déchaîner puisque Moo-Moo est attaché à Sweetback. Ils s'excusent auprès de lui pour le désagrément créé, ils détachent alors Moo-Moo afin de le tabasser plus aisément. Ils travaillent Moo-Moo encore et encore. La pompe sauterelle s'agite, monte et descend, avec un sourire fixe et d'aboiement. Sweetback reste silencieusement en retrait, bras le long du corps, la menotte ouverte pendant à son poignet. Soudain le destin de Sweetback bascule. Les flics semblent lui offrir leur dos. Il les observe rouer de coups le pauvre gars. Sweetback se rue alors sur eux et se sert de sa menotte comme d'un coup de poing américain mortel. Il est si rapide et sûr de lui qu'ils n'ont

même pas le temps de réaliser ce qui leur arrive. Ils tombent, inconscients. Sweetback continue de les frapper. Il donne ses coups au rythme des pompes sauteuses, encore, encore et encore.

Il traîne Moo-Moo, à demi inconscient, jusqu'à un ruisseau proche et lui asperge le visage. Moo-Moo tente en vain de lui exprimer sa gratitude. Sweetback, comme revenu à son vieux lui-même, demeure impassible. Ils se séparent en prenant des directions différentes. » (pp. 29-30)

Trahis ou esseulés, les deux fugitifs ne tarderont pas à être à nouveau réunis par leur destinée...

*Scène 2 : Encore des flics et des gnons, mais une compréhension plus large de la situation*

« Sweetback et Moo-Moo [...] [sont dans] un bar-billard fermé pour la saison. [...] L'électricité n'a pas été coupée. Pour passer le temps, Sweetback et Moo-Moo jouent au billard.

Deux flics blancs font irruption [...]. Débute une bagarre... Moo-Moo est blessé et l'un des flics tué. L'autre flic se rue sur Sweetback qui le harponne avec sa queue de billard.

Sweetback aide alors Moo-Moo à se remettre sur pied. Ils sortent tous les deux. Il y a un bruit de moto. C'est un membre d'un club de motards noirs [...]. Le type ne peut prendre que l'un des deux sur sa moto. [...] Sweetback [...] demande [au motard] de prendre Moo-Moo. Il l'aide à monter à l'arrière, la moto démarre. Moo-Moo est si mal en point qu'il tombe. Ils l'attachent à l'aide d'une sangle. La moto rugit de nouveau et part. Sweetback fonce dans les buissons et commence à courir.

Les lumières du bar sont toujours allumées et les regards des deux flics morts fixent les ampoules - comme absorbés par des questions éternelles. » (pp. 38-39).

---

Tu comprends, pour montrer ces idées, j'aurais pu créer un personnage déjà armé d'une conscience politique ; mais la plupart des gens avec qui je parle dans le film, comme la communauté noire qui a vu le film, est plutôt au niveau politique de Sweetback ! Donc j'ai commencé l'histoire à ce niveau-là ! Tu vois ce que je veux dire ? Comme ça, on peut voir clairement le trajet qui a été fait ! C'est pour ça que j'ai fait les choses comme ça. Mais il y a une autre chose que tu m'as demandée ; en fait, tu m'as pas demandé, c'est moi qui me suis posé la question quand on a parlé de Chester et de moi, et tout ça : si je viens de ça et ça... Mais non ! Je viens pas directement des choses qu'ils ont écrites ; mais je viens de la même expérience ! L'expérience, tu n'es pas obligé de la préciser d'une façon ou d'une autre. Souvent, les gens se gourent. Ils font erreur : ils essayent de comprendre, non pas en mettant le doigt sur l'expérience, mais sur les œuvres elles-mêmes. Mais l'œuvre, c'est qu'un deuxième degré ; comme le *Mythe de la Caverne*, de Platon. Par exemple, avec Chester, on avait une compréhension immédiate...

**J.B. Vous n'avez pas eu besoin de lire d'autres récits d'expérience, puisque l'expérience vous l'aviez...**

M.V.P. Oui, mais exactement ! Et ce livre-là - *L'Aveugle* - en fait, je l'ai jamais lu ! Mais j'ai vécu la même expérience, la même sorte d'expérience, tu comprends ? C'est une approche beaucoup plus large : c'était pas Stagger Lee, c'était pas tatatata... Par exemple, dans Sweetback, à propos de la scène où les flics sont en train de tabasser les gens, il y a des personnes qui m'ont dit : « Oh non, c'est pas possible, la police a jamais été comme ça ! » Ben, quinze ans plus tard, il y a eu Rodney King [*il marque un silence*]... La seule différence, c'était qu'il y avait quelqu'un avec une vidéo, sinon tout le monde aurait continué à dire : « Ah non non, ça n'arrive jamais ! » Mais Chester, moi et beaucoup d'autres, on a vécu cette expérience ! Donc, je suis pas obligé de considérer la façon dont cette expérience a été, par exemple, mise dans un livre ; parce que Chester, moi et d'autres on a vu les mêmes choses et on a à peu près le même sentiment. C'est tout !



J'ai. De la même manière que le film, la musique qui accompagne Sweetback est  
très célèbre, surtout le **thème principal qui est un petit joyau de jazz-funk**  
composé par vos soins et interprété par Earth Wind & Fire, première formation.  
Le B.O. de Sweetback est d'ailleurs de votre première réalisation en matière  
de musique, mais vous avez d'autres albums avant ça, notamment *Breathin'*.  
[Mouvement] et dans ce disque, vous scandez des textes qui parlent de  
jazz-funk pour raconter de ce que feront des gens comme Gil Scott-Heron, ou  
les Last Poets ; et ça, c'est vous, selon les journalistes de *Billboard*  
notamment, un premier pas du rap. Précisément, qu'auriez-vous à dire de ce rôle  
que vous attribuez à la naissance du rap ?

M.V.P. Une fois de plus : j'ai fait les choses, je ne suis pas obligé de les expliquer ! Quand je  
suis rentré aux États-Unis, en 67, j'étais frappé par le fait qu'il y avait très peu de *lyrics*  
[textes] dans la musique qui parlaient de l'actualité, des émeutes et tout. Je voulais  
contribuer à changer ça ; alors, j'ai d'abord essayé d'utiliser les formats qui existaient,  
c'est-à-dire le blues, les spirituals et tout ça. Mais c'était pas assez urbain pour moi. Donc,  
je me suis dit : « je vais inventer une façon de caler les paroles, pas uniquement sur la  
mélodie, mais aussi sur le tempo, sur le beat ». Et ça, c'est devenu mon rap : « *Come on  
feet, Good for Me, Trouble and no place to be* [Allez mes pieds, Bons pour moi, Que des  
embrouilles et pas d'endroit à moi]... » Je trouvais que la musique était un moyen  
formidable d'avertir le public des choses qui leur arrivent, tout simplement ! J'ai toujours  
pensé que la musique était très importante pour la communauté noire. C'est pour cette  
raison que le film ne s'intitule pas juste *Sweet Sweetback's Baadasssss*, mais *Sweet  
Sweetback's Baadasssss Song* ! Parce que je considère ce film comme un opéra ! C'est  
comme un opéra pour moi. À un moment donné, il y a des anges noirs qui parlent avec  
Sweetback, les anges noirs de service : « Ah, Sweetback, fais pas ça, faut pas... bababa ».   
Sweetback est si tenace, si têtu qu'il continue quand même ! Et sa force, finalement, arrive  
à produire un changement chez les anges noirs ; ils deviennent militants : « *Yeah! Go  
Sweetback, run, run !* [Ouais ! Vas-y Sweetback, cours, cours !] » Et c'est ça qu'on peut









Feel the spirit - © Dan 23  
([www.dan23.com](http://www.dan23.com))

---

**Le c(h)œur des anges noirs : de la soumission à la rébellion - Extraits de la continuité dialoguée publiée dans *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. *Journal d'un film* (pp. 129-131)**

Désert

*Les anges de couleur.* - Pas à pas

Pas à pas

Progresse Sweetback

*Sweetback.* - C'est ce qu'il veut vous faire croire

*Les anges de couleur.* - Aucun progrès Sweetback

*Sweetback.* - Il n'a jamais arrêté de vous matraquer depuis 400 ans et il continuera

*Les anges de couleur.* - C'est sûr il nous traite mal Sweetback

---

*Sweetback.* – On peut l’obliger à faire mieux

*Les anges de couleur.* – Le poulet c’est rien qu’un oiseau

Le Blanc c’est que de la crotte

Le Nègre c’est que de la merde

Dieu va agiter l’eau

Venez dans l’eau les enfants

Venez dans l’eau les enfants

*Sweetback.* – Mettre la main sur une gachette

*Les anges de couleur.* – Tu parles de révolution *Sweetback*

*Sweetback.* – Je veux plus être à genoux

*Les anges de couleur.* – Tu parles de révolution *Sweetback*

*Sweetback.* – Que quelqu’un m’écoute

*Les anges de couleur.* – S’il peut pas te brûler

Il te piétinera

*Sweetback.* – Il m’aura pas

*Les anges de couleur.* – Laisse briller

Laisse briller

Laisse briller

Il a baisé ta maman

Il a baisé ton papa

*Sweetback.* – Mais il m’aura pas

*Les anges de couleur.* – Ailes ou rails t’es baisé où que t’aïlles *Sweetback*

*Sweetback.* – On a des pieds

*Les anges de couleur.* – Ailes ou rails t’es baisé où que t’aïlles *Sweetback*

*Sweetback.* – Les nègres ont des pieds

*Les anges de couleur.* – Ils ont saigné ton Frère

Ils ont saigné ta Sœur

*Sweetback.* – Ton Frère et ta Sœur aussi

---

Comme j'ai mis longtemps à voir qu'ils nous dressaient les uns contre les autres

*Les anges de couleur.* – Les nègres sont effrayés

*Sweetback.* – Dis-toi bien que s'ils frappent l'un de nous c'est ta mère qu'on frappe

*Les anges de couleur.* – Il a eu ton frère

Ne le laisse pas t'avoir

Magne ton cul noir Sweetback

Il te laissera pas debout Sweetback

Le Blanc sait tout Sweetback

Le Blanc sait tout

*Sweetback.* – Et il devrait savoir que j'en ai assez qu'il m'emmerde

Sweetback en cavale / Champ

*Anges de couleur finalement ensemble et agissant en Noirs.* – Cours Sweetback

Cours fils de pute

Ils ont saigné ta Sœur

*Sweetback.* – Ils me saigneront pas

*Anges noirs.* – Magne ton cul noir

Cours fils de pute

---

Mais, pour en revenir à la musique de Sweetback, là encore j'ai eu cette chance énorme, un autre conte de fée : ma secrétaire était la copine de quelqu'un qui jouait dans un groupe et elle m'a dit : « Mon jules est dans un groupe là, tu veux pas écouter ? » Et ça, c'était *Earth, Wind & Fire*. C'est comme ça que je suis tombé sur *Earth, Wind & Fire* ! C'était leur premier album ! Ils étaient en train de crever de faim dans une petite piaule sur Hollywood Boulevard, tous dans la même chambre quoi, tu vois... Eh ben, c'est comme ça qu'on s'est rencontrés.

**J.B. Que l'on fasse référence aux ghettos américains ou à d'autres endroits - comme en France par exemple, où l'on refuse d'employer ce terme pour décrire certaines situations de ségrégation - qui sont selon vous les Sweetback d'aujourd'hui et quels sont leurs combats ?**

M.V.P. J'en sais rien moi ! C'est pas mon rayon ! Moi, je continue à lutter et j'espère que d'autres continueront ! Mais ma première règle, c'est : « *Don't write a check with your mouth your ass can't cash* [littéralement : Fais pas un chèque avec ta bouche que tu ne

**La fierté noire en images : une infra-politique du film.**

<https://www.contretemps.eu>

**Entretien avec Melvin Van Peebles**

**redaction**

---

peux pas payer avec ton cul] ! » Pas le cul de tout le monde hein, le tien ! Donc moi, je m'occupe pas de chercher chez les autres, je continue à lutter moi-même ! »



Ainsi Sweetback a-t-il été l'incarnation d'un tournant dans la lutte menée par Melvin Van Peebles ; un tournant stratégique qui l'a fait passer des coulisses de la rébellion aux scènes publiques de la résistance – ou de l'infra-politique au geste politique, dont il lui a fallu assumer toutes les annonces. Afin de réaliser un tel passage, le cinéaste a lancé son « programme droit-au-but » (*up-front aims program*) dont il résume la lettre ainsi : « *jusque-là, j'avais essayé de convaincre, grâce à mon travail, de la nécessité de virer de mon cul le pied du Blanc sans le lui montrer trop tôt. J'allais devoir changer de méthode. Alors j'ai pensé – pourquoi à ce moment précis, je n'en sais rien – que je ne pourrais pas ne pas traiter frontalement ce sujet, et qu'il me faudrait affirmer avec force ce qu'après tout je suis, et que nous sommes tous.* [18] » Le Black Panther Party ne s'y est pas trompé, qui a reconnu là un geste fondateur de la lutte des Noirs et a donc décidé le visionnage obligatoire de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* pour l'ensemble de ses membres.







**You are gifted and black // Paris, 2013 - © Dan 23 ([www.dan23.com](http://www.dan23.com))**

En plus du classement X de son film par le jury de la Motion Picture Association of America<sup>[19]</sup>, cette affirmation d'une fierté noire sans compromission a précisément valu à Melvin Van Peebles d'être inscrit sur la « liste noire » d'Hollywood. Après tout, quoi de plus normal pour le réalisateur de *Sweetback* ? Suite au succès honorable rencontré par *Watermelon Man* en 1970 – une comédie aux accents kafkaïens où un Blanc conservateur et raciste se réveille un beau matin métamorphosé en Noir, subissant dès lors le rejet de sa famille et du monde social –, Melvin Van Peebles avait pourtant décroché un engagement pour la réalisation de trois films avec la Columbia Pictures ; engagement bien évidemment rompu dès lors qu'il a choisi de devenir ce lanceur d'alerte s'efforçant de sonner l'alarme suffisamment fort pour extirper les siens du pouvoir anesthésique des dominations ordinaires. Pour autant, l'alerte a-t-elle eu un véritable écho ? La porte du cinéma s'étant refermée, Van Peebles a ouvert celle de Broadway où, selon ses propres dires, il a été le premier Noir à écrire, réaliser et produire des comédies musicales. *Ain't Supposed to Die a Natural Death (Tunes of Blackness)* – une scansion politico-musicale du quotidien des ghettos noirs – et *Don't Play Us Cheap*, un conte harlémitte dans lequel deux diables à forme humaine tentent de saccager une fête, fouleront ainsi la scène des music-halls



respectivement en 1971 et 1972. La seconde de ces créations a même fait l'objet d'une adaptation filmique en 1973 ; ignorée par la critique, elle n'a rencontré qu'un public confidentiel. Melvin Van Peebles a dès lors pris quelque distance avec le cinéma, avant d'y revenir avec plus ou moins de reconnaissance et de fortune. Ainsi a-t-il notamment conçu [Panther](#) avec son fils Mario en 1995, un film controversé sur l'histoire du Black Panther Party[20]. Quant à certains paradoxes de son héritage – depuis les films de « blaxploitation » censés mettre en scène des héros noirs pour les Noirs, jusqu'à l'industrie du rap où la rébellion de Sweetback a été convertie en espèces sonnantes et trébuchantes –, l'analyse de Van Peebles conclut à un authentique coup de génie commercial qui a consisté à retirer entièrement les aspects politiques des arts de la résistance noire, ainsi réduits au spectacle cartoonnesque d'une puissance mise à genoux devant le pouvoir économique[21]. À certains égards, tout semble s'être passé comme si les chaînes de l'esclavage avaient été fondues pour fabriquer les armes à feu avec lesquelles la communauté s'entre-tue.

Mais pour ça comme pour le reste, Melvin Van Peebles n'a pas de leçon à donner. S'il veut être un exemple pour sa communauté, ce n'est certainement pas au sens d'une exemplarité verticale, du sommet de laquelle on admirerait le spectacle de sa réussite ; au contraire, il s'agirait plutôt d'une exemplarité horizontale : celle qui, à partir de l'air de famille que peut susciter le modèle, est appelée à inspirer d'autres parcours du même acabit. Ainsi précise-t-il qu'autour de lui, enfant, il n'a « *jamais connu aucun écrivain qui [lui] ressemblait. [Mais] maintenant, quand [il] prend la parole, les gens peuvent se dire : « Merde, il me ressemble, il parle comme moi, et il y arrive. « Voilà ce qui brise le carcan ! »*. Et Van Peebles de poursuivre : « *les gens dans la rue sentent un lien de parenté avec moi. Et ça, en soi, c'est un acte politique. C'est même la meilleure arme politique qui soit.* » Pour le reste, Van Peebles n'a jamais voulu produire de clones ; son souhait a plutôt été de rendre les dominés plus autonomes, quel qu'en soit le résultat. « *Regarde : tout le monde ne peut pas être un radical et y consacrer sa vie. Les gens me disent souvent : « Untel ou untel n'a pas fait ce que tu as fait. » Bon, OK. Mais untel ou untel n'a pas à faire ce que j'ai fait. S'il veut être un trou-du-cul, alors je me suis battu pour son droit à être un trou-du-cul. Je veux juste qu'il soit en capacité d'être ce qu'il veut être. Il n'a pas à suivre mes pas. C'est tout pour moi. On a cette idée romantique que tous les Noirs devraient être des radicaux. Putain, mais dégage de là !*[22] »

\*

## Notes

[1] Van Peebles M. & Surowiecki J., « [Making it. A conversation with Melvin Van Peebles](#) », *Transition*, n° 79, 1999, p. 190 (trad. J. Beauchez).

[2] Voir à ce sujet l'ouvrage classique d'Ed Guerrero, [Framing Blackness. The African American Image in Film](#), Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 69 et suiv. ; en français, voir également : Crémieux A., [Les Cinéastes noirs américains et le rêve hollywoodien](#), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 33-40.

[3] Van Peebles M., *Bold Money: A New Way to Play the Option Market*, New York, Warner Books, 1986.

[4] À ce propos, voir notamment : Henderson E.A., « [The Lumpenproletariat as Vanguard ? The Black Panther Party, Social Transformation, and Pearson's Analysis of Huey Newton](#) », *Journal of Black Studies*, vol. 28, n° 2, 1997, pp. 171-199.

[5] Koven M.J., *Blaxploitation Films*, Harpenden : Kamera Books, p. 17 et suiv. Sur l'inversion des significations dans le vernaculaire noir où, à l'exemple du terme « *bad* », ce qui est mauvais pour les Blancs devient bon pour les Africains-Américains, voir également : [Smitherman G., \*Talkin' that Talk : Language, Culture and Education in African America\*](#), London & New York, Routledge, 2003 [2000], pp. 365-367.

[6] Van Peebles M., [Sweet Sweetback's Baadasssss Song. \*Journal d'un film\*](#), Pertuis & Issy-les-Moulineaux, Rouge Profond/Arte Éditions, 2004 [1971], p. 16.

[7] Du Bois W.E.B., [Les Âmes du peuple noir](#), Paris, La Découverte, 2007 [1903], p. 7.

[8] À ce sujet, voir en particulier : Jones L. (Amiri Baraka), [Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche](#), Paris, Gallimard, 1968 [1964].

[9] Cette définition du « texte caché » (*hidden transcript*) renvoie aux travaux de l'anthropologue James C. Scott sur [La Domination et les arts de la résistance](#), Paris, éd. Amsterdam, 2008 [1992], p. 19 et suiv.

[10] Van Peebles M. & Surowiecki J., art. cit., p. 183 (trad. J. Beauchez).

[11] C'est en 1955, pendant son service dans l'Air Force, que Melvin Van Peebles rencontre Maria Marx, une jeune femme blanche d'origine allemande. Ils rejoignent San Francisco tout de suite après la naissance au Mexique de leur fils Mario.

[12] Van Peebles M. & Bernhard R., *The Big Heart*, San Francisco, Fearon Publishers, 1957.

[13] Nous sommes alors en 1959 et Melvin Van Peebles utilise notamment l'argent du « G.I. Bill » – un pécule versé aux soldats démobilisés – pour financer son voyage dont fait également partie sa famille qui, en plus de son épouse et de son fils, compte désormais sa fille Megan née en 1958.

[14] Amos Vogel est le fondateur du Cinema 16, un ciné-club d'avant-garde new-yorkais qui a notamment projeté les premières réalisations de Roman Polanski, John Cassavetes, Jacques Rivette ou encore Alain Resnais. Vogel a également signé un ouvrage qui compte aujourd'hui parmi les classiques : *Film as a Subversive Art*, New York, D.A.P. / C.T. Editions, 2005 [1974].

[15] Entre-temps, Melvin Van Peebles et sa femme se sont séparés ; suite à quoi elle et leurs enfants ont regagné San Francisco.

[16] Les deux premiers d'entre ces textes ont une double dimension d'autobiographie et de critique politique ; quant au dernier, il pose la question des relations amoureuses entre Blancs et Noirs au travers de l'histoire d'un soldat africain-américain qui, basé à Paris, tombe amoureux d'une jeune française. La « permission » prend alors un double sens car, tout en désignant le temps passé ensemble, elle interroge le droit de s'aimer. Adaptée au cinéma, cette nouvelle constitue la trame du premier long métrage de Melvin Van Peebles : [The Story of a 3-Day Pass](#), élu « choix des critiques » au Festival de San Francisco en 1967.

[17] Marcus G., [Mystery train : images de l'Amérique à travers le rock'n'roll](#), Paris : éd. Allia, 2001 [1975], pp. 126-175.

[18] Van Peebles M., [Sweet Sweetback's Baadasssss Song. \*Journal d'un film\*](#), op. cit., p. 20.

[19] Melvin Van Peebles brandira ce classement en étendard de la censure qu'il a subie, inscrivant sur l'affiche de son film la mention « *Rated X by an all-white jury* [classé X pour un jury entièrement blanc] » ; pour lire la lettre qu'il a envoyée le 22 mars 1971 à Jack Valenti, Président de la Motion Picture of America, voir : Van Peebles M., *ibid.*, pp. 135-136.

[20] Sur le tournage du film et les positions qu'il défend, voir : Van Peebles M., Taylor U.Y. & Lewis T. J., *Panther. A Pictorial History of the Black Panthers and the Story Behind the Film*, New York, New Market Press, 1995.

[21] Van Peebles M. & Surowiecki J., art. cit., p. 181.

[22] Pour les trois dernières citations : *ibid.*, p. 185 (trad. J. Beauchez).