

**« THE MEASURE OF A [BLACK] MAN »:**  
**SIDNEY POITIER, LA CONTESTATION AFRO-AMERICAINE ET SES LIMITES DANS LE CINEMA**  
**HOLLYWOODIEN DES ANNEES CINQUANTE A LA FIN DES ANNEES SOIXANTE**

*Claire DUTRIAUX*  
*Université Paris IV – Sorbonne*

Sidney Poitier est sans conteste l'acteur noir le plus connu des années cinquante et soixante, ayant même accédé, selon Donald Bogle dans *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* au statut de « superstar » dans les années 1960, ce qui témoigne d'une réussite extrêmement importante pour un acteur noir alors qu'il a évolué dans un contexte de tensions raciales extrêmes, entre déségrégation, résistances à la déségrégation et violences raciales. Il reçut l'oscar du meilleur acteur pour son rôle dans *Lilies of the Field* (1963), devenant le premier acteur noir à recevoir cette récompense. Ce rôle intégrait notamment une composante raciale importante, bien que le film ne soit pas à proprement parler un film de « droits civiques » et que le traitement de la question raciale n'y soit pas aussi ostensible que dans un film à message de Stanley Kramer. Poitier y incarne un jeune homme sans véritable projet de vie qui se trouve, de façon tout à fait comique, forcé d'aider une petite communauté de nonnes autrichiennes venues s'approprier un coin désertique de l'Ouest américain. Le film vise clairement à démontrer que l'harmonie est possible entre des êtres d'horizons extrêmement différents, qu'ils soient catholiques ou athées, hommes ou femmes, et évidemment noirs ou blancs, voire que ces différences ne sont qu'un objet de discours sans fondement dans la réalité : une des séquences montre Poitier tenter d'enseigner aux nonnes, dont l'anglais est approximatif, les termes « blanc » et « noir ». L'oscar que Sidney Poitier reçoit pour son rôle dans ce film à la tonalité légère marque symboliquement l'approbation de la société blanche pour ce type de scénario, où l'entente des communautés est le souci principal.

Sidney Poitier ne fit néanmoins pas toujours l'unanimité, particulièrement chez les spectateurs et critiques universitaires noirs. En effet, même s'il veillait toujours à ce que ses rôles le présentent comme un être digne et admirable,<sup>1</sup> et que les films dans lesquels il jouait aient toujours une composante militante, répondant en cela au principe selon lequel un acteur noir doit incarner au-delà de lui-même toute la communauté noire, principe qu'il choisissait lui-même de suivre (« An artist must lead, teach, and illuminate »<sup>2</sup>), certains considéraient que ses incarnations répondaient avant tout aux désirs de la communauté blanche, ne serait-ce que parce que ses films étaient produits par des Blancs. Si Sidney Poitier continuait d'être un symbole de l'entente entre Blancs et Noirs dans les années soixante, il n'était plus un symbole de la lutte pour les droits civiques des Noirs comme il avait pu l'être dans les années cinquante, surtout à l'ère d'un Black Power qui prônait une dynamique de la contestation plus radicale qu'elle ne l'avait été avec

---

<sup>1</sup> Peter Bogdanovich relate que Poitier refusa bon nombre de rôles dès les années cinquante et ce jusqu'à la fin de sa carrière d'acteur (il déclina les rôles principaux dans *The Phenix City Story* en 1955 et dans *Driving Miss Daisy* en 1989), ne souhaitant aucun rôle qui puisse le montrer comme une victime ou un être servile. Ce souci constant de la façon dont un acteur noir sera perçu montre que ses choix de rôles étaient avant tout politiques. Bogdanovich, *Who the Hell's In It*, 449-50.

<sup>2</sup> Interview de Sidney Poitier, « No More Race Films for Me, Says Sidney Poitier, » *The Chicago Daily Defender*, April 2, 1964, 25.

Martin Luther King Jr.<sup>3</sup> De fait, le personnage de John Prentice dans *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), jeune docteur de renommée internationale aux gestes très policés et aux paroles mesurées est en tous points contraire aux super héros d'action, brutaux et immoraux, qui apparaîtront dans *Shaft* et *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (tous deux sortis en 1971), films emblématiques de la *blaxploitation*.

Néanmoins, hormis dans *Guess Who's Coming to Dinner*, la colère face aux injustices du monde blanc n'est jamais absente du jeu d'acteur de Sidney Poitier, elle en est au contraire un élément absolument fondamental. De nombreuses scènes où l'acteur a exprimé sa révolte face à un système apparemment immuable ont marqué les décennies du mouvement pour les droits civiques. Son cri, « They call me MISTER Tibbs ! », en réponse à Gillespie, le policier redneck et raciste de *In the Heat of the Night*, qui ne cesse de l'appeler par son prénom ou par « boy » (appellation humiliante, qui évoque immédiatement le comportement des policiers blancs envers les manifestants noirs pendant les années du mouvement), fut si apprécié des spectateurs qu'il fut directement repris pour le titre d'une suite dans le style *blaxploitation*, *They Call Me MISTER Tibbs* (1970). Si la critique noire des années 1970, et notamment Donald Bogle dans *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*, a privilégié une analyse très virulente de Sidney Poitier comme victime sacrificielle d'un Hollywood blanc, il faut souligner que toute la carrière de Sidney Poitier fut en réalité en tension entre les velléités du monde blanc et les velléités du monde noir dans des décennies où les seuls rôles qu'il était possible d'obtenir pour un homme noir à Hollywood restaient en partie des rôles stéréotypés, même si ces stéréotypes étaient bien éloignés de ceux des *toms* et *mammies* qui parsemaient le cinéma des années trente et quarante avec Hattie Mc Daniel et Stepin Fetchit. Les rôles de Sidney Poitier (deux fois médecin brillant dans *No Way Out* et *Guess Who's Coming to Dinner*, policier de renom dans *In the Heat of the Night*, cow-boy justicier dans *Duel at Diablo*, pour ne citer que quelques exemples) auraient été inenvisageables pour un homme noir dans les années quarante, de même que son statut de star susceptible d'attirer les foules et d'assurer à lui tout seul le succès d'un film. Ce qui marque les rôles de Sidney Poitier au cinéma est donc cette tension constante entre le monde blanc et le monde noir, et cette articulation difficile entre un désir d'intégration parfois problématique dans la société blanche et l'expression de la contestation, forcément en jeu dans les années cinquante et soixante. Dans presque tous ses rôles, Sidney Poitier a instauré des moments où il a pu mettre en scène le rejet de la norme du personnage noir de l'époque, même s'il n'a pas toujours réussi à la bouleverser suffisamment pour les tenants du Black Power. L'analyse de plusieurs de ses rôles, notamment dans les films qui intègrent dans leur scénario la question raciale, met en lumière les contradictions auxquelles l'acteur a dû faire face, contradictions qui reflètent celles de la contestation noire au cours de ces deux décennies houleuses.

### ***Un acteur bien-aimé : Sidney Poitier et la construction du symbole noir***

Sidney Poitier est, au-delà de son travail d'acteur, devenu un symbole dans les années cinquante et soixante pour beaucoup d'Américains, et notamment pour beaucoup de Noirs. Ce succès

---

<sup>3</sup> Il convient de mentionner ici la relation amicale qui s'était nouée entre Sidney Poitier et Martin Luther King Jr. En août 1967, Martin Luther King Jr. invita Sidney Poitier à prononcer un discours pour la dixième convention annuelle du Southern Christian Leadership Conference, l'organisation pour les droits civiques dont il était le dirigeant (Goudsouzian, *Sidney Poitier : Man, Actor, Icon*, 2).

s'explique d'une part par le fait qu'il est le seul acteur noir véritablement visible de l'époque, qui n'est pas cantonné à des seconds rôles, mais aussi par le fait que ses rôles ne sont pas aussi stéréotypés que ceux auxquels étaient condamnés beaucoup d'acteurs noirs, souvent relégués au service des Blancs : *Gone With the Wind*, avec ses esclaves serviles, sort sur les écrans de cinéma tout juste une dizaine d'années avant le premier succès de Poitier, *No Way Out*. Un an avant seulement sort *Pinky*, un film où le rôle principal, qui doit être celui d'une métisse, est tenu par une actrice blanche. Si le rôle tenu par l'actrice noire Ethel Waters dans le film s'éloigne un peu des stéréotypes de *Gone with the Wind*, il reste semblable à celui d'une Mammy. En 1949 et 1950, Hollywood commence tout juste à s'intéresser aux *race pictures*, ce qui se traduit par la sortie d'une série de films qui tirent parti d'une part de la contestation grandissante des Noirs américains au sortir de la seconde guerre mondiale, et d'autre part de l'envie pressante de voir apparaître sur les écrans américains d'autres personnages noirs, plus fidèles à la réalité (des « New Negroes »), mais aussi plus fiers et dignes. Sidney Poitier s'inscrit dans cette vague lorsqu'il tourne dans *No Way Out* en 1950, car le film est produit par Darryl Zanuck, producteur qui se spécialise dans les *problem films* et a également produit *Pinky*.

Le succès de Sidney Poitier tient aussi à son impeccable diction, tout aussi claire que celle d'un acteur blanc, ce qui le distingue là encore de la plupart des autres acteurs de sa génération qui usaient fréquemment d'un parler « noir ». Pour les spectateurs noirs, mais aussi dans une certaine mesure pour les spectateurs blancs, cette diction précise sert de rappel d'un autre élément qui a distingué Poitier de tous les autres : l'acteur a réussi, socialement et économiquement, grâce au travail et à son dynamisme, histoire qui plaît dans une Amérique nourrie de rêve américain. Plusieurs portraits de Sidney Poitier, publiés dans divers journaux blancs et noirs, notamment après son premier grand succès en tant que rôle principal dans *The Defiant Ones*, relatent avec précision cette ascension irrésistible de l'homme pauvre originaire des Bahamas, sans éducation, qui a réussi à s'éduquer tout seul à New York après avoir enchaîné les petits métiers sans lendemain.<sup>4</sup> Les journaux décrivent longuement son enfance dans les Bahamas, où il doit lutter au quotidien contre la pauvreté, et où il n'a accès à l'école qu'un an et demi seulement, puis son arrivée à Miami à l'âge de quinze ans, où il doit affronter pour la première fois de sa vie la discrimination raciale sous le prisme des lois Jim Crow (les Bahamas étant en majorité noires, Sidney Poitier ne connaissait pas vraiment la violence de la ségrégation avant sa venue en Floride). Ces mêmes journaux précisent que son accent caribéen le rend presque incompréhensible (« [he was] burdened with a West Indian accent that made him almost unintelligible »<sup>5</sup>), mais que, alors que Sidney Poitier s'est établi à New York et décide de devenir acteur, il décida de s'éduquer à l'aide de livres, de magazines et d'une radio pendant six mois afin d'apprendre à lire et prononcer tous les mots imaginables. Grâce à ce travail, Poitier est par la suite d'abord employé dans un théâtre noir avant de jouer à Broadway puis se présente pour le casting de *No Way Out*. Malgré la difficulté de trouver des rôles consistants pour un acteur noir, le succès de Poitier sera ensuite confirmé par *The Blackboard Jungle* (1955), puis *The Defiant Ones* (1958).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Par exemple, Thomas M. Pryor, "A 'Defiant One' Becomes a Star," *The New York Times*, January 25, 1959, SM27, ou A.S. Doc Young, "Hollywood's Unlikeliest Star," *The Chicago Defender*, April 5, 1965, 1.

<sup>5</sup> Pryor, "A 'Defiant One' Becomes a Star."

<sup>6</sup> Sidney Poitier relatera à nouveau cette histoire d'un jeune homme pauvre qui a accédé, par sa seule force de travail, au statut de star dans ses deux autobiographies, *This Life* et *The Measure of a Man*.

Sidney Poitier représente, comme le montrent ces portraits, l'incarnation même du rêve américain. Or, c'est précisément cette trajectoire symbolique que l'on retrouve dans un certain nombre de ses films : un homme noir d'origine modeste réussit à s'affranchir de ces mêmes origines pour devenir un membre respecté de la société américaine, ce qui lui permet dans le même temps de débarrasser cette même société (vue au prisme d'Hollywood) de ses préjugés racistes puisque le personnage noir est un personnage positif en tous points. Le racisme blanc est en effet fréquemment couplé avec les difficultés économiques dans les films à composante raciale de Sidney Poitier : le *redneck* ou le pauvre Blanc est souvent le chantre de ce racisme, alors que les élites sont généralement (mais pas toujours) plus « éclairées ». Ainsi les pauvres Blancs de *No Way Out*, *The Defiant Ones*, *A Patch of Blue* et *In The Heat of the Night* cristallisent la violence du racisme sur eux-mêmes. Face à ces êtres à la fois bruts et brutaux, qu'ils soient d'ailleurs hommes ou femmes (le racisme possède notamment un visage féminin dans *A Patch of Blue*, ce qui est relativement original), les rôles incarnés par Sidney Poitier apparaissent plutôt lisses et policés. Les films ne s'attardent généralement pas sur les difficultés financières auxquelles a dû faire face le personnage noir avant d'accéder à un meilleur statut économique et social. Ils reflètent en cela les portraits de Sidney Poitier publiés dans les journaux : Arthur Knight note que la majeure partie de ces portraits ne s'attarde pas sur les longues années d'errance de Sidney Poitier de Miami à New York en attendant la gloire mais se focalise plutôt sur son succès.<sup>7</sup>

Hormis dans *The Defiant Ones*, dans lequel Poitier incarne un prisonnier ayant lui aussi des préjugés raciaux (sur les Blancs), les films tendent à souligner que le personnage noir est un être qui a su dépasser ses origines pour réussir économiquement et socialement. Dans *No Way Out*, Poitier joue le rôle d'un interne en médecine qui a travaillé très dur, durant de nombreuses années, pour aider financièrement toute sa famille, qui compte d'ailleurs sur sa réussite sociale. Ce travailleur acharné est évidemment mis en parallèle avec son ennemi le plus farouche, un pauvre Blanc violent, qui préfère le crime à la sueur. Ce placement en miroir des deux personnages met en lumière les qualités positives du personnage noir, ce qui permet d'évacuer toute justification au racisme d'une part, mais permet également au spectateur de le reconnaître en tant que héros d'autre part. Dans *The Blackboard Jungle*, Gregory Miller, l'étudiant noir frondeur du début est peu à peu convaincu par son professeur d'anglais de rester à l'école et de travailler pour obtenir un travail plus intéressant que celui d'un réparateur de voitures, qui est le seul métier possible des Africains-Américains du quartier, comme le film le souligne à plusieurs reprises. *Lilies of the Field* met également en scène l'histoire d'un homme sans projets qui réussit à s'accomplir par le travail et le dévouement. *In the Heat of the Night* joue ouvertement sur cette dynamique *rags-to-riches* de l'homme noir, par le biais de jeux de caméras et de montages astucieux : lorsque Virgil Tibbs descend du train à la gare de Sparta, Mississippi, la caméra ne cadre d'abord que les chaussures et le bas du pantalon d'un homme élégant. Ce n'est que lorsque la caméra se focalise sur la main de Virgil Tibbs, saisissant une valise, que le spectateur comprend que Virgil Tibbs est noir. L'enjeu de cette séquence est de mettre en contraste un Sud dans lequel il est extrêmement difficile pour un homme noir d'accéder à un haut statut économique et social,<sup>8</sup> ce qu'un spectateur de 1967 sait parfaitement, et Virgil Tibbs, né dans le

---

<sup>7</sup> Arthur Knight, « Sidney Poitier: It is no great joy to be a symbol, » Pamela Robertson Wojcik (dir.), *New Constellations: Movie Stars of the Sixties*, 168.

<sup>8</sup> D'autant que Virgil Tibbs est assisté à la descente du train par un employé blanc.

Sud mais résidant à Philadelphie, dont les habits mettent en valeur la réussite économique et sociale, tout en contrant les attentes du spectateur. Cette trajectoire symbolique est marquée à outrance dans *Guess Who's Coming to Dinner*, ce qui rend la narration peu crédible (ce qui a d'ailleurs été vivement reproché à la fois au réalisateur, Stanley Kramer, et à Sidney Poitier) : fils d'un facteur et d'une femme au foyer, John Prentice est devenu un docteur de renommée internationale, en route pour l'Afrique où ses idées novatrices vont probablement sauver des milliers de gens.

On voit donc que les rôles de Sidney Poitier font écho à sa propre trajectoire fulgurante. Dans tous ces films cette trajectoire est mise en scène car elle vise à faire du personnage noir un être digne d'admiration, de la part de tous les spectateurs, ce qui dans les années 1950 bouleverse radicalement les codes du personnage noir, qui était toujours cantonné aux fonctions d'un rôle secondaire, illustrant la place usuelle des Noirs dans la société américaine blanche. Dans les années 1960 cependant, cette trajectoire confine Sidney Poitier dans une seule dimension, celle d'un être trop idéalisé, qui ne peut jamais s'autoriser à être en colère ou violent, et n'a jamais accès à sa propre sexualité. C'est précisément ce confinement dans ces rôles trop lisses qui a été critiqué par Donald Bogle et les partisans du Black Power. Si on peut argumenter en ce sens en ce qui concerne les rôles tenus par Sidney Poitier dans *A Patch of Blue* et *Guess Who's Coming to Dinner*, il faut néanmoins souligner que certains rôles de l'acteur lui ont permis d'exprimer la colère et la violence. En sus, il faut également souligner l'impact certain qu'a pu avoir Sidney Poitier sur son public blanc. Si la célèbre et très virulente critique de Clifford Mason, « Why Does White America Love Sidney Poitier So ? » parue dans le *New York Times*<sup>9</sup> a d'abord pour objet la dénonciation de l'image sacrificielle du personnage noir, le titre met en avant cette influence, à la fois rare et fondamentale, de l'acteur noir sur la société américaine blanche.

### ***Éduquer un public blanc aux problématiques noires***

Dans les années cinquante, la majeure partie des films à Hollywood sont produits et réalisés par des Blancs. La plupart des acteurs sont également blancs. Il est rare pour un acteur ou une actrice noire d'obtenir un rôle principal. Cet état de fait reflète un autre état de fait, celui d'une invisibilité globale des problématiques noires dans l'Amérique des années cinquante. C'est une des raisons pour lesquelles Hollywood profite de la vague des *race pictures* en 1949 et 1950 : ces films obtiennent un certain succès parce qu'ils rendent plus visible ce qui était jusqu'alors invisible, ce qui permet d'attirer à la fois un public noir et un public blanc vers les salles de cinéma. Les bandes-annonce de ces films jouent sur l'aspect sensationnel des problèmes raciaux pour attiser la curiosité des spectateurs : la bande-annonce de *Pinky* met en avant le côté sensationnel et dangereux du *passing*, lorsqu'une métisse passe pour une Blanche, ce qui est particulièrement provocant dans le Sud où l'architecture de la société passe par les lois Jim Crow. Or, le succès de *Pinky* dans le Sud démontre que c'est justement ce potentiel de provocation qui attire les spectateurs vers les salles de cinéma. Le fait est néanmoins que c'est bien un public blanc qui est visé par ces films : si Darryl Zanuck consulte Walter White et sa fille Jane White de la NAACP, ainsi que l'écrit Judith Smith dans *Visions on Belonging*, leurs suggestions d'évolution pour les personnages noirs (sous la forme d'une attitude militante) sont assez

---

<sup>9</sup> Clifford Mason, "Why Does White America Love Sidney Poitier So?" *The New York Times*, September 10, 1967, 123.

rapidement rejetées au profit d'un scénario dans lequel Pinky retourne à sa condition de femme noire au lieu de tenter de passer pour blanche.

Les films dans lesquels a joué Sidney Poitier n'échappent pas en général à cette règle implicite : à Hollywood, les films sont d'abord de l'*entertainment* pour un public blanc. Si les films peuvent aussi éduquer, cela doit se produire sous la forme d'histoires dramatiques, passionnantes et passionnées, ce qui laisse relativement peu de place au politique. Néanmoins, les films dans lesquels Sidney Poitier apparaît, notamment dans les années cinquante, ont le mérite de mettre en lumière des problématiques qui sont invisibles pour une grande partie de la société américaine blanche, surtout lorsque la ségrégation instaure une barrière invisible mais bien présente entre Noir et Blanc. Sidney Poitier écrit ainsi dans son autobiographie *The Measure of a Man* à propos de *The Blackboard Jungle*:

*Blackboard Jungle* was made in 1954, the year of *Brown v. Board of Education*, but that court decision notwithstanding, black schools at that time were invisible to white America. (...) Back then I couldn't go into certain stores and try on a pair of shoes. If I wanted something from a restaurant outside the community in which I was confined, I had to go to a back door. If I rode the bus, I was in the back of the bus. If I wanted to take a train, I was in the Jim Crow car. Thurgood Marshall was running around the country bringing suits at various places, but America wasn't ready for change yet. Most folks didn't want to hear the news (Poitier 98-99).

*A Patch of Blue* et *Guess Who's Coming to Dinner* mettent en avant des couples mixtes, ce que les spectateurs américains ne sont pas habitués à voir à l'époque. L'arrêt *Loving v. Virginia*, autorisant le mariage mixte, est rendu le 12 juin 1967, soit peu de temps après la fin de la production de *Guess Who's Coming to Dinner*. Lorsque le film est tourné, la relation entre John Prentice et Joey Drayton est illégale dans de nombreux États, ce que souligne d'ailleurs le père de John Prentice. Le film met en scène des situations que le public américain blanc ne voit pas nécessairement de manière régulière, de même que les écoles intégrées ne constituent pas la norme en 1955. Ces situations sont d'autant plus rares qu'elles sont fréquemment rendues invisibles dans le Sud, où sont censurées la plupart des scènes de contact entre Noirs et Blancs dans les films. Vincent Canby rapporte ainsi que la scène du baiser entre Selina et Ralph est censurée lorsque sort *A Patch of Blue* :

Southern audiences are seeing the film minus a short scene in which Elizabeth Hartmann, who has won an Oscar nomination for her performance as the blind girl, kisses Sidney Poitier, who plays the office worker. The kissing scene, said by one Metro executive to represent about eight seconds of running time, has been eliminated only from prints shown in the Southern market (Canby 42).

L'article rapporte que la censure est effectuée à la source, directement par le studio, de peur de ne pouvoir vendre le film dans le Sud, ce qui indique à quel point le motif de la relation mixte est peu abordé par Hollywood, et donc peu vu par la société blanche sur les écrans de cinéma. Les films dans lesquels joue Sidney Poitier représentent alors pour beaucoup une éducation aux relations entre Noirs et Blancs : ce sont d'ailleurs les thèmes généralement choisis dans les scénarios, puisque les rôles de Sidney Poitier ont largement contribué à l'essor du genre du *buddy movie* bi-racial, avec *The Defiant Ones* et *In the Heat of the Night*. Cependant, malgré

l'apparence d'égalité que peuvent donner ces films dans lesquels Sidney Poitier se lie d'amitié avec des Blancs qui étaient à l'origine racistes mais réussissent à dépasser leurs préjugés, c'est bien l'éducation du public blanc aux problématiques noires, plutôt que la satisfaction du public noir, qui prédomine dans ces films, comme le souligne James Baldwin dans son article sur Sidney Poitier. Lors de la sortie de *The Defiant Ones* à New York, alors que les spectateurs blancs sont soulagés et heureux de voir que Sidney Poitier n'abandonne pas Tony Curtis à son triste sort, les spectateurs noirs crient dans la salle « get back on the train, you fool ! ». Ce fait permet à James Baldwin de conclure: « That film was meant to say something to white people. There was nothing it could say to black people—except for the authority of Sidney's performance » (Baldwin 56). De fait, dans *The Defiant Ones*, Sidney Poitier apparaît effectivement comme une figure sacrificielle, prête à nier sa propre survie pour maintenir l'harmonie avec le monde blanc. Les mêmes critiques se sont fait entendre à la sortie de *A Patch of Blue*, dans lequel Ralph Gordon sacrifie son amour pour Selina afin qu'elle puisse obtenir une éducation.

Donald Bogle qualifie Sidney Poitier de « hero for an integrationist age, » argumentant que c'est sa capacité à s'intégrer parfaitement dans la société blanche qui a été une des raisons de son succès : « for the mass white audience, Sidney Poitier was a man who had met their standards. His characters were tame, never did they act impulsively, nor were they threats to the system. (...) Poitier was also acceptable for black audiences. He was a paragon of black middle-class values and virtues » (Bogle 175-76). S'il est clair que le jeu toujours policé et tempéré de l'acteur lui a valu d'être très aimé de son public, la colère et la rébellion ont néanmoins tenu une place de choix dans le film qui a le plus directement traité du mouvement pour les droits civiques et des difficultés que la contestation noire rencontrait dans le Sud, *In the Heat of the Night*. La très célèbre séquence de la gifle retournée à Endicott est en ce sens cruciale et la comparaison de cette séquence avec une autre séquence de gifle, celle que donne Sidney Poitier à Yvonne de Carlo dans *Band of Angels*, qui est passée relativement inaperçue, montre qu'entre 1957 et 1967 la colère manifestée par l'acteur a des effets bien différents, et qu'en dix ans, le pouvoir de rébellion de l'acteur contre la norme blanche hollywoodienne est devenu beaucoup plus important, même s'il rencontre toujours des limites. Si Sidney Poitier incarne toujours des personnages noirs très dignes, répondant à la fois aux aspirations des classes moyennes blanches et noires, ses incarnations à l'écran ont pu faire évoluer le cadre hollywoodien pour préparer la venue des films de la *blaxploitation*.

### ***La rébellion, d'une gifle à l'autre***

*Band of Angels* est centré sur l'histoire d'Amantha Starr (Yvonne de Carlo), une jeune femme de la haute société qui découvre à la mort de son père que sa mère était noire, et donc qu'elle est mulâtresse. Elle est vendue à un riche propriétaire de plantation, Hamish Bond (Clark Gable), qui ne la traite pas comme une esclave mais comme la maîtresse de maison. Hamish Bond est aidé de Rau-Ru, joué par Sidney Poitier, qui est au service de son maître mais le déteste. L'action se déroule au tout début de la guerre de Sécession. Au cours du film, Rau-Ru met régulièrement en avant sa colère face à un système injuste, il rejoindra les soldats de l'Union à la fin du film mais aide néanmoins son ancien maître à s'échapper avec Amantha. Le film retravaille tous les codes du Sud d'avant la guerre de Sécession qui avaient été mis en place dans *Gone with the Wind*, pour remplacer la vision d'un Sud idéalisé par une histoire d'esclaves et

d'esclavagistes, notamment par l'examen des relations conflictuelles et tourmentées de Hamish Bond et de son esclave Rau-Ru. Dans le film, Rau-Ru exprime avec virulence sa colère face à un maître pourtant non violent qu'il juge pire que tous les autres, car la bonté du maître est en elle-même une forme d'esclavage. Sa colère s'étend au personnage joué par Yvonne de Carlo, car cette dernière cherche à renier sa condition de Noire pour vivre une vie de Blanche, n'aspirant qu'à s'enfuir avec l'homme qu'elle aime et qui est pourtant, aux yeux de Rau-Ru, la cause directe de son malheur. Alors qu'Amantha Starr affirme qu'elle souhaite vivre la vie d'une Blanche, Rau-Ru, qui est devenu sergent dans un bataillon de soldats noirs de l'Union, la gifle violemment.

Dans *In the Heat of the Night*, Sidney Poitier joue le rôle de Virgil Tibbs, un détective de Philadelphie de passage à Sparta, dans le Mississippi, dans les années soixante. Il est confronté au racisme ordinaire quant il est arrêté sans raison par un policier blanc pour le meurtre d'un riche homme d'affaires de la ville. Après avoir réussi à convaincre de son innocence le shériff Gillespie (joué par Rod Steiger), Tibbs accepte avec mauvaise grâce d'aider la police locale à résoudre le meurtre. L'enquête amène Tibbs et Gillespie à rencontrer le grand propriétaire terrien Eric Endicott, qui emploie de nombreux Noirs pour les récoltes de coton. Eric Endicott incarne une version moderne d'un propriétaire de plantation qui n'aurait pas évolué depuis la guerre de Sécession, puisqu'il considère les Noirs inférieurs. Lorsque Tibbs lui demande où il se trouvait le soir du meurtre, Endicott gifle Tibbs, qui lui rend immédiatement sa gifle. La séquence se termine avec un plan sur Endicott, dont la dernière réplique est « there was a time when I could have had you shot. »

La gifle donnée par Rau-Ru à Amantha Starr fait peu de vagues, alors qu'il s'agit bien d'un homme noir frappant une femme blanche. En revanche, la gifle que Tibbs donne à Endicott fut surnommée « the slap heard around the world. » Aucune des deux séquences ne fut censurée dans le Sud, la raison principale pour *In the Heat of the Night* étant que les commissions de censure se font désormais rares, mais aussi parce que même si les tensions raciales existent bel et bien dans le Sud, les voir à l'écran ne constitue plus véritablement un problème en 1967.<sup>10</sup> En ce qui concerne la gifle que donne Rau-Ru à Amantha, ce geste est en réalité presque immédiatement vidé de sa force par le simple fait qu'Amantha est considérée comme une mulâtre, et donc comme une Noire, même si elle est incarnée par une femme blanche : le geste de Rau-Ru n'est donc pas une violation de la *color line*. Le studio Warner présenta ce geste de cette manière dès avant la sortie du film afin d'anticiper d'éventuelles objections des censeurs du Sud :

Warner Brothers tried to anticipate Southern objections over a scene where Poitier slaps De Carlo. A studio executive sent a transcript to their Atlanta office that established Amantha's drop of black blood. The accompanying note emphasized that "it is a negro striking a negress, and not a negro striking a white woman." With that plot twist, censors could sigh with relief. The mythical virtue of southern white women stayed unsullied (Goudsouzian 139).

Probablement parce qu'il était assez clair pour des spectateurs sudistes que Sidney Poitier frappait une mulâtre, et non une Blanche, le film ne passa pas par les ciseaux de la censure.

D'autre part, le contenu de *Band of Angels* et *In the Heat of the Night* est très différent en termes de positionnement par rapport à la question raciale. Dans *Band of Angels*, malgré la

---

<sup>10</sup> Ce ne sera pas le cas de l'Afrique du Sud, où la plupart des films dans lesquels joue Sidney Poitier ont été interdits pendant de longues années.

rébellion violente de Rau-Ru contre son ancien maître blanc, c'est finalement le personnage joué par Clark Gable (soit, symboliquement, l'aristocrate blanc de *Gone with the Wind*) qui l'emporte face à la contestation noire, car c'est Rau-Ru qui lui permet de s'échapper avec Amantha Starr, ce qui constitue dans les faits un pardon. Dans *In the Heat of the Night*, Endicott est présenté dès le départ comme le symbole des anciens aristocrates sudistes propriétaires de grandes plantations de coton. De nombreux plans s'attardent sur les champs de coton, travaillés par des Noirs, puis sur la demeure d'Endicott, sur laquelle sont concentrés tous les codes de la grande demeure sudiste, avec le porche à colonnes blanches sous lequel sont installés des fauteuils en osier. Endicott se fait servir par des domestiques noirs et est, comme les anciens aristocrates sudistes, un homme de loisirs : lorsque Tibbs et Gillespie l'interrogent, c'est dans sa serre aux orchidées, qu'il soigne avec passion. De plus, alors que la presque totalité du film est tournée en Illinois, parce que Sidney Poitier ne souhaitait pas tourner dans le Sud de peur de représailles (dans son autobiographie *The Measure of a Man*, il indique que de nombreux acteurs noirs ont subi des violences lors de tournages dans le Sud, notamment pour *Hurry Sundown* de Otto Preminger), la séquence avec Endicott est tournée dans le Tennessee. Le contenu du film est donc très clair : il s'agit bien ici de contester un état de fait, celui d'une société noire opprimée par la société blanche, surtout dans le Sud, et de le faire par le biais d'un geste à la fois violent et justifié (la gifle est une gifle rendue), porté par un homme noir. Ce geste est d'autant plus associé à l'homme noir que c'est Sidney Poitier qui insista pour que son personnage réagisse de cette façon à la gifle d'Endicott, alors que dans le scénario originel Tibbs acceptait la gifle sans broncher. Dans son autobiographie, Sidney Poitier associe clairement ce geste à une réponse à la discrimination raciale à laquelle il a dû faire face lorsqu'il vivait à Miami pendant les années Jim Crow.<sup>11</sup> Il semble que ce geste ait été globalement apprécié par le public, comme l'indique la réception journalistique du film : Renata Adler du *New York Times* note que le film est applaudi par un public mixte et que la tension était palpable lors de la séquence de la gifle<sup>12</sup> ; Roger Ebert s'exclame quant à lui « what a relief to see Sidney Poitier angry ! ».<sup>13</sup> Mark Harris rapporte que Rod Steiger et Sidney Poitier se sont régulièrement rendus au Capitol Theater à New York à la sortie du film pour jauger les réactions des spectateurs : « You could hear the black people say, 'Go get 'em, Sidney !' and the white people going, 'Oh !' And we used to break up. You could tell how many white and how many black were in the theater ».<sup>14</sup>

Sidney Poitier a donc pu inscrire dans ses rôles une forme de rébellion, qui a été perçue par les spectateurs noirs et blancs. Il semble que ce qui a pu contribuer à l'afflux de critiques virulentes contre sa persona d'acteur est plutôt lié au cadre hollywoodien, qui l'a contraint en partie à assumer, seul, le rôle de l'homme noir, et à faire de lui ce que Clifford Mason et d'autres<sup>15</sup> ont appelé « a showcase nigger » ou « an Uncle Tom ».

### **A « showcase nigger » ? : solitude et symbolique de l'acteur noir en héritage**

En effet c'est bien la solitude qui se dégage des rôles de Sidney Poitier. Dans la plupart de ses rôles, il est rarement accompagné d'une famille (dans *Guess Who's Coming to Dinner*, cette

<sup>11</sup> Poitier, *The Measure of a Man*, 136.

<sup>12</sup> Renata Adler, « The Negro that Movies Overlook, » *The New York Times*, March 3, 1968, D1.

<sup>13</sup> Goudsouzian, *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*, 268.

<sup>14</sup> Harris, *Scenes from a Revolution: The Birth of the New Hollywood*, 336.

<sup>15</sup> Par exemple Larry Neal, « Beware of the Tar Baby, » *The New York Times*, August 3, 1969, D13.

famille apparaît relativement tard dans le film), sauf dans *A Raisin in the Sun*, et se présente rarement comme le membre d'une communauté. Il est dans la majorité des cas vu comme un homme parfaitement intégré dans la société blanche, mais intégré seul. Néanmoins, c'est justement cette solitude qui met en question cette intégration, car elle devient problématique : si cette société blanche n'admet qu'un seul individu, toujours éduqué, mesuré et aisé, il apparaît en creux qu'elle n'admet pas véritablement les autres. C'est d'ailleurs le sens de la critique de Clifford Mason dans le *New York Times* : la société blanche ne saurait admettre qu'un seul type d'homme noir, un homme qui ne met pas en danger ses propres valeurs. Dans ce cadre il est bien difficile pour un acteur noir de se départir de la norme blanche et d'une vision blanche de la question raciale, même si des explosions de colère, de *The Blackboard Jungle* à *In the Heat of the Night*, ont permis à Sidney Poitier de faire surgir momentanément à l'écran les revendications de la société noire.

Dans *White*, Richard Dyer remarque que l'emploi de la lumière dans *In the Heat of the Night* est différencié entre Rod Steiger et Sidney Poitier, notamment dans la séquence dans laquelle Gillespie dévoile sa solitude à Tibbs. La lumière a tendance à privilégier Gillespie, qui est filmé de face en plan rapproché, alors que Tibbs est placé dans la mi-ombre, et filmé de trois quarts ou de profil. Cette séquence permet à Dyer de conclure que le spectateur n'a jamais véritablement accès à la personnalité de Tibbs, alors qu'il a accès à la personnalité de Gillespie : Virgil Tibbs est filmé comme un symbole quelque peu inaccessible au spectateur. C'est précisément ce statut de symbole qui caractérise l'ensemble de la filmographie de Sidney Poitier, et qui continuera de la caractériser à la télévision dans les années 1990 : Sidney Poitier incarnera Nelson Mandela et Thurgood Marshall, ce qui contribuera à installer dans la durée son aura d'homme noir à la fois militant et solitaire.

### **Bibliographie:**

BOGDANOVICH, Peter. *Who the Hell's in It: Portraits and Conversations*. Alfred A. Knopf, 2004.

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum, 1992.

DYER, Richard. *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge, 1997.

GOUDSOUZIAN, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*. The University of North Carolina Press, 2004.

GRAHAM, Allison. *Framing the South: Hollywood, Television and Race during the Civil Rights Struggle*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

HARRIS, Mark. *Scenes from a Revolution: The Birth of the New Hollywood*. Edinburgh: Canongate, 2008.

KNIGHT, Arthur. "Sidney Poitier: It is no Great Joy to Be a Symbol," *New Constellations: Movie Stars of the Sixties*. Ed. Pamela Robertson Wojcik. Rutgers University Press, 2012. 160-82.

LEVINE, Andrea. "Sidney Poitier's Civil Rights: Rewriting the Mystique of White Womanhood in *Guess Who's Coming to Dinner* and *In the Heat of the Night*." *American Literature* 73 (2001): 365-86.

POITIER, Sidney. *This Life*. Knopf, 1980.

POITIER, Sidney. *The Measure of a Man*. Harper Collins, 2002.

### **Presse**

ADLER, Renata. "The Negro That Movies Overlook." *The New York Times*, March 3, 1968, D1.

BALDWIN, James. "Sidney Poitier." *Look* 23 (July 1968): 56.

CANBY, Vincent. "'A Patch of Blue' Draws In South." *The New York Times*, April 5, 1966. 42.

DOC YOUNG, A.S. "Hollywood's Unlikeliest Star." *The Chicago Defender*, April 5, 1965. 1.

MASON, Clifford. "Why Does White America Love Sidney Poitier So?" *The New York Times*, September 10, 1967. 123.

PRYOR, Thomas M. "A 'Defiant One' Becomes a Star." *The New York Times*, January 25, 1959. SM27.

\_\_\_\_\_ "No More Race Films for Me, Says Sidney Poitier." *The Chicago Daily Defender*, April 2, 1964. 25.