

A blurred, black and white portrait of Josephine Baker, looking slightly to the right. The image is out of focus, creating a soft, ethereal effect. The text is overlaid on the left side of the image.

FICHE
PÉDAGOGIQUE
JOSÉPHINE BAKER,
PREMIÈRE ICÔNE NOIRE

**FIPA
DOC**
CAMPUS

PRÉSENTATION



JOSÉPHINE BAKER, PREMIÈRE ICÔNE NOIRE

2018
FRANCE - BELGIQUE
52 MIN

La vie de Joséphine Baker représente un des parcours humains les plus exceptionnels de l'histoire du XX^e siècle.

Comment cette jeune noire américaine, issue d'une famille pauvre du Missouri, bonne à sept ans dans plusieurs familles blanches qui la maltraitent, déscolarisée à 13 ans, deux fois mariée et divorcée à 16, devient à 19 ans une star parisienne puis, très rapidement, une star internationale.

Comment elle se retrouve, 40 ans plus tard, à prononcer un discours lors de la Marche pour les droits civiques, aux côtés de Martin Luther King, vêtue d'un uniforme militaire français, avec les insignes de la Légion d'honneur pour faits de résistance.

C'est ce que raconte ce documentaire.

DOCUMENTAIRE MUSICAL

RÉALISATION
ILANA NAVARO

NARRATEUR
LÉONIE SIMAGA

NARRATEUR
SARA MARTINS

PRODUCTION
JULIETTE CAZANAVE
Kepler22 Productions
+33 672598040
kepler22productions@
gmail.com
[http://www.
kepler22production.com](http://www.kepler22production.com)

IMAGE
MIA BARKER
MARJORY DÉJARDIN

MONTAGE
VÉRONIQUE
LAGOARDE-SÉGOT

SON
JEAN-LUC FICHEFET

CO-PRODUCTION
Novak Prod
+33 227362762
amel@novakprod.be
[http://novakprod.be/
tv/latest/?lang=fr](http://novakprod.be/tv/latest/?lang=fr)

DIFFUSION
Arte, RTBF, RTS

ICÔNE NOIRE

IMAGES ARCHIVES

SPECTACLE VIVANT

DANSE

RACISME

MUSIC HALL

RÉALISATRICE



ILANA NAVARO

RÉALISATRICE

BIOGRAPHIE

Originnaire d'Istanbul, Ilana Navaro étudie la sociologie à New York, avant de devenir journaliste de télévision en Turquie où elle s'intéresse aux minorités non-musulmanes.

Elle vit actuellement à Paris où elle réalise des documentaires pour ARTE, France Culture : *Les Demoiselles du ring* (2009), *Petits Arrangements avec l'amour* (2013), *Les Traîtres*, (2015), deux documentaires, une pièce radiophonique où il est question d'identité définie par rapport à une communauté.

« Je viens de Turquie, et je suis issue d'une minorité de ce pays. La question d'être vue comme « l'autre » m'a toujours questionnée. Je n'ai jamais vécu, comme Joséphine, la ségrégation ni l'expérience d'être noire dans une société blanche. Mais je connais ce que c'est que d'être à la fois dedans et dehors. Ça a été mon cas en Turquie, et ça l'est en France où je vis depuis dix-sept ans.

Ce qui m'a toujours passionnée, c'est la manière dont les gens résistent à l'assignation identitaire. C'était le cas de Joséphine. Elle adorait transgresser tous les tabous, toutes les barrières, et elle le faisait avec joie. »

FILMOGRAPHIE

2009
LES DEMOISELLES
DU RING
DOCUMENTAIRE

2013
PETITS
ARRANGEMENTS
AVEC L'AMOUR
DOCUMENTAIRE

2015
LES TRÂITRES
DOCUMENTAIRE

ENTRETIEN AVEC ILANA NAVARO

Le parcours de Joséphine Baker est très atypique pour une femme de cette époque. Vous évoquez peu cette dimension.

Son parcours de femme était indissociable de sa couleur de peau. Elle n'aurait jamais eu ce destin-là si elle n'avait pas été noire. La société française de l'époque n'aurait jamais donné cette place de « superstar » – d'une femme qui incarne la sauvage, la nudité – à une femme blanche, à une femme « de chez nous ».

Quelque part, si elle arrivait à choquer, à scandaliser, c'était parce qu'elle paraissait différente, parce qu'on pouvait à la fois la mépriser et la glorifier. Joséphine s'est emparée de cette place

qu'on lui donnait pour en faire, peu à peu, une arme politique. Ça lui a pris du temps de maturation, et c'est justement cet éveil que j'ai souhaité raconter à travers ce film.

Pourquoi ce choix de ne pas évoquer la fin de sa vie ?

Le parti pris du film c'était de raconter l'éveil politique de Joséphine. L'aboutissement de cet éveil c'est son discours à Washington, auprès de Martin Luther King, en 1963. Il est vrai qu'elle a connu beaucoup de difficultés financières dans les dernières années de sa vie, et qu'elle n'arrivait pas à garder son château en Dordogne. Mais au fond, qu'était ce projet qui avait « échoué » ?

C'était la création d'une « Tribu arc-en-ciel », un lieu exemplaire d'accueil d'enfants adoptifs, issus des quatre coins du monde dans un château. Ce projet d'une famille liée par des liens autre que sanguins, une famille « multiculturelle » dans le sens où on l'entend aujourd'hui, Joséphine l'a réalisé.

Au final, les 12 enfants de Joséphine Baker sont restés très soudés, et on peut sans aucun souci dire qu'elle a réalisé son vœu le plus profond.

LE FILM D'ARCHIVES

STATUT DE L'IMAGE D'ARCHIVES

L'image d'archives est conservée pour sa valeur de mémoire et de témoignage. C'est un matériau de base pour la réalisation des documentaires historiques. Le risque est de l'utiliser sans la replacer dans son contexte, sans introduire la distance appropriée, pire : en la faisant mentir ou en l'utilisant seulement pour sa valeur esthétique. Une image ne vaut pas seulement par ce qu'elle donne à voir, mais par le commentaire qu'on en fait, son traitement dans le montage, la connaissance des conditions de sa fabrication.

Les photos et vidéos de la Seconde Guerre mondiale sont exemplaires à ce titre. Comme le démontre la documentariste Véronique Lhorme dans *Propaganda Kompanien, les Reporters du Troisième Reich* (2013), les documentaires sur la Seconde Guerre mondiale sont truffés d'images tournées par les Propaganda Kompanien, ces soldats-reporters chargés de filmer l'avancée de l'armée allemande.

Ces images étaient commandées, vérifiées, montées sous l'autorité de Goebbels, ministre de la Propagande, avant d'être projetées dans les cinémas.



Travaillées comme des images de fiction, elles visaient à galvaniser les troupes - pour lesquelles on organisait des projections -, à faire accepter à la société allemande les sacrifices imposés par la guerre, en montrant une armée allemande toujours victorieuse, en marche ininterrompue, et, en face, des adversaires défaits, misérables, qui s'inclinent.

Ces images, s'interroge Véronique Lhorme, fabriquées à des fins d'exaltation du projet nazi, choisies pour leur qualité esthétique indéniable sans qu'on les désigne comme étant des images de propagande, ne continueraient-elles pas leur travail dans l'inconscient du spectateur d'aujourd'hui ?



LE TRAVAIL DU DOCUMENTARISTE DE FILM D'ARCHIVES

Après un choix lucide des images, conscient de leur origine et de leur condition de fabrication, le documentariste va choisir leur ordre de succession et construire à partir de ce matériau, une narration. Car tout documentaire est un récit, un propos mis en scène et soutenu par le traitement intellectuel et émotionnel des images, à plus forte raison dans les documentaires de films d'archives.

Le montage, par le type de juxtaposition qu'il va choisir, induit des rapprochements de sens non formulés, des rapports de cause à effet, ainsi que l'a démontré en son temps l'expérience de Koulechov (une assiette de soupe / un visage impassible : le spectateur imagine la faim ; une jeune femme / le même visage impassible : un désir).

Un plan se lit par rapport à celui qui précède. La musique - dramatisante ou non -, et les silences, guident également la perception de l'image en créant les conditions émotionnelles de sa perception.

La vision de Staline en contre-plongée ne sera pas lue de la même manière selon qu'on l'accompagne de l'hymne soviétique ou d'une musique inquiétante. Il s'agirait alors de deux images différentes :

1. Staline puissant, triomphant 2. Staline criminel. On obtiendrait une autre image encore selon qu'on associe cette image de Staline à celle d'un champ de blé inondé de soleil ou à une vue sur un goulag. Troisième élément enfin, et non le moindre, qui oriente la lecture des images : le commentaire explicite, en voix off, qu'en propose le documentariste.

DOCUMENTAIRE ET FICTION

En utilisant les procédés de la fiction (scénarisation, dramatisation, développement narratif, identification) le documentariste « mentirait »-il ?

Et les fictions elles-mêmes, ne comportent-elles pas une dimension documentaire, dans le témoignage qu'elles apportent sur la sensibilité de leur époque, sur les conflits, les rapports de force, etc ?

La question s'est posée dès le début de l'histoire du cinéma, avec le documentaire de Robert Flaherty, *Nanook l'Esquimau* (1922). Le tournage s'est déroulé en deux temps. Les premières images, tournées sans intention préalable, de simples rushes, Flaherty les a jugées sans intérêt quand il les a visionnées au retour de son voyage. Elle ne rendait pas la réalité qu'il avait observée, ce qu'il en avait ressenti, la vision qu'il en avait eue.



Il retournera sur place quelques temps plus tard avec cette fois une scénarisation en tête. La réalité qu'il veut montrer, pour la rendre apparente, il devra la mettre en scène en renonçant à une prise directe du réel. Ce fait lui sera reproché. Il le défendra en disant que l'artifice était nécessaire pour restituer une vérité de son observation du réel.

La frontière entre documentaire et fiction est poreuse, la question de l'honnêteté subjective de la réalisation toujours cruciale. Mais les deux genres ne se confondent pas dans la réception : le spectateur ne regardera jamais dans le même état d'esprit un film étiqueté « documentaire », un autre désigné comme étant une « fiction ».

CONTEXTE

ANNÉES 20, « ANNÉES FOLLES »

Les années folles courent sur la décennie. Aspiration des corps et des esprits à la libération, au plaisir, après des années d'angoisse. Volonté de faire exploser les cadres moraux et esthétiques de l'ancien monde, désir de profiter d'une expansion économique et de comforts nouveaux : radio, électroménager. Et le jazz, qui révolutionne les nuits parisiennes, l'émergence du mouvement surréaliste. Le cadre est prêt pour l'apparition de Joséphine.



ANNÉES 30, STARS ET MOUVEMENTS DE MASSE

Lors d'un périple en Europe dans les années 30, Charlie Chaplin et Joséphine Baker éprouveront le même mélange de plaisir et d'effroi face aux mouvements de foule qu'ils suscitent. Dans son essai *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Walter Benjamin établit que la radio, le cinéma, profitent à deux types de personnalités en multipliant leur impact social : les artistes, les hommes politiques. Hitler en bénéficiera en utilisant habilement cinéma et radio.

ANNÉES 40, L'HEURE DES ENGAGEMENTS

En 1939, à la fin de son *Dictateur*, Chaplin appelle à un monde uni, égalitaire et fraternel : un rejet de l'idéologie raciale des nazis et une attaque contre la discrimination dans son propre pays d'accueil. Les minorités et les peuples colonisés engagés dans cette guerre, amèrement déçus de ne pas en être récompensés, y puiseront l'énergie de mener leur propre libération.



THÉMATIQUES À DÉVELOPPER EN CLASSE

LES AFRO-AMÉRICAINS DANS LA GUERRE

Pendant la Première Guerre mondiale, les partisans de la cause noire avaient dû faire pression pour que des unités noires supplémentaires soient levées.

Il n'existait que quatre régiments alors, créés en 1866. Ces 380 000 soldats furent gardés éloignés des zones de combat, sauf une partie d'entre eux, inclus dans une division placée sous autorité française.

La Seconde Guerre mondiale va donner lieu à une incorporation prudente, de plus en plus de soldats noirs se distinguant par leur bravoure, dès l'attaque de Pearl Harbour. En 1948, toute ségrégation dans la formation militaire est abolie.

LA « NÉGROPHILIE » EN ART, DANS LES ANNÉES 20

À la fin de la Première Guerre mondiale, les Parisiens découvrent la « musique noire » par les jazzbands venus d'Amérique. L'engouement est immédiat. Cette musique influence compositeurs et poètes, envahit les dansings et les scènes de music hall. Picasso, Léger, Apollinaire et les premiers surréalistes, cherchant à

se dégager d'une esthétique bourgeoise aux formes qu'ils jugent dépassées, s'intéressent à l'« art nègre », s'en inspirent. L'idée de penser la culture noire en dehors des schémas colonialistes est en chemin.

L'ART EN GUERRE

Pendant la Première Guerre mondiale, l'opinion américaine s'émouvait que Chaplin, citoyen anglais vivant en Amérique, ne soit pas appelé dans les tranchées. Le gouvernement britannique avait répondu qu'il était bien plus utile en agissant de là où il était : soutenant le moral des troupes par ses films, haranguant les foules pour récolter des fonds.

Baker jouant de son personnage léger, comique, pour faire de l'espionnage, Hemingway écrivant *Pour qui sonne le Glas*, après avoir participé à la guerre d'Espagne aux côtés des Républicains, Picasso peignant *Guernica*, et jusqu'au cynique amuseur Ernst Lubitsch précipitant dans l'action de résistance les personnages de comédie du film *To be or not to be*, la Seconde Guerre mondiale a placé tous les artistes devant la question de l'engagement.

FOCUS

SÉQUENCE FILM



La séquence d'ouverture définit l'espace dans lequel va se dérouler le récit. Elle se divise en deux temps. D'abord un extrait d'une fiction des années 20, une scène où Joséphine interprète son propre rôle, exécutant sur les planches d'un music hall un numéro de danse qui ravit une

partie du public, blanc, en scandalise une autre. Ensuite des images de la Marche pour les Droits civiques en 1963, où elle apparaît en uniforme aux côtés de Martin Luther King.

Le contraste entre ces deux séries de plans, le temps qui les sépare visiblement - on le mesure par la présence à l'image de Joséphine vieillie, son attitude, son aspect -, ouvrent l'espace de narration du documentaire : quel chemin a bien pu parcourir cette femme pour que s'opère une telle métamorphose ? Comment la jeune danseuse érotique a pu se transformer en résistante médaillée ?

Parce que la jeune danseuse est déjà une résistante. « Face à ce public blanc, Joséphine jouait sa vie », dit le commentaire. Le traitement du rythme et du son invite à une plongée par dessous les apparences : les images de la fiction deviennent muettes, un effet de

ralenti rend la danse quasi douloureuse, les grimaces presque inquiétantes. Montage alterné d'images par lesquelles on évoque les souffrances liées à la discrimination raciale aux États-Unis. Elles semblent révéler une intériorité de la danseuse, le véritable motif de sa danse que ne voient pas les spectateurs. Par les images qui suivent, celles de la Marche, on passe abruptement de la fiction au documentaire, on entre dans le réel de l'image d'information.

Par le travail du montage : choix, succession des plans, inserts et montage dialectique, travail du son, du rythme et commentaire orientant la lecture de l'image, la documentariste fait parler l'image d'archives, lui fait exprimer une vérité mise au jour par ses recherches préalables. Les images d'archives sont utilisées dans ce film comme le matériau d'une narration, de la restitution d'un parcours.

POUR ALLER PLUS LOIN

RÉFÉRENCES



Jacques Pessis,
Joséphine Baker,
Poche 2007



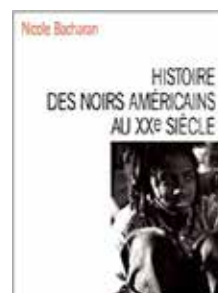
Charles Onana,
*Joséphine Baker
contre Hitler : la
star noire de la
France libre*,
Duboiris - 2006



José Moure, N. T.
Binh,
*Documentaire et
fictions, allers-
retours*, Les
Impressions
Nouvelles
Editions - 2015



Jean-Stéphane
Carnel,
*Utilisation des
images d'archives
dans l'audiovisuel*,
Hermès Science
Publication
- 2012



Nicole Bacharan,
*Histoire des Noirs
américains*,
Complexe - 1998

*Dossier pédagogique
rédigé par Edith Masson,
Coordination Léa Letuffe
et supervision Marion
Czarny.*