

Repenser le *biopic* : *Bessie* de Dee Rees

Christelle Ringuet
Université Paris 8

RÉSUMÉ. Le *biopic* met en valeur des êtres d'exception. Mais alors que certains films biographiques s'efforcent d'inscrire leurs protagonistes dans la mémoire collective, d'autres « s'attachent à déconstruire le mythe des grands hommes de l'Histoire » (Letort & Tuhkunen, 2016). Ainsi, nous analyserons le film *Bessie* (2015) de Dee Rees, dans lequel elle dresse un portrait non conventionnel de la chanteuse de blues Bessie Smith.

MOTS-CLÉS : réalisatrices noires américaines, *biopic*, blues, *queer*, représentation

Rethinking the *biopic*: *Bessie* by Dee Rees

ABSTRACT. The *biopic* focuses on historical figures. The African-American filmmaker Dee Rees gives an unconventional narrative of blues singer Bessie Smith with *Bessie* (2015), thereby offering the depiction of a singer unafraid to publicly oppose the hegemonic system then in place, and at the same time pressing for a rewriting of the genre.

KEYWORDS: African-American Women Filmmakers, *Biopic*, Blues, *Queer*, Representation

Forme cinématographique « met[tant] en valeur des êtres d'exception » (Moine, 2008 : 25), le *biopic* « relate sous forme de fiction la vie bien documentée de personnalités historiques dont le succès ou la réputation (bonne ou mau-



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

vaise) garantissent un récit original. Tout comme les autres sous-genres du film historique, le *biopic* s'appuie principalement sur de la reconstitution »¹ (Vidal, 2014 : 3). Mais alors que certains films biographiques s'efforcent d'inscrire leurs protagonistes dans la mémoire collective, d'autres « s'attachent à déconstruire le mythe des grands hommes de l'Histoire » (Letort & Tuhkunen, 2016), un phénomène visible en particulier dans les films biographiques de chanteurs. À rebours de cette tendance et se concentrant tout autant sur la carrière musicale de l'artiste que sur ses luttes personnelles, Dee Rees dresse le portrait de la chanteuse de blues Bessie Smith dans le film *Bessie* (2015). Nous voyons dans cette œuvre les prémices d'une réorientation de l'écriture de ce genre cinématographique, qui inclut dans l'histoire du monde musical des représentations féminines noires LGBT.

Ce texte propose d'analyser la façon dont la réalisatrice « ren[d] compte du cheminement artistique d'un musicien et des enjeux de son art » à travers un « genre à la fois codifié, sexué et intrinsèquement hybride » (Fuentes, 2001 : 69-75 ; Letort & Tuhkunen, 2016). En choisissant Bessie Smith comme sujet, la réalisatrice vise à ériger en mythe une personne représentant des catégories jusqu'alors exclues de ces récits. Un choix de représentations qui permettra d'interroger la manière dont la cinéaste requalifie la forme canonique du genre *biopic*. Dans son ouvrage *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins* (2017), Raphaëlle Moine examine le rôle que joue le genre (*gender*) des musiciens dans la représentation de leur succès, de leur échec ou encore de leur créativité dans les *biopics*. Ces représentations traditionnelles, l'autrice les définit comme partiales parce qu'elles reposent principalement sur « le conflit et la tragédie du succès féminin »² (Bingham, 2010 : 217). Elle déduit que les images proposées au public présentent systématiquement l'idée que « les hommes créent par génie personnel, [alors que] les femmes accèdent à la création *via* la passion ou *via* les hommes » (Moine, 2017 : 105). Il s'agira donc de mettre en perspective les images offertes des musiciennes noires américaines dans le *biopic* contemporain. Pour ce faire, nous analyserons *Bessie* en le comparant à deux autres films : *Tina* (Gibson, 1993) et *Ma Rainey's Black Bottom* (Wolfe, 2020). S'il peut paraître périlleux de rapprocher deux genres cinématographiques différents — *Tina* est un *biopic* et *Ma Rainey's Black Bottom* un drame —, cette décision est motivée par une focalisation sur le traitement des représentations féminines. Cette approche comparative permettra d'analyser trois aspects majeurs de *Bessie*. Tout d'abord, nous envisagerons les façons dont Dee Rees choisit les chansons qui permettent de guider le récit de Bessie Smith en dissociant succès féminin et souffrances personnelles. Ensuite, nous verrons comment Dee Rees dépeint une femme contestant les normes de genre (*gender*) de son époque, tout en soulignant l'influence culturelle qu'elle a apportée à la société étatsunienne. Enfin, un troisième volet nous permettra d'interroger l'invisibilité de l'identité LGBTQI+

1 Ma traduction de : « a fiction film that deals with a figure whose existence is documented in history, and whose claims to fame or notoriety warrant the uniqueness of his or her story. Like other sub genres within the historical film, the biopic is underpinned by reenactment ».

2 Ma traduction de : « conflict and tragedy in a woman's success ».

dans le *biopic* contemporain en exposant frontalement le public à la bisexualité de la chanteuse.

Dissocier succès féminin et souffrances personnelles à travers les chansons

Le film s'ouvre sur le son extradiégétique du chant lointain et cristallin d'une femme, tandis qu'un plan panoramique révèle en gros plan Bessie Smith (Queen Latifah), coiffée d'un bandeau à plumes charleston orné de perles blanches, à bout de souffle, les yeux clos. En fond, nous entendons les cris sourds et enjoués d'une foule. Le plan aux tonalités bleues argentées s'élargit et révèle la chanteuse sur scène face à un public en liesse. Bessie semble plongée dans une transe spirituelle. La scène se poursuit avec un *travelling* sur la chanteuse quittant la salle de spectacle, impassible, tête droite, blasée. Le son sourd et lointain des cliquetis des appareils photos et les voix des fans qui s'agglutinent autour d'elle soulignent la solitude de la chanteuse. Un montage *cut* la montre sur le pas de la porte d'une maison. L'ellipse tend à faire comprendre aux spectateurs qu'elle arrive chez elle, mais le vide de la pièce, l'inquiétude de Bessie et le *flashback* sur une petite fille apeurée et en larmes, nous font comprendre que nous visualisons un de ses souvenirs douloureux. Ainsi, ce *zoom* sur Bessie rentrant chez elle plonge le public dans l'intimité du personnage, en le mettant face à un contraste entre un personnage public couronné de succès et une femme profondément meurtrie par son passé. Cette scène est reprise deux fois dans le film, comme pour insister sur l'intériorité du personnage.

À la première occurrence, l'ouverture de la porte impliquait le spectateur dans le récit intime de la chanteuse, en nous faisant entrer dans sa demeure, comme une invitation. À la deuxième occurrence, la scène se poursuit sur un plan large dévoilant une pièce à la lumière tamisée dans laquelle se trouve Bessie. Assise à sa coiffeuse de bois, nue, la chanteuse se regarde froidement dans le miroir. Tout en se jugeant, elle retire bagues puis bracelets et fredonne la chanson « *Long Road* ». Alors qu'elle se fixe du regard, prend un mouchoir en tissu, essuie son maquillage, ôte sa perruque et ses boucles d'oreilles, elle entonne à pleine voix les paroles, pour s'arrêter aussitôt et contempler son image, l'air pensif. Un *zoom* avant sur le corps nu de la chanteuse fait que seul son reflet occupe l'écran. Elle s'approche du miroir pour se regarder de plus près, dos à la caméra ; enfin, elle retire ses faux cils qu'elle jette avec nonchalance. Le gros plan montrant le corps nu de la chanteuse dévoile la nature réflexive de celle-ci. Ce moment intime, où se plongeant elle-même dans une intériorité elle expose « la part la plus secrète de son corps, [...] le secret fai[sant] couple avec l'intime » (Sales, 2012 : 749), insiste sur la profondeur du personnage et expose crûment son intimité. Un instant particulier durant lequel intériorité et extériorité du personnage s'opposent. Ici, l'acte du déshabillage et du démaquillage révèlent, symboliquement et physiquement, le vrai visage de la chanteuse, la profondeur de sa personnalité, qu'elle a « isol[ée], [...] gard[ée] dans la pro-

fondeur de [s]a mémoire et [...] enferm[ée] dans [s]on intimité » (Sales, 2012 : 749). Elle n'est plus chanteuse, elle redevient cette petite fille fragile, marquée par le traumatisme et l'abus. En apparaissant nue et naturelle (pour elle et pour le spectateur), elle se révèle vraie et sans secret, elle n'est plus dans un rôle. L'usage du gros plan, qui rend centraux ses sentiments les plus profonds, est renforcé par le choix de la chanson qui parle du chemin semé d'embûches qu'il lui reste encore à parcourir :

*It's a long road, but I'm gonna find the end
It's a long road, but I'm gonna find the end
And when I get back, I'm gonna shake hands with a friend*

Les *flashbacks* semblent soutenir le stéréotype de l'artiste en proie aux tourments de son passé et, comme le mentionne Pierre Beylot, « la mise en œuvre d'un enchaînement causal » (Beylot, 2005 : 43) suppose une narration linéaire. Pourtant les chansons sont présentées dans le désordre. Le fait que le film commence en nous montrant Bessie Smith acclamée par le public nous annonce que le parti pris par la réalisatrice n'est pas une reconstitution chronologique de la vie de l'artiste. Mais Dee Rees va plus loin puisque les chansons qu'elle choisit d'incorporer au film n'apparaissent pas non plus selon leur date de sortie. Par exemple, la première chanson interprétée dans le film par Smith est « *Young Women's Blues* » enregistrée en 1926, dans laquelle elle revendique l'émancipation sexuelle des femmes ; trois minutes plus tard, c'est la chanson « *I've Got What It Takes* » sortie en 1929 alors que Bessie est à son apogée. Le titre « *Down Hearted Blues* » enregistré en 1923 apparaît un peu plus loin dans le récit. Or, plus l'agencement des chansons est cohérent, plus la chronologie du récit de l'artiste est déformée. Ces « distorsions biographiques [...] so[nt] explicables par la volonté de servir l'interprétation retenue du personnage » (Moine, 2017 : 27). Ainsi, le choix de mise en intrigue, déterminé par un remaniement dans l'ordre d'apparition des chansons, vient compléter et donner du sens à la vie de l'artiste. Ici, l'illustration de chansons en un récit éclaté, fait écho non pas à la vérité historique, mais plutôt à la vérité existentielle de la chanteuse. Le point fort du récit éclaté est d'instaurer le personnage dans son entièreté renforçant ainsi l'idée de son génie musical. L'insistance sur son talent naturel et sa détermination démontre sa réussite personnelle.

Un écran noir dévoile l'intérieur d'un phonographe. Un *zoom* arrière montre Bessie, dos à la caméra, face à l'appareil. Dans une vue d'ensemble nous voyons Bessie, son frère Clarence (Tory Kittles), Jack Gee (Michael K. Williams), le producteur de Columbia Records, Frank Walker (Joe Knezevich) et des musiciens. Le phonographe domine la pièce et la chanteuse semble être en plein désarroi. Jack Gee s'approche d'elle, la rassure. La session d'enregistrement débute et Bessie chante « *Down Hearted Blues* ». Cette chanson, la première enregistrée sous contrat avec Columbia Records, est une lamentation sur un amour non réciproque (une *torch song*) :

*It's hard to love someone when that someone don't love you [...]
Once I was crazy about a man; he mistreated me all the time. [...]
I ain't never loved but three men in my life:
My father, my brother, the man that wrecked my life.*

Au gros plan sur le visage de la chanteuse, succède un *flashback* de Jack, dans une maison de jeux, une femme assise sur ses jambes. Bessie les surprend, fait valser la jeune femme, gifle furieusement Jack. S'ensuit une bagarre qui se termine par des baisers passionnels.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit ni de rendre le génie artistique pathologique, ni même de traduire « le comportement autodestructeur en une condition *sine qua non* de l'artiste »³ (Vidal, 2014 : 9), mais plutôt de complexifier le rythme narratif en jouant notamment sur l'effet de contraste. D'abord, dressant le portrait de Jack Gee vivement épris de Bessie (il lui fait une demande en mariage dans les secondes qui précèdent), puis le montrant protecteur et rassurant dans le studio, le récit révèle finalement son infidélité. Le rapport violent et passionnel du couple détonne avec le calme du studio mais également avec le contenu de la chanson. Si les images révèlent la complexité de la relation entre Jack Gee et Bessie Smith, elles ne sont pas l'illustration littérale du contenu de la chanson mais mettent en avant la difficulté de cette relation.

La narration en opposition « réinvente la linéarité historique », poussant le spectateur à interroger aussi bien la chronologie que la véracité des « péripéties biographiques » (Letort & Tuhkunen, 2016 ; Toulza, 2014). Si la thèse de la sincérité biographique n'est pas celle à retenir ici, la chronologie est quant à elle une question essentielle pour la compréhension de ce qu'est le *biopic* : « un espace occupé aussi bien par la fiction que par l'histoire, permettant l'harmonisation de la réalité avec le divertissement »⁴ (Donaldson, 2014 : 106). Ce choix de narration pourrait faire penser qu'il existe une dichotomie entre paroles et images, accentuant la représentation des conflits internes qui animent la chanteuse, nous ballottant entre poétique de l'image et illustration du sens des paroles tout en rendant compte des sentiments, de l'intériorité du personnage principal. En réalité, une narration qui oppose l'image au son « problématise les récits de survie et autres prouesses » (Letort & Tuhkunen, 2016), donnant ainsi l'impression que le contenu des chansons reflète le vécu de l'artiste au moment où elle les interprète, ce qui n'est pas le cas ici.

Dee Rees donne une valeur essentielle à la narration, rendant la chanteuse maîtresse de son propre récit. Aussi, en introduisant le traumatisme très tôt dans le film, elle l'intègre à l'expérience de la chanteuse sans en faire sa caractéristique première. En donnant une place aussi importante aux difficultés qu'aux succès de Bessie, la réalisatrice propose une vision équilibrée et réaliste de sa vie. Or, éviter « d'immerger [l']héroïne et [son] public dans une pure expérience

3 Ma traduction de : « *fetishize self-destructive acts as symptoms of the condition of the creative artist* ».

4 Ma traduction de : « *a space occupied by both fiction and history, balancing entertainment and actuality* ».

de victimisation » (Moine, 2017 : 60) soutient l'arrêt de la marchandisation, de la souffrance et de la violence infligées au corps féminin à l'écran. Nous percevons ainsi la valeur opératoire de la narration qui démythifie et harmonise la carrière de l'artiste, contrairement à beaucoup de *biopics* qui embellissent la vie des sujets qu'ils mettent à l'écran, en créant un lien de causalité entre succès et vie personnelle malheureuse. Nous comprenons donc que la dichotomie entre image et texte n'existe pas dans ce film mais qu'au contraire les deux éléments se complètent pour mieux matérialiser le vécu de l'artiste.

Le film prend forme à travers les chansons qui évoquent un comportement féminin affranchi des normes sociales de l'époque, faisant que les femmes ne sont « plus considérées comme des objets sexuels [mais comme] des sujets [...] reprenant le contrôle »⁵ de leur image (Russel, 2015 : 131). À cet égard, les chansons « *Lost Your Head Blues* » (1926), « *Gimme a Pigfoot* » (1933) et « *Preachin' the Blues* » (1927), constituent un discours féminin émancipateur et indépendant dans lequel les femmes ne subissent plus les hommes mais, au contraire, leur résistent, défiant ainsi le patriarcat. Avec ce choix de chansons, Dee Rees s'assure de faire ressentir aux spectateurs l'état d'esprit dans lequel se trouvait Bessie. En associant couleurs et chansons, la réalisatrice fait ressortir l'intériorité du personnage. Sa démarche permet au public de comprendre la sensibilité de l'artiste. En effet, des couleurs distinctes mettent en valeur l'évolution de la carrière musicale de la chanteuse, dans une progression qui sera caractérisée par trois palettes associées aux principaux registres expressifs du film, tantôt lyrique, tantôt jubilatoire et tantôt serein.

Tout d'abord, l'étape lyrique insiste sur la construction du personnage principal. Marquée par des couleurs monochromatiques et un grain poussiéreux, cette étape révèle moments intimistes et échecs, mais aussi les premières scènes aux côtés de Ma Rainey (Mo'Nique), pour mener progressivement à l'intronisation de Bessie Smith parmi les chanteuses de renom de son époque. Ensuite, l'étape jubilatoire dresse le portrait de Bessie s'alignant à « la mode [définie] pour les chanteuses de blues » (Kay, 2021 : 53). Ainsi, son apparence est aussi exubérante qu'excentrique : apprêtée de boas, de plumes, de robes flamboyantes aux couleurs vives. Nous observons que cette étape ne propose pas moins d'une trentaine de gros plans sur Bessie Smith, quand la précédente se contentait de présenter essentiellement des plans de la chanteuse partageant l'écran simultanément avec d'autres personnages. Si l'œuvre cinématographique fait usage du gros plan sur Bessie Smith à ce moment précis, c'est pour l'ancrer dans un contexte mondain, « l'éleve[r] à l'état d'Entité » (Deleuze, 1983 : 136) et asseoir sa notoriété. Par conséquent, en la vêtant de tenues extravagantes et voyantes, la réalisatrice accentue le caractère provocateur de la chanteuse.

Enfin, la dernière étape est définie par des émotions intenses, des couleurs aux tons pastel, illustrant le renouveau que ressent la chanteuse après une période difficile liée à la crise financière de 1929, la fermeture des théâtres et « la résiliation de son contrat par Columbia Records en 1931 » (Kay, 2021 : 70).

⁵ Ma traduction de : « *no longer just be regarded as sexual objects. [Bessie Smith] made [them] [...] subjects [...] taking control* ».

Afin d'insister sur la vulnérabilité et l'humanité de l'artiste, Dee Rees plonge le public dans sa tourmente émotionnelle et financière, relatant sa séparation avec Jack Gee, sa vie dans un hôtel de fortune, mais aussi un nouveau dynamisme économique et moral. Nous observons donc que la palette de couleurs utilisée fait sens des sentiments de la chanteuse, tandis que les nuances de ces couleurs soulignent l'intensité des différentes étapes de sa carrière.

Reconstruire la féminité

Je souhaite maintenant souligner le contraste qu'offre Dee Rees avec un *biopic* comme *Tina* (Gibson, 1993). Alors que Gibson présente un personnage défini par des traits de caractère féminins classiques qui s'étendent principalement à la sphère privée, Dee Rees propose quant à elle son antagoniste. En opposant la nature des rapports familiaux et conjugaux de son personnage, la réalisatrice conteste « l'assimilation courante du familial, du domestique et de l'intime au privé » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 157). Il s'agira ici de comprendre la pertinence de telles différences.

Bien que plus de vingt ans séparent les deux films et que nous parlons d'artistes vivant à des périodes très différentes, nous pouvons voir la place importante qu'occupent les hommes dans la carrière artistique de leurs compagnes. Toutefois, ces influences sont différentes selon les réalisateurs, qui proposent des représentations distinctes de la nature toxique de leur relation. Le film *Tina* relate le début de carrière de Tina Turner (Angela Bassett) à travers le spectre du « sensationnalisme » (Moine, 2017 : 61) et de la voix exceptionnelle d'une jeune femme pauvre et inconnue découverte grâce à Ike Turner (Laurence Fishburne), mais il ne « [permet] pas d'espace ou d'autonomie » à son personnage féminin (Dyer, 2008 : 20). L'apparition de Ike, dès la dixième minute, est déterminante dans la réussite de la chanteuse et nous observons celui-ci la façonner en choisissant aussi bien son nom de scène que ses tenues, et en lui imposant un style de chant. Tout au long de l'intrigue, Tina Turner est reléguée à un rôle, non pas d'héroïne, mais plutôt d'épouse, de mère, de femme soumise et docile. Leur relation amoureuse, évidente dès la première demi-heure de film, insiste sur l'idée que les femmes ne sont valorisées qu'à travers l'usage de leur corps. Tina Turner est une femme passive, en complète dépendance de Ike. Par exemple, lors d'une interview, elle semble effrayée de répondre sincèrement aux questions que lui pose un journaliste. Ainsi, son bonheur, tout comme sa réussite, dépendent intrinsèquement de sa soumission à Ike.

Notons de surcroît que le talent de Tina, cet exceptionnalisme initial, n'est jamais véritablement mis en scène indépendamment : sa voix n'est en réalité qu'un médium exprimant le génie de Ike, auteur et compositeur des titres qu'elle chante. La première demi-heure de film se focalise principalement sur les aspirations et les ambitions de Ike, ne laissant que peu de place au ressenti et à l'intériorité du protagoniste principal : Tina. Les images et les paroles des chansons choisies font ressortir la force de caractère de Ike, mais aussi la fragilité émo-

tionnelle de la chanteuse. En faisant de Tina une victime, tantôt de sa mère qui l'abandonne alors qu'elle est enfant, tantôt d'une femme qui l'affronte l'arme à la main, tantôt de Ike lui-même, Gibson utilise la narration pour faire naître un lien de causalité entre succès et malheurs. Nous observons ainsi le traumatisme s'installer pour définir le destin de la chanteuse. D'ailleurs, les premiers titres interprétés, « *(Darlin') You know I Love You* », « *Make Me Over* » ou encore « *A Fool In Love* », confirment l'assujettissement féminin au patriarcat. Les chansons n'insistent ni sur l'état d'esprit de la chanteuse, ni sur sa grande virtuosité, mais plutôt sur celui qui est le sujet des chansons : Ike. Ainsi, « la prédominance des points de vue, visuels et narratifs, masculins, [s'impose] au détriment du point de vue du sujet féminin » (Moine, 2017 : 61) parce que l'expérience personnelle du réalisateur est celle d'un homme qui ne cherche pas à comprendre la perspective de la chanteuse. Cette représentation de la féminité, proposée par le réalisateur Brian Gibson, est une caractéristique du regard masculin par lequel elle est construite.

À l'opposé de Brian Gibson, Dee Rees propose des représentations de Bessie Smith qui ne « réduisent [pas les femmes] à un simple spectacle » (Hooks, 1992 : 62). En effet, elle place la chanteuse au centre de chaque plan, ainsi que dans chaque scène, sinon physiquement, alors vocalement lorsque ses chansons occupent l'espace sonore. Tout d'abord, Bessie Smith est visiblement dissociée de la sphère familiale ; seul son frère Clarence est son partenaire et agent dans cette aventure musicale. Bessie Smith est présentée, dès les toutes premières minutes du film, comme une femme sans mari, ni enfant. Or, parce que « les femmes sont rarement encouragées à devenir le sujet d'un discours [...] respecté par notre société patriarcale »⁶ (Bingham, 2010 : 213), elles sont objectivées et non subjectivées. Dee Rees déconstruit ce discours patriarcal en proposant, d'une part, des images gravitant principalement autour de la chanteuse (elle est dans chaque scène) et, d'autre part, des images polarisées sur ses préoccupations (elle est ambitieuse et généreuse), faisant d'elle un sujet social complexe et nuancé. Ensuite, Dee Rees brosse le portrait d'une femme tout aussi audacieuse que libertine, se construisant en toute autonomie. En effet, ce n'est qu'à partir de la trentième minute que Jack Gee se présente à la chanteuse, alors qu'elle est déjà célèbre. *A priori*, la créativité féminine est dissociable de l'implication masculine, et la réussite de la chanteuse n'est corrélée qu'à son talent, renforçant ainsi la différence de positionnement entre Dee Rees et Brian Gibson. Cette construction individuelle de la chanteuse, accentuée par Dee Rees, participe donc à définir la chanteuse comme quelqu'un qui crée « par génie » (Moine, 2017 : 105), à l'instar d'un chanteur masculin. Mais elle insiste également sur le sens à accorder à la sphère privée/publique. En utilisant tantôt l'image, et notamment les *flashbacks* qui expriment les souvenirs et l'intériorité du personnage, tantôt la musique, la réalisatrice nuance les espaces. À travers la musique, Dee Rees propose une représentation de l'image publique de Bessie, et son rapport privilégié avec ses fans.

6 Ma traduction de : « *women have not been encouraged to become the subjects of discourse [...] that is taken seriously by our patriarchal society* ».

Or, en positionnant le blues comme un acte de rébellion, Dee Rees fait de ce genre musical un marqueur mémoriel de l'histoire des noirs américains aux États-Unis. S'inspirant du récit des esclaves et de traditions musicales religieuses, ce genre musical s'est imposé comme un mode d'expression libérateur. La construction narrative, utilisant les chansons comme mode de communication, fait référence au procédé de *call and response*, une tradition propre à la culture musicale noire américaine qui requiert la « participation active du public [...] dans l'interprétation de la musique »⁷ (Gaffney, 2013 : 368). Ce procédé est repris par la réalisatrice et visible dans la scène où Bessie chasse vigoureusement des membres du Ku Klux Klan venus saboter son concert. Alors qu'elle reprend son spectacle, la chanteuse interagit avec le public et « improvise un contrepoint rythmique et émotionnel qui est aussi bien une chanson qu'une conversation » (Boan, 1998 : 263-271), qui crée une communion avec un public qu'elle connaît et qu'elle comprend. L'affirmation du blues comme mode de communication permet d'exprimer la souffrance d'un peuple, sans le présenter uniquement en victime, mais en insistant sur l'énergie partagée de la communauté et en validant cette dernière. Cette scène, en plus de révéler la complexité de la culture noire américaine, illustre le rapport privilégié et personnel que la chanteuse entretient avec son public. Par conséquent, les sonorités explorées du blues sont ici un mode d'expression émotionnel, permettant à la chanteuse d'entraîner son public dans une histoire à laquelle il peut s'identifier.

En choisissant de montrer Tina Turner sur scène avec Ike ou encore dans le cadre familial, Gibson représente Tina principalement dans son rôle typiquement féminin, limitant son « existence sociale et [la] renvo[yant] à la sphère privée » (Moine, 2017 : 62), cette dernière étant d'autant plus mise en avant à travers l'importance qu'occupent enfants et vie de famille aux yeux de la chanteuse. Nous observons toutefois que même la « sphère domestique [...] [est] régie par les principes du pouvoir paternel [...], de la subordination naturelle des enfants mineurs et des femmes à leur père et mari » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 158). Dès lors, le réalisateur « recycle des stéréotypes de l'héroïne tragique » (Moine, 2017 : 73) et développe une logique d'apitoiement sur le sort de la chanteuse. En la présentant essentiellement comme une victime, il limite sa vie au drame au lieu de se focaliser sur ses succès.

La vraie Bessie Smith faisait ouvertement fi de la politique de respectabilité, pensée pour protéger la femme « respectable » de l'époque, définie comme « souriante et agréable même quand elle serait rabaissée, qui parlerait d'une voix si douce qu'elle est à peine audible, qui serait belle [...] et soumise » (Wallace, 2015 : 7). Dee Rees propose en continuité l'image d'une « artiste féminine vivante, sensuelle, déterminée et excentrique qui mêle attributs féminins et masculins pour construire sa propre identité » (Moine, 2017 : 66). Déterminer soi-même son identité signifie être en mesure, entre autres, de définir de façon complexe la féminité, la sexualité, la mise en valeur du corps féminin. Aussi, en associant des comportements féminins atypiques à la chanteuse, la réalisa-

7 Ma traduction de : « *communal participation through call-and-response [...] to the performance of black music* ».

trice « soulign[e] [...] une préoccupation [des chanteuses] quant à la politique de genre » (Feldstein, 2013 : 7), mais elle conteste également la logique sexuée d'occupation de l'espace. C'est pourquoi, à maintes reprises, Bessie Smith est aperçue courant les rues de nuit, tantôt s'adonnant à des actes sexuels, tantôt ivre et bruyante, tantôt au cœur d'une rixe. L'importance donnée à ses aventures sexuelles dans le film, interprétées comme un défi à la respectabilité, montre que Bessie « a redéfini [son] époque, [...] et établi que la sexualité était essentielle à la survie »⁸ (Russel, 2015 : 131). Ainsi, Dee Rees propose un récit qui héroïse la chanteuse à travers ses conquêtes amoureuses et déconstruit le discours patriarcal avec une représentation non conventionnelle de la féminité mais aussi de la sexualité.

Rendre visible l'homosexualité féminine

Dans cette dernière partie, j'analyserai la représentation de l'identité lesbienne/bisexuelle dans le film musical. Pour ce faire, je mettrai en perspective l'œuvre de Dee Rees avec le film *Ma Rainey's Black Bottom* de George Wolfe (2020), une adaptation de la pièce de théâtre du dramaturge noir américain August Wilson. Dans cette œuvre, August Wilson met en lumière la carrière de l'illustre chanteuse Ma Rainey (Viola Davis), considérée comme « *the Mother of the Blues* ».

Au-delà de sa capacité à retranscrire les complexités de l'industrie musicale de la fin des années 1920, l'adaptation filmique permet d'interroger la manière dont littérature et cinéma se réapproprient les figures féminines de la musique. Angela Davis qualifie le blues de libérateur et générateur « d'une tradition permettant d'aborder ouvertement les questions tant sur la sexualité masculine que sur la sexualité féminine, [...] une configuration typiquement africaine-américaine »⁹ (Davis, 1998 : 4). Pourtant, le film de Wolfe semble aller à contre-courant de cette tradition. Dans les années 1920, la musique, et le blues particulièrement, occupaient une place importante pour les noirs américains qui vivaient dans les États sudiètes. Le genre musical devait son succès au soutien financier de la population noire américaine qui permit à des chanteuses comme Ma Rainey et Bessie Smith d'accumuler un pouvoir économique et politique considérable (Aldridge, 2015 : 473-493) et ainsi d'asseoir leur notoriété dans l'industrie musicale.

Dans son adaptation filmique, George Wolfe choisit de rendre discrète, voire taboue, une partie de l'identité de Ma Rainey : son homosexualité/bisexualité. Bien que ces femmes aient eu des relations amoureuses avec des hommes, la littérature tend à identifier Ma Rainey et Bessie Smith comme lesbiennes. Dee Rees prend le parti de représenter Bessie plutôt comme bisexuelle,

8 Ma traduction de : « *redefined our time. [...] she articulated how fundamental sexuality was to survival* ».

9 Ma traduction de : « *Blues developed a tradition of openly addressing both female and male sexuality reveal[ing] an ideological framework that was specifically African-American* ».

penchant pour une représentation lesbienne de Ma Rainey. Qu'elles aient été bisexuelles par conformisme ou non, il s'agira de se focaliser sur la manière dont cette partie de leur identité a été représentée à l'écran. Ainsi, il ne s'agit pas d'utiliser les termes « bisexuelles » et « lesbiennes » de façon interchangeable mais plutôt d'interpréter les images telles qu'elles sont proposées dans ces films.

À l'heure actuelle, Ma Rainey, Bessie Smith ou encore Gladys Bentley sont toutes trois inscrites parmi les icônes musicales lesbiennes noires américaines (Philipson, 2013). Notons que Ma Rainey ne cachait pas sa sexualité, en témoigne ce couplet de la chanson « *Prove It On Me Blues* » écrite en 1928, dans laquelle elle vante son identité lesbienne :

*It's true I wear a collar and a tie [...]
I went out last night with a crowd of my friends
They must have been women, 'cause I don't like no men
Wear my clothes just like a fan
Talk to the gals just like any old man
'Cause they say I do it, ain't nobody caught me
Sure they got to prove it on me.*

Ainsi, lorsque près d'un siècle plus tard, George Wolfe présente « *the Mother of the Blues* » en rendant moins visible sa sexualité, il réduit le rôle et la présence de la chanteuse dans son contexte *queer*¹⁰ africain-américain de l'époque ; il affaiblit également son personnage, la représentant en difficulté émotionnelle et faisant d'elle un adversaire pour les personnages masculins qui l'entourent. En effet, alors que Levee (Chadwick Boseman) courtise la compagne de Ma Rainey, les producteurs de musique Irvin (Jeremy Shamos) et Mel (Jonny Coyne) la trouvent quant à eux têtue et difficile ; le policier (Joshua Harto) intervenant sur les lieux de l'accident de voiture impliquant la chanteuse l'accuse d'être agressive, indisciplinée et violente. De plus, Wolfe la présente comme une personne autoritaire, au physique déplaisant (maquillage dégoûlant, couverte de sueur, l'attitude disgracieuse). Cette représentation réduit au silence le combat mené par la chanteuse contre l'hétéronormativité. Rendre ainsi compte de la vie de l'artiste souligne « la disparité entre le caractère "privé" de la sexualité et la nature collective [...] de la musique produite pendant la période esclavagiste »¹¹ (Davis, 1999 : 4) et ne fait que préciser la prééminence de l'identité hétérosexuelle, établissant une hiérarchie dans « les rapports entre hétéronormativité, *queerness* et *blackness* »¹² (DeClue, 2018 : 226).

Inclure la bisexualité de Ma Rainey et de Bessie Smith dans des catégories *queer* pourrait être interprété comme un anachronisme, notamment parce que

10 Si le terme *queer* est utilisé ici, et dans tout le texte, ce n'est pas dans son sens original argotique, mais plutôt dans le sens où il a été théorisé dans les années 1990 dans le cadre des *gender studies*. Ainsi, le terme *queer* est employé en référence à l'identité lesbienne mais il permet également de définir les identités de la marge, et de souligner le caractère non binaire des identités que l'appellation regroupe.

11 Ma traduction de : « *the disparity between the individualistic, « private » nature of sexuality and the collective [...] nature of the music produced during slavery* ».

12 Ma traduction de : « *[...] the relationship between heteronormativity, queerness, and blackness* ».

celles-ci ont été théorisées bien des décennies après leur existence. La perspective, ici, n'est donc pas historique, mais a pour but d'analyser les films dans leur époque de production. L'accentuation de l'identité *queer* de Ma Rainey aurait permis d'insister sur la problématique de visibilité et d'invisibilité de l'homosexualité. La rendre visible aurait permis d'analyser les modifications de ces représentations dans le cinéma contemporain, mais aussi de révéler un contexte culturel contemporain plus propice à cette identité (la catégorisation de ces chanteuses comme icônes musicales, la dépénalisation de l'homosexualité aux États-Unis [2003] et le mariage pour tous [2015]). La rendre invisible, au contraire, la rend anormale et insignifiante, mais souligne également « la prégnance [...] du poids de l'hétérosexualité normative » (Moine, 2017 : 69). Il s'agira donc d'observer quelle signification prend la présence lesbienne dans *Bessie*.

Richard Dyer explique que « la position du pouvoir, dans une société qui contrôle les gens en partie grâce à leur visibilité, est celle de l'invisibilité » (Dyer, 2008 : 44). En effet, maintenir dans l'ombre c'est rendre invisible et impuisant. Or, « les médias *mainstream* permettent à peu de femmes [et notamment des] lesbiennes d'accéder au pouvoir »¹³ (Moore, 2018 : 125). Ainsi, en mettant à l'écran un personnage à son image, une femme noire et lesbienne, Dee Rees casse ce cycle d'invisibilité. En normalisant l'homosexualité féminine à l'écran, la réalisatrice la dédouane de tout discrédit, n'en faisant pas un point focal, mais lui donnant visibilité et crédit. Inclure l'homosexualité ne signifie pas simplement l'autoriser, mais plutôt la sortir d'un tabou en la rendant normale. Car sa normalisation permet non seulement sa visibilité, mais également son historicisation comme le souligne Matt Richardson¹⁴ (2011 : 100-113), au même titre que la mise en avant de ses apports et ses contributions.

Le film *Bessie* insiste sur la vie sentimentale de la chanteuse et nous comprenons très tôt qu'elle a une amante : Lucille (Tika Sumpter). Nous les découvrons pour la première fois dans l'intimité d'une chambre d'hôtel. Allongée dans un lit, la tête appuyée contre le mur, Bessie est plongée dans un souvenir d'enfance. Une voix féminine s'adresse à elle. Allongée à côté de Bessie, filmée de dos, Lucille l'embrasse tendrement le long du bras. Sortie de ses pensées, Bessie lui fait part de son envie de gagner plus d'argent et de créer son propre spectacle. Les deux femmes, d'humeur tout aussi badine que câline, s'enlacent et s'embrassent, mais leur étreinte est interrompue par la gérante de l'hôtel qui frappe à la porte. La scène se termine alors que les deux jeunes femmes se déclarent leurs sentiments. La bisexualité de Bessie est établie dès les sept premières minutes du film, nous montrant tout d'abord la chanteuse dans une ruelle avec un homme, ensuite la révélant partageant un moment intime avec une femme. Ici, la sexualité de la chanteuse n'est pas une révélation curieuse, elle est ordinaire, et Dee Rees rend l'identité bisexuelle de la chanteuse omniprésente en insistant sur

¹³ Ma traduction de : « [...] the mainstream media industry grants few women, not to mention lesbians [...], access to power ».

¹⁴ L'historicisation est importante parce que comme le souligne Matt Richardson « it serves as an archive of [...] queer life, [...] as a site of retelling the stories [...] and historical events from a [...] lesbian perspective ».

la présence du personnage de Lucille dans les temps forts de la vie de l'artiste. Curieusement, après le mariage de Bessie Smith et Jack Gee, Lucille ne fait pas simplement partie de l'entourage de la chanteuse, elle y occupe une place d'importance, positionnant ses deux amants non pas en compétiteurs, mais plutôt comme compléments. Dee Rees en fait des individus apportant à Bessie équilibre et complétude.

Pourtant, la réalisatrice établit une hiérarchie « sexuée des espaces recomposant sans cesse, de manière subtile, dans les pratiques sociales et familiales, les oppositions public/privé, masculin/féminin » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 157). Ainsi, nous constatons que le rôle de Lucille est associé au personnel, à l'émotion et au ressenti, tandis que celui de Jack Gee est principalement intégré à une sphère publique incluant relations professionnelles et financières. Dans l'ensemble, les scènes réunissant Bessie et Lucille les montrent complices et amoureuses, insistant sur l'intimité et la nature privée de leur relation. Pour renforcer l'ancrage de Lucille dans la vie de Bessie, la réalisatrice représente d'ailleurs la rupture amoureuse entre les deux femmes comme un retour sur la triste réalité de la vie de la chanteuse. Par contre, la relation entre Bessie et Jack Gee est guidée par la passion et s'exprime ouvertement : leurs querelles sont publiques, bruyantes et violentes, leurs baisers et étreintes également ; l'acte sexuel entre ces derniers est suggéré mais jamais engagé, tandis qu'il est explicitement montré avec son amant, Richard Morgan (Mike Epps), au même titre que la tendresse et la douceur.

Représenter le couple hétérosexuel comme dysfonctionnel, bien que familier dans les films dramatiques, rend le discours patriarcal fragile et déstabilisant en comparaison à sa relation avec Lucille. La réalisatrice s'oppose ainsi aux représentations féminines traditionnelles, affirmant son personnage comme leur antithèse. En montrant Bessie Smith comme quelqu'un qui combat, symboliquement et physiquement, l'autorité maritale, Dee Rees soutient la place de la chanteuse comme figure d'autorité, résistante à la « subordination naturelle [...] des femmes [...] à leur mari » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 158), insistant alors sur la nécessité d'un mode de représentations révisé.

Conclusion

Pour conclure, Dee Rees repense le *biopic* en offrant le récit de la vie d'une musicienne importante et progressiste, quelle place parmi les personnalités dignes de reconnaissance. En définissant ainsi *la* femme à travers *son* regard féminin, la réalisatrice reprend le contrôle sur les représentations des femmes, et des chanteuses en particulier, en proposant un récit qui les héroïse comme le seraient leurs homologues masculins. À travers un mode de narration clair, la réalisatrice érige en mythe la musicienne, sensibilisant le public à son impact et confirmant simultanément son influence déterminante sur la construction de la culture noire américaine. Avec ce film, non seulement Dee Rees rend « visibles dans l'espace public des figures minoritaires », mais elle inscrit également le récit

lesbienne dans l'industrie musicale et culturelle étatsunienne ; elle lui « donne une visibilité inédite [...] et le fait entrer dans le panthéon de la culture *mainstream* américaine (et internationale) » (Moine, 2017 : 38). Incontestablement, les *biopics* réalisés par des femmes « font sortir des oubliettes de l'histoire des figures féminines et rappellent que, si l'histoire a souvent été écrite par les hommes, elle a aussi été faite par des femmes » (Moine, 2017 : 38).

Œuvres citées

- ALRIDGE, Derrick P., « On the Education of Black Folk: W. E. B. Du Bois and the Paradox of Segregation », *The Journal of African American History*, vol. 100, n° 3, 2015, p. 473-493.
- BEYLOT, Pierre, « Le récit et la mise en intrigue », *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 43-47.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick (NJ) & London, Rutgers University Press, 2010.
- BOAN, Devon, « Call-and-Response: Parallel "Slave Narrative" in August Wilson's *The Piano Lesson* », *African American Review*, vol. 32, n° 2, 1998, p. 263-271.
- DAVIS, Angela, *Blues Legacies and Black Feminism*, New York, Vintage Books, 1999.
- DECLUE, Jennifer, « The Circuitous Route of Presenting Black Butch: The Travels of Dee Rees's Pariah », in WELBON, Yvonne & JUHASZ, Alexandra (dir.), *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making*, Durham & London, Duke University Press, 2018, p. 225-248.
- DELEUZE, Gilles, « L'image-affection : visage et gros plan », *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 125-144.
- DONALDSON, Lucy Fife, « Performing Performers, Embodiment and Intertextuality in the Contemporary Biopic », in BROWN, Tom & VIDAL, Belén (dir.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York, Routledge, 2014, p. 104-117.
- DYER, Richard, *White*, London, Routledge, 2008.
- FELDSTEIN, Ruth, « Introduction: Performing Civil Rights », *How It Feels to be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 7-20.
- FUENTES, Fabrice, « Jazzmen et cinéma, l'impossible swing », in FONTANEL, Rémi (dir.), *Biopic : de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2001, p. 69-75.
- GAFFNEY, Nicholas L., « "He Was A Man Who Walked Tall Among Men": Duke Ellington, African American Audiences, And The Black Musical Entertainment Market, 1927-1943 », *The Journal of African American History*, vol. 98, n° 3, 2013, p. 367-391.
- HOOBS, Bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- KAY, Jackie, *Bessie Smith*, London, Faber & Faber Limited, 2021.
- LEFAUCHEUR, Nadine, SCHWARTZ, Olivier, « Introduction : Féminin/masculin, privé/public », in EPHESIA (dir.), *La Place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1995, p. 157-169.
- LETORT, Delphine, TUHKUNEN, Taïna, « "Inspiré d'une vie" : le genre *biopic* en question », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 14, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/lisa.8949](https://doi.org/10.4000/lisa.8949)
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- _____, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.

- MOORE, Candace, « Producing Black Lesbian Media », in WELBON, Yvonne & JUHASZ, Alexandra (dir.), *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making*, Durham & London, Duke University Press, 2018, p. 125-142.
- RICHARDSON, Matt, « Our Stories Have Never Been Told: Preliminary Thoughts on Black Lesbian Cultural Production as Historiography in *The Watermelon Woman* », *Black Camera*, vol. 2, n° 2, 2011, p. 100-113. DOI : [10.2979/blackcamera.2.2.100](https://doi.org/10.2979/blackcamera.2.2.100)
- RUSSEL, Michele, « Slave Codes and Liner Notes », in HULL, Akasha, BELL-SCOTT, Patricia & SMITH, Barbara (dir.), *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press, 2015, p. 130-140.
- SALES, Cécile, « Les enjeux de l'intime », *Études*, vol. 416, n° 6, 2012, p. 749-759.
- TOULZA, Pierre-Olivier (consulté le 15.10.2021) : « Récit biographique et savoir musical dans les *biopics* d'artistes de Broadway de la fin des années 1940 », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077682/document>
- VIDAL, Belén, « Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts », in BROWN, Tom & VIDAL, Belén (dir.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York, Routledge, 2014, p. 1-27.
- WALLACE, Michele, « A Black Feminist's Search for Sisterhood », in HULL, Akasha, BELL-SCOTT, Patricia & SMITH, Barbara (dir.), *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press, 2015, p. 7-12.

Filmographie

- Ma Rainey's Black Bottom*, 2020, George Wolfe, Escape Artists.
- T'Ain't Nobody's Business... Divas of the 1920s*, 2013, Robert Philipson, Shoga Films.
- Tina*, 1993, Brian Gibson, Touchstone Pictures.

