

William Greaves :



William Greaves

« Les États-Unis, c'était presque l'Afrique du Sud.

Les choses ont beaucoup changé. »

William Greaves est considéré, à juste titre, comme le père de la nouvelle vague de cinéastes indépendants apparue dans les années 60. (Toutefois, les années 50 n'ont pas été un total no man's land pour la création afro-américaine : Carlton Moss, par exemple, continuait à tourner à cette époque-là.) D'abord acteur dans les années 40, Greaves quitte en 1952 les États-Unis, car les rôles d'oncle Tom ne lui convenaient pas. Il fait un long séjour au Canada où il s'exerce aux techniques du cinéma direct, alors en

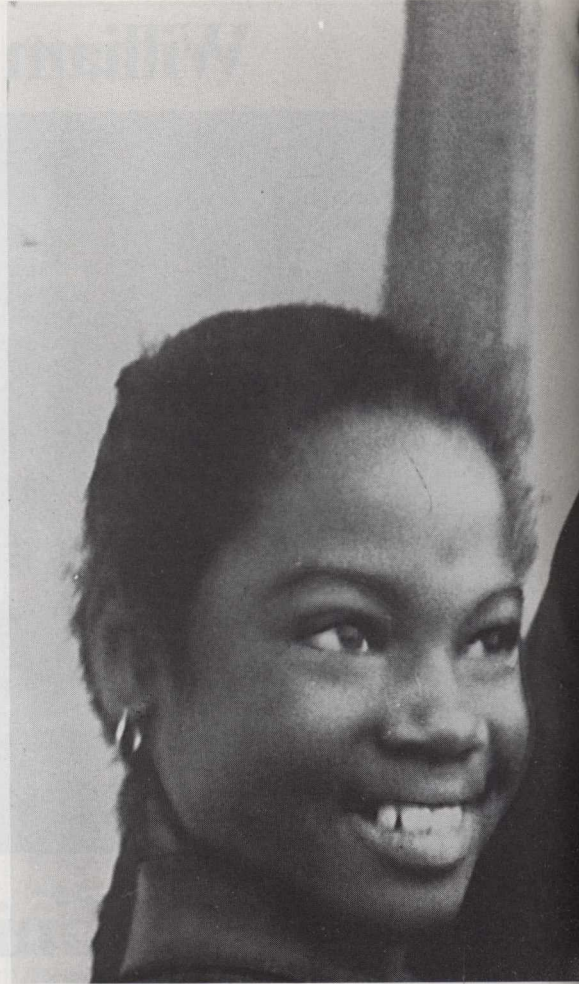
*gestation. Il reviendra aux États-Unis une décennie plus tard, lorsque le Mouvement pour les droits civiques fera bouger les choses. Très rapidement, il devient un des plus grands documentaristes de son temps, et dirige, en 1968, le fameux *Black Journal*, une émission mensuelle de télévision qui a traité, sans faux-semblants, la plupart des problèmes inhérents à la communauté noire. Greaves est l'auteur, à ce jour, de quelque 250 films de tous métrages.*

Avant de devenir cinéaste, j'étais acteur au cinéma, au théâtre, et à la télévision. J'étais aussi danseur, je peignais, j'écrivais des chansons. J'ai écrit une chanson pour Ertha Kitt dont le titre était *African Lover*. J'ai grandi à Harlem, je suis allé à l'école à New York, et je suis devenu danseur. J'avais comme partenaire Pearl Prime, avec qui j'ai dansé à Broadway et ailleurs. Puis en 1945 j'ai rencontré Gordon Heath qui m'a poussé à aller à l'American Negro Theater pour faire un bout d'essai. J'y ai obtenu un rôle. Me voilà donc acteur à New York.

J'ai joué à la télé et à la radio, puis j'ai eu un rôle dans une pièce intitulée *Lost in the Stars* qui se jouait dans un théâtre de Broadway, et enfin le rôle principal dans le film *Miracle in Harlem* (Jack Kemp, 1948). Le film et la pièce passaient en même temps à Broadway, et, en fait, c'était la première fois que l'on voyait un acteur noir simultanément dans trois productions différentes, la troisième étant le film de Alfred L. Werker, *Lost Boundaries* (1949). La pièce la plus importante dans laquelle j'ai joué a été *Finian's Rainbow* où j'avais un petit rôle. Elle a tenu l'affiche pendant deux ans, de sorte que ma carrière se déroulait assez bien. Puis j'ai fait partie de l'émission *Lost in the Stars*, de Alan Paton. La musique était de Kurt Weill. C'est à cette époque que je suis entré à l'Actors' Studio, où j'ai retrouvé des gens comme Marlon Brando, Shelley Winters, Julie Harris. C'est là que je me suis rendu compte que l'on me demandait toujours de jouer les mêmes rôles stéréotypés et je commençai à refuser les propositions. C'est à cette époque que Sidney Poirier commençait à percer.

Je suis parti pour le Canada en 1952, où j'ai travaillé pour la télévision, et où j'ai fondé le Canadian Drama Studio. Il existait encore à mon départ en 1963. Il y avait des bureaux à Ottawa, Montréal et Québec et je faisais la navette entre ces trois villes, donnant des cours à des acteurs tant professionnels que non professionnels. J'ai bien dû enseigner à 1 500 acteurs durant cette période. Il y a eu une récession au Canada vers 1962 et j'ai été obligé de prendre un travail en plus : je suis devenu conseiller cinématographique pour l'Organisation internationale de l'aviation civile.

Le changement de climat politique et racial aux États-Unis avec le Mouvement pour les droits civiques et Martin Luther King m'encouragea



à vivre à nouveau aux États-Unis, et je suis revenu à New York où j'ai formé ma propre compagnie. Depuis je fais des films pour le gouvernement, pour des corporations privées, pour Hollywood, pour la TV, des documentaires, des « public affairs films ».

En 1968, je suis devenu l'animateur d'une émission de TV, qui s'appelait le *Black Journal*. J'étais en fait le coanimateur, et deux mois après le début de cette émission les membres noirs de l'équipe prirent la place des Blancs et décidèrent que, vu mes expériences passées, j'étais la personne indiquée pour devenir le nouveau producteur. La création du show faisait suite aux recommandations de la commission Kerner sur les désordres civils. Cette commission



Ali The Fighter

avait été chargée d'enquêter sur les raisons profondes des émeutes raciales du début des années 60 et elle avait conclu qu'en même temps que l'inégalité dans le travail, l'habitat et l'éducation, le fait que les Noirs n'aient aucun accès aux médias et ne puissent exprimer leurs sentiments à l'Amérique blanche (ni d'ailleurs à la population noire) créait une frustration préjudiciable. La commission Carnegie et la Fondation Ford financèrent une émission de télévision pour exprimer les vues, les opinions et les sentiments de la communauté noire : le *Black Journal*. Deux mois après, j'en devins le producteur exécutif. Nous avions une très grande liberté ; il n'y avait aucune interférence dans nos programmes. En fait, peu de producteurs blancs

bénéficiaient de notre liberté et ceci nous donna un très haut niveau de crédibilité aux yeux du public noir. La télévision commença à vraiment manifester du respect pour notre show ; il fut nommé pour un Emmy, et en gagna un l'année suivante.

Le show avait une formule de base qui changeait peu : deux invités présentaient le pro-

Le « Black Journal », 1968-1977, a joué un rôle important à la télévision

gramme, constitué par des reportages sur une grande variété de sujets comme l'art et la culture de la communauté noire, l'histoire de l'Afrique, les problèmes du soldat noir au Viêt-nam ; l'Afrique du Sud, des films sur des artistes noirs célèbres, des hommes politiques, d'autres sujets intéressant la communauté noire : les élections, l'emploi, le problème de logement, les problèmes économiques dans le Sud, une émission en studio sur les athlètes noirs, Arthur Ash, Jackie Robinson, Bill Russel, etc. Le show était donc très éclectique, très libre et ouvert. Il y avait aussi des émissions sur la danse, des chanteurs venaient comme Roberta Flak, des poètes, Nina Simone.

Le programme voulait aussi sensibiliser le public blanc qui probablement était nombreux à le regarder. Il visait également à encourager les jeunes qui aspiraient à une carrière dans le cinéma ou la TV ; c'est pourquoi nous avons aussi créé une école rattachée au *Black Journal*, où l'on enseignait les techniques de la production à des jeunes. Notre show a servi de prototype pour d'autres programmes, qui n'étaient pas contrôlés par les Noirs, des programmes locaux, qui nous imitaient dans la mesure de leurs moyens financiers et firent à leur façon partie de la tradition du *Black Journal*.

Durant cette période nous avons aussi réussi à rassembler tous les producteurs noirs en Amérique pour une conférence à l'issue de laquelle nous avons créé la première Association nationale des médias noirs d'Amérique. Tony Brown



Ali The Fighter

en fut élu le président et lorsque j'ai quitté le *Black Journal* après deux ans, c'est lui qui a pris ma place. L'émission changea beaucoup et au bout d'un certain temps perdit beaucoup de sa crédibilité auprès du public noir, en partie parce que le budget fut rogné mais aussi parce que Brown avait une personnalité très différente de la mienne. Aujourd'hui le *Black Journal* n'existe plus, il a disparu en 1977. Il y a une émission à New York qui lui ressemble beaucoup et qui s'appelle *Like It Is*, produite par Guild Nobel.

Outre ce travail au *Black Journal*, j'ai continué à m'occuper de ma propre compagnie, qui a produit des longs métrages comme *Take One*, *Ali the Fighter* et *The Marijuana Affair*.

On devrait pouvoir peser sur Hollywood

Les choses ont tout de même beaucoup changé aujourd'hui. Quand j'ai commencé, l'Amérique, c'était presque l'Afrique du Sud. Il n'y avait aucune possibilité. La première fois que j'ai dit que je voulais faire du cinéma, on s'est moqué de moi. Rien que l'idée qu'un Noir puisse manier la caméra dans un film fait par des Blancs était inconcevable. Aujourd'hui il y a quand même pas mal de Noirs dans le métier.

Il est vrai cependant que le nombre de metteurs en scène noirs qui travaillent à Hollywood a diminué et c'est préoccupant... Nous sommes toujours sous-représentés dans l'industrie, que ce soit devant ou derrière la caméra.

Par ailleurs, je suis assez inquiet de l'évolution de Hollywood : à force de vouloir que les films rapportent de l'argent, de l'argent, de l'argent, on en vient à se moquer de la santé psychologique et morale des spectateurs. Pour peser sur Hollywood, il faudrait que le public soit plus sophistiqué et réclame des films d'un autre niveau. Étant donné que Hollywood produit ce qui plaît, ce serait une façon de peser sur le système.

On devrait aussi changer les méthodes et les critères de financement du cinéma en dehors de Hollywood. C'est ce que fait le National Endowments for the Arts en subventionnant des longs métrages de types divers, mais cette politique aurait besoin de plus de mordant.

Reste enfin le problème de la distribution, parce que si les films ne passent ni à la télévision, ni dans les salles...

Propos recueillis par Janine EUVRARD
(Traduction : Emmanuel Dreyfus)

« Tout ce qu'on voit aujourd'hui est conçu en réaction contre les préjugés sociaux et culturels des Blancs. Mais quand les choses auront changé, les cinéastes noirs pourront s'intéresser à d'autres réalités qu'au racisme. Le Noir, en tant que créateur, se trouve confronté à deux catégories de problèmes. Il y a d'abord ceux qui sont d'ordre plastique : quel objectif employer, comment éclairer tel plan, quel ton donner aux couleurs, etc. ? Ensuite, ceux qui relèvent des questions raciales ; quand on connaît la situation aux USA, on ne peut guère s'étonner du fait que les cinéastes et téléastes noirs en soient obnubilés. Beaucoup d'artistes sentent que ces préjugés raciaux les empêchent de se consacrer à des sujets plus spécifiquement esthétiques. »

Extrait d'un entretien avec Raphaël Bassan, in *Antennes* n° 4, janvier 1981