

Barry Jenkins Moonlight 2016

« **ÉPOUSTOULANT.** »
VANITY FAIR

« **EXCEPTIONNEL.** »
VARIETY

« **MAGNIFIQUE.** »
THE PLAYLIST

« **PUISSANT.** »
VICE

« **INOUBLIABLE.** »
INDIEWIRE

« **SUPERBE.** »
GQ

★★★★★
« **UN TRIOMPHE.** »
TIME OUT

★★★★★
« **UNE RÉUSSITE
ÉBLOISSANTE.** »
THE GUARDIAN

« **MOONLIGHT EST
MAGIQUE.** »
LOS ANGELES TIMES

« **UN CHEF-D'ŒUVRE.
ON SORT DE LA SALLE
TRANSFORMÉ.** »
ROLLING STONE

« **UN FILM COMME
VOUS N'EN AVEZ JAMAIS VU.** »
THE NEW YORKER

♀♂ le genre & l'écran
pour une critique féministe des fictions audio-visuelles

ASHTON SANDERS JHARREL JEROME AVEC NAOMIE HARRIS ET MAHERSHALA ALI CASTING YESI RAMIREZ, C.S.A. MUSIQUE NICHOLAS BRITELL
COSTUMES CAROLINE ESELIN-SCHAEFER MONTAGE NAT SANDERS JOI MCMILLON DÉCORS HANNAH BEACHLER DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JAMES LAXTON
PRODUCTEURS EXÉCUTIFS BRAD PITT SARAH ESBERG TARELL ALVIN MCCRANEY PRODUCTEURS ADELE ROMANSKI, p.g.a. DEDE GARDNER, p.g.a. & JEREMY KLEINER, p.g.a.
COPRODUCTEURS ANDREW HEVIA VERONICA NICKEL HISTOIRE ORIGINALE TARELL ALVIN MCCRANEY SCÉNARIO BARRY JENKINS RÉALISÉ PAR BARRY JENKINS

© 2016 DOS HERMANAS LLC.

A24

PLAN B

PASTEL

mar

Mehdi Derfoufi

Après le succès de *12 Years a Slave* (Steve MacQueen, 2013) et deux années marquées par une campagne orchestrée autour du hashtag #OscarsSoWhite – qui dénonçait le biais racial à Hollywood – *The Birth of a Nation* (Nate Parker, 2016) aurait pu marquer l'ouverture de l'Académie à une plus grande « diversité ».

Mais les scandales accompagnant Nate Parker¹ et l'échec commercial du film laissèrent le champ libre à *Moonlight*. Le film de Barry Jenkins a remporté la statuette du Meilleur Film, et Mahershala Ali – bien connu des fans de *House of Cards* – la statuette du Meilleur Second Rôle masculin, devenant au passage le premier acteur musulman à remporter un Oscar (un symbole fort dans le contexte trumpien et d'islamophobie généralisée). Il faut dire que #OscarsSoWhite peut porter à son crédit d'avoir contribué à faire bouger les lignes : la campagne a ainsi débouché sur une modification de la liste des membres de l'Académie appelés à voter pour l'attribution des trophées. On est ainsi passé en 2015 de 25% de femmes et 8% de personnes de couleur sur l'ensemble des votant.e.s à respectivement 46% et 41% en 2016 sur la liste des 683 nouveaux et nouvelles entrant.e.s. Toutefois, cette évolution reste timide puisqu'elle ne fait que faiblement bouger la composition globale du collège des votant.e.s (désormais 27% de femmes et 11% de personnes de couleur).²

Impossible, donc, de ne pas considérer *Moonlight* à l'aune de ces conflictualités, d'autant que Barry Jenkins assume pleinement sa volonté d'inscrire le film dans la filiation du Black Arts Movement³. Mais l'originalité de *Moonlight* (adapté d'une pièce inédite de Tarell Alvin McCraney, *In Moonlight Black Boys Look Blue*, le scénario intègre également des éléments de la vie du réalisateur) – repose sur une rare et convaincante représentation des enjeux de la masculinité et de la sexualité *queer* africaines-américaines, où les questions de race, de classe et de genre sont articulées d'une façon particulièrement subtile. En France ou aux Etats-Unis, le film a d'ailleurs été salué à ces divers titres dans la presse communautaire, témoignant à la fois de sa réussite mais aussi de son exceptionnalité.

UN FILM POLITIQUE

Moonlight raconte l'histoire de Chiron, à trois moments de son existence – l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte – et débute à Miami, pour une fois délestée des stéréotypes exotiques qui en alimentent habituellement la représentation à l'écran. Cette construction narrative qui peut paraître conventionnelle, revêt ici une importance particulière. Elle alimente la force empathique d'un récit biographique auquel chacun.e est invité.e à s'identifier, tout en déjouant les attentes attachées à ce mode de récit : point de morale édifiante, de résolution, ni de dénouement dramatique ou heureux. Seulement une fin ouverte qui prend le contrepied de la fatalité connotant dans la représentation dominante la condition des Africains-Américains. De même, on a pu reprocher au film d'adopter une forme esthétisante mais il me semble qu'ici, elle n'est pas vaine. Elle permet au

1 En août 2016, *Variety* revient sur le procès pour viol qui avait été intenté en 1999 à l'encontre de Parker (qui avait été acquitté) et de son co-scénariste (qui avait été condamné). Des faits déjà connus mais qui dans le contexte de la course aux Oscars vont plomber les chances du film.

2 http://www.app.oscars.org/class2016/?hq_e=el&hq_m=467892&hq_l=1&hq_v=92c4c068ef

3 Entre 1965 et 1975 un ensemble d'artistes émergent dans le sillage du Black Power, qui théorisent notamment la nécessité de centrer les perspectives esthétiques sur l'expérience, la sensibilité et le point de vue noirs.

film de revendiquer une plus-value artistique que l'on dénie aisément aux films politiques inscrits dans des réalités sociales souvent traitées au prisme d'un certain « réalisme » (et *Moonlight* est un film politique). De plus, cette forme esthétisante est nourrie de références culturelles propres aux cultures africaines-américaines et *queer* : « every nigger is a star », la citation qui ouvre le film, est, comme le souligne Jenkins dans ses entretiens, tirée d'un film de blaxploitation qu'utilise Kendrick Lamar dans son album *To Pimp a Butterfly* ; la chanson *Cucurrucucu Paloma* de Caetano Veloso renvoie à *Parle avec elle* d'Almodovar ; et on a écrit ici ou là sur l'influence revendiquée par Jenkins de Wong Kar-Wai (on pensera notamment à *Happy Together* que l'on peut faire figurer en bonne place dans une filmographie *queer*). Les codes jouent donc un double rôle : d'une part ils constituent un système de reconnaissance des subalternes entre eux et d'autre part ils alimentent une certaine cinéphilie – ce qui est à l'avantage d'un film qui veut porter le fer auprès du grand public sans renoncer à son ambition politique. On comprend dès lors que le style esthétisant du film affirme aussi pour les cultures noires le droit d'occuper le terrain de l'Art. À travers la finesse de ses personnages, construits avec soin, le film propose une rare déclinaison au cinéma de ce qu'on a pu voir depuis des années en littérature du côté de Toni Morrison, Zaddie Smith ou Dionne Brand. C'est-à-dire des personnages d'Africains-Américains qui contreviennent aux codes dominants et qui s'imposent avec la force de l'évidence (sans démonstration). En particulier, l'économie de la drogue s'inscrit dans les nécessités de la survie, il n'y a pas de jugement moral, même si ses dégâts



sont montrés, bien présents et dramatiques : la mère de Chiron est accro au crack et c'est Juan qui lui vend la drogue.

STÉRÉOTYPE / CONTRE-STÉRÉOTYPE

Nombreux sont les commentateurs qui ont été marqués et bouleversés par la justesse de la relation entre Chiron et Juan. Ce dernier, dealer et père de substitution aimant et doux pour le jeune garçon harcelé par ses camarades de classe qui le traitent de « faggot » (pédé) est aussi un émancipateur : à la question angoissée de Chiron, Juan répondra que l'insulte stigmatisante a pour but que les homosexuels se « sentent mal ». « Suis-je un pédé ? » demande Chiron. « Non », répond Juan. « Tu n'es pas un pédé. Tu peux être gay, mais tu n'es pas obligé de laisser qui que ce soit t'appeler un pédé. » Il ne lui fait pas la leçon, mais lui dit qu'il lui faudra un jour « décider qui il veut être » et que « personne ne doit le décider à sa place ». Ainsi, face à la prégnance du stéréotype racial de la masculinité noire menaçante et hypervirile, dont l'histoire à Hollywood court des caricatures racistes de *Naissance d'une nation* (Griffith, 1915) à la fétichisation des corps noirs de *Django Unchained* (Tarantino, 2012), en passant par le virilisme des films de la blaxploitation, *Moonlight* refuse la stratégie malheureuse du contre-stéréotype.

Le film articule habilement l'intégration d'éléments de la culture africaine-américaine, reconnaissables par les premiers concernés, et une expression autonome de la subjectivité noire actuelle, multipliant les degrés d'identification possibles.

Le rôle de dealer qu'il joue est constamment signifié dans sa dimension socialement et racialement construite. Emprisonné après s'être battu avec le camarade de classe qui le harcelait, Chiron réapparaît à Atlanta en dealer

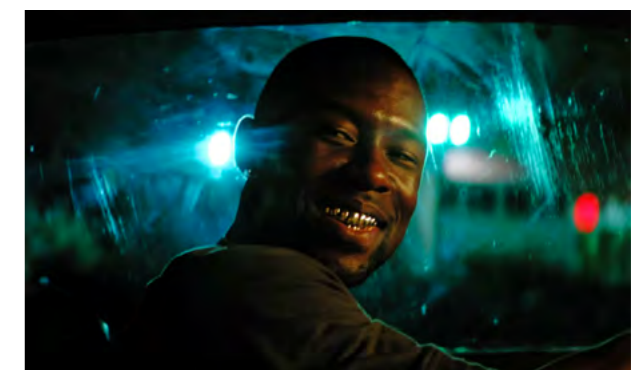
musclé et arborant les atours stéréotypiques du «gangster» noir (dents en or, voiture onéreuse...). Pourtant, aucune fascination complaisante pour le corps athlétique de Trevante Rhodes dont se dégage une impression de douceur et de force en même temps, déjouant le pronostic de violence intrinsèque attachée à la masculinité noire.

Lorsque Chiron décide de retourner à Miami pour retrouver son ami Kevin dont il est resté amoureux depuis leur séance de masturbation sur une plage, Kevin revient d'abord sous la forme d'une voix... ou d'images rêvées, dans lesquelles il apparaît dans des postures codifiées de séduction qui renvoient à une iconographie *queer*, des postures de Marlon Brando au *cuban hustler*⁴. Le registre de la sensualité entre hommes compense-t-il le manque de sexe qui a été reproché au film comme un évitement favorable à sa reconnaissance par le grand public ? Un film *queer* ne peut-il toucher un public *mainstream* qu'en faisant l'économie du sexe au profit de la sensualité ?

LE SILENCE COMME LANGAGE COMMUN

La dernière partie du film répond peut-être indirectement à cette interrogation. Les retrouvailles entre Chiron et Kevin sont faites d'attentions réciproques, de silences, de regards. Chiron abandonne ses fausses dents en or sur la table du restaurant où Kevin travaille désormais... Subtilement, le film montre comment l'espace social contraint les corps, comment s'élaborent des stratégies d'évitement, de contournement, le silence devenant le langage commun de ceux qui sont exclus. Un silence porteur de puissance pour l'avenir, comme le montre l'étreinte de Chiron et Kevin, et le dernier plan du film : Chiron enfant face à la mer, tournant son visage vers la caméra, souvenir d'un enfant devenu adulte, enfin en mesure de se regarder et de regarder les autres en face.

4 Jeunes hommes cubains aux corps athlétiques s'exposant dans la rue dans l'attente du client ou de la cliente occidentale.e. Le phénomène a connu un développement sans précédent depuis une dizaine d'années à La Havane.



Mehdi Derfoufi. Docteur en études cinématographiques. Chercheur et enseignant en études postcoloniales, études culturelles et études de genre (cinéma/jeu vidéo). Chercheur associé à l'IRCAV (Paris 3) et membre de l'OMNSH (Observatoire des Mondes Numériques en Sciences Humaines).

Animateur du blog www.delautrecote.org