



**HAL**  
open science

# Les États-Unis en Noirs et Blancs. Le cinéma, reflet et/ou moteur des fractures sociales ?

Clara Gonnet

► **To cite this version:**

Clara Gonnet. Les États-Unis en Noirs et Blancs. Le cinéma, reflet et/ou moteur des fractures sociales ?. Histoire. 2020. dumas-03188585

**HAL Id: dumas-03188585**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03188585>**

Submitted on 2 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License







**Clara Gonnet**

## **Les États-Unis en Noirs et Blancs**

**Le cinéma, reflet et/ou moteur des fractures sociales ?**

**Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »**

Mention : Histoire

Parcours : Histoire culturelle, politique et des échanges internationaux

***Sous la direction de Monsieur Olivier FORLIN***

**Année universitaire 2019-2020**

## Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussignée Clara GONNET déclare sur l'honneur :

- être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;
- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;
- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;
- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 17 août 2020

Signature :

## Remerciements

Je remercie en premier lieu Monsieur Olivier Forlin, mon directeur de recherches, pour m'avoir guidée cette année, avec disponibilité et pédagogie, et pour m'avoir permis de mener à bien mon travail sur ce sujet si passionnant.

Je remercie aussi Monsieur Sylvain Venayre, pour les précieux conseils dispensés notamment lors du séminaire méthodologique.

Merci à Monsieur Philippe Barrière, mon professeur d'Histoire de khâgne, d'avoir fait naître en moi une passion insoupçonnée pour l'histoire des États-Unis, mais aussi pour sa disponibilité et son soutien.

Je remercie aussi Monsieur Thomas Vidart, grâce à l'enseignement duquel la philosophie continue d'avoir sa place dans mon travail.

J'aimerais aussi remercier l'équipe édito des Presses universitaires de Grenoble pour leur confiance et tous leurs conseils lors de mon stage, et particulièrement merci à Catherine Revil dont la relecture et le talent graphique me furent très précieux.

Enfin, un grand merci à Emma Ziani, ma référence linguistique qui, avec patience et expertise, a vérifié chacune de mes traductions afin d'éliminer les erreurs ponctuelles qui avaient échappé à ma vigilance.

## Sommaire

<b>Première partie : Le cinéma comme mode de construction d'un imaginaire raciste durable 1915-années 1950)</b> .....	15
<b>Chapitre 1 :</b> la « maison divisée » durablement par une guerre fratricide.....	17
<b>Chapitre 2 :</b> Le cinéma, instigateur et vecteur de préjugés racistes durables.....	43
<b>Chapitre 3 :</b> La difficulté d'être noir dans une société ségréguée au profit des Blancs.....	60
<b>Deuxième partie : La conquête des droits, une émancipation qui sonne le glas des clichés culturels (années 1950-années 1990) ?</b> .....	77
<b>Chapitre 4 :</b> La persistance du « fardeau de l'homme blanc » ?.....	79
<b>Chapitre 5 :</b> Le temps de l'émancipation, une « longue marche de l'intégration ».....	110
<b>Chapitre 6 :</b> Le cinéma comme créateur d'une nouvelle image du Noir, ou reflet d'un racisme persistant ?.....	141
<b>Troisième partie : Le cinéma comme modalité d'apaisement de la mémoire, vers une représentation plus nuancée des fractures raciales (années 1990-2019) ?</b> .....	171
<b>Chapitre 7 :</b> À la ville comme à l'écran, une vraie réconciliation ou de nouvelles modalités de tensions ?.....	173
<b>Chapitre 8 :</b> L'émancipation des Noirs par les Noirs.....	202
<b>Chapitre 9 :</b> Réécritures et inventions, que nous dit le cinéma du rapport au passé ?.....	240

## Introduction

« Il s'agit de l'affaire la plus importante qui ait jamais été portée devant cette Cour. [Nous avons besoin] de comprendre pleinement que qui nous sommes revient à qui nous avons été [...] Donnez-nous le courage de faire ce qui est juste. Et si cela implique une guerre civile, qu'il en soit ainsi. Et quand elle viendra, faites qu'elle soit, enfin, la dernière bataille de la Révolution américaine<sup>1</sup>. »

Libérer les Noirs d'Afrique, leur rendre leur humanité et par-là même leur liberté : c'est ce que propose, ce que demande l'acteur Anthony Hopkins – qui incarne l'ancien président John Quincy Adams à la fin des années 1830 – au cours de sa plaidoirie devant la Cour suprême à la fin d'*Amistad* de Steven Spielberg, qui retrace le combat juridique pour reconnaître la liberté d'un groupe d'Africains illégalement raflés pour être réduits en esclavage. Le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de la construction nationale des États-Unis. La Révolution s'achève par la Déclaration d'indépendance proclamée le 4 juillet 1776, puis par le traité de Gand qui, en 1814, met fin à la guerre avec la Grande-Bretagne et affirme officiellement l'indépendance des États-Unis, faisant des anciennes colonies anglaises un pays à part entière. Ce processus n'a qu'un but, celui de la conquête de l'indépendance et de la liberté. Il s'agit de la naissance d'une nation qui ne cessera jamais de se concevoir comme un « arsenal de la démocratie<sup>2</sup> », élue pour répandre civilisation et liberté sur les peuples opprimés. Comment comprendre alors la persistance de l'esclavage ?

La formule de Hopkins/John Q. Adams résume cette tension fondamentale ; là où les fondateurs des États-Unis ont conquis leur liberté et ont affirmé celle de leurs concitoyens, ils ont dans le même mouvement ignoré une grande partie de la population, ces émigrés de force que sont les esclaves, arrachés à leur pays et leur culture du temps des colonies (à partir de 1607 et du débarquement des *Pilgrim Fathers* à Plymouth). Si certains États du Nord ont aboli l'esclavage depuis longtemps (comme le Vermont en 1777), et si l'importation du « bois d'ébène<sup>3</sup> » a été officiellement interdite en 1808, la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est le temps d'une opposition entre les abolitionnistes et les esclavagistes, prémices d'une opposition entre le Nord et le Sud des États-

---

<sup>1</sup> « This is the most important case ever to come before this court. [We need to] embrace the understanding that who we are is who we were [...] Give us the courage to do what is right. And if it means civil war, then let it come. And when it does, may it be, finally, the last battle of the American Revolution. », Anthony Hopkins/John Quincy Adams, Steven Spielberg, *Amistad*, 1998 (nous traduisons).

<sup>2</sup> Franklin D. Roosevelt, 29 décembre 1940.

<sup>3</sup> Expression désignant la traite des Noirs, citée par Nicole Bacharan dans *Les Noirs américains. Des champs de coton à la Maison-Blanche*, Paris, Perrin, 2010, page 17.

Unis. *Amistad*, en s'inspirant d'un fait historique méconnu<sup>4</sup>, nous montre le combat mené par les abolitionnistes, qui se saisissent de l'affaire du bateau éponyme pour montrer non seulement l'horreur du traitement des populations capturées, l'injustice de l'esclavage, mais surtout l'incohérence de son existence par rapport aux valeurs fondatrices des États-Unis.

Ce film nous propose alors une immersion au temps de l'esclavage, et nous permet de nous projeter dans ce qui sera sa conclusion : la guerre de Sécession puis la proclamation en janvier 1865 du XIII<sup>e</sup> Amendement de la Constitution étatsunienne<sup>5</sup> qui abolit officiellement l'esclavage. Dans *Amistad* s'opposent alors les points de vue abolitionniste et esclavagiste. L'abolitionnisme est incarné par le personnage de Joadson (Morgan Freeman), « un ancien esclave qui a consacré sa vie à l'abolition de l'esclavage, en surmontant tout au long de ce chemin de considérables obstacles et épreuves<sup>6</sup> », accompagné de Blancs qui croient en l'idéal d'une société sans population servile. Le compromis du Missouri de mars 1820, qui interdit l'esclavage au-delà de la frontière Nord de cet État, constitue une première victoire pour ceux qui luttent pour l'abolition. Mais à l'opposé, avec la figure de ce sudiste invité à un repas présidentiel tenu par Martin Van Buren, on retrouve le modèle du Sud, symbole de l'esclavagisme et de l'économie de plantation, dont les élites pensent que « l'esclavage est tellement entremêlé dans la fabrique de cette société que le détruire reviendrait à nous détruire en tant que peuple<sup>7</sup> ».

Tout est là : si l'esclavage est parfaitement antithétique par rapport aux principes qui ont fondé la nation étatsunienne, il est présent et constitue le point d'articulation du mode de vie des États du Sud, la principale caractéristique de leur civilisation. Le seul moyen de régler ce paradoxe est alors d'entrer dans une guerre fratricide.

Spielberg nous propose un regard rétrospectif sur l'histoire des États-Unis, qui autorise à semer tout au long des dialogues une dimension performative : le discours du film annonce la guerre civile, tout comme la nécessaire abolition de l'esclavage, et la fracture indépassable que cela ouvrira pour la nation. S'agissant alors pour nous d'étudier la manière dont le cinéma étatsunien représente cette histoire complexe, presque tous les films que nous nous proposons d'analyser répondent à ces caractéristiques de regard porté *a posteriori* sur l'Histoire, et sur la manière dont les

---

<sup>4</sup> La représentation cinématographique est alors une introduction à l'histoire pour un public qui, grâce au film, apprend des informations sur son passé (Jacques Portes, « Histoire et cinéma aux États-Unis », *La Documentation photographique*, n°8028, août 2002).

<sup>5</sup> On emploiera cet adjectif pour désigner spécifiquement ce qui se rapporte aux États-Unis afin d'éviter toute confusion avec un propos désignant l'ensemble des continents américains. Lorsque l'adjectif « américain » sera employé dans ce mémoire, il le sera systématiquement dans le sens « étatsunien », et ne désignera rien d'autre que ce qui se rapporte aux États-Unis d'Amérique.

<sup>6</sup> « an ex-slave who's devoted his life to the abolition of slavery, and overcoming great obstacles and hardships along the way », Anthony Hopkins/John Quincy Adams, Steven Spielberg, *Amistad*, 1998 (nous traduisons).

<sup>7</sup> « slavery is so interwoven into the fabric of this society that to destroy it would be to destroy us as a people. », personnage d'un Sudiste, Steven Spielberg, *Amistad*, 1998 (nous traduisons).

tensions entre Blancs et Noirs se sont manifestées au fil du temps, dans la société comme dans l’imaginaire national.

*L’histoire d’une identité*

« Du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, de l’esclave peinant dans les champs de coton à Barack Obama installé à la Maison Blanche, les Noirs américains furent désignés successivement sous différents vocables. Tout d’abord “esclaves”, ils devinrent peu à peu “gens de couleur”, “Negroes”, “Noirs”, puis “Afro-américains”. Chacun de ces termes [...] rend compte, à chaque époque, d’une place et d’un statut dans la société et témoigne du prodigieux cheminement de ceux qui, aujourd’hui, peuvent s’appeler, enfin et simplement : Américains<sup>8</sup>. »

Cette formule de l’historienne Nicole Bacharan nous permet de proposer une définition de ces « Noirs » qui constituent le cœur de notre travail. Par « Noirs », nous entendons donc les Africains-Américains, comme nous les appelons aujourd’hui, ces descendants d’esclaves (ou esclaves eux-mêmes selon l’époque représentée par le film) dont la place dans la société comme la dénomination a évolué au fil du long siècle d’Histoire qui nous occupe. Ainsi, suivant le modèle de Pap Ndiaye<sup>9</sup> et celui de Nicole Bacharan, nous parlerons presque exclusivement de « Noirs » pour la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et adapterons les termes employés à l’évolution sociale progressive des Africains-Américains. Cependant, parfois, par facilité de langage, nous emploierons aussi le terme de « Noirs » pour parler d’épisodes récents, mais il est à comprendre dans cette acceptation complexe et toujours à recontextualiser.

Nous choisissons d’étudier la représentation de cette histoire à partir des années 1830-1850, lorsque les tensions autour de la question de l’esclavage s’accroissent et ne semblent plus pouvoir se régler autrement que par une guerre. Le compromis du Missouri de 1820 et l’acte Kansas-Nebraska de 1854 – permettant aux habitants des nouveaux territoires de choisir l’esclavagisme ou non – n’ont pas rendu possible une conciliation durable. En 1860, lorsque qu’Abraham Lincoln annonce sa candidature à l’élection présidentielle, déjà certains États du Sud comme la Caroline du Sud menacent de faire Sécession s’il arrive au pouvoir.

La guerre éclate officiellement le 12 avril 1861. On parlera de « guerre civile », ou de *Civil War*, plus volontiers que de guerre de Sécession, parce qu’il faut garder à l’esprit que ce conflit a déchiré une nation<sup>10</sup>, a profondément remis en question la définition même de ce que sont les États-Unis, et a ouvert des fractures qui ont eu des conséquences sur les rapports entre les Noirs

---

<sup>8</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*, pages 10 et 11.

<sup>9</sup> Pap Ndiaye, *Les Noirs américains. En marche pour l’égalité*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>10</sup> Farid Ameur, *La Guerre de Sécession : images d’une Amérique déchirée*, Paris, François Bourin, 2011.

et les Blancs jusqu'à la fin des années 1960 (et peut-être même de nos jours). Si la proclamation du XIII<sup>e</sup> Amendement semble conférer aux Noirs leur liberté, les suprémacistes blancs mettent rapidement en place dans le Sud un système de lois racistes qui instaure la ségrégation.

Étudier l'histoire de ces tensions nous conduit à analyser l'histoire des rapports entre les Noirs et les Blancs jusqu'à la conquête de l'égalité des droits, *i.e.* jusqu'à la fin des années 1960, décennie de victoires pour les Noirs à qui l'on reconnaît successivement le droit à des écoles et transports non ségrégués (arrêts de la Cour suprême *Brown vs. Board of Education of Topeka et al.* de 1954 et *Browder vs. Gayle* de 1956), leurs droits civiques (*Civil Rights Act*, 1964) et le droit de vote sans discrimination due à la race (*Voting Rights Act*, 1965). Mais cela ne doit pas laisser de côté la réalité historique : les accomplissements de la communauté noire sont le fruit d'une lutte de longue haleine, qui a commencé dès le temps de l'esclavage et il serait faux de réduire à une décennie les combats des Noirs<sup>11</sup>. Analyser la place des Africains-Américains au sein des circuits de production cinématographiques permet de comprendre la dimension culturelle de cette conquête d'une place sociale.

### *Société, histoire et cinéma*

Sommairement, il s'agit de plus d'un siècle d'histoire, et plus précisément plus d'un siècle de combats face aux discriminations et aux crimes racistes que l'on choisit d'étudier à partir de la représentation que le cinéma propose de ces conflits de 1915 à aujourd'hui. Il convient alors de mener une étude au confluent de l'histoire culturelle, de l'histoire politique, sociale et de l'histoire des représentations racialistes aux États-Unis. Tout ceci à partir de cette source particulière qu'est le film, le plus souvent le film hollywoodien, dont il faut aussi considérer les évolutions au fil du temps. En d'autres termes, comprendre l'évolution du discours cinématographique sur les tensions raciales revient à questionner l'évolution des Noirs dans la société, l'évolution des lois mais aussi l'évolution des mœurs, la diffusion des clichés par les Blancs et l'appropriation de leur image par les Noirs, la place conquise par les réalisateurs et acteurs africains-américains, ainsi que les réactions du public face aux œuvres.

Pour reprendre l'expression de Marc Ferro, « le film aide [...] à la construction d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions<sup>12</sup> ». Lire l'Histoire à travers les films qui la représentent nous permet de toucher à ce qu'il y a de plus populaire, de plus culturel et peut-être de plus fort dans la représentation du passé. C'est entrer au contact d'individus et d'expériences particulières du

---

<sup>11</sup> Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, La Découverte, 2019.

<sup>12</sup> Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio, 1993, page 13.

racisme et du militantisme, que ce soit par le biais de la fiction ou par la représentation d'événements ou de personnages historiques, et ainsi pouvoir analyser les logiques historiques qui président à une progressive reconnaissance puis affirmation de la communauté Africaine-Américaine dans le cinéma comme dans la société.

Le but est principalement de comprendre comment le cinéma représente les fractures sociales existant aux États-Unis afin de « décrire, en larges contours, comment le cinéma a retranscrit l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> ». Ces mots de l'historien Shlomo Sand et plus largement son ouvrage *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, ont particulièrement influencé les méthodes que nous avons adoptées dans l'étude de notre sujet. Influencé par la société dans laquelle il est produit, le film, longtemps dédaigné des historiens, constitue pour nous la meilleure porte d'entrée pour une histoire culturelle des conflits interraciaux étatsuniens, dans la mesure où le cinéma peut constituer l'un des « cadres sociaux de la mémoire<sup>14</sup> ».

Les États-Unis ont su faire du cinéma une véritable industrie standardisée ; on parle alors d'une culture de masse, terme apparu dans les années 1930, forgé par les intellectuels de l'École de Francfort afin d'établir une critique des sociétés totalitaires. Terme progressivement intégré au vocabulaire des sciences humaines, il a aussi été nuancé. L'historien Alain Vaillant parle plus volontiers de « culture médiatique<sup>15</sup> », c'est-à-dire d'une capacité de diffusion et de répétitions d'images produisant la « saturation de l'imaginaire social » par les médias, en l'occurrence ici le cinéma. Nous faisons le choix de conserver ce concept de « culture de masse », qui nous semble, précisément aux États-Unis, convenir parfaitement. En effet, on voit nettement une volonté d'uniformisation de la culture devenue « *mainstream* », destinée au plus grand nombre, et même à tous, qu'il s'agisse du public national ou du reste du monde. Le cinéma étatsunien contribue à la création d'un imaginaire national autour d'une mythification de l'Histoire, un cas particulièrement réussi de cinéma national, qui parvient à toucher tous les publics<sup>16</sup>. Par conséquent, au fil de nos lectures, nous avons pris soin de relever les informations relatives à la réception de ces films, puisque c'est elle qui rend possible une influence du film sur la société. Alors, dans le pays de la culture de masse, quel autre objet que le film grand public pour représenter une époque afin d'influencer l'imaginaire collectif ?

---

<sup>13</sup> Shlomo Sand, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004, page 17.

<sup>14</sup> Cette expression est reprise du titre d'un ouvrage de Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994) posant les jalons de son travail sur la mémoire collective, concept sur lequel la troisième partie de la présente étude s'appuiera ponctuellement.

<sup>15</sup> Alain Vaillant, « Caricature, culture médiatique et addiction comique au siècle de la modernité », janvier 2020, Fabula (consulté le 20/04/2020).

<sup>16</sup> Jean-Loup Bourget, *Le cinéma américain 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

*Constitution du corpus*

Pour ce double objet d'étude histoire-cinéma aux ramifications complexes, la chronologie qui nous occupe est double elle aussi.

D'une part, nous définissons notre objet d'étude historique de manière large, pour considérer les grandes évolutions des rapports entre les Noirs et les Blancs, ceci allant du temps de l'esclavage (dans les années 1830-1850) jusqu'à l'achèvement de la conquête des droits civiques et du militantisme (à la fin des années 1970) en passant par un long siècle de discriminations, encadrées par les lois Jim Crow dans le Sud dès 1876<sup>17</sup>, mais aussi un long siècle de conquêtes successives<sup>18</sup>, d'affirmation identitaire de la part des Noirs, de la Renaissance de Harlem des années 1920-1930 jusqu'au *Black Power* des années 1960-1970.

D'autre part, il est nécessaire de définir aussi un cadre chronologique pour notre corpus de films. 1915 apparaît comme une évidence, le film de David W. Griffith *Naissance d'une nation* constituant un moment fondateur, à la fois pour l'histoire du cinéma, en tant que l'un des premiers *blockbusters* épiques, mais aussi pour l'histoire sociale dont il se fait le miroir. Apologie du Ku Klux Klan, ce film est à l'origine de sa refondation en 1915, et amorce la construction d'un imaginaire raciste durable<sup>19</sup>. Fermer le corpus à la fin des années 1960 aurait manqué de sens ; comment véritablement étudier le film comme source d'histoire si on ne l'étudie que sous la forme de document historique, contemporain ou presque des faits qu'il décrit ? Comment laisser en suspens la question de savoir si l'émancipation légale et sociale des Noirs a influencé la culture au point de révolutionner aussi la façon dont on représente leurs rapports avec les Blancs dans les films ? Nous avons alors fait le choix de prolonger le corpus jusqu'à nos jours. On remarque assez nettement un moment de rupture dans les années 1960-1970<sup>20</sup>, où les clichés semblent moins présents, et où les réalisateurs noirs apparaissent, notamment dans le cadre de la *Blaxploitation* (amorcée par Melvin Van Peebles). Mais c'est véritablement dans les années 1990-2000 que ces nouveaux représentants des Noirs au cinéma s'intègrent au paysage cinématographique du grand public et donnent à voir leur vécu, en tant que Noirs, et leur rapport à leur histoire. Dans cette perspective, on remarque aussi de manière générale une multiplication des films sur la question : le combat culturel, la présence d'une image plus juste des Noirs sur les écrans s'affirmant alors bien après la conquête effective de leurs droits. Étudier des films aussi récents qu'*Harriet*, nommé aux Oscars 2020, nous permet de questionner le rapport de la société étatsunienne à son passé, et d'envisager le film non

---

<sup>17</sup> Michael W. Fitzgerald, *Splendid Failure. Postwar Reconstruction in the American South*, Chicago, Ivan R. Dee, 2007.

<sup>18</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>19</sup> Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An interpretive History of Blacks in American Films*, Bloomsbury, 2016.

<sup>20</sup> Régis Dubois, *Images des Noirs dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

plus seulement comme un témoignage, mais aussi comme une œuvre de mémoire nourrissant l'imaginaire collectif autour d'une question et de tensions sans cesse réactualisées.

Le corpus de films se veut alors cohérent, autour d'une multiplicité de thèmes et de genres abordés ; du film historique à la fable pour enfant, du film policier au film de guerre, du mélodrame au film de gangsters, du *biopic* à l'uchronie, du western au film d'horreur, réalisé par un Noir ou par un Blanc, récompensé aux Oscars ou non, tous les films de cette sélection ont été choisis parce qu'ils traitent directement de la question des rapports entre les Noirs et les Blancs aux États-Unis entre les années 1830-1850 et la fin des années 1960-début des années 1970. Il est évidemment nécessaire de souligner que cette sélection (indiquée dans son intégralité par le tableau ci-dessous) ne peut pas être exhaustive, considérant le nombre de films ayant été produits sur la question, mais aussi en raison de l'indisponibilité de certains films, qui a entraîné leur retrait du corpus.

<u>Date</u>	<u>Réalisateur</u>	<u>Titre du film</u>
1915	David W. Griffith	<i>Birth of a Nation / Naissance d'une nation</i>
1927	Alan Crosland	<i>The Jazz Singer / Le Chanteur de jazz</i>
1939	Victor Fleming	<i>Gone with the Wind / Autant en emporte le vent</i>
1940	Michael Curtiz	<i>Santa Fe Trail / La Piste de Santa Fe</i>
1946	Wilfred Jackson	<i>Song of the South / Mélodie du Sud</i>
1958	Stanley Kramer	<i>The Defiant Ones / La Chaîne</i>
1959	Douglas Sirk	<i>Imitation of Life / Mirage de la vie</i>
1962	Robert Mulligan	<i>To Kill a Mockingbird / Du Silence et des ombres</i>
1967	Norman Jewison	<i>In the Heat of the Night / Dans la Chaleur de la nuit</i>
1967	Stanley Kramer	<i>Guess Who's coming to Dinner / Devine qui vient dîner...</i>
1971	Melvin Van Peebles	<i>Sweet Sweetback's baadassss Song</i>
1971	Gordon Park	<i>Shaft / Les Nuits rouges de Harlem</i>
1984	Norman Jewison	<i>A Soldier's Story</i>
1985	Steven Spielberg	<i>The Color Purple / La Couleur pourpre</i>
1988	Alan Parker	<i>Mississippi burning</i>
1988	Clint Eastwood	<i>Bird</i>
1989	Edward Zwick	<i>Glory</i>
1989	Bruce Beresford	<i>Miss Daisy et son chauffeur</i>
1990	Richard Pearce	<i>The Long Walk Home / Le Chemin de la liberté<sup>21</sup></i>
1990	Spike Lee	<i>Mo' Better Blues</i>

<sup>21</sup> On trouve aussi la traduction du titre anglais sous la forme *La Liberté au bout du chemin*.

1992	Jon Avnet	<i>Fried Green Tomatoes / Beignets de tomates vertes</i>
1992	Spike Lee	<i>Malcolm X</i>
1996	Rob Reiner	<i>Ghosts of Mississippi / Les Fantômes du passé</i>
1998	Jonathan Demme	<i>Beloved</i>
1998	Steven Spielberg	<i>Amistad</i>
2002	Todd Haynes	<i>Far from Heaven / Loin du paradis</i>
2003	Robert Benton	<i>The Human Stain / La Couleur du mensonge</i>
2011	Tate Taylor	<i>The Help / La Couleur des sentiments</i>
2012	Quentin Tarantino	<i>Django Unchained</i>
2013	Steve McQueen	<i>12 Years a Slave</i>
2014	Ava DuVernay	<i>Selma</i>
2016	Nate Parker	<i>The Birth of a nation</i>
2016	Theodore Melfi	<i>Hidden Figures / Les Figures de l'ombre</i>
2017	Jordan Peele	<i>Get Out</i>
2018	Spike Lee	<i>Blackkkkiansman</i>
2018	Peter Farrelly	<i>Green Book</i>
2018	Andrew Heckler	<i>Burden</i>
2019	Robin Bissell	<i>The Best of Enemies</i>
2019	Kasi Lemmons	<i>Harriet</i>

Il est à noter que tous les films constituant ce corpus sont de langue originale anglaise (excepté *Amistad*, qui contient aussi de l'espagnol et du mendé). Nous avons donc pris soin de les visionner en version originale afin de saisir, dans la langue, les tensions et les distinctions raciales qui sont le fil conducteur de notre étude. Le racisme sous-tend le vocabulaire étasunien, particulièrement dans la différenciation entre les termes de *nigger*, de *Negro*, d'*African American*. À cela s'ajoute l'idiome africain-américain, l'AAVE<sup>22</sup>, ces structures de phrases particulières qui contribuent à différencier les Africains-Américains de la société blanche, ainsi que certains mots-concepts pour lesquels une traduction serait une trahison du sens, le français ne possédant pas d'équivalent (c'est le cas de *carpetbagger* ou de *scalawag*, pour n'en citer que deux). Par conséquent, nous avons choisi de traduire nous-même les citations extraites des films qui appuient notre propos,

<sup>22</sup> AAVE, pour *African American Vernacular English*, un parler propre aux Noirs américains, dont la prononciation est proche de l'accent des Étatsuniens du Sud, et dont les structures grammaticales varient par rapport à l'anglais américain classique.

afin d'être au plus près du sens des phrases, sans pour autant perdre les structures de ces dialogues qui constituent le cœur de notre travail.

Les enjeux historiques, tout comme les périodes cinématographiques, ont fait émerger une série de questions. D'abord, dans quelle mesure peut-on évaluer la manière dont le cinéma influence la société ou est conditionné par elle ? Doit-on voir le cinéma comme le ferment d'un imaginaire raciste durable qui ferait intérioriser aux Noirs leur condition inférieure et aux Blancs leur supériorité, instaurant et représentant alors un fort racisme entre Noirs, ou le cinéma est-il par excellence le mode de représentation à privilégier pour une réhabilitation des Noirs, le *medium* de leur émancipation ? Est-ce qu'ainsi, on pourrait, par le cinéma, construire un rapport à la société étatsunienne et à l'histoire de cette nation rendant possible un apaisement durable des tensions, la représentation de l'Histoire constituant le support de construction de la mémoire ? La question de l'organisation des circuits de production et de récompenses émerge elle aussi : est-ce que l'on peut envisager l'industrie hollywoodienne comme le microcosme à l'image du macrocosme de la société étatsunienne ? En d'autres termes et pour poser une question générale, nous nous interrogeons sur la manière dont le cinéma peut constituer une manière de raconter l'Histoire qui, à l'image de l'historiographie écrite, évolue à travers le temps et selon les changements sociaux.

Trois grandes périodes (qui constituent les trois parties du présent mémoire) se détachent dans la manière dont le cinéma représente les fractures interraciales aux États-Unis.

De 1915 jusqu'à la fin des années 1950, il se fait le reflet de ces tensions ainsi que le mode de construction d'un imaginaire raciste durable, né des tensions du passé qu'il prolonge.

La période des années 1960 jusqu'à la fin des années 1980 offre au public une nouvelle représentation des Noirs qui fait écho au mouvement de leur émancipation. Ceci pose la question de la fin du racisme et des préjugés, ou de l'invention de nouveaux clichés.

Enfin, la période des années 1990 jusqu'à nos jours multiplie la représentation de l'esclavage, des combats pour les droits civiques, des supplices endurés par les Africains-Américains tout au long de leur histoire. Ce regard sur un passé enfin devenu lointain offre au public une représentation plus nuancée des fractures, et invite à questionner la possibilité d'un apaisement de la mémoire grâce au cinéma.

Première partie

Le cinéma comme mode de construction d'un imaginaire raciste  
durable (1915-années 1950)

APPARU à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cinéma est rapidement devenu un objet d'acculturation. Muet à ses débuts, il était un divertissement populaire auprès des Étatsuniens « de souche » comme des nouveaux immigrants qui, ne parlant pas encore bien l'anglais, trouvaient en lui la possibilité d'un contact avec la culture et l'histoire de leur pays d'adoption.

Dans cette perspective, le cinéma devient vite un *medium* culturel de masse, qui touche toutes les couches de la société. Les représentations qu'il diffuse contribuent alors à la construction d'un imaginaire collectif ; représenter la guerre civile à l'écran en tant que moment fondateur de la nation participe à la fabrication de la mythologie nationale. Ainsi que nous le rappelle Antonio Gonzales<sup>1</sup>, « il y a un “avant” et un “après” l'esclavage qui n'a pas pu effacer l'historicité d'un phénomène qui parfois mute vers des formes de dépendance qui n'étant plus l'esclavage ne sont pas pour autant la liberté ». Autrement dit, le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par un racisme persistant, avec la mise en place d'une ségrégation de droit (*de jure*) dans le Sud et de fait (*de facto*) dans le Nord, et par les rancœurs perdurant après la guerre civile. Jusqu'aux années 1950, les Noirs sont socialement conditionnés à l'infériorité, cantonnés à des places sociales dégradantes, dont le cinéma se fait le reflet. Porteur de stéréotypes profondément racistes, le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est à la fois le miroir d'une société dominée par le clivage interracial, mais aussi l'un des éléments qui cultivent ces tensions. Hollywood uniformise la culture et touche le plus grand nombre : c'est ainsi que s'ouvre l'ère d'un imaginaire et d'une culture où règne la blancheur. La sortie de *Naissance d'une nation/ Birth of a Nation* (1915), réalisé par David W. Griffith, est à envisager comme une fondation du racisme cinématographique, un film-origine dont les motifs et les codes parcourent toutes les œuvres du septième art au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Antonio Gonzales, « Culture classique et esclavage face à la modernité de l'abolition. À propos de Edith Hall, Richard Alston and Justine McConnell (edd.), *Ancient slavery and abolition: from Hobbes to Hollywood* ». *Dialogues d'histoire ancienne* 38/2, n° 2, 2012, pages 87 à 122.

## Chapitre 1 : La « maison divisée<sup>1</sup> » durablement par une guerre fratricide

Le premier projet de Déclaration d'indépendance soumis par Thomas Jefferson au Congrès continental contient une condamnation du roi George III et de sa pratique de l'esclavage :

« Décidé à maintenir un marché ouvert où l'on pouvait vendre et acheter des HOMMES, il a déshonoré son droit de veto en bloquant toute initiative législative tendant à interdire ou à réduire cet exécrable commerce<sup>2</sup>. »

Rejeté par les délégués des colonies sudistes, ce projet inabouti est néanmoins précieux pour comprendre que la question de l'esclavage est, dès l'origine, sujette à contestations et à tensions. En réalité, refuser d'intégrer l'abolition de « l'institution particulière<sup>3</sup> » à la Constitution n'a été qu'un sursis pour le modèle économique du Sud, et n'a fait que repousser la confrontation entre les États-Unis et ce qui constitue leur péché originel. Pour autant, l'abolition de l'esclavage n'a pas signifié la disparition pure et simple de l'idéologie raciste, et l'étude du cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle prouve à quel point cette nation pourtant fondée en rejet de la tutelle coloniale européenne a profondément intériorisé l'idée d'une hiérarchie des races au profit de la supériorité des Blancs. Ainsi, de *Naissance d'une nation* à *Autant en emporte le vent/Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming, en passant par *Mélodie du Sud/Song of the South* (1946) de Wilfred Jackson ou encore *La Piste de Santa Fe/Santa Fe Trail* (1940) de Michael Curtiz, le cinéma non seulement reflète les tensions nationales autour de la question raciale, mais aussi participe à les entretenir en véhiculant des personnages-clichés, voire une représentation mensongère de l'Histoire. Cela commence par la représentation de la population servile, de son quotidien et des enjeux politiques qui y sont associés, mais aussi par la diffusion d'une idéologie de la cause perdue et du bien-fondé de la haine raciale.

### **Condition des esclaves et mouvement abolitionniste**

Le cinéma donne à voir au public une image de l'esclavage. Mais la proximité temporelle avec la guerre civile (1861-1865) conditionne les films – qui comme toute œuvre ne peuvent être parfaitement neutres – au racisme et à la condamnation de l'abolition.

#### *La représentation mensongère du quotidien des esclaves*

Arrivée sur le sol américain en même temps que les pères fondateurs, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, cette « institution particulière » concerne en 1830 deux millions d'esclaves dans le Sud des

---

<sup>1</sup> Expression employée par Abraham Lincoln dans le célèbre discours qu'il donne à Springfield lors de la convention des Républicains, le 16 juin 1858.

<sup>2</sup> Cité par Nicole Bacharan, *Les Noirs américains. Des champs de coton à la Maison Blanche*, Paris, Perrin, 2010, page 26.

<sup>3</sup> Formule de Kenneth Stampp, *the Peculiar Institution*, datant de 1984 et citée par Nicole Bacharan (*ibid.*).

États-Unis (pour une meilleure compréhension du territoire constitué par le « Sud », voir l'annexe 3), où domine l'économie de plantation (coton, riz, maïs, tabac...). Trente ans plus tard, on y recense quatre millions d'esclaves. Au « Royaume du coton<sup>4</sup> », les Noirs accomplissent dans les champs un travail harassant et sont soumis au bon vouloir des maîtres, qui bénéficient à partir de 1850 de la loi sur les esclaves fugitifs, les autorisant à rapatrier les esclaves qui ont fui. Les propriétaires, les surveillants et les contremaîtres n'hésitent pas à user du fouet, de la violence, de la torture, voire à tuer. Et tout cela est grandement occulté par le cinéma du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui au contraire montre des esclaves heureux et bien portants.

Il s'agit d'un point de convergence entre *Naissance d'une nation*, *Autant en emporte le vent* et *Mélodie du Sud*. Tous les trois se déroulent (au moins en partie) dans le Vieux Sud des *Antebellum Years*<sup>5</sup> ; ce temps présenté comme harmonieux et champêtre, les esclaves

chantent pour se rendre au travail, dans les champs, et le soir ils se réunissent dans leurs quartiers pour danser. Surtout, ces films montrent des esclaves dévoués à leurs maîtres et heureux de leur sort, qu'ils ne souhaitent en aucun cas voir se modifier. Dans *Naissance d'une nation*, lorsque la famille Stoneman originaire



Image 1 Les esclaves accueillent les invités (*Naissance d'une nation*)

du Nord vient visiter ses amis les Cameron en Caroline du Sud, Monsieur Cameron (Spottiswoode Aitken), « le gentil maître de Cameron Hall<sup>6</sup> », leur fait visiter la plantation. Lorsqu'ils arrivent dans les quartiers des esclaves, ils sont acclamés par les Noirs qui improvisent un spectacle pour leurs visiteurs, devant lesquels ils s'inclinent. Cette représentation idéalise le quotidien des esclaves et ne reflète pas la réalité des faits. Dans la même perspective, le personnage d'Oncle Rémus (James Baskett) dans *Mélodie du Sud* est une idéalisation de l'esclave docile, poli, qui ne passe pas ses journées à accomplir un travail physiquement épuisant, et a le loisir de se promener avec les enfants – noirs comme blancs – de la plantation, à qui il raconte de petites fables. Il est très dévoué à Johnny, le petit-fils de la propriétaire de la plantation. La relation maître-esclave est ainsi exaltée, puisque la maîtresse (Lucile Watson) ne cache pas son affection pour Oncle Rémus. Par exemple

<sup>4</sup> Farid Aneur, *La Guerre de Sécession : images d'une Amérique déchirée*, Paris, François Bourin, 2011.

<sup>5</sup> Cette expression désigne les années qui précèdent la guerre civile (Frédéric Robert, *Le Sud après la guerre de Sécession*, Paris, Ellipses, 2009).

<sup>6</sup> « The kindly master of Cameron Hall », intertitre, David W. Griffith, *Naissance d'une nation*, 1915 (nous traduisons).

lorsqu'il craint qu'elle soit fâchée contre lui pour avoir retenu Johnny trop longtemps avec ses histoires, elle lui répond : « Oh, vous, vieille canaille ! Évidemment que je ne suis pas en colère contre vous<sup>7</sup> ». Indubitablement, la relation entre les esclaves, qui par définition sont soumis à une autorité implacable et ne disposent légalement d'aucun droit, n'étant que des propriétés, et les maîtres, qui possèdent le droit de vie et de mort sur les Noirs qui leur appartiennent, est fortement embellie.

Cependant, il est nécessaire de préciser que, si la condition servile est nécessairement dégradante, tous les esclaves n'étaient pas pour autant maltraités<sup>8</sup>. En effet, l'importation d'esclaves a été interdite dès 1808<sup>9</sup>, faisant alors d'eux une main-d'œuvre précieuse, chère et difficile à remplacer. Par conséquent, si les sévices sont bien réels et fréquents, ils ne constituent pas une règle absolue. *Autant en emporte le vent* nous donne sur cette question une représentation peut-être plus fidèle du quotidien des esclaves, que l'on voit certes travailler en chantant, mais que l'on voit travailler dur tout de même, et ceci sans subir de sévices physiques de la part des maîtres. Notons cependant que la représentation des esclaves des champs est très marginale dans ce film, et qu'elle est diffusée dans la perspective d'une glorification de la civilisation du Sud.

Concernant la représentation de l'esclavage, il convient donc de souligner que le cinéma se fait le reflet de la société et des idées qu'elle porte. *Naissance d'une nation*, réalisé par David W. Griffith, originaire de Virginie et partisan d'une supériorité de la race blanche, est adapté du roman *The Clansman* (1905), de Thomas Dixon, écrivain originaire de Caroline du Nord. De même, *Autant en emporte le vent* est l'adaptation cinématographique du roman du même nom (publié en 1936) écrit par Margaret Mitchell, native de Virginie. Les films, comme les œuvres dont ils sont adaptés, portent en eux les idées des personnes qui les créent, personnes qui évoluent dans la société du Sud, marquée par la nostalgie du temps d'avant, dans cet *Old South* où chaque race avait sa place et savait la respecter. Le cinéma est donc plus justement dans ces cas un miroir des idées sudistes qu'un *medium* représentant fidèlement l'histoire. D'une manière générale, les Noirs dans cette première moitié de siècle ne sont au cinéma jamais réellement représentés, dans la mesure où le contexte de ségrégation légale dans le Sud et sociale dans le Nord introduit un racisme et une hiérarchisation des races cantonnant les Noirs à des rôles de second plan ; ils font partie du décor et ont une présence à l'écran, mais ne peuvent en aucun cas être les héros des films.

---

<sup>7</sup> « You meddling old rascal! Of course I'm not mad with you. » Lucile Watson/propriétaire de la plantation, Wilfred Jackson, *Mélodie du Sud*, 1946 (nous traduisons).

<sup>8</sup> Nicole Bacharan (*op. cit.*).

<sup>9</sup> Peter Kolchin, *Une institution très particulière : l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Belin, 1998.

*Bipolarité de la nation autour de la question de l'esclavage*

Depuis l'origine de la nation, les Noirs sont privés de droits civiques, notamment parce que la majorité d'entre eux constituent la population servile du Sud. En 1857, la décision *Dred Scott*<sup>10</sup> de la Cour suprême confirme cette privation de droits en interdisant aux Noirs (ce qui inclut toutes les personnes nées en Afrique ou descendants d'Africains), libres ou esclaves, l'accès aux tribunaux<sup>11</sup>. Le constat est clair : tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les Noirs, quand ils sont libres, ont un statut social inférieur aux Blancs, et quand ils sont esclaves, n'ont pas de statut social du tout et ne constituent que des propriétés, au même titre que des meubles. Mais rappelons le premier projet de Déclaration d'indépendance cité en préambule de ce chapitre : l'esclavagisme ne fait pas l'unanimité, et ce dès l'origine des États-Unis. Les premières protestations contre « l'institution particulière » sont formulées dès 1688 par les Quakers de Germantown, et en 1777, l'État du Vermont abolit l'esclavage. La nation étatsunienne est en fait, jusqu'à la guerre civile (et après), divisée autour de cette question, et l'abolitionnisme, par le biais de ses partisans, s'oppose fermement et milite en faveur d'une libération des esclaves. La question est d'autant plus brûlante que tout au long du siècle, de nouveaux États intègrent l'Union et qu'il faut décider si cela se fait en tant qu'État esclavagiste ou en tant qu'État libre. Le compromis du Missouri de mars 1820, évoqué en introduction, ne fait que repousser le problème, qui se réactualise à chaque nouvelle intégration.

Solution semble être trouvée lors de la signature, en 1854, du *Kansas-Nebraska Act*, qui autorise les colons de ces deux nouveaux territoires de l'Union à choisir entre esclavagisme et liberté. L'action du film *La Piste de Santa Fe* de Michael Curtiz se déroule précisément en 1854 et montre la complexité de cette question ainsi que les tensions entre esclavagisme et abolitionnisme, en témoigne cette réplique d'un homme dans le train qui mène à Santa Fe :

« Le Kansas est un territoire de l'Union, pas un État. Il la rejoindra, mais la grande question est de savoir si ce sera en tant qu'État esclavagiste ou en tant qu'État libre<sup>12</sup>. »

*La Piste de Santa Fe* est un film particulièrement intéressant pour analyser la bipolarité de la nation, non pas du point de vue habituel d'une fracture entre le Nord et le Sud, mais à partir de l'opposition idéologique entre l'esclavagisme et l'abolitionnisme. Et ce film, comme les autres de

---

<sup>10</sup> Suite à l'affaire dans laquelle Dred Scott, qui avait été esclave toute sa vie dans le Nord, demande, à la mort de son maître, le statut d'homme libre. Statut qui lui est refusé.

<sup>11</sup> Olivier Richomme, « Race et citoyenneté aux États-Unis : restrictions raciales à la naturalisation aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Miranda*, n°2, 2012.

<sup>12</sup> « Kansas is a territory and not a State. [It will] rejoin the Union but the great question is whether will it as a slave State or as a free State », un homme dans le train, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

la période, donne l'avantage à l'idéologie esclavagiste<sup>13</sup>, même si cet avantage reste discret. Le film commence avec une dispute entre deux jeunes élèves de l'école militaire de West Point, Carl Rader (Van Heflin) et J. E. B. Stuart (Errol Flynn). Rader incarne le point de vue abolitionniste, et s'attaque fermement à Stuart, issu d'une famille de planteurs :

« Vous, les snobs du Sud... Ça fait cinquante ans que vous irriguez vos arbres généalogiques avec la sueur de Noirs réduits en esclavage<sup>14</sup>. »

Plus tard, Rader lit des tracts du militant abolitionniste John Brown devant ses camarades d'école. C'est là que la dispute éclate véritablement. Rader est exclu de l'armée par le directeur de l'école, Robert E. Lee (futur général de la Confédération), pour n'avoir pas respecté la neutralité politique qui doit prévaloir entre les soldats. Stuart, quant à lui, est simplement réprimandé puis affecté au régiment de cavalerie assurant la sécurité dans le territoire du Kansas. Il s'agit du premier indice en défaveur de l'abolitionnisme, puisque le personnage de Rader est dès le début le personnage du paria, de celui qui ne sait s'insérer dans la société alors que l'ensemble du film est articulé autour du personnage de Stuart, envoyé dans le Kansas, à Fort Leavenworth, « le dernier avant-poste militaire entre la civilisation et Santa Fe<sup>15</sup> ». Sa mission est de rétablir la paix dans ce que les contemporains appellent le « bloody Kansas<sup>16</sup> ».

Le parti abolitionniste est représenté par la figure historique de John Brown (Raymond Massey). Grand militant, il appelle à l'insurrection armée pour abolir l'esclavage, et est responsable de plusieurs insurrections, dont le massacre de Pottawatomie dans le Kansas en 1856. Arrêté suite à une tentative d'insurrection en Virginie en 1859, il est condamné à la pendaison. Dans *La Piste de Santa Fe*, ce personnage est construit pour incarner l'archétype du fanatique. En effet, à la tête d'un groupe d'abolitionnistes (duquel Rader fait partie), il fait régner la terreur sur le Kansas, ainsi que l'indique un intertitre du film lors d'un plan sur le repaire de John Brown : « Camp de John Brown, chef des abolitionnistes, dont les attaques sanglantes terrorisent tout le Kansas<sup>17</sup> ». Tout au long du film, il est présenté comme un leader charismatique, qui n'écoute jamais les conseils de prudence. Lorsqu'il recherche des partenaires, il ne cache pas sa volonté de déclencher une guerre civile, volonté qui semble plus forte que la celle d'abolir simplement l'esclavage. Il répand la terreur, même auprès de son jeune fils. Ce dernier, capturé par le régiment de Stuart, finit par collaborer avec les militaires afin de les aider à mettre son père hors d'état de nuire. Très souvent, John

---

<sup>13</sup> Jacques Portes, « Histoire et cinéma aux États-Unis », *La Documentation photographique*, n°8028, août 2002.

<sup>14</sup> « Southern snobs... For fifty years now you been watering your precious family tree with the sweat of Negro slaves. », Van Heflin/Rader, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

<sup>15</sup> « Last army outpost between civilization and Santa Fe. », intertitre, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

<sup>16</sup> Expression rappelée par Frédéric Robert (*op. cit.*).

<sup>17</sup> « The camp of John Brown, leader of the Abolitionists, whose bloody raids are terrorizing Kansas. », intertitre, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).



Image 2 John Brown entouré de Noirs (*La Piste de Santa Fe*)

entend l'un d'eux prononcer sa première réplique. Ils sont présentés comme une masse anonyme, qui suit et idolâtre John Brown, l'acclamant comme s'il était leur messie. Au début du film, on voit le fils de John Brown mener une famille de Noirs dans le train, représentation du « chemin de fer souterrain<sup>18</sup> », cette organisation de réseau permettant à certains esclaves de fuir vers des États libres. Dans cette scène, le contrôleur du train proteste en disant qu'ils doivent voyager à l'arrière, et c'est le fils de John Brown qui lui répond que leurs « billets leur donnent le droit de voyager où bon leur semble<sup>19</sup> ». Ce réseau souterrain est aussi évoqué par un intertitre : « La ville de Palmyra est la gangrène du Kansas et de l'extrémité occidentale du chemin de fer souterrain pour les esclaves<sup>20</sup> ».

Toujours, les Noirs sont représentés comme des êtres passifs, dont le destin est conditionné par les actions des Blancs, qu'ils soient ou non esclavagistes. Et pourtant, c'est Stuart (supposé être sudiste) qui sauve deux Noirs de l'incendie d'une grange, Noirs abandonnés là par John Brown lui-même. De fait, le film montre que



Image 3 Famille d'esclaves fugitifs (*La Piste de Santa Fe*)

même celui qui veut être le grand libérateur voit les Noirs comme des êtres inférieurs.

Et pourtant, ce film n'est pas un plaidoyer franc en défaveur de l'abolitionnisme. En témoigne la réplique de Kit (Olivia de Havilland), lorsqu'elle explique à Jason Brown (Gene Reynolds), le jeune fils de John Brown, qu'il doit les aider à arrêter son père :

<sup>18</sup> Nicole Bacharan (*op. cit.*) parle d'*Underground Railroad*.

<sup>19</sup> « These tickets give them the right to ride wherever they please » (nous traduisons).

<sup>20</sup> « The town of Palmyra, cancer of Kansas and the western end of the underground railroad for slaves », *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

« Il a peut-être de bonnes raisons, Jason, peut-être même qu'elles sont justes et honorables, mais les actions de ton père sont mauvaises<sup>21</sup>. »

L'idée qui semble sous-tendre le film serait celle de tout faire pour empêcher le vrai débat concernant l'abolition, débat qui ne peut conduire qu'à la souffrance et à la violence, puisque les abolitionnistes, que John Brown incarne, seraient des fanatiques. Cette sorte de neutralité, ou du moins de consensus, se résume dans la formule de Stuart/Errol Flynn :

« Ce n'est pas à nous de nous prononcer sur qui a raison et qui a tort concernant l'esclavage, pas plus que ce n'est à John Brown de le faire<sup>22</sup>. »

Mais alors, à qui est-ce ? Et n'est-ce pas une subtile façon de dire implicitement que ce n'est à personne de statuer sur cette question, parce que les choses sont très bien ainsi ?

Ainsi, *La Piste de Santa Fe* n'est pas, comme pourrait l'être *Naissance d'une nation*, une véritable ode à l'esclavage mais constitue, plus qu'une glorification de l'esclavagisme, un dénigrement de l'abolitionnisme. Ce film a néanmoins le mérite de représenter la tension qui commence à diviser la nation, et qui la dirige progressivement vers la guerre.

Bien plus explicitement, *Autant en emporte le vent* représente cette tension lors de la scène du début, lorsque Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) écoute les hommes parler de l'éventualité de la guerre. Son père (Thomas Mitchell) affirme l'idéologie esclavagiste et menace de faire sécession si le Nord refuse le maintien de l'esclavage :

« Nous avons toléré suffisamment d'insultes de la part de ces ingérants de Yankees. Le temps est venu de leur faire comprendre que nous garderons nos esclaves qu'ils le veulent ou non. L'État de Géorgie fera sécession pour les empêcher d'imposer leur modèle<sup>23</sup>. »

Le personnage de Rhett Butler (Clark Gable) prédit la défaite du Sud, qui n'a pour se défendre que « du coton, des esclaves et de l'arrogance<sup>24</sup> ». Rhett Butler, tout au long du film, est celui qui incarne une certaine forme de cynisme face au mode de vie du Sud, entretient une différence avec les autres personnages comme Scarlett ou Ashley attachés à leur vie de planteurs. Pourtant, la cause sudiste l'emporte, puisque Rhett, suite à l'incendie d'Atlanta, part rejoindre les rangs de l'Union.

---

<sup>21</sup> « His reasons may be right, Jason, they may even be great and good reasons, but what your father is doing is wrong », Kit/Olivia de Havilland, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

<sup>22</sup> « It is not our job to decide who's right and who's wrong about slavery nor it is Johns Brown's », Errol Flynn/Stuart, *La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940 (nous traduisons).

<sup>23</sup> « We've borne enough insults from the meddling Yankees. It's time we made them understand we keep our slaves with or without their approval. Who's to stop them right from the state of Georgia to secede from the Union », Gerald O'Hara/Thomas Mitchell, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>24</sup> « cotton, and slaves and arrogance », Rhett Butler/Clark Gable, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

*L'inévitable guerre civile*

Ces tensions autour de la question de l'esclavage n'ont pu être réglées grâce à un consensus, quand bien même certains efforts ont été faits dans ce sens, avec par exemple le *Slavery Compromise* proposé par Henry Clay en 1850<sup>25</sup>. À mesure que les tensions perdurent et s'accroissent, la guerre civile semble devenir inévitable. Elle éclate le 12 avril 1861, et dure quatre ans, jusqu'au 9 avril 1865. Si la question de l'esclavage n'est pas son élément déclencheur à proprement parler – les États du Sud veulent certes conserver leur mode de civilisation, donc menacent de faire sécession dès l'annonce de la candidature de Lincoln, mais ce dernier et le Nord en général partent en guerre avant tout pour la conservation de l'Union – il en devient rapidement l'un des enjeux principaux.

« Une maison divisée contre elle-même ne peut pas continuer à se tenir debout. Je crois que ce gouvernement ne peut pas endurer plus longtemps ce tiraillement, mi-esclavagiste, mi-libre. Je ne veux pas que l'Union soit dissoute – je ne veux pas que la maison s'écroule – mais je veux qu'elle cesse d'être divisée. Elle deviendra entièrement une chose, ou l'autre<sup>26</sup>. »

Cette formule de Lincoln résume parfaitement les raisons pour lesquelles l'esclavage finit par devenir le cœur du conflit qui causera la mort de plus de 600 000 personnes. L'abolition de l'esclavage ne fait pas l'unanimité dans le Nord, où la discrimination raciale est souvent semblable à celle que l'on trouve dans le Sud<sup>27</sup> ; ainsi, les Noirs sont, au début, écartés du conflit et rien n'est prévu par l'Union les concernant. Mais rapidement, ils deviennent un instrument stratégique pour l'Union, qui les intègre à ses troupes<sup>28</sup> dans le cadre de régiments ségrégués menés par des Blancs.

La guerre civile étatsunienne constitue le premier conflit photographié, médiatisé et industrialisé<sup>29</sup>, mais elle utilise aussi les codes militaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment avec la présence de la cavalerie. Le cinéma exploite alors cet épisode fondateur de l'histoire étatsunienne pour forger une mythologie nationale. Dans *Naissance d'une nation*, nombreux sont les plans qui montrent les « tuniques grises » à cheval, prêtes à partir au combat, acclamées par une foule – de Noirs comme de Blancs – en liesse. De même, au début d'*Autant en emporte le vent*, les Sudistes sont enthousiasmés par le départ à la guerre et on voit les volontaires aller s'inscrire sur les listes militaires. Dans ces deux films sont aussi représentées ou évoquées les grandes batailles de la guerre civile. « Le premier

---

<sup>25</sup> Ce compromis permettant notamment une autodétermination concernant la question de l'esclavage, la souveraineté populaire rendant possible aux habitants de l'État arrivant dans l'Union de se prononcer sur leur volonté d'être ou non un État esclavagiste (Frédéric Robert, *op. cit.*).

<sup>26</sup> Abraham Lincoln, discours de Springfield, 16 juin 1858, cité par Frédéric Robert, *op. cit.*, page 29 (nous traduisons).

<sup>27</sup> Farid Aneur, *op. cit.*

<sup>28</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>29</sup> Donald Stoker, « La guerre de Sécession, premier conflit total ? » in Jean-Vincent Holeindre (dir.), *La guerre. Des origines à nos jours*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2014, pages 161 à 166.

drapeau de la Confédération est baptisé dans la glorieuse bataille de Bull Run<sup>30</sup> » le 21 juillet 1861, suite à la déroute nordiste. La population sudiste acclame les soldats et *Naissance d'une nation* montre des plans de foule joyeuse, où Noirs et Blancs sont réunis pour féliciter les héros qui reviennent du combat. Dans *Autant en emporte le vent*, Scarlett assiste à une fête organisée par la Confédération afin de célébrer le fait que Robert E. Lee a repoussé les Yankees vers le Nord, et pour collecter des fonds afin de soutenir l'effort de guerre sudiste : « Mesdames, la Confédération vous demande de donner vos bijoux afin de soutenir notre noble cause<sup>31</sup> ». Nous assistons alors à la scène où Melanie (Olivia de Havilland) se sépare de son alliance et en fait don à la Confédération.

Mais surtout, le cinéma se met au service de la mythification de l'histoire, en présentant la guerre civile comme un conflit fratricide destructeur, un moment fondateur pour la nation bien plus que ne l'a été la guerre d'Indépendance. Cela s'explique avant tout par des raisons culturelles, les États-Unis du début du XX<sup>e</sup> siècle maintenant une certaine fidélité face à l'Angleterre, et David W. Griffith étant lui-même très anglomane<sup>32</sup>. Le cinéma est alors réellement utilisé pour concevoir la mémoire nationale naissante ; en offrant des films forts, il crée la mythologie étatsunienne. La guerre civile, nous l'avons dit, constitue le premier conflit photographié et médiatisé de l'histoire. David W. Griffith, pour *Naissance d'une nation*, a véritablement puisé ses inspirations dans la photographie et la peinture et, en cela, doit beaucoup à Matthew Brady, le photographe de la guerre de Sécession<sup>33</sup>.

Dans ce début de siècle où domine encore la fracture instaurée par la guerre et les tensions raciales, les Noirs n'apparaissent dans les films qu'en arrière-plan, ne tenant que des rôles secondaires. Bien qu'historiquement leur situation soit au cœur du conflit, le cinéma ne leur donne pas encore une place à la hauteur de cette importance. Au contraire, la guerre est représentée par Hollywood comme un déchirement, la fin d'une civilisation blanche, un déferlement de violence, de terreur et de destruction qui annihile les familles et les amitiés en divisant le pays. Dans *Naissance*

---

<sup>30</sup> « The first flag of the Confederacy baptized in glory at Bull Run », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>31</sup> « Ladies, the Confederacy asks for your jewelry on behalf of our noble cause. », homme de la soirée de donation, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>32</sup> Jean-Loup Bourget, *Le cinéma américain 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

<sup>33</sup> Ibid.



Image 4 Plan général après Gettysburg (*Autant en emporte le vent*)

d'une nation comme dans *Autant en emporte le vent*, l'accent est mis sur une dénonciation de la guerre et des horreurs qu'elle produit. La bataille de Gettysburg, qui se tient du 1<sup>er</sup> au 3 juillet 1863, est la plus meurtrière du conflit (le bilan s'élève à 11 000 morts ou blessés à mort, 29 000 blessés ayant survécu et 10 000 disparus<sup>34</sup>) et une importante défaite du Sud. Elle est représentée dans *Autant en emporte le vent* par un

intertexte déroulant qui la résume, puis un plan général sur de très nombreux soldats blessés, allongés à même le sol, à l'agonie en plein soleil, avec à gauche de l'écran le drapeau confédéré déchiré. Le message symbolique est alors clair : la guerre détruit le Sud et fait régner la mort. D'ailleurs, dans *Naissance d'une nation*, le même type de plan est utilisé pour montrer des cadavres de soldats qui s'amoncellent après une bataille. Le carton qui précède ce plan annonce « la paix de la guerre<sup>35</sup> », une paix paradoxale et cruelle puisqu'elle provient de la mort de milliers de soldats, paix d'une guerre qui « réclame son amer et inutile sacrifice<sup>36</sup> ».

Ces films portent une dénonciation de la guerre elle-même, toutes considérations idéologiques mises de côté. Cette posture d'Hollywood face à la guerre peut être résumée par la formule d'Ashley Wilkes (Leslie Howard) dans *Autant en emporte le vent* :

« Ce sont les guerres qui ont causé la plupart des calamités du monde. Et quand les guerres s'achevaient, plus personne ne savait ce qui les avait déclenchées<sup>37</sup>. »

Cela montre que le fond du problème : les raisons de la division importent peu, la guerre est un fléau dont il faut se prémunir.



Image 5 La paix de la guerre (*Naissance d'une nation*)

<sup>34</sup> James M. McPherson, *Hallowed Ground. A Walk at Gettysburg*, New York, Crown Publishers, 2003.

<sup>35</sup> « War's peace », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>36</sup> « its bitter, useless sacrifice », *ibid.* (nous traduisons).

<sup>37</sup> « Most of the miseries of the world were caused by wars. And when the wars were over, no one ever knew what they were about », Ashley Wilkes/Leslie Howard, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

Scarlett O'hara, figure de femme forte, est pourtant terrifiée par les événements, notamment lors de la prise d'Atlanta par les troupes unionistes du Général Sherman, en septembre 1864, qui s'achève par l'incendie de la ville, représenté à l'écran avec authenticité – les studios de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ont fait brûler le décor de la ville<sup>38</sup>, une séquence criante de vérité, puisque les bâtiments d'Atlanta en 1864 étaient pour la plupart en bois. Scarlett s'enfuit avec Rhett Butler, à qui elle confie sa peur : « Je suis morte de peur, et si vous aviez ne serait-ce que le bon sens d'une chèvre, vous le seriez aussi<sup>39</sup> ! ». La séquence se poursuit par leur fuite dans les rues, avec la servante noire Prissy (Butterfly McQueen) en arrière-fond, hystérique et terrifiée comme une enfant, dans la carriole aux côtés de Melanie très affaiblie par son accouchement. Le calme de Rhett Butler contraste avec la scène de panique généralisée :

« Regardez-bien, ma chère. Il s'agit là d'un moment historique. Plus tard, vous raconterez à vos petits-enfants comment, en une nuit, vous avez vu disparaître le Vieux Sud. Et dire qu'ils allaient anéantir les Yankees en un mois de temps. Pauvres braves imbéciles qu'ils étaient<sup>40</sup> ! »

La guerre civile, qui constitue l'aboutissement logique de dizaines d'années de tensions autour notamment de la question de l'esclavage et de la place des Noirs dans la société, n'est, semble-t-il, pour le cinéma qu'un déchirement contre-nature qui vient perturber les amitiés entre Nordistes et Sudistes. Cela se voit dans *Naissance d'une nation*, puisque les familles amies Cameron et Stoneman sont séparées le temps de la guerre et doivent attendre qu'elle s'achève pour être réunies, mais c'est aussi suggéré à la fin de *La Piste de Santa Fe*, lorsque Stuart et ses amis, après avoir vaincu John Brown, se retrouvent autour d'un feu avec une Indienne<sup>41</sup>, qui prédit la division inéluctable du groupe. Ils ne la prennent pas au sérieux, mais dans les faits, J. E. B. Stuart, qui a réellement existé sera, quelques années plus tard, général de cavalerie dans l'armée de la Confédération, et son ami et confident Custer (Ronald Reagan), lui aussi inspiré d'une figure historique, appartiendra aux rangs de l'Union. Leurs régiments s'opposent pendant la guerre de Sécession<sup>42</sup>, précisément lors de la bataille de Gettysburg. Le rôle du cinéma est alors de stigmatiser

---

<sup>38</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>39</sup> « I'm scared to death, and if you had the sense of a goat you'd be scared, too! Oh, the Yankees », Scarlett O'Hara/Vivien Leigh, dans *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>40</sup> « Take a good look my dear. It's a historic moment. Tell your grandchildren how you watched the Old South disappear in one night. They were gonna lick the Yankees in a month. The poor gallant fools », Rhett Butler/Clark Gable, *ibid.* (nous traduisons).

<sup>41</sup> Nous employons ce terme qui est celui qui est utilisé dans le film, mais il serait plus juste de parler d'Amérindienne ou de *native American*.

<sup>42</sup> Greg Jackson, « Custer vs J.E.B Stuart – The Day Two Cavalry Legends Faced Off at Gettysburg », *War History online*, consulté le 23 mai 2020.

la guerre en tant que telle, et non pas de choisir un parti, pour simplement dénoncer les horreurs qu'elle provoque, dans une optique de réconciliation nationale<sup>43</sup>.

Ainsi, le cinéma propose une vision des tensions nées de l'esclavage et qui ont mené à la guerre civile. Il se fait le reflet d'une société qui nie les Noirs en les privant de droits civiques ou en les excluant : porteur de racisme et prenant des libertés avec la réalité de l'esclavage, amoindrissant l'importance – ne serait-ce que démographique – des Noirs, le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle participe à la création d'une mythologie nationale qui ne laisse pas de place à cette minorité, majoritaire en nombre, dans le Sud. Par David W. Griffith et ses successeurs, le point de vue culturel (et non politique) du Sud est porté à l'écran, rendu visible, ce qui constituerait une forme de revanche pour les anciens États confédérés, vaincus militairement, en leur offrant l'opportunité d'imposer leur vision<sup>44</sup>.

### **Triomphe de l'abolition et *Lost Cause* : le cinéma comme vecteur de l'idéologie sudiste**

« La guerre est finie ! Lee a capitulé<sup>45</sup> ! »

Gerald O'Hara/Thomas Mitchell (*Autant en emporte le vent*)

Si les quatre ans de conflits se soldent par la victoire des troupes de l'Union suite à la capitulation du général Lee à Appomatox (Virginie) le 9 avril 1865, les tensions n'ont pas disparu pour autant. Au contraire, l'occupation du Sud par le Nord et les rancœurs de la défaite rendent durable la fracture entre les deux parties. Une fracture que le cinéma instrumentalise dans la perspective d'une représentation de la société et de la construction d'un imaginaire raciste.

*Les « États désunis<sup>46</sup> »*

La guerre civile s'achève en 1865, mais dès 1863, Lincoln amorce la période de la Reconstruction avec le *Ten Percent Plan*, et en 1864, il propose d'inclure le projet du XIII<sup>e</sup> amendement dans son programme pour l'élection présidentielle de novembre. Cet amendement à la Constitution étatsunienne entre en vigueur en janvier 1865, et marque l'abolition officielle de l'esclavage :

---

<sup>43</sup> Marc Ferro, *op. cit.*

<sup>44</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>45</sup> « It's all over, the war. Lee surrendered! », Gerald O'Hara/Thomas Mitchell, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>46</sup> Formule empruntée au titre de l'ouvrage d'André Kaspi, *La guerre de Sécession. Les États désunis*, Paris, Gallimard, 1992.

« Ni esclavage ni servitude involontaire, si ce n'est en punition d'un crime dont le coupable aura été dûment condamné, n'existeront aux États-Unis ni dans aucun des lieux soumis à leur juridiction<sup>47</sup>. »

Cette abolition, pour les États esclavagistes du Sud, marque véritablement la fin d'un modèle de civilisation. Cela ouvre une fracture durable entre Nord et Sud, une faille dont les effets sous-tendent les relations raciales au sein de la nation tout au long du XX<sup>e</sup> siècle (et même au-delà). À cela s'ajoute la division du Sud en cinq districts militaires, occupés par les troupes du Nord<sup>48</sup> et des investisseurs nordistes, les *carpetbaggers*<sup>49</sup>, venus tirer un profit économique de la situation (les anciens planteurs sudistes se retrouvant dans une situation de pauvreté proche de la misère<sup>50</sup> très bien représentée par *Autant en emporte le vent*).

Cette rupture est particulièrement visible dans *Autant en emporte le vent*. Comme à chaque grande partie du film, un texte introductif qui défile, cette fois devant l'image des soldats confédérés en train de rentrer, épuisés, détruits, blessés, accentue la représentation de la désolation du Sud (bien loin du début riant aux soldats enthousiastes), envahi par les Nordistes :

« Ils revinrent lugubrement en titubant vers le paysage dévasté qui avait été autrefois une terre de grâce et de profusion... Avec eux vint un autre envahisseur, plus cruel et plus crapuleux que n'importe lequel de ceux qu'ils avaient combattu : l'opportuniste [*carpetbagger*]<sup>51</sup>. »

La seconde partie du film, qui se concentre sur la période de la Reconstruction, montre à de nombreuses reprises cette haine du *carpetbagger* et du Yankee du Nord. Une scène montre Scarlett seule dans la maison, face à un déserteur des rangs de l'Union qui tente de l'agresser. Le soldat est montré comme un voleur qui vient piller le peu d'objets qui peuvent rester aux Sudistes touchés par la misère, et s'approche de Scarlett avec un air suggérant une agression sexuelle potentielle. Pour se défendre, elle le tue. Une autre scène montre un homme du Nord venant proposer d'acheter Tara, le domaine des O'Hara : le père de Scarlett le chasse fermement. Ce film, qui porte en lui l'idéologie du Sud, donne nécessairement une image dégradante des hommes du Nord, image

---

<sup>47</sup> « Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime where of the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction », Section 1 du XIII<sup>e</sup> amendement à la Constitution des États-Unis, citée par Frédéric Robert, *op. cit.*, page 40 (nous traduisons).

<sup>48</sup> Nelson Ouellet, « L'État face à la violence raciale durant la Reconstruction. Le cas de l'Alabama et du Tennessee (1865-1877) », *Revue française d'études américaines*, vol. 108, n° 2, 2006, pages 98 à 117.

<sup>49</sup> Ce terme, signifiant littéralement « celui avec un sac en tapis » est intraduisible. Il désigne de manière particulièrement péjorative les individus venus du Nord des États-Unis pour s'installer dans le Sud et tirer profit de la situation confuse lors de la Reconstruction. On peut envisager une traduction approximative de ce terme par « opportuniste », mais il convient plutôt de le conserver en langue originale dans le texte, en ceci qu'il constitue un mot-concept.

<sup>50</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>51</sup> « Grimly they came hobbling back to the desolation that had once been a land of grace and plenty... And with them came another invader... more cruel and vicious than any they had fought... The Carpetbagger. », texte introductif, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

fidèle aux représentations de l'époque, la société sudiste s'étant véritablement sentie victime de l'invasion des « tuniques bleues » pendant la Reconstruction<sup>52</sup>.

*Naissance d'une nation* montre aussi cette invasion d'opportunistes avec l'intertitre suivant : « Les Noirs et les *carpetbaggers* font le ménage dans l'État<sup>53</sup> ».

Représenter cette fracture dans les films passe aussi par la représentation des esclaves. Dans *Naissance d'une nation* comme dans *Autant en emporte le vent*, les esclaves de maison restent fidèles à la famille des maîtres comme si l'abolition n'avait jamais été prononcée. Et eux-mêmes véhiculent la haine des Nordistes. Lorsque les Cameron reçoivent de nouveau leurs amis Stoneman chez eux, la grosse Mammy (Jennie Lee), fidèle à ses maîtres, est très critique envers les Noirs qui viennent du Nord : « Ces nègres d'Nord, là, sont tous fous<sup>54</sup> ». De même, la Mammy (Hattie McDaniel) d'*Autant en emporte le vent* ainsi que l'esclave de maison Pork (Oscar Polk) semblent haïr les Nordistes autant que leurs maîtres. Ils informent Scarlett, de retour à Tara, des destructions commises par les troupes de l'Union :

« Ils ont fait de la maison leur quartier général, Miss Scarlett [...] Oui m'dame. Et puis ils ont volé presque tout ce qu'ils ont pas brûlé. Ils ont brûlé tous les vêtements, et tous les tapis, et même les chapelets de Miss Ellen<sup>55</sup>. »

De même, Pork informe Scarlett qu'un ancien surveillant d'une plantation voisine a profité de la situation pour s'allier aux Nordistes et faire du profit :

« Voilà Miss Scarlett, je vois cette pourriture blanche de Wilkenson, celui qui était le surveillant de Mister Jerry. Maintenant c'est un Yankee officiel, et surtout il se vante partout que c'est ses potes *carpetbaggers* qui ont autant fait monter les impôts sur Tara. [...] J'ai entendu l'homme du fisc dire 300 dollars<sup>56</sup>. »

À l'opposé de l'esclave fidèle se trouve le renégat, incarné par le personnage de Gus (Walter Long) dans *Naissance d'une nation*, et par les esclaves émancipés qui font régner la terreur auprès des Sudistes. Le message porté par le film est que ce sont les *carpetbaggers*, et les nordistes en général,

---

<sup>52</sup> Stephen Ash, Ash (Stephen), *When the Yankee Came: Conflict and Chaos in the Occupied South 1861-1865*, University of North Carolina Press, 1999.

<sup>53</sup> « The negroes and carpetbaggers sweep the State. », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>54</sup> « Dem free niggers f'um de N'of am sho crazy », Jennie Lee/Mammy (*Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915, nous traduisons), cet intertitre imite la prononciation et la syntaxe des Noirs américains, d'une manière extrêmement caricaturale et dégradante pour l'image qui est donnée de la communauté. Par conséquent, la traduction proposée ne peut être qu'approximative.

<sup>55</sup> « They used the house for their headquarters Miss Scarlett [...] Yes'm. And they stole almost everything they didn't burn. All the clothes, and all the rugs, and even Miss Ellen's rosaries. », Mammy/Hattie McDaniel, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>56</sup> « Well, Miss Scarlett, I see that old no-account white trash, Wilkenson, that used to be Mister Jerry's overseer here. He's a regular Yankee now, and he was making a brag, that his carpetbagger friends done run the taxes way up sky-high on Tara. [...] I heard the tax man say three hundred dollars », Pork/Oscar Polk, *ibid.* (nous traduisons).

qui ont diffusé auprès des Noirs leurs opinions, faisant d'eux des « produit[s] des] idées vicieuses répandues par les *carpetbaggers*<sup>57</sup> ».

Et peut-être encore plus que le *carpetbagger*, le *scalawag* suscite la haine des nordistes et donc la haine des personnages de nos films. Ce second terme péjoratif, intraduisible lui aussi, désigne les Sudistes blancs qui, lors de la Reconstruction, se pliaient aux conditions imposées par les troupes de l'Union, voire collaboraient volontairement avec elles. Ce terme est récurrent dans *Naissance d'une nation* : après la guerre, la ville de Piedmont en Caroline du Sud est envahie par les troupes de l'Union, fortement aidée par les milices noires menées par Silas Lynch (George Siegmann). Le chef des troupes stationnées en Caroline du Sud est désigné dans un intertitre par le terme de *scalawag*, un Blanc qui collabore avec les milices noires menées par Lynch, un mulâtre assoiffé de pouvoir. Dans cette perspective, il y a « toujours un Nord et un Sud<sup>58</sup> », le pays semble être durablement divisé.

### *Retrouver l'Union*

« Dans les villages, les charges publiques étaient confiées aux noirs, des hommes qui ne connaissaient rien des emplois de l'autorité, à l'exception de ses dérives [...] dans leur opiniâtreté à soumettre le Sud blanc au joug du Sud noir<sup>59</sup>. »

La période de la Reconstruction constitue un temps particulièrement difficile pour le Sud, occupé militairement par les troupes de l'Union dès 1864<sup>60</sup> et divisé en cinq districts occupés jusqu'en 1877. En 1867, l'Acte sur la Reconstruction établit cette division, et exige que les États sécessionnistes ratifient le XIV<sup>e</sup> amendement à la Constitution (qui prévoit la pleine citoyenneté de tous les Américains sans distinction de race) pour pouvoir réintégrer l'Union<sup>61</sup>. Porteurs du point de vue sudiste, *Naissance d'une nation* (dont la citation ci-dessus est extraite) et *Autant en emporte le vent* montrent les Noirs comme des êtres dangereux pendant la Reconstruction.

*Naissance d'une nation* montre un Sud dévasté par la guerre, et tombé aux mains de milices noires qui terrorisent la population – à l'époque couraient déjà des rumeurs de milices noires dominant le Sud<sup>62</sup>, rumeurs cependant infondées, puisque, si l'idée de milice avait été formulée

---

<sup>57</sup> « a product of the vicious doctrines spread by the carpetbaggers », intertitre qui présente le renégat Gus (Walter Long), *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>58</sup> « Still a North and a South », intertitre, *ibid.* (nous traduisons).

<sup>59</sup> « In the villages, the negroes were the office holders, men who knew none of the uses of authority, except its insolences [...] in their determination to put the White South under the heel of the Black South », intertitre, *ibid.* (nous traduisons. L'absence de majuscule à « negroes » est d'origine, nous l'avons donc respectée en ne l'appliquant pas au terme de « noirs »).

<sup>60</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>61</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>62</sup> Michael W. Fitzgerald, *Splendid Failure: Postwar Reconstruction in the American South*, Ivan R. Dee, 2007.

pour limiter la violence suprémaciste blanche, elle n'avait pas été appliquée, du fait du danger représenté, selon les Blancs, d'armer les anciens esclaves<sup>63</sup>. Le film propose donc une image faussée de l'histoire, en quelque sorte réécrite pour cultiver la peur du Noir auprès du public. L'agression de Scarlett, dans *Autant en emporte le vent*, par un groupe de Noirs émancipés, contribue aussi à la construction de cette image négative des Noirs.

Retrouver l'union passant aussi par le XIV<sup>e</sup> amendement et la garantie des droits civiques pour tous, des organisations comme le Bureau des Affranchis (*Freedmen's Bureau*) voient le jour, en 1865. Là encore, le film de David W. Griffith dénigre cette initiative en montrant le Bureau assailli par des hordes de Noirs, cherchant à tout prix à profiter de la situation. Des émissaires venus du Nord proposent aux Noirs une éducation (notamment civique), initiative mal reçue par les habitants du Sud. Dans *Autant en emporte le vent*, plutôt que de mettre en scène un Blanc critiquant les droits des Noirs, Victor Flemming choisit de montrer Mammy dans la rue avec Scarlett. Passant près d'un attroupement de Noirs écoutant un homme du Nord, Mammy critique cette idée saugrenue que les Noirs ont de vouloir voter. Dans *Naissance d'une nation*, le plan qui montre ces Blancs éducateurs montre aussi des Noirs dissipés, inattentifs à ce qu'on leur apprend. Le cinéma se fait donc bel et bien le reflet d'une idéologie sudiste méprisant les Noirs et refusant de penser leur égalité, particulièrement dans le domaine de l'éducation.

Plus encore, le cinéma, en véhiculant le racisme, tord la réalité des faits pour proposer une contre-vérité. C'est ainsi que dans *Naissance d'une nation*, la fracture entre Nord et Sud après la guerre est bonnement ignorée : les familles Cameron (Sudistes esclavagistes) et Stoneman (Nordistes abolitionnistes) se retrouvent comme si de rien n'était.

Par conséquent, cette vision faussée, ou du moins biaisée, de l'histoire, permet au point de vue du Sud d'entrer dans l'imaginaire national. Les grands succès de *Naissance d'une nation* comme d'*Autant en emporte le vent* auprès du public permettent une diffusion du racisme à grande échelle, et surtout la mise en valeur de la nostalgie du Sud face à sa civilisation perdue.

### *Se reconstruire dans la rancœur*

Évoquer un point de vue culturel du Sud porté à l'écran dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle nécessite la définition dudit point de vue. La Reconstruction n'est, pour les États du Sud, pas qu'une période de réédification matérielle. C'est aussi un temps d'assimilation traumatique de la défaite<sup>64</sup>, et la construction d'une vision mythifiée de l'histoire, celle de la cause perdue (*Lost Cause*). Le mythe de la *Lost Cause* est une vision nostalgique des *Antebellum years*, de ce temps d'avant, un

---

<sup>63</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

<sup>64</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

temps de grâce, de prospérité, où régnait la civilisation, une ère glorieuse qui s'est achevée par une défaite cinglante, une victoire volée par le Nord qui nécessite une revanche du Sud. Et cette revanche, si elle n'est pas militaire, est au moins culturelle, en portant ce mythe de la *Lost Cause* à l'écran<sup>65</sup>. Dès les premières minutes d'*Autant en emporte le vent*, ce fil directeur est exposé dans le texte introductif qui défile à l'écran, avec en arrière-plan un arbre se détachant sur un ciel crépusculaire – marqueur visuel de ce déclin de la civilisation – et des travailleurs des champs avançant, leur ombre se découpant dans le ciel :

« Il était une fois un pays de chevaliers et de champs de coton qu'on appelait le Vieux Sud... Là, dans ce joli monde, la Galanterie a tiré sa révérence [...] Une civilisation emportée par le vent<sup>66</sup>. »

Tout au long du film, le personnage d'Ashley (Leslie Howard) est celui qui incarne cette nostalgie. À la différence de la pragmatique Scarlett, qui ne cesse de se démener pour ne plus connaître la faim et la misère qu'elle a connues lors de la Reconstruction, Ashley semble plus passif, pensif, et plusieurs de ses répliques le montrent rêveur et mélancolique :

« Quand leur civilisation se désintègre que crois-tu qu'il arrive aux gens ? Eh bien, ceux qui ont un cerveau et du courage s'en sortent bien. Ceux qui n'ont pas ces qualités en sont brisés<sup>67</sup> [...] Cela m'importe beaucoup de perdre la beauté de tout cela, de toute cette vie que j'ai adorée. S'il n'y avait pas eu la guerre, j'aurais passé une vie heureuse, retiré aux Douze Chênes. Mais il y a eu la guerre. J'ai vu mes amis d'enfance exploser en morceaux. J'ai vu des hommes se tordre d'agonie après que je leur ai tiré dessus. Et maintenant, je me retrouve à vivre dans un monde qui me semble bien pire que la mort<sup>68</sup>. »

Cette nostalgie du Sud se manifeste par une idéalisation du passé merveilleux qui a été perdu, et que l'on ne retrouvera jamais. Là encore, Ashley formule ceci parfaitement :

« Quel chemin parcouru depuis le temps d'autrefois, n'est-ce pas Scarlett ? Depuis ces jours indolents, et le doux crépuscule sur la campagne calme... le rire

---

<sup>65</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>66</sup> « There was a land of Cavaliers and Cottonfields called the Old South... Here in this pretty world Gallantry took its last bow [...] A Civilization Gone with the Wind... », texte introductif, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

<sup>67</sup> « What do you think becomes of people when their civilization breaks up? Those who have brains and courage come through all right. Those who haven't are winnowed out », Ashley/Leslie Howard, *ibid.* (nous traduisons).

<sup>68</sup> « But I do mind very much losing the beauty of that, that life I loved. If the war hadn't come, I'd have spent my life happily buried at Twelve Oaks. But the war did come. I saw my boyhood friends blown to bits. I saw men crumple up in agony when I shot them. And now I find myself in a world which for me is worse than death. », Ashley/Leslie Howard, *ibid.* (nous traduisons).

franc des Noirs qui s'élevait de leurs quartiers... la chaleur dorée, et la sérénité de ce temps<sup>69</sup>... »

Dans *Autant en emporte le vent*, les protagonistes ont connu la guerre civile et lui ont survécu. Ils semblent donc naturellement portés vers la nostalgie du bonheur d'avant. Visuellement, les quatre parties du film se décomposent selon un panel de couleurs allant du vert (pour le début verdoyant du temps de la civilisation sudiste) au noir (pour la dernière partie marquée par le deuil), en passant par le rouge (celui du feu et du sang apportés par la guerre) et les couleurs ternes comme le gris et le marron (pour le temps de la Reconstruction, de la misère, de la famine et des terres rendues stériles par le conflit). Par ailleurs, le mythe de la *Lost Cause* peut se lire dans d'autres films, comme *Mélodie du Sud* (1946). Ce film, controversé pour l'image raciste qu'il donne des Noirs peut se lire intégralement selon le mythe de la cause perdue. Dès le chœur qui chante au début, comme dans *Autant en emporte le vent*, la nostalgie est annoncée telle un fil directeur :

« Les peupliers en fleurs devant la porte de ma cabane. Le doux clair de lune se reflétant sur un champ de blanc... Vous m'y transportez de nouveau [...] J'ai l'impression d'entendre encore ces douces voix m'appeler posément, s'élever de ce passé lointain<sup>70</sup>... »

*Mélodie du Sud* brosse le tableau d'esclaves heureux, mais aussi infantilisés, qui ont besoin des Blancs pour vivre. Cela sert l'idée sudiste selon laquelle l'esclavage était une bonne chose, une manière d'éduquer les Noirs et de les encadrer pour qu'ils puissent vivre. Le langage des Noirs est caricatural, comme dans *Naissance d'une nation* – on peut même se demander si le fait qu'Oncle Rémus chante avec des animaux ne serait pas une suggestion raciste de l'infériorité du Noir, assimilé à un animal.



Image 6 Oncle Rémus et Frère Lapin (*Mélodie du Sud*)

L'action se déroule dans une plantation du Sud, au cours des *Antebellum years*. Le tableau d'ensemble est le suivant : tout le monde vit heureux, chacun à la place qui lui convient, dans un décor luxuriant,

<sup>69</sup> « Yes, we've traveled a long road since the old days, haven't we, Scarlett? All the lazy days...and the warm, still, country twilight...the high soft Negro laughter from the quarters...the golden warmth, and security of those days », Ashley/Leslie Howard, *ibid.* (nous traduisons).

<sup>70</sup> « Cottonwoods in blossom, over my cabin door. Pale moon light on a field of white...You bring them back once more [...] I seem to hear those gentle voices calling low. Out of the long, long ago... », chœur du début, *Mélodie du Sud*, Wilfred Jackson, 1946 (nous traduisons).

un Sud pastoral. Oncle Rémus raconte des histoires aux enfants, chante avec des oiseaux et des papillons. Sa proximité avec la nature rend tout le monde heureux. L'alternance entre les scènes de films et les passages en images animées, les dialogues et les séquences chantées forment une synthèse harmonieuse. En un mot, le message qui sous-tend ce film semble être que le Vieux Sud était beau, digne d'un conte pour enfants, ce qui explique sa recreation dans un film d'animation.

Porter ce mythe à l'écran conduit à une forme de négation de l'esclavage, non pas en réfutant son existence, mais en l'embellissant et en l'entourant d'une vision positive, bien éloignée de la réalité quotidienne vécue par la population servile<sup>71</sup>, et bien éloignée aussi de la condition d'infériorité sociale dans laquelle les Noirs sont enfermés de nouveau dès après la guerre civile.

### **L'instauration de Jim Crow : une fracture indépassable entre Nord et Sud ?**

Abolition de l'esclavage, XIV<sup>e</sup> amendement : la période de la Reconstruction et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle marquent pour les Noirs un temps de passage « de l'espoir à l'exclusion<sup>72</sup> ». En effet, la croyance en la possibilité d'une égalité est rapidement brisée pour les Noirs qui, dans le Sud comme dans le Nord, sont rapidement reconditionnés à l'infériorité.

#### *Une distinction entre Nord et Sud*

Dès 1865, les assemblées du Sud, contrôlées par les élites blanches locales, mettent en place les « Codes noirs » (*Black Codes*)<sup>73</sup>, un ensemble de règles tyranniques de vie en société, conçu pour conditionner les Noirs à leur infériorité et à la suprématie blanche. La Cour suprême rend possible la mise en place des lois de ségrégation, notamment parce qu'en 1873, elle reconnaît deux citoyennetés : l'appartenance à la nation, et l'appartenance à l'État fédéré. Or, l'État fédéral, par le biais du XIV<sup>e</sup> amendement, ne protège que la première citoyenneté, ce qui ouvre la voie aux dérives des États du Sud dans la mise en place de lois discriminatoires – par exemple, un test d'alphabétisation est nécessaire pour l'inscription sur les listes électorales<sup>74</sup>. À cela s'ajoute la décision de la Cour suprême de 1883, qui interdit aux États la pratique de discriminations raciales, mais ne revendique pas d'autorité sur les groupes privés et les individus.

S'il s'agit du temps du retour à l'union, Nord et Sud restent différents. Dans le Nord, il n'existe pas de système de lois encadrant le racisme. Cependant, la présence des premiers ghettos dès les années 1900 marque une forme de ségrégation sociale, avec notamment l'exode de Noirs du Sud venant s'installer dans les grandes villes comme Chicago ou Detroit ; ils sont plus de 300 000

---

<sup>71</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>72</sup> Pap Ndiaye, *Les Noirs américains. En marche pour l'égalité*, Paris, Gallimard, 2009, page 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Olivier Richomme, *op. cit.*

à entreprendre ce voyage pour « quitter un Sud indigne de tout État civilisé<sup>75</sup> » entre 1910 et 1920<sup>76</sup>. Ces nouveaux arrivants font parfois face à l'agressivité et l'hostilité des citoyens blancs locaux.

Néanmoins, la discrimination dans le Nord semble toujours plus facile à supporter pour les Noirs venus du Sud afin de fuir la violence et la ségrégation légale. Dans le film *Mirage de la vie/Imitation of Life* de Douglas Sirk (1959), deux veuves, une noire, Annie (Juanita Moore) et une blanche, Lora (Lana Turner) unissent leurs destins. L'une des répliques d'Annie suggère cette distinction entre le Nord et le Sud :

« Miss Lora, on arrive à peine d'un endroit où... d'un endroit où ma couleur faisait de mon bébé un monstre. Tout ce qui peut venir à partir de maintenant sera forcément meilleur<sup>77</sup>. »

Cela résume parfaitement la mise en place progressive du système de ségrégation légale dans le Sud, où règne la violence. Mais ce film donne aussi une image des discriminations qui existent aussi dans le Nord, où les Noirs ne sont pas considérés comme les égaux des Blancs<sup>78</sup>.

### *Fracture raciale dans le Sud*

C'est bel et bien dans le Sud que la ségrégation sévit le plus, particulièrement du fait de la rancœur qui suit la défaite confédérée lors de la guerre de Sécession, mais aussi du fait du caractère légal des discriminations. En 1880, 75% des Noirs américains vivent dans les États du Sud, dans lesquels sont mises en place dès 1876 les lois dites Jim Crow, du nom du personnage caricatural d'un noir dans une chanson populaire. L'arrêt de la Cour suprême *Plessy v. Ferguson* rendu en 1896 rend la ségrégation dans le Sud légale, suivant le principe du « séparé mais égal ». Se met alors en place un système de ségrégation, dont les pratiques varient selon les États. Ceci est très peu montré par le cinéma, qui, nous le verrons, applique la ségrégation donc ne peut la représenter fidèlement. Cette tension raciale dans le Sud s'inscrit véritablement dans la durée, puisqu'il faut attendre les années 1950-1960 pour que les lois commencent à changer. D'ailleurs, on remarque que dans le film *Du Silence et des ombres/To kill a Mockingbird* (1962), réalisé par Robert Mulligan et adapté du roman *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* d'Harper Lee, la ségrégation et le racisme des années 1930 valent bien ceux des années 1900. En effet, l'action se déroule dans le comté fictif de Maycomb, en Alabama, à l'époque de la Grande Dépression – dont les Noirs sont les premiers à pâtir<sup>79</sup>. Madame Dubose (Ruth White), la voisine de la famille Finch, protagoniste du film, est montrée

<sup>75</sup> Formule de W. E. B. Du Bois cité par Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*, page 69.

<sup>76</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>77</sup> « Miss Lora, we just come from a place where, where my color deviled my baby. Now, anything happens here has gotta be better », Annie/Juanita Moore, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>78</sup> Cette idée sera développée dans le chapitre 3 de la présente partie.

<sup>79</sup> Raymond Wolters, *Negroes and the Great Depression: The Problem of Economic Recovery*, Westport, Greenwood Press, 1970.

assise sous le porche de sa terrasse, un drapeau confédéré flottant à l'entrée de la maison, sa domestique noire à côté d'elle.

Un Noir, Tom Robinson (Brock Peters), est accusé à tort d'avoir violé une femme blanche. Son avocat commis d'office, Atticus Finch (Gregory Peck), blanc, s'attache à démontrer son innocence. Lors de la phase finale du procès, dans une salle de tribunal ségréguée où les Noirs doivent être à l'étage, Atticus démontre lors de sa plaidoirie l'innocence et l'humanité de Tom. Cependant, ce dernier est tout de même condamné :

« Tom Robinson, un être humain [...] Un Noir calme, modeste et respectable, qui a eu l'absolue témérité d'éprouver de la pitié pour une femme blanche, se retrouve aujourd'hui à porter sa parole contre celle de deux Blancs [...] Ça ne fait pas de moi un idéaliste que de croire profondément à l'intégrité de nos tribunaux et de notre système de jury<sup>80</sup>. »

Ce film montre la complexité des relations interraciales dans le Sud des États-Unis, même après que la guerre civile s'est achevée. Les Noirs vivent toujours dans des quartiers à part, sont employés en tant que domestiques ou métayers, sont exposés à l'injustice et aux accusations sans fondements, face auxquelles même la meilleure défense ne peut rien. Il est nécessaire pour nous de souligner que le cinéma, jusqu'aux années 1950, semble incapable de refléter justement la communauté noire et ce qu'elle subit.

### *Une ségrégation cinématographique ?*

Dès la naissance du cinéma, les circuits de productions se sont adaptés à la société et en ont constitué le reflet ; les Noirs sont moins représentés, jouent des rôles de second plan, et même certains rôles de Noirs sont joués par des Blancs. En effet, les débuts du cinéma sont marqués par l'influence du théâtre, et notamment du *Minstrel Show*<sup>81</sup>, très populaire aux États-Unis dès le XIX<sup>e</sup> siècle, genre théâtral qui relève du burlesque et dans lequel des Blancs sont grimés en Noirs (*Blackfaces*) et allient comédie, danse et chants. Cela donne dès l'origine une vision caricaturale de la communauté noire dans le cinéma<sup>82</sup>, met en avant les stéréotypes attribués aux Noirs et nie leur existence, puisqu'ils sont incarnés par des Blancs. D'ailleurs, le tout premier Noir représenté à

---

<sup>80</sup> « Tom Robinson, a human being [...] A quiet, humble, respectable Negro, who has had the unmitigated temerity to feel sorry for a white woman has had to put his word against two white people's [...] I'm no idealist to believe firmly in the integrity of our courts and in our jury system », Atticus Finch/Gregory Peck, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

<sup>81</sup> Laure-Anne Cari, « Les Noirs dans le cinéma américain : des stéréotypes raciaux à la représentation d'une véritable identité », s. d., 103.

<sup>82</sup> Jean-Paul Gabilliet, « Arts et cultures populaires : quelques tendances de la production culturelle », in Denis Lacorne (dir.), *Les États-Unis*, Paris, Fayard, 2006.

l'écran (dans *La Case de l'Oncle Tom* réalisé par Edwin S. Porter en 1903) est incarné par un acteur blanc en *black face*.

On remarque aussi une division dans les rôles : les seconds rôles accordés aux Noirs se divisent en deux catégories. Les seconds rôles importants sont attribués à des Blancs grimés (c'est le cas par exemple des esclaves de maison dans *Naissance d'une nation*) tandis que les rôles de figurants peuvent être accordés à de véritables acteurs noirs. Le cinéma se fait donc le reflet d'une société ségréguée dans laquelle les acteurs blancs ne doivent pas être au contact d'acteurs noirs. C'est la raison pour laquelle les domestiques, qui ont de nombreuses scènes en commun avec les maîtres, sont joués par des Blancs grimés. Ceci perdure sur le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, après quoi les rôles de Noirs sont confiés à des acteurs noirs. Dans *Autant en emporte le vent*, Hattie McDaniel campe le rôle de Mammy. Elle est donc noire, et proche des acteurs blancs. En revanche, sa couleur de peau fait qu'elle se voit interdire l'accès à la salle de cinéma pour la première nationale à Atlanta, en Géorgie, un État ségrégué<sup>83</sup>.

Le paradoxe, cependant, est que cette représentation, caricaturale et dénigrante, donne une visibilité culturelle à la communauté noire. Si les producteurs évitent le plus possible de représenter les corps noirs, la culture de cette communauté est largement exploitée par le cinéma, qui met en valeur les tessitures de voix des Noirs américains<sup>84</sup> ainsi que le jazz, musique noire américaine par excellence. Néanmoins, il s'agit plus d'une appropriation de cette culture par les Blancs que d'une véritable reconnaissance culturelle. L'industrie du cinéma est donc régie par les mêmes codes que la société : les Noirs n'en sont pas exclus, mais ils sont cantonnés à une place ou des rôles subalternes qui, à la ville comme à l'écran, leur font intérioriser leur infériorité.

## **Naissance du Ku Klux Klan : la suprématie blanche pérennise la haine**

« Je n'apprécie pas la façon dont tu traites Prissy et Mammy. Tu dois bien sûr être ferme avec les subalternes, mais aussi être douce avec eux. Particulièrement avec les nègres<sup>85</sup>. »

### *Suprématie blanche et infériorité noire*

Dès les origines, nous l'avons vu, le cinéma reflète la société étasunienne en représentant les Noirs comme inférieurs aux Blancs. Cela se manifeste avant tout par une simple condescendance, une tendance à les infantiliser, comme nous avons pu le voir grâce à *Mélodie du*

---

<sup>83</sup> Donald Bogle, *op. cit.*, Bloomsbury, 2016.

<sup>84</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>85</sup> « I don't like the way you're treating Prissy and Mammy. You must be firm with inferiors, but gentle with them. Especially darkies. », Gerald O'Hara/Thomas Mitchel, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939.

*Sud*, ou comme le montre la citation d'*Autant en emporte le vent* ci-dessus. Par ailleurs, dans une séquence de *La Piste de Santa Fe*, John Brown est dans une grange, entouré de Noirs auprès de qui il prêche la parole de liberté et d'émancipation. Il appelle les Noirs « mes enfants », manière à la fois de se placer en tant que prêtre ou messie, mais aussi de les ramener à leur infériorité, eux qui ont besoin de lui pour s'émanciper – une émancipation qui n'est pas synonyme d'indépendance puisqu'ils auront, comme il le leur dit, besoin plus tard de gens bienveillants du Kansas qui leur fourniront du travail et un abri. Le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle reflète ainsi, dans ses suggestions d'émancipation comme dans ses scènes les plus violemment racistes, la condescendance de l'Homme blanc face au Noir, par définition subalterne.

À partir de la fin de la guerre de Sécession en 1865, des groupes suprémacistes blancs se forment dans le Sud. Le plus célèbre d'entre eux est le Ku Klux Klan, fondé en 1865, mais il existe aussi les *White Leagues* ou les Chevaliers du Camélia Blanc. Le Ku Klux Klan est à l'origine un club de vétérans confédérés du Tennessee, et connaît durant les sept ans de son existence, jusqu'à 1872, une formidable expansion<sup>86</sup>.

*Naissance d'une nation* retrace la naissance du Ku Klux Klan et, fidèle à l'idéologie raciste du livre dont il est l'adaptation et à l'esprit sudiste craignant la domination noire, en fait l'apologie. Les membres du Klan sont présentés comme les sauveurs de la race, la cavalerie qui part en croisade contre l'ennemi noir dominant le Sud, les femmes participent en fabriquant les costumes, et sont sacralisées, doivent être protégées des prédateurs noirs. L'un des intertitres cite le président Wilson (plus exactement son *History of the American People*), probablement pour conférer une valeur historique aux idées qu'il véhicule, en se plaçant sous son autorité morale :

« Les hommes blancs étaient animés d'un pur instinct d'auto-préservation... jusqu'à ce que finalement voie le jour le grand Ku Klux Klan, authentique empire du Sud et protecteur des campagnes sudistes<sup>87</sup>. »

Cette naissance des groupes suprémacistes coïncide avec la période de la Reconstruction et la volonté d'un retour à l'ordre, quitte à laisser revenir au pouvoir les anciennes élites sudistes<sup>88</sup>, donc le racisme. Le but est alors de « maintenir le Noir à sa place<sup>89</sup> », de lui faire réintégrer sa condition d'avant, en le privant du droit de vote ou d'un emploi.

Dans *Autant en emporte le vent*, l'existence de sociétés secrètes n'est que suggérée. Lorsque Scarlett se fait agresser par un groupe de Noirs en traversant la forêt, les hommes qui l'entourent

---

<sup>86</sup> Michael Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>87</sup> « The white men were roused by a mere instinct of self-preservation... until at last there had sprung into existence a great Ku Klux Klan, a veritable empire of the South, to protect the Southern country. », intertitre citant Wilson, *History of the American People* dans *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>88</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>89</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

décident de laver son honneur de femme blanche. Toute la séquence fonctionne à partir de l'implicite : les femmes sont réunies, le soir, au courant de l'endroit où sont leurs époux (toutes sauf Scarlett), et couvrent les hommes qui rentrent (Ashley est gravement blessé) lorsque les autorités viennent les inquiéter. Rien n'est explicite, puisque leur action contre le groupe de Noirs n'est pas portée à l'écran, probablement en raison du Code Hays d'autocensure de 1934 qui interdit la représentation d'une violence exacerbée<sup>90</sup>.

*Naissance d'une nation* montre les membres du Klan comme des martyrs de la cause blanche :

« Le Ku Klux Klan, cette organisation qui a sauvé le Sud de l'anarchie causée par les règles noires, non sans verser encore plus de sang que la bataille de Gettysburg<sup>91</sup>. »

Habités par cette mission divine, les chevaliers du Klan bravent tous les dangers pour sauver le Sud. Nous montrerons par la suite à quel point ce point de vue faussé de l'Histoire a pu susciter la controverse et faire réagir la société. Il est cependant important de souligner dès maintenant le climat de violence et de terreur, peu retranscrit par le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, que de telles organisations ont pu faire planer sur le pays.

#### *Naissance de la haine et de la violence*

Plus qu'un groupe politique à proprement parler, le Klan constitue une méthode de terreur, mise en place par des Sudistes blancs terrorisés par l'accès des Noirs à l'égalité – un danger à leurs yeux – et fermement déterminés à rétablir l'ancien système<sup>92</sup> sans craindre le recours à la violence, qui représente pour les eux un mode d'accès vers une justice dont les Nordistes les ont privés<sup>93</sup>. Le but principal est de retrouver la hiérarchie sociale des races et pour ce faire, un système de terreur systématique est mis en place : entre 1882 et 1931, ce sont plus de 3 000 Noirs qui meurent lynchés par des « groupes inconnus » dans le Sud des États-Unis<sup>94</sup>.

Dans *Naissance d'une nation*, les cavaliers du Klan traquent Gus, le renégat responsable de la mort de Flora Cameron (elle a préféré se jeter d'une falaise plutôt que de céder à ses avances, après une longue séquence de poursuite dans la forêt). Ben Cameron, fondateur du Klan, réunit ce dernier afin de donner un procès « vraiment juste » à Gus. Dans une auberge, une bagarre éclate, un Blanc du Klan est abattu, et un intertitre le présente comme un martyr. Gus tente de fuir à cheval, mais

---

<sup>90</sup> Jacques Portes, *op.cit.*

<sup>91</sup> « The Ku Klux Klan, the organization that saved the South from the anarchy of black rule, but not without the shedding of more blood than at Gettysburg », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>92</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>93</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

les cavaliers le rattrapent. Il est jugé coupable par les membres du Klan (*Klansmen*<sup>95</sup>) en costume et déposé mort sur le perron de Silas Lynch, chef des milices noires, le lendemain matin, une bannière du Ku Klux Klan sur lui. Plus tôt dans le film, on voit des cavaliers en costume poursuivre et attraper des Noirs qui semblent terrifiés par eux. Bien évidemment, tout est construit dans *Naissance d'une nation* pour aboutir à une glorification du Klan et de ses méthodes. Ainsi, si ce film représente bien les poursuites, il pêche dans la figuration de la balance de la peur. David W. Griffith met en scène des cavaliers blancs qui défendent leur race en danger, et n'ont d'autre choix que de fonder une organisation pour rendre justice eux-mêmes. La réalité des faits correspond plus à un déferlement de violence sur les populations noires du Sud ou sur les Blancs venus du Nord pour les aider après la guerre civile<sup>96</sup>.

En réalité, ce sont des organisations très difficiles à inquiéter, faisant des raids nocturnes dans les champs, en costume, n'hésitant pas à fouetter les Noirs sur leur passage. Les membres se servant mutuellement d'alibis, l'identification des auteurs des agressions est presque impossible<sup>97</sup>. Dans *Autant en emporte le vent*, on voit tout le secret qui entoure l'expédition des hommes, et Rhett Butler sert d'alibi à tout le monde, disant qu'ils étaient avec lui dans une maison de plaisir. Cette représentation est cohérente avec les faits historiques, puisque les membres de sociétés secrètes sont plus ou moins traqués par les autorités. *Naissance d'une nation* pousse à l'extrême cet évitement des autorités, ce qui participe à faire des Klansmen des martyrs traqués par les milices noires qui veulent les réduire à néant. Ils doivent alors se cacher, cacher leurs costumes, agir de nuit :

« Des espions étaient envoyés afin de pourchasser les blancs qui possédaient le costume du Ku Klux Klan. La peine encourue était la mort<sup>98</sup>. »

Cependant, les lois contre le Ku Klux Klan sont rapidement assouplies<sup>99</sup>, permettant le déferlement de violence et de terreur. Les suprémacistes blancs jouent de la superstition des anciens esclaves et de leur peur des fantômes en les terrorisant avec leurs costumes. *Naissance d'une nation* explique l'origine du costume avec une séquence qui montre Ben Cameron regarder des enfants jouer aux fantômes, amoindrissant ainsi la perversion de l'habit. Dès le 31 décembre 1868, une loi distingue le port « criminel » et le port « social » du costume du Klan. Pour la modique somme de 1\$, toute personne qui le souhaite peut obtenir une licence qui l'autorise à porter le costume en public sans être inquiétée. Par conséquent, la traque systématique représentée dans *Naissance d'une*

---

<sup>95</sup> On trouve plusieurs termes pour désigner les membres du Ku Klux Klan. Parmi ces dénominations, *Klansman* (singulier) et *Klansmen* (pluriel) sont les plus fréquentes, raison pour laquelle nous choisissons de les intégrer en tant que mot-concept. On trouvera aussi ponctuellement le terme de *Kluxer*, plus rare.

<sup>96</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

<sup>97</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>98</sup> « Spies dispatched to hunt out whites in possession of the costume of the Ku Klux. The penalty – Death. », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>99</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

*nation* n'est le reflet que d'une tentative, vite abandonnée de la part de certains États du Sud, de réprimer la violence provoquée par les défenseurs de la suprématie blanche. Ces derniers s'attaquent non seulement aux Noirs, mais aussi aux Blancs proches des Noirs, les *scalawags* et les « amis des nègres (*nigger-lover*) », qui sont livrés à eux-mêmes et ne peuvent véritablement compter sur les autorités<sup>100</sup>, les Klansmen pouvant toujours se cacher derrière l'excuse d'un port farcesque de leur habit blanc.

Le cinéma adopte alors une position ambivalente par rapport à l'Histoire, qu'il représente, et à la société dans laquelle il est produit. S'il montre bien la période de la Reconstruction comme une période de peur, il inverse la balance de la terreur au profit d'une victimisation des Blancs et d'une glorification de la suprématie raciale. Cela contribue à forger un imaginaire collectif biaisé, réceptif à des clichés mensongers. Plus encore, si le cinéma est bel et bien influencé par la société qui le produit, il a aussi une influence sur elle. En témoigne la sortie de *Naissance d'une nation* en 1915, tout premier film projeté à la Maison Blanche, acclamé par Wilson, origine de la refondation du Klan<sup>101</sup> et de l'augmentation de la violence raciale, des lynchages et des tensions<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>101</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>102</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

## Chapitre 2 : Le cinéma, instigateur et vecteur de préjugés racistes durables

Nous l'avons vu, le cinéma fait écho à la société dans laquelle les films sont produits, une société raciste, foncièrement marquée par ce moment fondateur que constitue la guerre de Sécession. De la même manière, le septième art alimente ce racisme en proposant une vision de l'histoire mise au service de la constitution d'un imaginaire collectif raciste.

### **Stéréotypes à la ville comme à l'écran : une typologie**

La représentation des Noirs dans les films de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle met en avant leurs supposés défauts : leur superstition est moquée, leur idiome particulier poussé à l'extrême, leur soumission exacerbée, leur supposée perversité dénoncée. Apparaît ainsi un panthéon de clichés, une déclinaison d'archétypes des différents caractères « noirs ». Dans son ouvrage *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks. An interpretive History of Blacks in American Films*<sup>1</sup>, l'historien américain du cinéma Donald Bogle met en place une typologie des différents clichés dans lesquels on enferme les personnages (et donc les acteurs) noirs des origines du cinéma jusqu'à nos jours. Cette analyse est particulièrement intéressante pour notre travail parce qu'elle nous permet de mettre en évidence les rapports réciproques entre le cinéma et la société.

#### *La typologie de Donald Bogle*

Bogle retient principalement cinq types de personnages (eux-mêmes souvent déclinés en deux à trois catégories), types que l'on appliquera aux films de notre corpus<sup>2</sup>.

Premièrement, on retrouve la figure du Tom, directement inspirée du personnage du roman de Margaret Stowe, porté à l'écran pour la première fois en 1903 par Edwin S. Porter. Ce cliché nourrit le mythe du bon esclave chrétien, à qui l'on peut faire subir insultes, violences, asservissement, sans qu'il ne perde jamais sa foi ni ne se retourne contre son maître blanc, sans qu'il ne soit jamais dénué de cœur, de générosité, d'une gentillesse extrême et d'une forme de stoïcisme chrétien<sup>3</sup>.

On trouve ensuite le cliché du *Coon*<sup>4</sup>, particulièrement dégradant pour l'homme noir : paresseux, sous-humain, un peu fou, bon à rien, voleur. Ce cliché donne du Noir l'image d'un objet de divertissement, d'un bouffon. Il est divisé en deux sous-catégories, le *Pickaninny* et l'Oncle Rémus. Le *Pickaninny* est la figure du Noir enfant, qui permet à de très jeunes acteurs noirs

---

<sup>1</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>2</sup> Voir annexe 2.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Littéralement, ce terme signifie « raton-laveur », mais il possède aussi une connotation fortement raciste dans la langue anglaise, que l'on pourrait traduire par « négro » (*Concise Oxford English Dictionary*).

d'amorcer une carrière dans le cinéma. Proche du cliché du Tom, le *Coon* dans sa version Oncle Rémus est un peu moins passif, dans le sens où il accepte tout, mais possède toutefois une forme de philosophie de vie un peu naïve et à la tendance comique<sup>5</sup>.

Le troisième type correspond à la *Mammy*. Parfaitement dévouée à la famille dans laquelle elle travaille, la *Mammy* se distingue des *Coons* par son genre (les *Mammies* sont toujours des femmes, de constitution massive le plus souvent, et à la peau très foncée) et par son tempérament : elle est fière et souvent caractérielle, n'hésitant pas à dire ce qu'elle pense. Dans cette catégorie, on trouve aussi les Aut Jemima<sup>6</sup>, à la peau plus claire et plus douces que les *Mammies* classiques, plus polies envers les Blancs, et plus souvent représentées dans les films à partir des années 1930.

Quatrièmement, on trouve la *Tragic Mulatto*<sup>7</sup> à la peau claire de métisse. Le personnage de Peola, dans *Images de la vie/Imitation of Life* (1934) de John M. Stahl, est une jeune femme à la peau très claire, fille d'une noire, qui voit ses ambitions brisées à cause de son statut légale de Noire. Souvent représentée dans des situations dramatiques, avec une vie sentimentale malheureuse, la *tragic mulatto* a une vie tragique parce que du sang noir coule dans ses veines, mais sympathique pour le public du fait de sa clarté, preuve de son sang de Blanche. En d'autres termes, ce type de personnage est attachant parce que sa vie pourrait être agréable, si elle ne subissait pas le poids de son héritage noir.

Enfin, le dernier type développé par Donald Bogle est celui du *Brutal Black Buck*<sup>8</sup>, divisé en deux catégories, la *black brute* et le *black buck*. Les *Bucks* du cinéma sont toujours des personnages de Noirs dangereux, mauvais, violents, hypersexués, des prédateurs sauvages à l'affût de « chair blanche<sup>9</sup> ». Ils nourrissent le mythe d'un Noir dominé par des instincts animaux, particulièrement dangereux pour les femmes blanches à la merci de leurs pulsions, mythe qui s'ancre durablement dans l'imaginaire collectif et explique en partie l'interdiction des mariages interraciaux pendant la période de la ségrégation.

L'ouvrage de Bogle, plusieurs fois réédité pour être réactualisé à mesure de l'avancée des productions cinématographiques, est particulièrement précieux pour nous permettre de comprendre la manière dont le cinéma a forgé un imaginaire collectif profondément raciste. Les cinéastes, plus ou moins consciemment, ont durablement exploité ces codes (et en ceci, nous le verrons, *Naissance d'une nation* est un film fondateur), contribuant à nourrir différents types de racisme. D'abord le racisme qui repose sur la peur d'une menace que le Noir représenterait, pour

---

<sup>5</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>6</sup> Littéralement « Tante Jemima ». Nous faisons le choix de conserver la nomenclature employée par Donald Bogle, sans utiliser dans notre démonstration la traduction des termes.

<sup>7</sup> Littéralement « mulâtre tragique ».

<sup>8</sup> Littéralement le « brutal mâle noir ».

<sup>9</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

la femme blanche en particulier, pour la race blanche en général, ce même racisme qui conduit au tabou de la *miscegenation*, autrement dit le mélange des races<sup>10</sup>. Ensuite, la condescendance paternaliste qui pense les Noirs intrinsèquement inférieurs aux Blancs. Enfin, ce panthéon de clichés alimente un mépris envers les Noirs qui ne sont alors vus que comme des objets de divertissement. Donald Bogle le résume ainsi : « En ce qui concerne le public, les *toms*, les *coons*, les *mulattoes*, les *mammies* et les *bucks* incarnaient tous les aspects, toutes les facettes de l'expérience noire elle-même<sup>11</sup> ».

Le public visé étant majoritairement blanc, la représentation des Noirs doit se fondre dans les codes qui régissent la société dans laquelle les films sont diffusés. Cela implique donc une négation de l'identité culturelle propre à la communauté noire : à la ville comme à l'écran, ils ne peuvent accéder à une véritable reconnaissance. Ceci participe d'un enfermement des Noirs dans leur infériorité ; présents dans le cinéma dès ses origines, ils en sont exclus ou du moins écartés, caricaturés, cantonnés à des rôles subalternes ou, nous l'avons vu, simplement joués par des acteurs blancs<sup>12</sup>.

#### *La typologie appliquée à notre corpus*

S'il est intéressant de constater l'existence d'une telle typologie, qui a grandement nourri notre travail, il est nécessaire d'appliquer cette méthode à la sélection de films qui nous occupe. Pour cette première moitié de XX<sup>e</sup> siècle, on remarque la prégnance des clichés, quel que soit le film étudié. Dans *Naissance d'une nation*, tous les types sont présents (nous développons cette analyse plus bas). Dans *Autant en emporte le vent*, on retrouve le personnage de Mammy (Hattie McDaniel), caractérisée mais dévouée, autoritaire, n'hésitant jamais à dire ce qu'elle pense, notamment dans la scène où elle aide Scarlett à nouer son corset en prévision du pique-nique organisé aux Douze Chênes. Elle lui ordonne de manger quelque chose avant de s'y rendre, faute de quoi elle révélera à tout le monde l'amour que Scarlett porte à Ashley. La jeune fille finit par céder et obéir ; la balance dominant/dominé est alors très subtilement inversée, la *mammy* prend le dessus. Plus tard, lorsque Scarlett veut rendre visite à Rhett en prison, Mammy s'impose comme chaperon :

« Pas besoin d'essayer de m'attendrir avec des belles paroles, ma'am Scarlett, je vous connais depuis votre première couche que j'ai mise moi-même. Je dis que je vais à Atlanta avec vous, alors j'y vais<sup>13</sup>. »

---

<sup>10</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>11</sup> « As far as the audiences were concerned, the toms, the coons, the mulattoes, the mammies and the bucks embodied all the aspects and facets of the black experience itself. » Donald Bogle, *op. cit.*, page 13 (nous traduisons).

<sup>12</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>13</sup> « No use to try and sweet talk me Miss Scarlett, I knows you ever since I put the first pair of diapers on you. I says I was going to Atlanta with you, and going I is! », Mammy/Hattie McDaniel, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming,

Elle se démarque par son caractère, mais aussi par sa dévotion sans faille à Scarlett. Pour Donald Bogle, le type de la *mammy* trouve son apogée dans le rôle incarné par Hattie McDaniel<sup>14</sup>. Dans le film, elle est accompagnée du personnage de Pork (Oscar Polk), qui incarne à la fois le Tom, esclave fidèle à ses maîtres même après l'abolition de l'esclavage, et le Coon, notamment dans la séquence où, sous la pluie, il court après un poulet en l'appelant bêtement pour l'attraper et le tuer. Dans *Mélodie du Sud*, Hattie McDaniel joue une nouvelle fois le rôle de la grosse nounou noire, mais cette fois avec moins de force de caractère ; elle ne ronchonne que lorsqu'Oncle Rémus vient la déranger dans sa cuisine, où elle travaillait en chantonnant. L'Oncle Rémus de *Mélodie du Sud* donne son nom à une subdivision ; il est cet entre-deux entre le fidèle et poli *Tom*, avec une philosophie de vie naïve et proche de la nature, et le *Coon* un peu bouffon qui divertit avec des histoires pour enfants et chante entouré de petits oiseaux.

Avec *Mirage de la vie*, on rencontre une *Aunt Jemima*, incarnée par le personnage d'Annie (Juanita Moore), une domestique polie, toujours souriante et brave malgré les épreuves (ce qui, au passage, la rapproche aussi du caractère d'un *Tom*, ce que Bogle ne suggère pas), parfaitement dévouée à Miss Lora. Toujours à la maison pour s'occuper des deux petites filles, elle est pour Susie (Sandra Dee), la fille de Lora, une figure maternelle réconfortante comblant l'absence d'une mère perpétuellement à la recherche du succès. Sa fille, Sarah Jane (Susan Kohner), campe la *tragic mulatto* ; malheureuse en amour parce que rejetée par son petit ami blanc du fait de sa couleur, elle finit par s'enfuir et réussir sa vie à New York, où elle se fait passer pour une Blanche. Libérée de son héritage racial, elle peut réaliser ses ambitions. Dans *Le Chanteur de jazz/The Jazz Singer* (1927), réalisé par Alan Crosland, le personnage noir n'est pas noir, puisqu'il est incarné par Al Johnson en *black face*. Mais le maquillage établi pour le faire passer pour un Noir lorsqu'il est sur scène participe de la caricature des Noirs. Le contour de sa bouche est laissé blanc pour suggérer les lèvres épaisses d'un Noir, et la réplique de sa mère (Eugenie Besserer) le fait passer pour une sorte de fantôme : « Il parle comme Jackie. Mais il ne ressemble qu'à



Image 7 Jack maillé en Noir (*Le Chanteur de jazz*)

1939 (nous traduisons). La traduction proposée se veut reflet de la structure et de la conjugaison particulières de l'idiome africain-américain mais ne peut en aucun cas le retranscrire parfaitement.

<sup>14</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

son ombre<sup>15</sup> », comme si le fait de devenir noir lui ôtait son humanité. Pour Donald Bogle, ce film pousse à l'extrême la caricature introduite par la tradition du *Minstrel Show*. Enfin, dans *Du Silence et des ombres*, on retrouve le type de l'*Aunt Jemima*, dans le personnage de Calpurnia (Estelle Evans), la domestique des Finch. Douce et compréhensive, elle fait elle aussi figure de mère pour les deux enfants, qui ont perdu la leur, mais elle peut aussi avoir une petite tendance *mammy*, lorsqu'elle réprimande Scout (Mary Badham), dans une scène où cette dernière manque de politesse envers un invité. Calpurnia la convoque en cuisine pour une remontrance et un rappel des bonnes manières.

Simplement sur la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on remarque que le panthéon des clichés s'instaure durablement à l'écran, reflet et moteur du racisme social. Le film qui fonde à la fois notre corpus mais aussi ce panel de clichés est *Naissance d'une nation*, au sein duquel tous les types de personnages noirs sont incarnés.

### ***Naissance d'une nation* : fondation du racisme cinématographique et influence sociale**

« Ceci est une représentation historique de la guerre civile et de la période de la Reconstruction, et ne se veut pas le reflet de quelque race ou peuple actuel que ce soit<sup>16</sup>. »

Passionné par l'histoire, qu'il insère dans toute son œuvre, David W. Griffith est le premier cinéaste à avoir conscience de faire un travail d'historien, et à se fixer comme objectif la représentation du passé national, notamment par le biais des reconstitutions de batailles. Cependant, ses origines sudistes (Virginien issu d'une famille appauvrie par la guerre civile, au cours de laquelle son père a combattu<sup>17</sup>) introduisent nécessairement dans son travail un biais fondamental, celui de la nostalgie de l'*Old South*. Grâce à une habile alternance de plans et de séquences collectifs (réunion des cavaliers du Klan au complet, batailles de la guerre civile) et intimes (la relation amoureuse entre les jeunes Cameron et Stoneman, le deuil après la mort au combat des fils Cameron), il donne à voir les dégâts causés par la guerre, la fondation de la nation, mais aussi dénonce le danger supposément représenté par les Noirs.

---

<sup>15</sup> « He talks like Jackie – but he looks like his shadow », Sara Rabinowitz/Eugenie Besserer, *Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927 (nous traduisons).

<sup>16</sup> « This is an historical presentation of the Civil War and Reconstruction period, and is not meant to reflect on any race or people today », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>17</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

*Un film à l'origine de tous les clichés ?*

*Naissance d'une nation* est le premier film à porter véritablement sur la question noire, et introduit ce faisant dans l'imaginaire collectif toutes les nuances de clichés réservés aux Noirs. Ici, on retrouve les Noirs dans trois types de personnages ; les « âmes fidèles<sup>18</sup> » (avec une *mammy* et un *tom*), les *brutal black bucks* et les *mulattoes*. Nous ajoutons que l'on retrouve aussi le type du *coon*.

Les âmes fidèles sont les esclaves de maison, ceux qui restent dévoués à la famille quoi qu'il advienne. On les voit servir joyeusement la famille Cameron avant la guerre civile, puis rester auprès d'elle lors de la Reconstruction. Lors de la mort de Flora (Mae Marsh), un intertitre placé avant un plan des domestiques en pleurs, annonce : « personne n'a plus pleuré que ces deux-là<sup>19</sup> ». On les voit aussi défendre leurs maîtres lorsque les Cameron sont inquiétés par les milices noires ; ce sont d'ailleurs ces domestiques qui les aident à prendre la fuite, de même que ce sont eux qui participent activement à repousser les Noirs à l'assaut de la cabane des vétérans de l'Union. Cela n'empêche pas Mammy d'être fidèle au type de la *mammy* ; bien qu'elle soit jouée par une actrice blanche, sa peau maquillée est très foncée, elle est grosse, énergique, caractérielle, par exemple quand elle rouspète contre les Noirs du Nord qui arrivent avec Stoneman, en villégiature chez les Cameron : « Toi la sale merde noire du Nord, essaie pô de faire des manières avec moi<sup>20</sup> ! ». Le second domestique, incarnation du Tom, reste fidèle à ses maîtres, malgré l'agression qu'il subit de la part des Noirs :

« Alors même qu'il est en train de parler, leur fidèle serviteur est puni parce qu'il ne vote pas dans le sens de l'Union League et des *carpetbaggers*<sup>21</sup>. »

Cette représentation des Noirs de maison, qui vouent leur vie à la famille pour laquelle ils travaillent, nourrit le mythe de la *Lost Cause*, de l'esclave consentant, mais aussi participe à l'infantilisation des Noirs et à l'apologie de l'esclavage comme modalité de les élever au-dessus de leurs instincts bestiaux.

Cela se confirme avec la représentation donnée des affranchis ; libérés de l'esclavage, ils sont en fait placés dans une position de retour à leurs instincts primaires qui font d'eux des *brutal black bucks*, révélant le lien étroit entre racisme et sexualité aux États-Unis. Silas Lynch (George Siegmann) incarne la violence, en menant les milices noires qui font régner la terreur. Il représente

---

<sup>18</sup> « faithful souls », Donald Bogle, *op. cit.* (nous traduisons).

<sup>19</sup> « And none grieved more than these », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>20</sup> « Yo' northern lown down black trash, don't try no airs on me! », Mammy/Jennie Lee (*Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915, nous traduisons), cet intertitre imite la prononciation et la syntaxe des Noirs américains, d'une manière extrêmement caricaturale et dégradante pour l'image de la communauté. Par conséquent, la traduction proposée ne peut être qu'approximative.

<sup>21</sup> « Even while he talks, their own faithful servant is punished for not voting with the Union League and Carpetbaggers », intertitre, *Naissance d'une nation*, David Griffith, 1915 (nous traduisons).

aussi un prédateur sexuel, qui met en danger Elsie Stoneman (Lillian Gish) en voulant l'épouser de force (une tentative d'agression sexuelle est même suggérée, ceci étant à mettre en perspective avec les codes de censure<sup>22</sup> qui régissent le cinéma de l'époque). Lynch est véritablement le *brutal black buck* dans toute sa splendeur. Gus (Walter Long), quant à lui, incarne le *black buck*, hypersexué, traquant Flora dans la forêt pendant ce qui semble des heures, ne cessant de s'approcher d'elle et de lui faire des avances, tant et si bien qu'elle finit par se jeter d'une falaise et mourir pour lui échapper. Le constat de Bogle est sans ambiguïté sur cette représentation du renégat Gus, et son analyse est confirmée par Régis Dubois qui reprend la typologie de Bogle dans les années 1990<sup>23</sup>. Pourtant, la représentation est-elle si parfaitement manichéenne ? Finalement, ce n'est pas véritablement Gus qui a tué Flora ; sa première réplique envers elle est : « Eh oh, ma p'tite dame, j'vais pas vous faire de mal<sup>24</sup> ». Ce qui a tué Flora, c'est la peur de Gus, c'est sa décision à elle de sauter de la falaise plutôt que de le laisser s'approcher d'elle. Ce qui fait de Gus un monstre, *i. e.* sa responsabilité dans la mort de Flora, n'est que la conséquence du conditionnement de la jeune fille au racisme. Bien évidemment, cette séquence, mise en regard du reste du film, ne peut pas être considérée comme une critique ironique de cette phobie du mélange des races et du Noir. Mais peut-être aujourd'hui est-il possible de suggérer une nuance. Le film et le cliché de *buck* dans lequel Gus est enfermé est indubitable, mais sa réplique initiale est un indice de sa bonne foi, peut-être d'une forme d'humanité, que le cinéaste a choisi d'ignorer, signe du racisme régnant dans une société où les mariages interraciaux étaient interdits<sup>25</sup>.

On trouve ensuite les personnages des *mulattoes*, ces incarnations du métissage entre les races. Le personnage de Lydia (Mary Alden) incarne la mulâtresse, maîtresse du sénateur *carpetbagger* Stoneman (Ralph Lewis). Elle peut être si proche de lui justement parce qu'elle a la peau plus claire, et le film la montre comme une intrigante, qui a un ascendant sur son amant, et surtout qui hait les Blancs. Assoiffée de pouvoir, elle refuse d'être traitée comme inférieure : par exemple, elle crache, dès qu'il a le dos tourné, en direction d'un invité blanc qui rend visite à Stoneman et, manipulatrice, va ensuite pleurer dans les bras de son maître. Après l'assassinat de Lincoln, elle n'hésite pas à flatter Stoneman pour entrer dans ses faveurs et obtenir plus de pouvoir : « Vous êtes maintenant l'homme le plus puissant d'Amérique<sup>26</sup> ». Cela cultive l'idée du caractère vicieux et opportuniste

---

<sup>22</sup> Jean-Paul Gabilliet, *op. cit.*

<sup>23</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 1997.

<sup>24</sup> « Wait, missie, I won't hurt yeh ! », Gus/Walter Long, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons). Cet intertitre imite la prononciation et la syntaxe des Noirs américains, d'une manière extrêmement caricaturale et dégradante pour l'image de la communauté. Par conséquent, la traduction proposée ne peut être qu'approximative.

<sup>25</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>26</sup> « You are now the greatest power in America », Lydia/Mary Alden, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

des mulâtres, mais aussi introduit une distinction qui va s'instaurer durablement dans les codes racistes du cinéma : celle qui repose sur le degré de noirceur de la femme. Mammy, trop grosse, trop noire, d'âge mûr, est parfaitement asexuée, tandis que Lydia, plus claire, plus proche de l'idéal blanc, peut être un objet de désir. Il est à noter que le tour de force est d'avoir instauré cette différenciation de la couleur des Noires en s'appuyant sur la représentation d'actrices blanches grimées en *blackfaces*.

Finalement, *Naissance d'une nation* introduit le cliché du *coon*. Cela se voit d'abord lors de la visite de la plantation Cameron, lorsque les Noirs se mettent à danser et chanter pour divertir les visiteurs, et particulièrement lors de la séquence qui montre les Noirs élus à la Chambre des Représentants. Ils sont désordonnés, inattentifs, l'un d'entre eux mange pendant la séance parlementaire, un autre a ôté ses chaussures et posé les pieds sur la table qui est devant lui. Un plan d'ensemble montre le désordre qui règne dans la salle. Le message est donc clair, et au service des lois de ségrégation : les Noirs, inférieurs et irresponsables, ne peuvent pas être dotés d'un droit de vote dont ils ne savent faire usage et de rôles politiques qu'ils sont incapables de remplir.

#### *Une production inédite*

Si ce film est fondateur du racisme cinématographique et instaure des motifs qui seront durablement exploités tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, il constitue aussi un point d'origine pour l'histoire du cinéma en général. C'est le premier long-métrage de l'Histoire, d'une durée d'un peu plus de trois heures. Il est répété pendant six semaines, tourné en neuf semaines, édité en trois mois. Les nombreuses innovations techniques qui le composent sont mises au service de la représentation de l'Histoire et de la diffusion du racisme. L'intimisme (avec les amitiés et les amours entre les Cameron et les Stoneman) est croisé avec des scènes collectives et spectaculaires (batailles de la guerre civile, cavalerie du Klan, Atlanta en feu), participant à développer une mythologie nationale selon laquelle la guerre civile viendrait perturber le bonheur tranquille des Étatsunien<sup>27</sup>. Le budget est lui aussi inédit : 110 000\$, ce qui correspondrait aujourd'hui à plus de trois millions de dollars, faisant de *Naissance d'une nation* l'une des premières superproductions hollywoodiennes. De plus, le film est un grand succès public, même s'il n'existe pas de chiffres précis<sup>28</sup>, et ce malgré le fait qu'ils suscite une controverse durable. Fortement nourri de la photographie, il doit beaucoup à Matthew Brady, le photographe de la guerre de Sécession<sup>29</sup>. Et surtout, Griffith se veut historien ; il se place sous l'autorité de Wilson, en citant son *Histoire du peuple américain*, et met scène des reconstitutions historiques.

---

<sup>27</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>28</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>29</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

*Un mensonge historique ?*

Malgré son importance dans l'histoire du cinéma et son caractère fondateur, *Naissance d'une nation* propose une vision très douteuse de la guerre civile et surtout de la période de la Reconstruction. La plus grande erreur historique est la presque complète négation de la fracture entre le Nord et le Sud suite à la guerre de Sécession. Certes, Griffith montre des divisions, une opposition entre Noirs du Nord et Noirs du Sud, ainsi que les *carpetbaggers* et *scalawags* qui s'unissent aux Noirs pour faire régner la terreur. Mais foncièrement, l'Union n'est jamais rompue. La guerre a certes séparé les familles Cameron et Stoneman, mais ces dernières se retrouvent immédiatement après la fin du conflit, aussi proches qu'avant, et tout se passe comme si la guerre civile était une parenthèse nulle et non avenue, sans conséquences sur leur relation parce que déconnectée de toute idéologie. Et pourtant, la famille Stoneman est à l'avant-garde du mouvement abolitionniste, et les Cameron incarnent le mode de vie du Sud esclavagiste. Pis, le film montre non seulement cette union retrouvée sans effort, mais surtout désigne un ennemi commun, le Noir, qui justifie la réunion des deux parties. Un intertitre, lors de la séquence du siège de la cabane appartenant à deux vétérans de l'Union et où se réfugient les Stoneman et Cameron, pourchassés par les milices noires, signale cette forme d'union sacrée propre au racisme – oublier les tensions de la guerre passée, s'unir pour lutter contre le seul véritable ennemi, l'esclave affranchi assoiffé de pouvoir : « Les anciens ennemis du Nord et du Sud sont réunis dans la défense commune de leur droit de naissance aryen<sup>30</sup> ».

*Naissance d'une nation* dénature les faits pour réécrire l'Histoire en cohérence avec un point de vue raciste, proposant par-là même une contre-vérité. En effet, s'il a été question de donner des terres aux Noirs après la guerre (40 acres et une mule<sup>31</sup>), et de les faire participer à des milices pour rétablir ordre et paix, ces initiatives n'ont pas été concrétisées, notamment parce qu'il était trop dangereux aux yeux des Blancs d'armer les anciens esclaves<sup>32</sup>. Cependant, *Naissance d'une nation* s'appuie sur cette peur (infondée) qui a existé chez les Blancs du Sud lors de la Reconstruction<sup>33</sup> : la crainte que les Noirs prennent le pouvoir. Griffith a nourri son film de tous les éléments de cette peur, ce qui, comme nous le signale l'historien John Hope Franklin, a « fait plus que tout autre chose pour nourrir et promouvoir le mythe de la domination noire et de la débauche qui a régné lors de la Reconstruction<sup>34</sup> ». Non seulement le film nie les horreurs infligées aux Noirs pendant la

---

<sup>30</sup> « The former enemies of North and South are united again in common defense of their Aryan birthright », *ibid.* (nous traduisons).

<sup>31</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>32</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

<sup>33</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>34</sup> John Hope Franklin, *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, New York, MacGraw-Hill, 1999 (nous traduisons).

période de l'esclavage et pendant la Reconstruction, mais il s'articule autour d'une inversion de la balance de la peur, qui fait des Blancs la population martyre et persécutée, ce qui justifie la création du Ku Klux Klan pour se protéger. Les Noirs dans le film dominent par la violence et les abus divers ; les abus sexuels en traquant la jeune Flora, les abus matériels puisqu'ils participent au pillage de la maison des Cameron pendant la guerre. Enfin, la fondation du *Freedmen's Bureau*, dont le but principal est de venir en aide aux affranchis (et qui a aussi aidé les familles blanches sudistes touchées par la misère<sup>35</sup>), est instrumentalisée par *Naissance d'une nation*, pour montrer des Noirs qui conquièrent leurs droits par la force et par un comportement de profiteurs, en témoigne un intertitre précédant un plan d'une file d'attente pour accéder au Bureau des affranchis : « Les Noirs venant chercher des fournitures gratuites. La mansuétude du charitable Nord détournée [...] »<sup>36</sup>. Plus subtilement que ne le fera plus tard *Autant en emporte le vent*, *Naissance d'une nation* propose une vision biaisée et idéalisée du passé, portant un message profondément raciste.

#### *Controverse et reprises : un film qui influence la société*

*Naissance d'une nation* reflète le racisme qui sous-tend la société dans laquelle il a été produit, mais influence aussi cette dernière. La polémique suscitée par la réception de ce film est de vaste ampleur. Acclamé, suite à la projection à la Maison Blanche, par le président Wilson, qui le trouve « si terriblement vrai<sup>37</sup> », il est dès la première à New York, en mars 1915, fortement critiqué, et qualifié de « film le plus raciste, anti-noir n'ayant jamais été produit<sup>38</sup> ». La NAACP<sup>39</sup> voit en *Naissance d'une nation* une propagande raciste. Elle organise alors des émeutes de protestation et des manifestations massives à Chicago ou encore à Boston pour demander son interdiction. La section bostonienne de la NAACP publie d'ailleurs le message suivant :

« Dans une entrevue avec un journal de Boston, Thomas Dixon a dit que “l'un des buts de ce film était de susciter l'horreur chez les gens et particulièrement celle des femmes blanches envers les hommes de couleur”, “qu'il souhaitait que les Nègres soient expulsés des États-Unis et qu'il avait bon espoir que *Naissance d'une nation* contribuerait à la réalisation de ce vœu”.

Dans la recherche de ce but, les producteurs du film ne reculent pas devant la plus vicieuse dépréciation de la race nègre, devant la perversion de l'Histoire et utilisent la pire forme du mensonge : la demi-vérité.

---

<sup>35</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>36</sup> « The Negroes getting free supplies. The charity of a generous North misused [...] », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>37</sup> Woodrow Wilson cité par Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>38</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>39</sup> *National Association for the Advancement of colored people*, fondée en 1909.

[...] de grosses sommes d'argent ont été dépensées [...] pour intimider les citoyens et afin que les gérants de salles refusent de vendre des tickets aux personnes de couleur. Pour adoucir l'opposition, il a été suggéré que le président des États-Unis avait soutenu le film [...] Une des méthodes utilisées pour obtenir le soutien des spectateurs a consisté à leur distribuer des fiches où ils inscrivaient leur accord [...] distribuées, signées et ramassées à la fin de la première partie, et avant la seconde où les personnes de couleur sont dépeintes de la pire des façons et où les bandes meurtrières et abominables du Ku Klux Klan sont glorifiées<sup>40</sup>. »

La polémique est telle que *Naissance d'une nation* finit par être interdit dans cinq États et 19 villes<sup>41</sup>.

Le critique noir Laurence Reddick dénonce ce film comme étant une publicité pour le Ku Klux Klan, ce qui expliquerait selon lui la popularité de l'organisation à cette période. En effet, c'est suite à la sortie du film que le Klan est reformé<sup>42</sup>, après quoi la violence dans le pays, et surtout, fait nouveau, dans le Nord, s'accroît ; en 1917, on dénombre 38 lynchages dans les villes du Nord, et en 1918, 57 lynchages<sup>43</sup>. Nous rejoignons alors l'historien John Hope Franklin<sup>44</sup> qui met en évidence la réelle influence de ce film sur la société ; en 1946, le MoMA suspend ses projections de *Naissance d'une nation* parce qu'il s'agit d'un film anti-noir.

Malgré le fait que David W. Griffith ait passé sa vie à se défendre et à répéter qu'il n'avait pas eu pour but de produire un film raciste mais un film historique, la controverse qu'il suscite est forte et s'ancre dans la durée ; les affiches du film sont récupérées par le Klan en 1947 pour être apposées sur ses affiches de propagande<sup>45</sup>. *Naissance d'une nation* marque l'histoire du cinéma et a une influence durable sur la représentation des Noirs à l'écran ; dans le même temps, il nourrit un imaginaire raciste durable et rend difficile la représentation des Noirs à l'écran, les producteurs craignant les controverses<sup>46</sup> qu'un personnage de méchant noir pourrait susciter par exemple.

## **Les Noirs, ces « *strange fruits*<sup>47</sup> » du Sud, ou le règne d'une suprématie blanche portée par le cinéma**

Dans un contexte où les sociétés secrètes se déchaînent contre les Noirs, où les lois de ségrégation règnent dans le Sud, où le cinéma est régi par un code de censure strict : que dit et que

---

<sup>40</sup> Steven Mintz & Randy Roberts, *Hollywood's America. United States History through its Films*, St James, Brandywine Press, 1993, page 79, cité et traduit par Jacques Portes, *op. cit.*, page 63.

<sup>41</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>42</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>43</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>44</sup> John Hope Franklin, *op. cit.*

<sup>45</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>46</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>47</sup> Du titre d'une chanson de Lewis Allan, pour Billie Holiday en 1939.

peut dire le septième art du racisme, que dit et que peut dire le septième art de la violence des années 1930 à 1950 ? Que montre-t-il de la société, et surtout, peut-il l'influencer ?

*L'industrie du cinéma, reflet d'une société dominée par les Blancs*

De manière générale, et sans réelle surprise, on constate que les circuits de production se font logiquement le reflet des tensions sociales qui divisent la société. Les grands groupes et studios hollywoodiens, les *majors*, comme la Paramount (fondée en 1916), la Warner (fondée en 1920) ou la Metro Goldwyn-Mayer (1924) sont dirigés par des Blancs<sup>48</sup>. Ces studios puissants cherchent le consensus social et le profit financier, deux raisons qui les conduisent à éviter de mettre les Noirs trop en avant dans leurs films. De plus, les plateaux de tournage sont ségrégués, ou, du moins, acteurs noirs et acteurs blancs ne sont dans la mesure du possible jamais trop proches<sup>49</sup>. Cela explique notamment pourquoi les années 1920 sont marquées par des rôles de Noirs attribués à des Blancs grimés en *black faces*. Cela tourne le Noir en ridicule et surtout constitue une négation du corps noir qui n'est pas représenté ; négation du corps qui s'assimile facilement à la négation de toute une communauté. Les grandes vedettes de cinéma sont nombreuses, mais blanches, jusqu'à Hattie McDaniel qui se démarque en tant que première femme noire nommée aux Oscars, et première femme de couleur à remporter la statuette, pour son second rôle dans *Autant en emporte le vent*. Comme ailleurs dans la société, les circuits de production des films grand public sont dominés par les Blancs, au détriment des Noirs.

Hollywood, « l'usine à rêves<sup>50</sup> », est pourtant une industrie ancrée dans les considérations économiques et sociales de son temps. Dès le 23 février 1915, la Cour suprême justifie le maintien d'une censure légale au cinéma, excluant ainsi cet art de la protection du Premier amendement à la Constitution, garantissant la liberté d'expression. Puisque les salles se multiplient et que la jeunesse va de plus en plus au cinéma, les citoyens comme les membres du clergé s'inquiètent du manque de moralité du cinéma. Si aucune commission fédérale de censure n'est mise en place, en 1927 et 1934, le Code Hays<sup>51</sup> guide les cinéastes quant à ce qu'il est possible ou non de réaliser :

« 1. On ne produira pas de film susceptible d'abaisser la moralité de ceux qui le verront. Ainsi la sympathie du public n'ira jamais aux vices, au péché et au mal [...] 3. On ne ridiculisera pas la loi, naturelle ou humaine, et on ne créera pas de sympathie pour ceux qui la violent.

---

<sup>48</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>49</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

<sup>50</sup> Jacques Portes, *op. cit.*, page 5.

<sup>51</sup> De Will Hays, ancien ministre de la Poste du président Harding et président du MPPDA (*Motion Pictures Producers and Distributors of America*), le syndicat patronal des studios de cinéma.

I. Violations de la loi. Elles ne seront jamais présentées de façon à susciter la sympathie pour le crime et contre la loi et la justice, ou pour inspirer à d'autres un désir de les imiter.

II. Sexe. La présentation de rapports sexuels interraciaux est interdite<sup>52</sup>. »

Cela nous permet de comprendre pourquoi le cinéma, dans son processus de production, est conditionné par les codes sociaux, mais dans ce qu'il représente est, jusqu'aux années 1950, incapable de se faire le reflet fiable de la société. Il ne peut alors pas représenter les violences subies par les Noirs et commises par des Blancs, les lynchages, les intimidations, la haine, omniprésents dans la société. En témoigne *Autant en emporte le vent* : l'intervention des hommes pour rétablir l'honneur de Scarlett après son agression n'est pas représentée à l'écran, mais évoquée par une séquence montrant les femmes à la maison, attendant leurs maris avec inquiétude. N'apparaissent ni violence, ni crime, ni infractions à la loi, conformément au code Hays. Ce n'est qu'en 1952 que la Cour suprême interdit la censure au cinéma. Ce dernier est alors régi par de la liberté d'expression, qui permet d'espérer une représentation plus fidèle des tensions sociales, loin d'être apaisées.

#### *Une culture de la haine et de la violence*

Dès 1892, un rapport annuel sur les lynchages est publié<sup>53</sup>. La violence dans le Sud est quotidienne, dès la période de la Reconstruction et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. En 1900, 106 Noirs sont lynchés dans le Sud du pays. En 1913 le président Wilson autorise la séparation des races notamment dans l'administration. Aux alentours de 1925, le Ku Klux Klan atteint environ trois millions de membres, et se diffuse dans le Nord et l'ouest, touchant alors les villes autant que les campagnes<sup>54</sup>. Les lynchages deviennent une sorte de norme macabre entre les années 1920 et les années 1950 ; on peut citer l'enfance du militant noir Malcolm X, dont la maison familiale a été incendiée en 1928 par le Ku Klux Klan, et dont le père, prêcheur d'égalité raciale, est mort dans un « accident », écrasé par un tramway, en 1931, lorsque Malcolm X n'avait que six ans. Le cinéma hollywoodien reste muet sur ces questions jusqu'aux années 1950. Lever la censure rend alors une représentation plus juste des fractures sociales. Dans *Mirage de la vie*, le personnage d'Annie (Juanita Moore) suggère la violence qui peut régner dans le Sud, lorsqu'elle dit simplement qu'elle vient d'un « endroit où [sa] couleur faisait de [son] bébé un monstre<sup>55</sup> ». Rien de plus n'est dit sur le Sud et ses pratiques discriminatoires et violentes. En revanche, le personnage de Sarah Jane (Susan

---

<sup>52</sup> Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain*, Paris, Masson, 1994, pages 75 à 78.

<sup>53</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>54</sup> Kenneth T. Jackson, *The Ku Klux Klan in the city, 1915-1930*, Chicago, Ivan R. Dee, Elephant Paperback, 1992.

<sup>55</sup> « we just come from a place where, where my color deviled my baby », Annie/Juanita Moore, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

Kohner), la fille d'Annie, donne une bonne représentation des conditions sociales dans lesquelles évoluent les Noirs même dans le Nord. Elle se fait passer pour Blanche auprès de son petit ami, blanc lui aussi, mais elle se confie à Susie (Sandra Dee), qui demande si le petit ami est Noir, sur sa peur d'être rejetée à cause de sa couleur. Sa réplique constitue une bonne représentation de la condition sociale des Noirs :

« Avoue, c'est le premier truc qui t'est passé par la tête [...] Eh bien, il est blanc. Et si un jour il apprend la vérité à propos de moi, je me tuerais [...] parce que je suis blanche aussi. Et si je dois être noire, alors je veux mourir [...] Je veux avoir ma chance dans la vie. Je ne veux pas entrer par les portes de derrière, ou me sentir inférieure à d'autres gens, ou m'excuser pour la couleur de peau de ma mère. Elle peut rien faire pour sa couleur, mais moi si. Et je le ferai [...] Mais comment tu crois que lui ou sa famille accueilleraient une belle-mère noire ? [...] ils me cracheraient à la face. Et à celle de mes enfants<sup>56</sup>. »

La réaction de Frankie (Troy Donahue), le petit ami de Sarah Jane, lorsqu'il apprend qu'elle n'est pas blanche, confirme ces craintes et montre la violence et la prégnance du racisme. Il lui demande si sa « mère est une Nègre » et si elle « est noire<sup>57</sup> », et finit par la battre en pleine rue, bien plus pour la couleur qu'elle a que pour le fait qu'elle ait menti.

Il est nécessaire de souligner que la culture qui domine la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne dirige pas la haine seulement contre les Noirs. En effet, tout Blanc qui aiderait un Noir, le défendrait, l'apprécierait ou le respecterait peut être soumis à la violence, à l'intimidation et aux insultes, la plus forte d'entre elles étant celle de *nigger-lover*, littéralement « amoureux des nègres », formule d'un infini mépris. Cette haine du *nigger-lover* est relativement bien diffusée dans les films, probablement parce qu'il est plus facile de montrer à l'écran un Blanc en difficulté qu'un Noir, qui ne remporterait pas l'adhésion unanime du public. Dans *La Chaîne/The Defiant Ones* (1958) réalisé par Stanley Kramer, deux prisonniers, un Noir et un Blanc, s'évadent et traversent le pays ensemble, menottés l'un à l'autre. Une séquence les montre arrêtés et menacés par des suprémacistes, qui veulent les pendre, le Noir parce qu'il est noir, le Blanc parce qu'il est, selon eux, un *nigger-lover*. Dans *Du Silence et des ombres*, la petite héroïne Scout se bagarre dans la cour de l'école avec un garçon, parce qu'il a traité son père, Atticus, de *nigger-lover*, terme entendu à la maison venu de parents

---

<sup>56</sup> « It was the first thing you thought of [...] Well, he's white. And if he ever finds out about me, I'll kill myself [...] Because I'm white too. And if I have to be colored, then I want to die [...] I wanna have a chance in my life. I don't wanna have to come through back doors, feel lower than other people or apologize for my mother's color [...] She can't help her color, but I can. And I will. [...] But how do you think he'd feel, or his folks, with a black in-law? [...] They'd spit at me. And my children. », Sarah Jane/Susan Kohner, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>57</sup> « Is your mother a nigger? [...] Are you black? », Frankie/ Troy Donahue, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

racistes tolérant mal le fait qu'Atticus soit l'avocat d'un Noir qu'il défend avec sérieux et investissement.

Si le cinéma porte en lui la haine et le racisme qui dominent la société étatsunienne, il masque pourtant parfaitement le paroxysme de violence qui se déchaîne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette situation de fracture raciale n'est que suggérée, entre les lignes, par le cinéma, qui ne donne qu'une représentation timide de la condition des Noirs et de leur culture.

### **Naissance d'une culture noire ?**

« L'esprit du Negro semble soudain avoir échappé à la tyrannie de l'intimidation sociale et secoué la psychologie d'intimidation et d'infériorité implicite [...] Les jours des "tantes", des "oncles" et des "nounous" sont eux aussi bien finis. »

Alain Locke, *The New Negro*, 1925<sup>58</sup>.

Cette formule optimiste laisse à penser que la fin des années 1920 marque pour les Noirs une entrée dans l'action, celle de l'appropriation et de la revendication de leur propre culture. Les années 1920-1930 marquent alors un tournant dans l'histoire culturelle africaine-américaine, avec l'émergence et l'affirmation d'une « culture noire » apte à toucher un large public.

#### *Construction positive d'une identité revendiquant sa culture*

Pour la première fois, on assiste vers la fin des années 1910 à une définition positive des Noirs, et non plus à une définition négative. Le fait d'être noir n'est plus seulement « ne pas être blanc ». Le ghetto de Harlem à New York devient l'épicentre d'un foisonnement de population noire de travailleurs, de penseurs, de fêtards, issus de toutes les couches sociales<sup>59</sup>. En 1916, Marcus Garvey, activiste, transfère son Association universelle pour le progrès noir à New York et essaie de toucher la population de Harlem. En 1922, le recueil de poèmes *Harlem Shadows*, publié par Claude McKay, constitue un appel à la rébellion. À partir de 1925, on parle de Renaissance de Harlem (ou *Harlem Renaissance*). C'est ce mouvement, marqué par la revendication du terme de « Noir » (*Negro*) – afin de s'émanciper de l'insultant « nègre » (*nigger*) attribué par les Blancs – qui constitue le fil directeur de la communauté noire des années 1930. Les mécènes blancs se multiplient, et le jazz, la littérature africaine-américaine et le théâtre noir voient le jour et rencontrent le succès. Les Blancs fréquentent les clubs de jazz, Harlem devient « La Mecque du nouveau Noir<sup>60</sup> ». Les Noirs semblent alors atteindre un statut social et culturel plus avantageux,

---

<sup>58</sup> Cité par Nicole Bacharan, *op. cit.*, page 105.

<sup>59</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>60</sup> « Harlem: Mecca of the New Negro », titre d'un numéro spécial du *Survey Graphic* publié en mars 1925, cité par Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*, page 116 (nous traduisons).

par exemple grâce à des champions de sport comme Jesse Owens qui triomphe en 1936 aux Jeux Olympiques de Berlin, ou le boxeur Jack Johnson qui devient le symbole de la boxe américaine<sup>61</sup>. Cependant, l'arrivée de la seconde guerre mondiale et donc la mobilisation des Étatsuniens pour le conflit conduit à l'essoufflement et à l'achèvement du mouvement de la Renaissance de Harlem. Les mécènes blancs ne fournissant plus de fonds, les artistes ne peuvent plus vivre de leur art.

De tout cela, le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne montre pas grand-chose, puisqu'il est, nous l'avons vu, difficile de mettre en avant les Noirs en raison des codes de censure et des traditions hollywoodiennes et sociales. Cependant, *Le Chanteur de jazz* (1927) suggère ces changements culturels. Considéré comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma<sup>62</sup>, il ne traite pas de la condition noire ni même de la communauté noire. En revanche, il met en scène un jeune homme blanc d'origine juive, Jackie (Al Johnson), fils d'un chantre juif, qui refuse de prendre la succession de son père et veut se consacrer au jazz. Malgré son talent, le succès ne vient pas. La seule solution pour lui d'obtenir le succès est de se grimer en Noir et d'adopter la tessiture de voix adaptée. C'est ainsi qu'il parvient à se produire à Broadway. Précisément dans ce film, s'il n'y a aucun personnage noir ni aucune évocation explicite de la culture ou de la communauté africaine-américaine, nous assistons à la première glorification cinématographique de la spécificité culturelle noire. En effet, le domaine du jazz rend possible une forme d'inversion sociale : ce n'est pas le Noir qui aimerait être blanc pour réussir, mais le Blanc qui est contraint de se grimer en Noir pour rencontrer son public et son succès. En d'autres termes, comme nous le signale Jacques Portes<sup>63</sup>, les seuls talents que l'on reconnaît aux Noirs dès l'origine sont le chant et la danse.

#### *Une représentation tardive par le cinéma*

Le cinéma d'Hollywood (ce terme est à comprendre dans une acception large, puisque « Hollywood s'impose comme métaphore du cinéma américain<sup>64</sup> »), nous l'avons vu, laisse peu de place à la culture africaine-américaine au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous nous devons d'évoquer, même s'ils ne constituent pas le cœur de notre étude, les *race movies*<sup>65</sup>, ces films raciaux indépendants réalisés dans les années 1920 par des Noirs, avec des Noirs, pour un public de Noirs. Entre les difficultés financières subies par le circuit de production indépendant, la monstration de personnages noirs trop lisses et moraux (dans un but de redorer l'image sociale en faisant contrepoids aux clichés largement répandus, mais avec un effet de lassitude du public), et le

---

<sup>61</sup> Timothée Jobert, *Champions noirs, racisme blanc. La métropole et les sportifs noirs en contexte colonial (1901-1944)*, Grenoble, PUG, 2006.

<sup>62</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>63</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, page 6.

<sup>65</sup> Évoqués dans les études de Jacques Portes et de Laure-Anne Cari, *op. cit.*

public visé trop restreint, ces films n'ont pas rencontré un grand succès et sont peu entrés dans la postérité. Inaccessibles au visionnage, nous avons dû nous contenter de les évoquer. Cependant, ces films ont cela d'essentiel qu'ils constituent une première appropriation du cinéma par des réalisateurs de couleur, comme Oscar Micheaux, qui marquent leur volonté de s'approprier la représentation de leur expérience culturelle, même s'il faut attendre la *Blaxploitation* des années 1970 pour voir un cinéma noir indépendant véritablement rencontrer son public.

Sur la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons la représentation caricaturale des Noirs et de leur culture. En passant par des acteurs blancs grimés, le cinéma véhicule une représentation caricaturale du Noir. Dans *Le Chanteur de jazz*, le personnage de Jack (Al Johnson) se maquille en Noir pour obtenir le succès dont il rêve depuis toujours et imite la tessiture de voix des Africains-Américains. Le paradoxe est alors qu'en s'appropriant la culture noire, tout en ne représentant pas de vrai Noir à l'écran, le cinéma blanc établit dans le même temps une reconnaissance des talents des Noirs, talents qui leur sont propres, et une négation complète de leur corps, donc d'une certaine manière de leur existence<sup>66</sup>. Le plus souvent, le cinéma de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle reste le reflet de la société raciste dans laquelle il est produit et ne porte à l'écran que des visions caricaturales de la culture noire. Cela fait du cinéma le reflet par excellence d'une société qui nie les particularités des Noirs et leur droit à une véritable reconnaissance, aussi bien sociale que culturelle.

---

<sup>66</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

## Chapitre 3 : La difficulté d'être noir dans une société ségréguée au profit des Blancs

« L'opportunisme propre à l'homme politique n'ayant pas perdu son instinct de survie mena [...] beaucoup plus souvent sur la voie du compromis que sur les sentiers de la justice. »

Nelson Ouellet<sup>1</sup>

Cette formulation, qui concerne la période de la Reconstruction, s'applique à l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle. Les Noirs passent de l'esclavage à une liberté entravée par les multiples lois de ségrégation, variables selon les États, et par la violence (ou, peut-être pire, l'indifférence) dont ils sont la cible. Mais nombreux sont ceux qui cherchent à améliorer leur condition pour s'extraire du carcan d'infériorité dans lequel la société sudiste les enferme. Leur existence est alors un combat quotidien pour s'élever.

### **La *one-drop rule*, ou le fardeau d'être noir**

« Après l'école, un des enfants a dit que le sang de Noir est différent. Alors plus tard dans la soirée, Sarah Jane a voulu comparer son sang à celui de Susie<sup>2</sup>. »

Dans cette réplique, on remarque que Sarah Jane, qui visuellement est aussi blanche que Susie, est pourtant considérée comme ayant la même couleur que sa mère, Annie, noire de manière visible, et que la distinction entre le fait d'être blanc et le fait d'être noir dépend du sang. Par conséquent, si le racisme qui règne à l'encontre des Noirs n'est plus à démontrer, encore faut-il préciser ce à quoi ce terme renvoie. En effet, depuis l'affaire Dred Scott de 1857, nous savons que les Noirs sont privés de la citoyenneté et de l'accès aux tribunaux, et que par « Noir », la Cour suprême entend tout Africain, descendant d'Africain, indigène d'Amérique du Nord et du Sud notamment<sup>3</sup>. L'acception particulièrement large de ce qu'est un Noir conduit parfois à aller à l'encontre du « sens commun » censé définir la couleur<sup>4</sup>, donc de la dimension simplement visuelle. Le film *Mirage de la vie* nous en donne une représentation très intéressante.

---

<sup>1</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

<sup>2</sup> « After class, one of the kids said that Negro blood was different. So later this evening, Sarah Jane wanted to compare her blood with Susie's. », Annie/Juanita Moore, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>3</sup> Olivier Richomme, *op. cit.*

<sup>4</sup> Le sens commun étant alors le critère grâce auquel, en cas de doute, on peut trancher en faveur d'une couleur ou d'une autre pour catégoriser un individu (*ibid.*).

*Un statut légalement implacable mais visuellement discutable ?*

Tout le paradoxe est le suivant : être noir n'est pas qu'une question de couleur, ou de marque visible d'une ethnicité d'ascendance africaine. Selon le principe de la *one-drop rule* ou *drop-of-blood rule* (littéralement, la règle de la goutte de sang unique), la couleur légale d'un individu est conditionnée par le degré de « sang noir » qui coule dans ses veines. La difficulté est accentuée par le fait qu'il n'y a pas de règle générale s'appliquant à tout le pays, mais que chaque État a la responsabilité d'appliquer la norme qui lui convient<sup>5</sup>. De manière générale, la loi intègre à la catégorie « Nègre » toute personne qui aurait au moins un huitième de sang noir<sup>6</sup> ; ainsi, en 1860, on compte 411 000 mulâtres sur le total des 3 900 000 esclaves noirs du Sud<sup>7</sup>. Cela signifie, plus simplement, que tout descendant de Noir est noir lui-même, quand bien même sa couleur de peau visible ne le rangerait pas dans cette catégorie de prime abord.

Cette question est soulevée en 1896, lors de l'affaire Plessy, qui a conduit à l'arrêt de la cour suprême *Plessy v. Ferguson*, instaurant la légalité de la ségrégation :

« Homer Plessy était un métis, que rien ne différenciait d'un homme blanc, si ce n'est qu'il avait été catégorisé noir par l'État de Louisiane en raison de la règle de la goutte de sang unique, qui prévoit que toute personne avec une goutte de sang noir dans les veines est considérée comme noire<sup>8</sup>. »

Par conséquent, un homme ou une femme dont la couleur, visuellement, est blanche, peut en réalité être légalement noir(e). Un véritable fardeau représenté par la couleur, qui n'est finalement qu'un statut social, légalement construit dans l'unique but de discriminer les Noirs et de se prémunir du mélange des races.

Cette question du poids d'une couleur qui entrave la vie d'une personne blanche de peau est très bien montrée dans *Mirage de la vie*. Il s'agit d'un mélodrame, donc d'une fiction, et cela peut de prime abord nous faire questionner la valeur historique d'une telle production. Marc Ferro<sup>9</sup>, bien avant nous, a soulevé ce paradoxe : il s'est demandé comment il était possible qu'un film, mieux que tout travail érudit d'historien, réussisse à évoquer de manière aussi juste et efficace une situation historique, alors même que la plupart des éléments qui composent l'œuvre sont le fruit de l'imagination du cinéaste, et conclut avec ces mots :

---

<sup>5</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>6</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Arrêt *Plessy v. Ferguson* de la cour suprême, cité par Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>9</sup> Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Folio, 1993.

« Le paradoxe est que cette constatation vaut encore plus pour les films de fiction.

L'image du réel peut y être aussi vraie que dans un document<sup>10</sup>. »

Appliquer cette méthodologie nous a conduit à constater que *Mirage de la vie* reflète bien les pratiques sociales ainsi que les enjeux quotidiens auxquels les Noirs sont confrontés tout au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et les confusions possibles autour de la couleur de peau. Dès le début du film, dans une séquence à la plage, Lora/Lana Turner et Annie/Juanita Moore se rencontrent. Lora croit de prime abord qu'Annie est simplement la nounou de Sarah Jane qui serait la fille d'une famille blanche dont elle aurait la responsabilité. Avec bonne humeur, Annie dissipe le malentendu en expliquant à Lora que le père de Sarah Jane, qui les a abandonnées, avait la peau très claire. Plus tard, un jour de pluie, Annie se rend à l'école de sa fille pour lui apporter des bottes, et, arrivée dans la classe, la maîtresse (Maida Severn) lui dit :

« Je crains que vous ne vous soyez trompée. Je n'ai pas d'enfant de couleur dans ma classe<sup>11</sup>. »

Dans le même temps, Sarah Jane essaie de se cacher pour que sa mère ne l'aperçoive pas, puisqu'elle se fait passer pour blanche auprès de ses camarades.

Dans les années 1950, le docteur Kenneth Clark<sup>12</sup> a mis au point une expérience pour observer les comportements des enfants de couleur. En leur présentant deux poupées, une noire et une blanche, et en leur demandant de désigner laquelle était blanche, laquelle était noire, il a pu remarquer que les enfants ne se trompaient jamais. Plus encore, lorsqu'il demande laquelle était leur préférée, la majorité des enfants faisaient le choix de la blanche, certains allant même jusqu'à dire que la noire était laide. Et lorsque venait la question, « Quelle poupée te ressemble le plus ? », les enfants, forcés de s'identifier à la poupée qu'ils avaient préalablement rejetée, avaient des réactions diverses, allant du bouleversement à l'agressivité, en passant par le refus de répondre. Certains enfants prétendaient même s'identifier à la poupée blanche. *Mirage de la vie*, dans une séquence du début, reproduit cette expérience : lors du premier soir d'Annie et Sarah Jane chez Lora et Susie, les deux petites filles s'amuse ensemble et Sarah Jane refuse la poupée noire : « Je veux pas la noire [...] je veux pas vivre à l'arrière<sup>13</sup> », et se met en colère. Elle fait preuve de cette agressivité observée par le docteur Kenneth Clark. Tout au long du film, Sarah Jane subit son statut de noire, quand bien même sa mère s'évertue à le lui faire accepter, parce qu'elle a intériorisé depuis toujours qu'il implique une infériorité par rapport aux Blancs.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, page 75.

<sup>11</sup> « I'm afraid you made a mistake. I don't have any colored girl in my class. », l'institutrice/Maida Severn, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>12</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>13</sup> « I don't want the black one [...] I don't wanna live in the back » Sarah Jane/Susan Kohner, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

*Volonté et possibilité d'échapper au fardeau de la couleur ?*

Plus la peau d'un individu est claire, plus il a de chances d'être moins désavantagé socialement (bien sûr, tant qu'il porte le statut légal de Noir, on ne peut pas parler d'avantage). Dans le cinéma en général, c'est assez net, puisqu'on remarque que les vedettes noires qui s'imposent, et particulièrement à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, sont généralement des personnes à la peau claire, qui peuvent jouer des rôles à la fois de Noir mais aussi « multiethniques », surtout chez les femmes, qui obtiennent des rôles d'exotiques<sup>14</sup>. Ceci conduit les Noirs qui le peuvent à se faire passer pour Blancs<sup>15</sup>, par exemple en quittant le Sud pour s'installer en tant que Blancs dans le Nord, la seule possibilité d'échapper au fardeau de leur couleur étant le mensonge. Une fois de plus, *Mirage de la vie* nous montre cette tension par le biais du personnage de Sarah Jane, qui dès l'enfance se fait passer pour blanche, un mensonge permis par son apparence mais pas par son statut légal. Lorsqu'elle rencontre son petit ami, Frankie, elle lui fait croire qu'elle est blanche, et le perd quand il apprend qu'elle ne l'est pas, ce qui rend Sarah Jane haineuse envers sa mère :

« Il a découvert que je ne suis pas blanche, tout ça parce que tu peux pas t'empêcher de dire à qui veut l'entendre que je suis ta fille. Tout ce que tu peux gâcher, tu le gâches<sup>16</sup>. »

Plus tard, elle fait croire à sa mère qu'elle travaille dans une bibliothèque à New York, alors qu'elle est danseuse dans un cabaret, emploi qu'elle occupe en tant que Blanche. La tension dramatique du film est à son paroxysme lorsqu'elle fait le choix de couper les ponts avec Annie pour pouvoir travailler au Moulin Rouge de New York en se faisant passer pour une Blanche. Annie va la voir une dernière fois dans le motel où elle loge, et sa fille lui dit qu'elle a enfin trouvé le bonheur :

« Je suis quelqu'un d'autre. Je suis blanche. Blanche. Blanche ! [...] Et si jamais par hasard, on devait se croiser dans la rue, s'il te plaît, fais semblant de ne pas me reconnaître<sup>17</sup>. »

La séquence se poursuit avec l'arrivée de l'amie de Sarah Jane, qui les trouve toutes les deux. Annie, qui a promis à sa fille de se plier à ses conditions, se fait alors passer pour l'ancienne nounou de Sarah Jane : « Je me suis occupée d'elle autrefois<sup>18</sup> ». L'amie de Sarah Jane croit à ce mensonge, et lorsqu'Annie s'en va, la séquence se conclut par sa réplique : « Alors comme ça, ma chérie, tu

---

<sup>14</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>15</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>16</sup> « He found out I'm not white, because you keep telling the world I'm your daughter. Anything you can spoil, you spoil. », Sarah Jane/Susan Kohner, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>17</sup> « I'm somebody else. I'm white. White. White! [...] And if by accident, if we should ever pass on the street, please don't recognize me. », Sarah Jane/Susan Kohner, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>18</sup> « I used to take care of her », Annie, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

avais une mammy<sup>19</sup> », et un gros plan sur le visage de Sarah Jane, proche des larmes. Sarah Jane s'en sort professionnellement en réussissant à concrétiser ses ambitions, mais Annie dépérit de chagrin. Le mélodrame s'achève donc classiquement avec la mort d'Annie et l'arrivée de Sarah Jane à l'enterrement, exprimant ses regrets face à son comportement. Comme nous le verrons plus tard pour *La Couleur du mensonge/The Human Stain* (2003) réalisé par Robert Benton, se faire passer pour blanc pour réussir socialement n'est jamais une solution parfaite, puisque cela implique bien souvent une séparation d'avec la famille noire et une vie de mensonge avec la crainte perpétuelle d'être découvert. Cependant, mentir reste souvent, dans le contexte de ségrégation, le seul moyen de parvenir à une élévation sociale et à un accomplissement personnel, quel qu'en soit le coût.

### Les Noirs, privés de l'*American dream* ?

« Non, je ne suis pas américain mais je fais partie des 22 millions de Noirs victimes de l'américanisme. Je fais partie des 22 millions de Noirs victimes de la démocratie, qui n'est rien d'autre que de l'hypocrisie [...] Je ne connais aucun rêve américain ; je ne vois qu'un cauchemar américain<sup>20</sup>. »

Malcolm X<sup>21</sup>

Ces mots du militant Malcolm X résument le sentiment, l'état d'esprit de millions d'Africains-Américains qui, quotidiennement, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, sont soumis à la discrimination, à la violence, à la haine, et subissent encore dans les années 1950-1960 l'héritage de leur arrivée sur le continent américain en tant qu'esclaves.

#### *Des immigrants pas comme les autres*

Les États-Unis, nation née de l'immigration, se sont forgés grâce à l'arrivée d'Européens sur le continent américain et ce, dès leur origine. Comme le rappelle Thomas Payne, dans la déclaration d'indépendance de 1776, « c'est l'Europe, et non l'Angleterre, qui est la terre mère de l'Amérique ». Les Noirs font, une fois de plus, exception, puisqu'il s'agit à l'origine d'immigrants, en provenance d'Afrique, mais d'immigrants particuliers puisqu'ils ont été amenés de force en Amérique en tant qu'esclaves, afin de permettre à l'économie de plantation de s'épanouir (du temps des colonies et jusqu'à la fin de la guerre civile). D'ailleurs, jusqu'aux années 1840, les bateaux en direction de l'Amérique transportaient plus d'Africains que d'Européens<sup>22</sup>. Le cinéma de la

<sup>19</sup> « So, honey child, you had a mammy », l'amie de Sarah Jane, *Mirage de la vie*, Douglas Sirk, 1959 (nous traduisons).

<sup>20</sup> « No, I am not an American. I'm one of the 22 million black people who are the victims of Americanism; one of the 22 million black people who are the victims of democracy, nothing but disguised hypocrisy [...] I don't see any American dream; I see an American nightmare » (nous traduisons).

<sup>21</sup> Discours à Cleveland, le 3 avril 1964.

<sup>22</sup> Nancy Green, *L'odyssée des émigrants. Et ils peuplèrent l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1994.

première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, conditionné par le racisme social, les codes de censure hollywoodiens et les clichés qui enferment les Noirs, ne peut pas proposer au public une image fidèle à la vérité historique de cette expérience de déracinement géographique et culturel. Mais on peut tout de même distinguer dans les films des indices de cette période. Dans *Naissance d'une nation*, les premières minutes du film sont consacrées à la description du péché originel des États-Unis ; un intertitre signale que « faire venir les Africains en Amérique planta la première graine de division<sup>23</sup> ». Cela peut sembler contradictoire par rapport à l'image d'esclaves heureux proposée par la suite, mais cela est cohérent avec le message raciste général du film qui condamne la race noire et la présente comme dangereuse pour la race blanche. Bien sûr, cela implique une négation complète de la réalité, puisque cet intertitre nourrit le message selon lequel la prospérité du Sud et de la race blanche est en péril précisément à cause de l'arrivée initiale des Africains, alors qu'historiquement, l'âge d'or du Sud, *i.e.* la période de richesse et d'expansion économique, n'est rendue possible que par la présence de population servile.

L'immigration en provenance d'Europe devient massive au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : plus de 15 millions d'Européens viennent aux États-Unis entre 1820 et 1890, et entre 1890 et 1920, ils sont 18,2 millions<sup>24</sup>. La nation étatsunienne se veut alors *melting-pot*, selon l'expression introduite par le titre de la pièce de théâtre d'Israel Zangwill en 1908 : « L'Amérique est le creuset de Dieu, le *melting-pot* où se fondent et se renouvellent toutes les races d'Europe ». Les motivations qui conduisent les Européens à traverser l'Atlantique sont nombreuses, et leur somme constitue le « rêve américain » : aspiration à la réussite individuelle, personnelle comme professionnelle, accomplissement économique, dans une nation en paix sans persécutions religieuses. De tout cela, comme le résume la formule de Malcolm X, les Noirs sont exclus. Importés de force du temps des colonies, ils sont présents sur le sol américain depuis les origines, avant même l'indépendance, mais sont en ce lieu en tant que marchandise, au mieux en tant que main-d'œuvre. Malgré l'émancipation et la proclamation de leur liberté, ils sont conditionnés à une infériorité sociale et économique, et sont largement dépassés socialement par les immigrants récents. La citation de Zangwill prend alors un sens nouveau ; les États-Unis accueillent *toutes les races d'Europe*, donc la race africaine ne peut être concernée par le *melting-pot*. Et cela, le cinéma le montre mal, le montre peu. Mais encore une fois, on peut discerner dans les films de notre sélection des indices sur ce décalage.

Dans *Mirage de la vie*, d'abord, si Lora n'est pas présentée comme une immigrée, elle accomplit tout de même au fil du film son propre rêve américain. De mère célibataire en situation précaire cherchant désespérément à accomplir son rêve d'être actrice, elle devient une comédienne

---

<sup>23</sup> « The bringing of the African to America planted the first seed of disunion », intertitre, *Naissance d'une nation*, David W. Griffith, 1915 (nous traduisons).

<sup>24</sup> Nancy Green, *op. cit.*

célèbre, riche et socialement accomplie. Et tout au long de son élévation sociale, Annie reste dans l'ombre ; elle reste à la maison avec les enfants pour que Lora puisse aller à ses auditions, ses représentations et ses dîners mondains, elle ne cherche pas l'indépendance financière puisqu'elle vit chez Lora jusqu'à la fin de sa vie, et elle ne poursuit pas non plus une quelconque réussite professionnelle parce qu'elle se contente (et est même reconnaissante) de son statut de domestique.

Dans *Le Chanteur de jazz*, il n'est pas question de la communauté noire, aucun Noir n'est porté à l'écran puisque la trame du film s'articule autour du personnage de Jackie, un Juif qui cherche à rencontrer le succès dans le jazz. Mais ce film montre bien le progrès social que peuvent accomplir les immigrés, puisque Jackie finit par rencontrer son public et devenir célèbre. De plus, le fait qu'il obtienne du succès en se grimant en Noir peut suggérer implicitement cet avantage des immigrés européens sur les Noirs. En effet, même quand il s'agit de musique appartenant à la culture noire, le jazz, celui qui rencontre du succès n'est pas un Noir talentueux mais un immigré juif qui se maquille en Noir.

Ainsi, les Noirs sont des immigrés, mais comme souvent, ils représentent un cas à part, puisqu'ils sont toujours en position d'infériorité sociale, au sein d'une nation régie par les Blancs.

#### *Domination économique de la communauté blanche*

Si l'on a déjà montré la domination sociale blanche, il est nécessaire de souligner l'infériorité des Noirs dans le domaine économique. Ils sont en effet bien plus touchés par la pauvreté et la misère, et ce sur l'ensemble de notre période d'étude. En effet, dans les années 1960, c'est le Mississippi, dont la majorité de la population est noire, qui est l'État le plus pauvre des États-Unis<sup>25</sup>. Dès la Reconstruction, entre l'arrêt *Plessy v. Ferguson* de 1896 qui annihile les espoirs d'émancipation et la situation économique du Sud qui pousse les nouveaux affranchis à être réemployés par leurs anciens maîtres<sup>26</sup>, moyennant un salaire de misère, les Noirs se dirigent vers la pauvreté. Ils sont certes libres en théorie, mais dans les faits, leur quotidien ne change pas réellement avec la fin de la guerre civile et les amendements de la Reconstruction. En 1912, lors de sa campagne à l'élection présidentielle, Wilson évoque la lutte pour l'égalité raciale, mais il ne concrétise pas ses discours une fois au pouvoir<sup>27</sup>. Dans les années de la Grande Dépression, qui font suite au krach boursier de 1929, le pays est en crise. Mais là encore, les Noirs sont les plus touchés, beaucoup d'entre eux ayant perdu leur emploi à ce moment-là, notamment en raison de la crise agricole du Sud<sup>28</sup>. 50% de la population noire vit alors du travail de la terre, et les licenciements de masse ainsi que la chute

---

<sup>25</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>26</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>27</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>28</sup> Raymond Wolters, *op. cit.*

brutale des revenus sonnent le glas de l'économie de plantation et propulsent la communauté africaine-américaine dans le chômage et l'endettement<sup>29</sup>. La fracture entre Blancs et Noirs est nette, puisqu'en 1934, 17% des Blancs et 38% des Noirs étatsuniens sont incapables de subvenir à leurs besoins<sup>30</sup>. La représentation de cette période dans le cinéma est discrète concernant la misère qui touche les 12 millions d'Africains-Américains. Par exemple, dans *Du Silence et des ombres*, qui se déroule pendant la Grande Dépression, lorsqu'Atticus rend visite à la famille de son client, Tom Robinson, on le voit pénétrer dans le quartier noir, aux maisons de bois insalubres, et l'on remarque que l'habitation est très petite par rapport à la famille nombreuse qu'elle accueille. L'action se déroule dans le Mississippi, dont la population en 1930 est composée à 50% de Noirs<sup>31</sup>. Face à l'ampleur de la crise, les villes, comtés et États mettent rapidement en place des systèmes d'aides publiques. Mais les Noirs du Sud sont systématiquement défavorisés, voire exclus de ces aides. Dans le Mississippi par exemple, 14% des Blancs contre 9% des Noirs touchent une aide<sup>32</sup>, et de nombreuses organisations religieuses ou caritatives refusent de servir les Noirs à la soupe populaire. Les églises noires ne peuvent pas véritablement compenser car, même si elles ont un rôle crucial pour aider la communauté africaine-américaine, elles subissent elles aussi de graves difficultés financières. On peut alors lire *Du Silence et des ombres* sous ce prisme : concernant la pauvreté, l'accent est surtout mis sur la misère des Blancs, avec la représentation au début du film d'un paysan blanc, M. Cunningham (Crahan Denton) qui vient payer Atticus non pas avec de l'argent, mais avec sa récolte de noix. Rien n'est dit ni montré concernant la rémunération d'Atticus par la famille Robinson. Cela peut discrètement et symboliquement suggérer la fracture qui existe, une fois de plus, entre les populations noire et blanche.

Concernant les circuits de production des films de l'industrie hollywoodienne, comme dans les autres secteurs économiques, la domination est blanche. Nous l'avons dit, les huit studios *major*, qui se sont développés dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont à leur tête des hommes blancs<sup>33</sup>. Ceci s'explique par le fait que ceux qui ont pu sentir le potentiel de l'industrie du cinéma et eu les moyens d'investir dès l'origine ne pouvaient pas être les anciens esclaves affranchis depuis à peine vingt ou trente ans, un laps de temps à la fois long mais, compte tenu de la lenteur de l'évolution sociale et la prégnance du racisme, finalement très court. Grâce au système industriel adopté, le cinéma est rapidement devenu un *medium* de masse, attirant 50 millions d'Étatsuniens chaque semaine dans 22 000 salles à travers le pays (soit environ 10 000 salles de plus que la somme de toutes les salles

---

<sup>29</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>30</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>31</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

de France et d'Allemagne à la même époque<sup>34</sup>). Les Noirs, présents à l'écran, souvent de manière stéréotypée, sont cependant exclus des circuits de production et doivent se tourner vers la production indépendante (période des *race movies*) pour exprimer leur point de vue. Seulement, les difficultés d'obtention de financement rendent, jusqu'aux années 1970, les Noirs économiquement dépendants des Blancs, même quand il s'agit de produire un film sur la communauté noire, limitant alors la possibilité d'une représentation fidèle de l'expérience africaine-américaine.

Si la société comme le cinéma conditionne les Noirs à leur infériorité, cela n'implique pas nécessairement une passivité des Africains-Américains face à leur représentation à l'écran et leur situation sociale. Les années 1950 marquent d'ailleurs un progrès dans la conquête des droits civiques, et de grandes avancées, discrètement suggérées par un cinéma qui n'est pas encore mûr pour les représenter véritablement.

### Les prémices d'un combat pour les droits civiques

« Pourquoi devrai-je me plaindre de gagner 7 000 dollars par semaine pour jouer une domestique ? Si je ne le faisais pas, je gagnerais 7 dollars par semaine pour en être vraiment une<sup>35</sup> ! »

Cette formule d'Hattie McDaniel témoigne du caractère des personnes de couleur, même lorsqu'elles sont enfermées dans des rôles stéréotypés. En réalité, comme nous le rappelle Donald Bogle<sup>36</sup>, certains acteurs noirs qui jouent les « types » réservés à leur race par les producteurs, jouent aussi contre ces clichés. Hattie McDaniel en est l'exemple le plus probant, puisqu'elle transcende ses rôles de servante, particulièrement dans *Autant en emporte le vent*. Elle n'a dans ce film rien d'une esclave soumise, dévalorisée, déshumanisée ; au contraire, elle confère à son personnage de nounou un caractère fort, directif, provocateur<sup>37</sup>, à la limite de l'insolence (raison pour laquelle d'ailleurs le film a été mal reçu par les Blancs du Sud<sup>38</sup>). Cela suggère donc que, malgré ce que le cinéma et ce que les lois instaurent en tant que codes et hiérarchisation de la société, les Noirs agissent pour « sauver [leur] humanité à l'ère de "Jim Crow"<sup>39</sup> ».

---

<sup>34</sup> *Ibid.* Le choix d'ajouter la France et l'Allemagne s'explique par le fait que cela permet d'obtenir environ le nombre d'habitants aux États-Unis.

<sup>35</sup> « Why should I complain about making seven thousand dollars a week playing a maid? If I didn't, I'd be making seven dollars a week actually being one! », Hattie McDaniel, citée par Donald Bogle, *op. cit.*, page 72.

<sup>36</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>37</sup> Charlene Regester dans une étude sur les actrices africaines-américaines, citée par Laure-Anne Cari, *op. cit.*, page 62.

<sup>38</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>39</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

*Tensions et revendications internes*

Dès 1865, des initiatives sont concrétisées pour procéder à l'avancement des affranchis, afin d'aider les personnes de couleur à vivre avec leurs nouveaux droits. Il existe, nous en avons déjà parlé, des initiatives fédérales comme le Bureau des affranchis, fondé en mai 1865<sup>40</sup>, fortement dénigré par *Naissance d'une nation* qui le montre pris d'assaut par des Noirs profiteurs, usurpateurs, qui privent par leur comportement les pauvres Blancs du Sud qui auraient besoin d'aide. L'once de vérité dans cette séquence réside alors dans le fait que le Bureau des affranchis, même si ce n'était pas son but premier, est bel et bien venu en aide aux Blancs du Sud appauvris par la guerre<sup>41</sup> ; même si le film ne les montre pas, dans sa suggestion d'un besoin des Blancs, il reflète une vérité historique.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la lutte continue avec la fondation de la NAACP, la *National Association for the Advancement of Colored People*, fondée en 1910 et présidée par l'écrivain blanc William E. Walling<sup>42</sup>. La mission de cette association est de lutter contre les discriminations subies par les Noirs, contre les lynchages, et contre le non-respect des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> amendements, qui accordent respectivement la citoyenneté à tous ainsi que le droit de vote sans distinction de race, de couleur ou de condition antérieure de servitude. Cette organisation est la plus célèbre et rapidement très active ; en 1913, elle demande au président Wilson la fondation d'une commission pour la justice raciale, qui lui est refusée. La NAACP proteste largement, dès leur sortie, contre les films portant un message raciste. Nous l'avons vu avec *Naissance d'une nation*, la critique formulée par la NAACP a été virulente et efficace dans la controverse et dans l'interdiction du film. Pour *Mélodie du Sud* (1946), succès commercial pour les producteurs mais film vivement critiqué par les organisations de défense des droits civiques, le Conseil de Manhattan pour le Congrès Noir appelle la population de Harlem à boycotter le film dans la ville puis dans tout l'État de New York. La NAACP rejoint cette critique et ajoute à quel point ce film déforme la réalité en portant à l'écran une relation idyllique entre maîtres et esclaves<sup>43</sup>. Ces associations, qui n'ont pas le pouvoir d'empêcher les films de véhiculer une représentation stéréotypée et raciste des Noirs, ont toutefois un impact sur la réception des œuvres par le public.

D'une manière générale, les associations de ce type sont nombreuses à voir le jour au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>, mouvement concomitant à une tentative des Noirs d'entrer en politique. On peut relever le groupe de Tuskegee (*Tuskegee Institute*), fondé en 1881 par Booker

---

<sup>40</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>41</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>42</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>43</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>44</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

T. Washington, l'*American Negro Academy*, fondée par un collectif de militants en 1897 pour un avancement scolaire des Noirs, ou encore la *Nation of Islam* (Nation de l'Islam), fondée en 1930 par Wallace Fard Muhammad. À ce stade de notre étude, nous ne nous attarderons pas sur ces différents organismes, et nous contenterons de les évoquer – puisqu'ils sont, sur toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, absents ou presque des écrans – avant de développer leur analyse plus tard. Nous retiendrons simplement, par le biais des figures de W. E. B. Du Bois et Booker T. Washington, les deux grandes tendances régissant la volonté d'élever la race noire<sup>45</sup>.

Booker T. Washington, suite à son autobiographie *Up from Slavery*, publiée en 1901, est le partisan de l'élévation (*uplift*) par le progrès économique et social. Pour lui, c'est en réussissant professionnellement, en faisant leurs preuves dans la vie économique, que les Noirs pourront prétendre à l'égalité. À cette conception s'oppose celle de W. E. B. Du Bois, partisan d'un militantisme pour faire respecter strictement les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> amendements à la Constitution et obtenir une reconnaissance immédiate de l'égalité des droits entre les Noirs et les Blancs.

Les années 1950 marquent un tournant, et, par une lutte qui s'accroît, permettent un changement de perspective. Le 17 mai 1954<sup>46</sup>, l'arrêt *Brown v. Board of Education of Topeka et al.* de la Cour suprême rend illégale la ségrégation dans les établissements scolaires. En décembre 1955, Rosa Parks refuse de céder sa place à un Blanc dans le bus ; après un an de boycott des lignes de bus, le 17 décembre 1956, l'arrêt *Bowder v. Gayle* de la Cour suprême interdit la ségrégation dans les lieux publics. Même si le cinéma ne se fait pas immédiatement le reflet de ces améliorations, une chose est désormais certaine : un changement est en gestation aux États-Unis.

#### *Les États-Unis et le monde, quelles conséquences pour la question raciale ?*

Concernant la diplomatie et les relations internationales, le cas des guerres mondiales est important, puisqu'à commencer par la première, elles impliquent les Noirs américains. Les soldats noirs sont, dès 1915, préparés à l'éventualité du conflit et font partie de la conscription. Ils sont ensuite intégrés à des régiments ségrégués, dans une armée où les tensions sont prégnantes, et où ils sont cantonnés à des tâches subalternes, de manutention, de construction, d'approvisionnement. De manière générale, ils sont plutôt bien accueillis en Europe où ils rencontrent moins de racisme. Le retour au pays marque alors aussi un retour à leur condition subalterne<sup>47</sup>.

La seconde guerre mondiale, quant à elle, marque un tournant dans la lutte pour l'égalité. Les États-Unis entrent dans le conflit en tant que puissance mondiale, avec pour but de lutter contre le nazisme – marqué par un antisémitisme qui n'est plus à démontrer – et de sauver les

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

peuples occupés, pour être un véritable « arsenal de la démocratie<sup>48</sup> ». Par conséquent, le retour aux États-Unis et à la ségrégation n'est plus accepté. Il n'est plus concevable pour les Noirs de faire partie d'une nation qui les réduit à l'infériorité par la violence après s'être battus quatre ans précisément contre des totalitarismes dont l'idéologie raciste et antisémite reposait sur la force. En 1946, un vétéran noir, Isaac Woodward, est tabassé par la police de Caroline du Sud, si fort qu'il en reste aveugle<sup>49</sup>. Par ailleurs, la Conférence de San Francisco au printemps 1945, qui fonde l'ONU, intéresse tout particulièrement les Noirs qui se sentent proches des idéaux humanitaires portés par l'Organisation, et dès 1946, le *National Negro Congress* demande l'aide des Nations Unies dans la lutte contre la discrimination raciale. En 1947, c'est la NAACP qui intervient, en remettant au Bureau des Affaires sociales de l'ONU un document détaillant le fait que les Africains-Américains vivent dans des conditions qui ne respectent pas les Droits de l'Homme. Et en 1951, le *Civil Rights Congress* dépose une pétition qui constitue une accusation de génocide détaillant les violences commises par les suprémacistes blancs à l'encontre des Noirs<sup>50</sup>.

Nous verrons, plus tard dans cette étude, la représentation des Noirs dans l'armée et la manière dont le cinéma plus récent se nourrit d'épisodes cruciaux du passé, les guerres en étant un exemple parfait, pour redonner une légitimité à la place des Noirs. Par conséquent, les conflits mondiaux ont un réel impact sur l'avancée du combat pour l'égalité mené par les Noirs, et il nous fallait l'évoquer, mais le cinéma, quant à lui, semble encore passer sous silence ces tensions internes devenues problématique internationale.

#### *Le cinéma, encore muet sur ces questions ?*

Qu'il s'agisse des associations en faveur de l'avancement de la race noire ou de la place des Noirs dans les guerres mondiales, le cinéma reste discret sur toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons vu avec *Naissance d'une nation*, le racisme prime. C'est aussi le cas dans *Autant en emporte le vent*, lorsque Mammy dénigre les Noirs qui veulent voter, ou dans *Mélodie du Sud* qui nie simplement toute envie d'égalité de la part des esclaves. Il semble que la reconnaissance des Noirs ne commence à se faire sentir dans les films qu'à partir de la fin des années 1950, voire au début des années 1960, lorsque le mouvement pour les droits civiques prend de l'ampleur et que les arrêts de la Cour suprême mettent fin à la ségrégation.

Mais si le septième art suggère une représentation de ces changements, il ne se pose pas encore ouvertement en défenseur de la cause noire. Dans *Du Silence et des ombres*, dont l'action se déroule pendant les années 1930, le personnage d'Atticus fait écho à la période de production du

---

<sup>48</sup> Franklin D. Roosevelt, 29 décembre 1940.

<sup>49</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

film, le début des années 1960, puisqu'il défend un Noir en mettant en avant son humanité dans sa plaidoirie finale :

« Je crois assez que vous, messieurs, iraient dans le sens de cette idée, cette idée maléfique selon laquelle tous les Noirs [*Negroes*] sont des menteurs, tous les Noirs sont des êtres foncièrement immoraux, tous les Noirs sont dangereux dès qu'ils s'approchent de nos femmes [...] et qui est un mensonge [...]»<sup>51</sup> »

Le fait qu'il utilise le terme de *Negro* indique précisément une reconnaissance des Africains-Américains, puisqu'il s'agit du terme qu'ils se sont approprié et ont revendiqué à partir des années 1920-1930, notamment grâce à la Renaissance de Harlem.

De même, Atticus rappelle le tabou fondamental qui règne dans la société du Sud, celui du mélange des races, et indique subtilement son caractère infondé. En effet, il met en avant que Tom n'a pas violé Mayella Ewell (Collin Wilcox Paxton), mais que c'est elle qui a tenté de le séduire, allant donc à l'encontre des normes sociales du Sud :

« Elle a tenté un Noir. Elle est blanche, et elle a tenté un Noir. Elle a fait quelque chose d'indicible dans notre société. Elle a embrassé un homme noir. Pas un vieil oncle, mais un jeune et fort homme noir. Aucune règle sociale ne comptait avant qu'elle ne lui ait désobéi<sup>52</sup>. »

Ainsi, le personnage d'Atticus constitue en quelque sorte le porte-parole de la race noire. Pourtant, il n'est pas présenté comme un militant qui cherche à tout prix l'égalité, mais seulement comme un homme juste, un homme qui reconnaît que les Noirs sont des hommes aussi.



Image 8 Atticus Finch et Tom Robinson (*Du Silence et des ombres*)

Il reconnaît leur droit à une défense impartiale, et le film met en avant l'innocence de Tom. Cela constitue une reconnaissance cinématographique de la race noire, une démystification de la

<sup>51</sup> « Confident that you gentlemen would go along with them on the assumption, the evil assumption that all Negroes lie, all Negroes are basically immoral beings, all Negro men are not to be trusted around our women [...] which is a lie [...] », Atticus/Gregory Peck, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

<sup>52</sup> « She tempted a Negro. She was white, and she tempted a Negro. She did something that in our society is unspeakable. She kissed a black man. Not an old uncle, but a strong, young Negro man. No code mattered before she broke it », Atticus/Gregory Peck, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

supposée perversion absolue des Noirs, image diffusée dans les films depuis le fondateur *Naissance d'une nation*.

Plus encore, *Du Silence et des ombres* introduit à l'écran un peu du combat des Africains-Américains, notamment par le travail du langage. En effet, dans une discussion avec Scout, où la petite fille demande à son père « Atticus, est-ce que tu défends les nègres<sup>53</sup> ? », ce dernier lui répond « Ne dis pas nègre, Scout<sup>54</sup> ». Il ne s'ensuit pas alors un grand discours d'égalité, le film n'est pas militant, mais, reflet des représentations de la société qui le produit, cette précision sur le langage indique bien un respect nouveau qu'il s'agit d'accorder aux Noirs. Le début des années 1960 marque alors pour le cinéma un tournant, qui rend possible une visibilité des Noirs plus cohérente avec la réalité de leur vie quotidienne ; les injustices dont ils sont les victimes sont présentées comme telles. À la fin de *Du Silence et des ombres*, le shérif Heck Tate (Frank Overton), personnage en phase avec les changements sociaux accomplis dans le sens d'une réhabilitation de l'image du Noir, met en évidence l'injustice subie par Tom Robinson, qui s'est suicidé dans sa cellule après avoir perdu le procès, alors même que la procédure d'appel lancée par Atticus avait de bonnes chances d'aboutir. Le soir de la mort de Bob Ewell (James Anderson), le père de Mayella, et accusateur de Tom, le shérif rend visite à Atticus. Il lui annonce qu'il fera passer la mort de Bob Ewell pour un accident afin qu'il n'y ait pas d'enquête. Lorsqu'Atticus essaie de protester, il lui rétorque :

« On a un Noir qui est mort pour rien, et maintenant l'homme responsable de ça est mort. Laissons les morts enterrer les morts pour une fois, M. Finch<sup>55</sup>. »

Notons cependant que si cette réplique reconnaît l'innocence de Tom Robinson et la vanité de sa mort, elle montre aussi que la seule justice à laquelle les Noirs peuvent prétendre est une justice parallèle. C'est une reconnaissance implicite de la réalité sociale du XX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle les Noirs sont jugés par des Blancs et, même innocents, souvent condamnés par un système de justice tout aussi raciste que le reste de la société.

Dans les circuits de production à proprement parler, le cinéma de la fin des années 1950 et du début des années 1960 subit la rude concurrence de la télévision<sup>56</sup>, ce qui contraint les studios à s'adapter aux changements sociaux. Si Hollywood a déjà su reconnaître Hattie McDaniel en 1939 en lui décernant un Oscar, la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle a véritablement constitué une période de caricature, au pire, et de négation, au mieux, de la race noire au cinéma. Mais la crise qui touche

---

<sup>53</sup> « Atticus, do you defend niggers ? », Scout/Mary Badham, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

<sup>54</sup> « Don't say nigger, Scout », Atticus/Gregory Peck, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

<sup>55</sup> « There is a black man dead for no reason and now the man responsible for it is dead. Let the dead bury the dead this time, Mr. Finch », shérif Heck Tate/Franck Overton, *Du Silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962 (nous traduisons).

<sup>56</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

Hollywood au sortir de la seconde guerre mondiale rend envisageable un changement sur le long terme. Entre baisse de la fréquentation des salles, avancée du mouvement pour les droits civiques, hausse du pouvoir d'achat des Noirs, donc de leur importance dans le public, et besoin de cohésion nationale dans le contexte de la guerre froide<sup>57</sup>, Hollywood doit s'adapter, et se lance alors à la conquête du public noir. Mais de nouveau, les tensions sociales se reflètent dans la manière dont on produit les films ; s'il devient nécessaire d'accorder une place plus grande aux Noirs à l'écran, pour attirer le public africain-américain, il ne faut pas pour autant rebuter le public blanc qui reste important. C'est ainsi qu'à la fin des années 1950 apparaissent des rôles de *Negroes* pensés pour redorer l'image de la communauté noire, après plus d'un demi-siècle de dénigrement à l'écran.

*La Chaîne* (1958) de Stanley Kramer fait émerger Sidney Poitier dans le rôle de Noah Cullen, un Noir enchaîné à un Blanc, John Jackson (Tony Curtis), dans une cavale à travers le pays pour échapper aux forces de police. Personnage fort avec du caractère, Poitier, une des deux têtes d'affiche du film, incarne à l'écran une forme de dignité raciale retrouvée, une figure à laquelle les Noirs qui composent le public peuvent enfin s'identifier avec fierté<sup>58</sup>. Au tout début du film, dans le fourgon qui transporte les prisonniers, John traite Noah de négro (*nigger*), terme éminemment insultant. Du tac-au-tac, ce dernier lui répond : « Tu me traites encore une fois de négro et j'te tue, Joker<sup>59</sup> ». Il n'hésite pas non plus à provoquer John, comme dans cette séquence où John a un mouvement de recul en touchant Noah, qui lui dit alors : « T'as peur que je déteigne<sup>60</sup> ? ». Par ce genre de répliques, Noah prend un certain ascendant sur son compagnon. Tout au long du film, il se place même plutôt en position de leader du duo, puisqu'il semble plus stratégique et plus malin que son compagnon blanc. Par exemple, lorsqu'ils arrivent de nuit dans un village et veulent voler de la nourriture, c'est Noah qui a l'idée de maquiller John avec du charbon pour le camoufler : « Ta tête de Blanc brille comme la pleine lune<sup>61</sup> ». De même, quand John lui dit qu'il veut se rendre à Pineville, Noah lui répond :

« Pineville est dans le Sud. Et je vais pas dans le Sud [...] Je suis un étrange homme de couleur dans une ville blanche du Sud. Combien de temps tu crois qu'il va leur falloir avant de m'attraper ? [...] Soit on va vers le Nord ensemble,

---

<sup>57</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>58</sup> Alain Malassiné, « L'image du Noir dans le cinéma américain », *Raison présente*, n°137, 2001, pages 117 à 120.

<sup>59</sup> « You call me nigger again, Joker, and I'm gonna kill ya! », Noah Cullen/Sidney Poitier, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

<sup>60</sup> « You afraid of catchin' my color? », Noah Cullen/Sidney Poitier, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

<sup>61</sup> « Your white face shines out like a full moon » Noah Cullen/Sidney Poitier, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

soit ensemble on fait demi-tour et dans vingt kilomètres on débarque rue de la Mort<sup>62</sup> ! »

Ce caractère et cette capacité à s'imposer du personnage africain-américain contribuent à le rendre séduisant pour le public noir. Mais le personnage de Noah est aussi rendu sympathique pour le public blanc. En effet, à la fin, lorsqu'il a l'occasion de s'enfuir avec le train et de laisser John, qui n'a pas pu se hisser à bord, il fait le choix d'abandonner sa liberté pour rester avec son camarade, se rendant ainsi aussi sympathique pour le public blanc, d'autant plus ce que choix n'est pas motivé par une nécessité de survie mais par une amitié<sup>63</sup>. Ce rôle vaut d'ailleurs à Poitier une nomination pour l'Oscar du meilleur acteur. Le comportement



Image 9 Noah soutient John blessé (*La Chaîne*)

de John, qui s'attache à Noah au fil du film et refuse de s'enfuir avec la fermière chez qui ils ont logé une nuit en abandonnant son acolyte noir, complète ce tableau d'une union des races. Les multiples disputes qu'ils ont au fil du film, elles, permettent de refléter fidèlement les tensions interraciales qui dominent la société des années 1950. Enfin, leur capture par un groupe de suprémacistes qui prévoit de les pendre, Noah parce qu'il est Noir, John parce qu'il est considéré comme un *nigger-lover*, achève de prouver que le cinéma apprend désormais à montrer le racisme étatsunien sans nier la violence gratuite véhiculée par les partisans de la suprématie blanche.

Ainsi, la société de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par de nombreuses tensions raciales, dont le cinéma se fait le miroir. La guerre civile, qui a profondément marqué la société et plus généralement l'histoire étatsunienne, est portée à l'écran en tant que moment fondateur de la nation. La condition des Noirs, qu'il s'agisse du temps de l'esclavage ou après l'abolition, est constamment embellie par le cinéma, au service d'un message raciste qui enferme les Noirs dans les stéréotypes nés de la position qu'ils occupent dans la société. Quelles que soient les controverses de la part des organisations luttant pour l'avancement de la race noire, le septième art est conditionné par la domination blanche des grands studios, par une économie et plus largement une

---

<sup>62</sup> « Pineville's south. I don't go south [...] I'm a strange colored man in a white South town. How long do you think before they pick me up? [...] Either we go north together, or together we gonna go them 10 miles right back onto Dead Street! », Noah Cullen/Sidney Poitier, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

<sup>63</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

société qui s'articulent autour de la supériorité des Blancs. Dès *Naissance d'une nation*, des codes sont introduits pour déprécier l'image des Noirs, et ces codes s'ancrent durablement dans la manière de faire des films. Pourtant, socialement et cinématographiquement, les Noirs ne restent pas passifs ; en s'appropriant les clichés, les acteurs noirs se rendent capables de les dépasser et de laisser leur marque dans l'histoire du cinéma. De même, leur participation aux guerres mondiales, ainsi que leur aptitude à revendiquer leur culture à travers l'art notamment lors de la Renaissance de Harlem, contribuent à la formation d'une identité spécifique. Cette dernière, à la moitié du siècle, rend possible des accomplissements sociaux, rend probable une meilleure représentation des Noirs à l'écran pour les années à venir, dans une perspective où le cinéma saurait s'adapter aux changements sociaux afin de continuer de se faire le reflet des représentations populaires et politiques qui articulent la nation.

## Deuxième partie

La conquête des droits, une émancipation qui sonne le glas des clichés culturels (années 1950-années 1990) ?

APRES une première moitié de XX<sup>e</sup> siècle articulée autour d'un racisme social comme cinématographique, les années 1950 arrivent, porteuses d'espoir pour une communauté africaine-américaine qui poursuit sa croisade pour la liberté, l'égalité et la justice. Les actions se multiplient, tout comme les organisations de défense des droits des Noirs : entre *sit-in*, manifestations pacifiques, campagnes d'inscriptions sur les listes électorales, revendication du *Black Power*, émeutes raciales, la communauté se forme, se réforme et s'affirme, notamment au travers de grandes figures comme Malcolm X, Martin Luther King, Medgar Evers, Rosa Parks. Le cinéma, reflet de la société dont il est le produit, se veut alors progressivement plus représentatif de cette nouvelle place des Noirs. Le contexte de guerre froide, qui met, en première ligne, le *soft power*, cette capacité d'influence culturelle d'un État, nécessite une unité culturelle, fruit d'une unité nationale. Les cinéastes comme les studios se fixent alors pour mission de séduire le public noir, au pouvoir d'achat grandissant. La communauté noire américaine ne peut plus être ignorée d'Hollywood, et les années 1950-1960 semblent sonner le glas de l'oppression et constituer la première page d'un nouveau chapitre empli d'espoir.

Pourtant, si les lois changent progressivement, les mœurs restent profondément racistes, particulièrement dans le Sud. Le cinéma, dans les thèmes portés à l'écran comme dans l'organisation des circuits de production, se fait alors le reflet de cette bipolarité nationale qui perdure, oscillant entre la reconnaissance des Noirs et leur exclusion du devant de la scène, entre l'abolition des anciens clichés et leur perpétuation, entre affirmation de la spécificité culturelle africaine-américaine et enfermement des Noirs dans de nouveaux types presque aussi aliénants que les anciens. La fin des années 1950 jusqu'aux années 1990, entre changements politiques et sociaux, constitue-t-elle une période charnière et, oserait-t-on le suggérer, une révolution culturelle qui accorderait enfin aux Noirs la place qu'ils méritent ?

## Chapitre 4 : La persistance du « fardeau de l'homme blanc<sup>1</sup> » ?

« Prenez le fardeau de l'homme blanc

Et recueillez sa vieille récompense :

Le reproche de ceux que vous dépassez,

La haine de ceux sur qui vous veillez

Les cris des hôtes que vous dirigez

(Ah ! Lentement) vers la lumière [...]»<sup>2</sup>

Ces mots de Rudyard Kipling, destinés à la glorification de l'impérialisme européen, s'appliquent à notre sujet dans la mesure où l'idée d'une civilisation à répandre (proche de la *Manifest Destiny*) a toujours été mise en avant par les anciens esclavagistes du Sud, et de manière générale par les partisans de la ségrégation. C'est l'argument avancé par les sudistes pour soutenir le mythe de la *Lost Cause*, dont nous avons parlé précédemment ; selon eux, le temps de l'esclavage était un temps béni, une époque au cours de laquelle les esclaves étaient heureux parce qu'ils avaient des maîtres pour les encadrer. En d'autres termes, une époque de dépendance des Noirs qui, pour les suprémacistes, signifiait l'accomplissement d'une mission de civilisation. Nous l'avons vu, cette idéologie est un mensonge, et la lutte pour l'égalité permet aux Noirs de se mettre en avant, d'exprimer des revendications, d'affirmer leur humanité, et donc de détruire ce mythe d'une indigence intellectuelle et morale qui régissait leur représentation. Le cinéma, qui évolue avec son temps, se doit alors de mettre en avant ce changement de statut social des Noirs qui, progressivement, deviennent citoyens à part entière. Mais jusqu'aux années 1990, le cinéma reste très blanc, c'est-à-dire qu'il continue de se plier aux représentations dominées par le racisme. Cependant, il donne à voir des formes plus subtiles de racisme – et d'ailleurs plus vicieuses parce que moins caricaturales – telles que le paternalisme condescendant de Blancs qui ne peuvent pas véritablement admettre le rôle des Noirs dans leur propre émancipation, et ne peuvent s'empêcher de représenter ces combats de leur point de vue, attribuant ainsi le mérite de la reconnaissance légale et sociale des Noirs aux seules actions des Blancs.

---

<sup>1</sup> En référence au titre d'un poème de Rudyard Kipling, *The White Man's Burden*, publié en février 1899 dans le *McLure's Magazine*. Ce poème évoque le colonialisme occidental, mais il est aussi régulièrement évoqué, par exemple chez Caroline Rolland-Diamond (*op. cit.*), pour désigner cette forme de paternalisme qui justifie l'infériorisation des Noirs aux États-Unis, et de manière générale qui légitime le racisme.

<sup>2</sup> « Take up the White Man's burden / And reap his old reward: / The blame of those ye better, / The hate of those ye guard / The cry of hosts ye humour / (Ah, slowly!) toward the light [...] » (Rudyard Kipling, *The White Man's Burden*, 1899, nous traduisons).

## La mission qui incombe à l'Homme blanc : diriger les Noirs

Il va sans dire qu'une fois de plus, les représentations cinématographiques des Noirs ainsi que leur place dans la société et les rapports qu'ils entretiennent avec les Blancs sont étroitement liés. Et *si cela va sans dire, cela ira encore mieux en le disant*<sup>3</sup>. Il est indubitable que, depuis le temps de l'esclavage, la société a profondément évolué : aux désirs d'émancipation a succédé l'abolition de l'esclavage à la fin de la guerre civile. La période de la Reconstruction, censée traduire dans les faits cette liberté nouvelle pour toute une frange de la population qui n'avait jusqu'alors connu que l'oppression, a pourtant fait passer les Noirs « de l'espoir à l'exclusion<sup>4</sup> » en mettant en place la ségrégation. Le premier pas vers la liberté franchi, les Africains-Américains ont rapidement été enfermés de nouveau dans un carcan de lois discriminatoires et de mœurs inégalitaires.

### *Une société civile inégale*

Au XX<sup>e</sup> siècle, la persistance d'un rapport entre dominants et dominés régit la société étatsunienne. Ceci est particulièrement visible lorsque l'on s'intéresse aux emplois occupés par les Noirs américains. S'ils ne sont plus esclaves, ils continuent largement d'être au service des Blancs en occupant des postes de domestiques. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles les Noirs subissent de plein fouet l'impact de la Grande Dépression ; dans les années 1930, les deux tiers des travailleurs noirs du Sud exercent un emploi de domestique ou d'employé agricole. Mais la loi de 1935 sur la sécurité sociale<sup>5</sup> qui établit l'assurance-chômage et le versement d'allocations pour les personnes âgées, dans le cadre des réformes de relance du *New Deal*, ne concerne que les secteurs industriels, excluant ainsi les Noirs. Lorsque les familles blanches aisées sont touchées par la crise et qu'elles se séparent de leurs employés de maison noirs, cela alimente la fragilité du statut social de la communauté africaine-américaine. Cette situation perdure, puisqu'en 1960, 36% des femmes noires travaillent encore en tant que domestiques<sup>6</sup>.

Le cinéma qui représente le XX<sup>e</sup> siècle reflète ces inégalités sociales en montrant des familles blanches ayant à leur service des domestiques noirs, ou des Noirs en position de servir des Blancs. Années 1950 ou années 1980 mettent en scène l'inégalité sociale fondamentale qui creuse un fossé racial aux États-Unis. *Dans la Chaleur de la nuit / In the Heat of the Night* (1967), réalisé par Norman Jewison, est un film d'enquête pour meurtre dans lequel le personnage principal, Virgil Tibbs (Sidney Poitier) est un policier noir venu du Nord, spécialiste des homicides, tentant d'imposer sa légitimité en faisant équipe avec un policier blanc du Sud profond. Dès le début du film, on

---

<sup>3</sup> Pour reprendre la formule de Talleyrand lors du Congrès de Vienne en 1814.

<sup>4</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*, page 13.

<sup>5</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

remarque la fracture entre Noirs et Blancs dans le Sud : Virgil est avant tout arrêté et accusé à tort du meurtre, simplement parce que sa peau est noire. Bien vêtu, poli, compétent, il suscite la surprise du personnage Harvey Oberst (Scott Wilson) qui lui demande au début pourquoi il porte des « vêtements de Blanc<sup>7</sup> ». Tout au long du film, le personnage noir se met au service du Blanc. Le film montre aussi des domestiques noirs, chez un planteur, Eric Endicott (Larry Gates), un des suspects interrogés par Virgil. Une séquence montre les champs qui entourent l'immense demeure, avec des Noirs qui y travaillent, fort écho à la société des années 1950-1960, qui ne sont pas si éloignées du temps de l'esclavage. Un Noir vient accueillir les policiers puis les conduit vers Endicott. À l'entrée de la maison, il y a une statue caricaturale de nègre dont le coéquipier de Virgil caresse la tête avant d'entrer. Cette séquence montre subtilement à la fois le racisme qui perdure, mais aussi l'infériorisation professionnelle des Noirs qui sont cantonnés aux travaux des champs.

La même année, *Devine qui vient dîner / Guess Who's Coming to Dinner* (1967), réalisé par Stanley Kramer, met en scène un couple mixte composé d'une jeune femme blanche présentant son fiancé noir à ses parents, des personnes aisées vivant dans une belle maison de San Francisco et ayant une domestique noire à leur service, Tillie (Isabel Sanford). Ici aussi, le film montre bien l'inégalité sociale. Tillie, qui en tant que fidèle domestique depuis des années a quasiment élevé Joey (Katharine Houghton), ne reste finalement qu'une domestique puisqu'elle n'est montrée qu'en tant qu'employée, la plupart de ses apparitions à l'écran la présentant dans sa cuisine. John Prentice (Sidney Poitier), s'il incarne le gendre idéal, conditionne pourtant son avenir au fait que les parents de Joey acceptent ou refusent l'union.

Dans la même perspective, des films plus récents comme *Miss Daisy et son chauffeur / Driving Miss Daisy* (1989) de Bruce Beresford ou *Le Chemin de la liberté / The Long Walk Home* (1990) de Richard Pearce montrent la place sociale des Noirs des années 1950. Dans *Miss Daisy et son chauffeur*, Hoke Colburn (Morgan Freeman) et Idella (Esther Rolle), sont respectivement le chauffeur et la gouvernante de Daisy Werthan (Jessica Tandy), une vieille dame particulièrement acariâtre qui n'hésite pas à s'emporter contre eux, et particulièrement contre son chauffeur, qui lui est imposé par son fils. Le jour de l'arrivée de Hoke chez elle, elle lui fait nettoyer les pampilles du lustre de la salle à manger. Lorsqu'il prend la liberté de faire un peu de jardinage, elle s'indigne et lui interdit de toucher à ses fleurs, tout en lui affirmant que si elle voulait faire pousser des légumes, elle le ferait elle-même. Hoke se plie à ses désirs et ses fantaisies ; toujours poli, il obéit, mais il convient de souligner que malgré sa déférence et sa docilité, il n'est jamais complètement soumis<sup>8</sup>, puisqu'il est capable de désobéir. Cela se remarque dans la séquence où Daisy refuse qu'il la conduise au

---

<sup>7</sup> « White man's clothes », Scott Wilson/Harvey, dans *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

<sup>8</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

magasin, et il la suit en voiture jusqu'à ce qu'elle accepte de monter avec lui. De même, au début du *Chemin de la liberté*, la domestique, Odessa (Whoopi Goldberg), est verbalement agressée par un policier blanc qui lui dit qu'elle n'a pas droit de se trouver dans le parc où elle est avec les enfants blancs dont elle a la garde :

« Qu'est-ce que tu fous là ? T'entends, sale Nègre ? Qu'est-ce que tu fous dans ce parc ? [...] Il est réservé aux Blancs, et ça veut dire que les sales nègres comme toi doivent répondre "oui, Monsieur" quand on leur adresse la parole. Je me fiche complètement de qui tu t'occupes<sup>9</sup> ! »

Elle obéit au policier poliment et quitte le parc avec les enfants. Il y a bien un rapport entre dominant et dominé, mais c'est Odessa qui, au fil du film, éveille sa patronne Miriam (Sissy Spacek) sur l'importance d'abolir cette hiérarchie raciale<sup>10</sup>.

Le cinéma, même récent, est fidèle aux inégalités sociales et aux discriminations qui existent dans la société étatsunienne du XX<sup>e</sup> siècle, en représentant cette époque, qu'elle soit contemporaine ou non de la réalisation. Dans les films de notre sélection, des années 1960 aux années 1990, nombreux sont les films qui montrent la persistance de la hiérarchie sociale et la présence d'une classe dominante opprimant une classe dominée. Même dans *La Couleur pourpre* / *The Color Purple* (1985) de Steven Spielberg, qui met l'accent sur les Noirs et les relations entre Noirs, portant alors très peu de Blancs à l'écran, cette domination est visible, avec la séquence où le personnage de Sofia (Oprah Winfrey) est arrêté parce qu'elle a été insolente avec une femme blanche, Miss Millie (Dana Ivey). Elle passe des années en prison, simplement parce qu'elle a catégoriquement refusé d'accepter d'être la domestique de cette femme. Pire encore, à la fin de sa peine, elle est condamnée à être au service de Miss Millie : le cinéma semble suggérer que la domination blanche est irréversible et inéluctable.



Image 10 Sofia à sa sortie de prison (*La Couleur pourpre*)

La domination blanche est indubitable, et repose sur une forme de jalousie des Blancs, qui essaient de se rassurer en mettant en avant leur supposée supériorité par rapport aux Noirs. C'est en tout cas ce que laisse penser la citation ci-dessous, extraite du film *Mississippi burning* réalisé par

---

<sup>9</sup> « What you doin' here? Can't you hear me, nigger? What are you doin' in this park? [...] Now, this park is whites only and that means niggers like you best answer with "yes, sir" when spoken to. I don't care who you takin' care of! », un policier, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>10</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Alan Parker en 1988, et mettant en scène deux agents du FBI, une jeune Nordiste et un plus âgé originaire du Sud, tous deux chargés de retrouver des militants pour les droits civiques portés disparus en 1964. Lors d'une discussion, Anderson (Gene Hackman) raconte à son jeune coéquipier Ward (Willem Dafoe) son enfance dans le Sud et lui explique que les sudistes sont conditionnés dès leur plus jeune âge à la haine des Noirs et à la suprématie blanche. Il cite alors une phrase que son père, jaloux d'un Noir dont l'exploitation agricole était prospère, lui avait transmise à titre d'adage : « Si t'es pas meilleur qu'un nègre, alors tu peux être meilleur que qui<sup>11</sup> ? ». Ainsi, le cinéma se fait *medium* de représentation d'un conditionnement des Noirs à leur infériorité, à la fois parce qu'il porte à l'écran la société telle qu'elle est ou était, mais aussi parce que, nous le verrons plus tard, les choix de production et d'intrigue nourrissent les inégalités. Le cinéma nous montre les tensions raciales aux États-Unis, mais, à partir des années 1980, il est aussi capable de montrer comment ce sont les guerres aux États-Unis et entre les États-Unis et le reste du monde qui ont fait évoluer les relations interraciales.

### *Les Noirs dans les guerres*

La communauté noire est mise au service de l'effort de guerre dès la période de la guerre civile : à partir du mois d'août 1861, les Noirs sont intégrés à l'armée du Nord, et en 1862, Lincoln accepte les premiers Noirs au sein de l'armée de l'Union tout en préparant un plan d'émancipation graduelle<sup>12</sup>. Au total, ce sont 190 000 soldats de couleur qui combattent au cours de la *Civil War*. Par la suite, la première puis la seconde guerre mondiale mobilisent aussi les Africains-Américains dans les rangs de l'armée étatsunienne. Mais dans ces trois conflits, l'armée se fait le reflet de la société : le racisme et les inégalités règnent, les soldats blancs sont mieux traités que les soldats noirs qui n'atteignent jamais les hauts grades<sup>13</sup>. Notre sélection de films possède une représentation des Noirs dans la guerre civile, avec *Glory* (1989), réalisé par Edward Zwick, qui porte à l'écran le parcours dans la guerre civile d'un des premiers régiments de soldats noirs. Au début du film, on voit le héros, Robert Gould Shaw (Matthew Broderick) – personnage historique, issu d'une famille d'abolitionnistes de Boston – être nommé colonel et placé à la tête du premier régiment de volontaires noirs, le 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie du Massachusetts, fondé le 13 mars 1863. En réalité, d'autres régiments de Noirs avaient déjà été formés, comme le 1<sup>er</sup> *Louisiana native guards*, fondé en 1862<sup>14</sup>. Dans cette séquence, il rejoint ses parents, lors d'une réception mondaine. Son père lui

---

<sup>11</sup> « If you ain't better than a nigger, who are you better than ? », Gene Hackman/Rupert Anderson, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>12</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Luis F. Emilio, *A Brave Black Regiment. The History of the 54<sup>th</sup> Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry 1863-1865*, Cambridge, Da Capo Press, 1995.

annonce alors que « le gouverneur propose de former un régiment de soldats noirs<sup>15</sup> » et qu'il prévoit de faire de Robert le colonel. Sa mère (Jane Alexander) témoigne de l'enthousiasme : « Des soldats de couleur, Robert. Réfléchis-y<sup>16</sup> ». Dès le début du film (et fidèlement à la réalité historique), la hiérarchie raciale est nette : même si les Noirs peuvent s'engager dans l'armée, ils seront dirigés par des Blancs. On retrouve aussi cette hiérarchie dans *A Soldier's Story* (1984) de Norman Jewison, qui se concentre sur les tensions internes dans un régiment noir au cours de la seconde guerre mondiale, sur fond d'enquête policière pour élucider le meurtre du sergent noir Waters (Adolph Caesar). Grâce à une construction autour de flash-backs, ce film nous apporte aussi une représentation indirecte de ce qu'a été la première guerre mondiale pour les soldats noirs.

Dans ces trois conflits, les grades militaires étaient réservés aux Blancs. *Glory* représente cela : le colonel à la tête du 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie, Robert, est blanc, ainsi que son second le major Cabot Forbes (Cary Elwes), le colonel James M. Montgomery (Cliff De Young) et le sergent major Mulcahy (John Finn), qui forme le régiment. Le seul gradé noir, Rawlins (Morgan Freeman), n'est pas payé en tant que gradé, mais obtient une promotion de la part de Robert pour récompenser sa fidélité et son utilité pour le maintien de l'ordre au sein des troupes. C'est une récompense symbolique, mais cela va à l'encontre des règles, édictées dans la perspective de maintenir une supériorité des Blancs, qui dirigent les Noirs, même dans les troupes de l'Union, même dans un régiment mené par un abolitionniste :

« Monsieur Rawlins, ce régiment a été constitué avec l'engagement que seul des officiers blancs seraient commissionnés pour le mener. Cependant, rien n'a été spécifié concernant d'éventuels officiers non commissionnés. Par conséquent, en reconnaissance des initiatives que vous avez prises, non seulement pour vous mais aussi au nom du régiment dans son ensemble, vous êtes par la présente hissé au grade de sergent major<sup>17</sup>. »

Le cinéma nous montre alors subtilement la force du racisme dans sa dimension paternaliste. Même dans les rangs de l'Union, menée par son président Abraham Lincoln, qui a proclamé l'émancipation des esclaves en 1863<sup>18</sup>, paternalisme et condescendance règnent, et tout est fait pour que les Noirs soient menés par des Blancs. Dans *A Soldier's Story*, le capitaine Davenport (Howard E. Rollins Jr.), qui arrive pour élucider le meurtre du sergent Waters, est le

---

<sup>15</sup> « The governor is proposing to raise a regiment of Negro soldiers. », *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>16</sup> « Colored soldiers, Robert. Just think of it », Jane Alexander/mère de Robert G. Shaw, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>17</sup> « Mr Rawlins, this regiment was formed with the promise that only white officers would be commissioned to lead it. Nothing was mentioned, however, about noncommissioned officers. Therefore, in recognition of initiative taken not only for yourself, but on behalf of the entire regiment, you are hereby awarded the rank of sergeant major. », Morgan Freeman/John Rawlins, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>18</sup> Nichole Bacharan, *op. cit.*

premier officier noir que les troupes de la base ont jamais vu. Le colonel Nivens (Trey Wilson), qui essaie de l'empêcher de faire trop de zèle, est le personnage qui incarne l'homme blanc en tant que meneur des Noirs : « J'ai commandé des troupes de couleur toute ma vie, Davenport<sup>19</sup> ».

Qu'il s'agisse de la guerre civile ou de la seconde guerre mondiale, le racisme prime dans l'armée, et les soldats noirs subissent les remarques ou les actes racistes des soldats blancs. Dans *Glory*, lorsque le 54<sup>e</sup> arrive au camp de Readville, des soldats blancs ironisent en disant que « la nuit tombe sacrément vite par ici<sup>20</sup> ». La seconde guerre mondiale, quant à elle, comme nous le rappelle l'écrivain James Baldwin, marque la mort d'un espoir des Africains-Américains, suite à la déception d'être, une fois de plus engagés dans une guerre, revêtus d'un uniforme pour défendre une nation et ses valeurs, placés en position de risquer la mort, tout cela pour dans le même temps être traités de *nigger* à la fois par leurs compagnons d'armes blancs et par leurs officiers<sup>21</sup>. Le racisme règne dans l'armée comme dans la société, et le cinéma des années 1980 parvient à en donner une image crédible<sup>22</sup>. Le personnage du lieutenant Byrd (Wings Hauser), officier blanc raciste, représente ces Blancs persuadés de leur supériorité face aux Noirs, et lors de la séquence où il tabasse le sergent Waters (alors encore vivant), il l'appelle *boy*, et, à trois reprises, *nigger*. Il devient physiquement violent envers Waters parce qu'il « veut que le nègre fasse ce qu'il lui demande<sup>23</sup> » :

« Ce putain de nègre m'a manqué de respect. Jamais un soldat de couleur doit parler comme ça à un officier blanc<sup>24</sup>. »

En réalité, les Noirs ne sont jamais véritablement pensés comme des soldats à part entière, mais plus comme des aides, prévus pour assurer les tâches ingrates, la manutention. Dans *Glory*, entre la condescendance des soldats blancs qui rentrent du combat et lancent à Rawlins d'aller « creuser des toilettes<sup>25</sup> », et le fait qu'ils soient moins bien équipés et moins payés – « étant donné que vous constituez un régiment de couleur, vous serez payés 10 dollars par mois<sup>26</sup> » – il est assez clair que, au même titre que dans la société, les Noirs constituent à l'époque une population sans droits, des données négligeables, de la chair à canon. C'est ce que souligne le personnage de Trip (Denzel Washington) lorsqu'il proteste :

---

<sup>19</sup> « I've been commanding colored troop all my life, Davenport. », Trey Wilson/Colonel Nivens, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>20</sup> « Getting dark mighty early around here. », soldats blancs, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>21</sup> James Baldwin, « Letter from a Region in my Mind », *The New Yorker*, 17 décembre 1962.

<sup>22</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>23</sup> « I want the nigger to do like I tell him », Wings Hauser/Lieutenant Byrd, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>24</sup> « The goddamn nigger was disrespectful. No ways does a colored soldier speak to a white officer like that. », Wings Hauser/Lieutenant Byrd, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>25</sup> « Go dig a latrine », un soldat blanc, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>26</sup> « Since you are a colored regiment, you will be paid 10\$ a month. », Matthew Broderick/Robert G. Shaw, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

« Un soldat de couleur arrête une balle pareil qu'un soldat blanc. Et en plus pour moins cher ! [...] Oncle Abe s'est vraiment trouvé une bonne affaire, là<sup>27</sup> ! »

D'ailleurs, le major Forbes demande de l'indulgence à Robert dans l'entraînement, précisément parce que les soldats noirs ne sont peut-être même pas destinés à combattre, et Robert, assumant pleinement son fardeau, répond :

« C'est mon devoir de préparer ces hommes. Et je le remplirai. Ils ont risqué leurs vies pour pouvoir être là. Ils ont abandonné leur liberté. Je leur dois au moins autant que ce qu'ils ont donné. Je leur dois ma liberté, et ma vie, si cela doit arriver<sup>28</sup>. »

Finalement, grâce aux efforts de Robert, qui va jusqu'à faire jouer ses relations avec Lincoln pour permettre à ses hommes de se battre. Le seul véritable combat auquel participe, dans le film, le 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie est alors l'assaut de Fort Wagner, dans la baie de Charleston, le 18 juillet 1863<sup>29</sup>. Il s'agit d'une mission suicide, faisant suite à une première attaque infructueuse une semaine auparavant, et qui décime une grande partie du régiment, dont le colonel Shaw. Le cinéma met donc en évidence le rôle des Noirs dans la guerre civile, mais ce rôle est conditionné par les Blancs qui les dirigent et sans qui ils n'auraient pu atteindre la discipline militaire nécessaire pour combattre.

Il en va de même pour la seconde guerre mondiale : les régiments de Noirs ne sont que tardivement envoyés en Europe. Dans *A Soldier's Story*, les soldats se demandent d'ailleurs quand viendra leur tour, et le film s'achève avec leur joie d'être enfin envoyés combattre en Europe. À la base militaire, ils sont surtout employés pour les tâches ingrates. Après une victoire de leur équipe de baseball, le sergent Water les envoie repeindre un bâtiment, et l'un des soldats répond ironiquement « Tout ce que vous ne voulez pas faire, les troupes noires le feront pour vous<sup>30</sup> ». Si la loi sur le service militaire du 16 septembre 1940 interdit l'exclusion des citoyens pour des motifs raciaux, elle n'interdit cependant pas la ségrégation des forces armées, ségrégation maintenue jusqu'à la fin de la guerre par le président Franklin D. Roosevelt, conscient que les mentalités ne peuvent évoluer suffisamment rapidement pour prévoir des régiments intégrés<sup>31</sup>. On remarque

---

<sup>27</sup> « A colored soldier stop a bullet just as good as a white one. And for less money too! [...] Uncle Abe got hisself a real bargain here! », Denzel Washington/Trip, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons). NB: *Uncle Abe* désigne Abraham Lincoln.

<sup>28</sup> « It is my job to get these men ready. And I will. They have risked their lives to be here. They have given up their freedom. I owe them as much as they have given. I owe them my freedom, my life, if necessary. », Matthew Broderick/Robert G. Shaw, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>29</sup> Luis F. Emilio, *op. cit.*

<sup>30</sup> « Anything you don't want to do, the colored troops will do for you. », Soldat noir, *A Soldiers' Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>31</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

cette ségrégation dans *A Soldier's Story*, puisque les soldats noirs vivent entre eux et ne se mêlent jamais aux Blancs, pas même sur leur temps de loisirs. En effet, leur équipe de baseball est composée seulement d'Africains-Américains. Si les décideurs, les officiers sont blancs, ce film d'enquête constitue aussi un document social<sup>32</sup>. Surtout, il s'agit d'une œuvre crédible qui, nous le verrons plus loin, sait aussi mettre en avant les tensions au sein de la communauté noire.

L'étude de l'Histoire nous permet de constater que les Noirs se sont systématiquement engagés dans les conflits au nom de l'Union avec enthousiasme<sup>33</sup>, mais de manière systématique, leurs espoirs ont été déçus au retour. La guerre civile, qui constitue sous bien des aspects un moment fondateur de la nation étatsunienne a poussé à l'engagement des Noirs libres<sup>34</sup> et a débouché sur l'abolition de l'esclavage, mais le racisme a perduré et la ségrégation a été mise en place rapidement. Le personnage de Thomas (Andre Braugher), dans *Glory*, montre cet enthousiasme à participer aux combats : « Je suis ton premier volontaire<sup>35</sup> », mais le reste du film le conditionne à apprendre à rester à sa place de non gradé. Robert n'est alors plus son ami mais son colonel. Dans une séquence, Thomas demande à lui parler, et Robert lui répond qu'en tant que soldat, il doit faire une demande pour pouvoir obtenir une entrevue avec ses officiers. Thomas s'incline toujours, parfois en pleurant, face à la volonté de Robert. Le personnage de Trip, quant à lui, est plus désabusé. Ancien esclave fugitif, il refuse la domination absolue des Blancs, mais sait reconnaître l'autorité quand elle est juste. Si son personnage est de fruit de libertés prises avec l'Histoire, puisque les régiments de couleur n'étaient composés que de Noirs libres, pas d'anciens esclaves<sup>36</sup>, il permet de refléter une vérité factuelle : les Noirs dans les guerres se placent sous la direction de Blancs et se battent avec ardeur pour défendre une liberté qu'ils n'ont jamais véritablement connue<sup>37</sup>. Trip est fouetté sur les ordres de Robert parce qu'il a déserté, mais on apprend après qu'il était parti pour trouver des chaussures. Juste avant l'attaque de Fort Wagner, Robert lui propose d'être porte-drapeau, ce que Trip refuse, expliquant qu'il n'y aura pas de gagnant à cette guerre, et se faisant ainsi annonciateur de la fracture fondamentale qui s'ouvre lors de la guerre civile entre le Nord et le Sud. Mais lors de la charge finale, lorsque le porte-drapeau est abattu, Trip s'empare de l'étendard de l'Union et mène les autres quand Robert est tué. Cet enthousiasme dans le combat fait des Noirs des héros de la guerre, et le même processus est à l'œuvre au cours de la seconde guerre mondiale. Tout au long du film *A Soldier's Story*, les soldats noirs ont envie de partir combattre. À la fin, on assiste aux effusions de joie de ces soldats de

---

<sup>32</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>33</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> « I am your first volunteer », Andre Braugher/Thomas Searles, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>36</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>37</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

couleur enfin envoyés partir combattre en Europe : « On s'en va. Ils donnent enfin aux Noirs une chance de combattre<sup>38</sup> ». Entre feux d'artifice et rires, on entend l'un d'entre eux dire :

« Fais gaffe, Hitler, les Noirs arrivent pour te pousser le cul dans le brouillard !

On va leur apprendre deux, trois trucs à propos des *Schwarze*<sup>39</sup>. »

Cet enthousiasme à l'écran reflète bien l'engagement des trois millions de soldats de couleur appelés sous les drapeaux – un million d'entre eux ayant servi dans l'armée active – entre 1940 et 1945<sup>40</sup> ; malgré les humiliations dans l'armée, ces troupes ont participé aux combats avec loyauté. Malheureusement, le rôle important, voire crucial des Noirs dans la guerre se heurte au racisme prégnant dans l'armée. 500 000 soldats noirs sont envoyés en Europe, et les officiers étatsuniens tentent de mettre en place la ségrégation même quand leurs hommes sont intégrés à des régiments européens<sup>41</sup>. En effet, en 1945, Eisenhower intègre des sections de soldats noirs à des régiments blancs en difficulté dans la région du Rhin, et cette opération est un succès<sup>42</sup>.

Mais le retour au pays après la seconde guerre mondiale constitue pour les Africains-Américains un retour à la ségrégation, après avoir connu en Europe la liberté et une certaine forme d'égalité par rapport aux Blancs. Et cela, le cinéma national étatsunien pêche à le montrer. *A Soldier's Story* s'achève avec le départ en Europe. Nombreux sont les films de guerre qui représentent les combats. Ici, le retour aux États-Unis des vétérans noirs est passé sous silence. Or, au sortir de la seconde guerre mondiale, l'avenir des Noirs américains reste très incertain. Au sein de la société civile, s'ils ont atteint des emplois dans l'industrie, la fin de la production de guerre (chantiers navals, aéronautique, production d'explosif) produit un impact catastrophique sur ce secteur de la population active. En décembre 1945, 450 000 Africains-Américains perdent leur emploi manufacturier. Les *G.I.* noirs – qui représentent un vétéran sur treize<sup>43</sup> – ne sont pas mieux lotis, puisque 90% d'entre eux sont originaires du Sud, où ils retournent après la guerre et sont confrontés aux plus grandes difficultés pour obtenir un emploi. Du fait des politiques de ségrégation, les aides mises en place par les États, bien qu'en théorie exemptes de toute considération raciale, avantagent toujours les Blancs en pratique. À titre d'exemple, sur les 3 000 prêts accordés par l'administration des vétérans à l'été 1947, seulement deux sont accordés à des Noirs<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> « We're shipping out. They finally letting us Negroes a chance to fight. », Robert Townsend/Caporal Ellis, *A Soldiers' Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>39</sup> « Look out, Hitler, the niggers is comin' to get your ass through the fog! We're gonna teach them a thing or two about them Schwarze. », Un soldat noir, *A Soldiers' Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>40</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>41</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>42</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>43</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

Ainsi, les Noirs dans les guerres sont représentés très tardivement par le cinéma, toujours dans le cadre d'une direction blanche, jamais à de hauts postes ou capables de prendre en main leur destin<sup>45</sup>. Il est cependant indispensable de souligner qu'à la différence de la période qui précède, le cinéma de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, même s'il ne leur accorde pas de place dirigeante, est capable d'accorder aux Noirs une importance, ainsi que d'éveiller le spectateur sur des épisodes méconnus, en donnant à voir l'Histoire au plus grand nombre. Cependant, l'image donnée des Noirs au cinéma reste fondamentalement conditionnée par la représentation que se font les Blancs de la communauté africaine-américaine, ceci contribuant à nourrir une version réactualisée du « fardeau de l'homme blanc ».

*Le cinéma, reflet de cette direction blanche ?*

Sur les treize films que nous étudions dans cette seconde partie, seulement trois sont réalisés par des cinéastes noirs. La large majorité est donc réalisée par des Blancs, et ceci inclut *La Couleur pourpre* de Steven Spielberg, pourtant adaptation cinématographique d'un roman d'Alice Walker, écrivaine africaine-américaine (cela participe de la controverse autour de ce film, comme nous le verrons plus tard). Le constat est alors clair et statistique, la représentation des Noirs dans le cinéma de grand public, c'est-à-dire dans le cinéma dit « hollywoodien » des grands studios, est produite par des Blancs.

« C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante<sup>46</sup>. »

Cette formule de W. E. B. Du Bois, en 1903, s'applique à la société étatsunienne dans son ensemble et au manque de place sociale réelle des Noirs. Elle résume très bien ce qu'ont ressenti les Noirs américains du XX<sup>e</sup> siècle lorsqu'ils voyaient apparaître des membres de leur communauté à l'écran, parfois sous les traits de Blancs grimés. Si le cinéma de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle semble en avoir terminé avec la caricature poussée à l'extrême des Africains-Américains, ce sont pourtant toujours les Blancs qui portent les Noirs à l'écran, conçoivent les films, dirigent les productions et pour qui la répartition des rôles est toujours avantageuse.

Les années 1960 marquent une décennie de rapides changements sociaux. Hollywood tente de se faire le reflet de ces évolutions mais n'avance qu'à plus petits pas<sup>47</sup>, même si certains Noirs

---

<sup>45</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>46</sup> W. E. B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, cité par Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*, page 116.

<sup>47</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

accèdent à des rôles principaux, comme « super Sidney<sup>48</sup> ». Avec *Dans la Chaleur de la nuit*, Sidney Poitier obtient certes le rôle principal, mais il ne peut réellement s'affirmer au fur et à mesure que le film avance que parce que les Blancs acceptent de le laisser travailler sur l'enquête, uniquement parce qu'ils ont eu ses supérieurs au téléphone pour confirmer ses compétences. D'une certaine manière, le personnage noir est contraint à faire ses preuves face aux Blancs, même s'il est plus compétent qu'eux. D'ailleurs, ses premières apparitions à l'écran le montrent en train d'être arrêté par un policier blanc qui, se fondant sur sa couleur de peau, estime qu'il est coupable du meurtre et ne lui laisse pas l'occasion de démentir : « Et si tu me disais comment tu as tué Monsieur Colbert ? Ça te soulagera beaucoup<sup>49</sup> ». Et lorsqu'il apprend les fonctions de Virgil ainsi que son salaire, il affirme, stupéfait, que « les Noirs peuvent pas gagner autant<sup>50</sup> », ce qui souligne bien la mentalité qui règne dans le Sud. Mais cela reflète aussi, subtilement, les circuits de production cinématographiques dominés par les Blancs.

Ceci se constate aussi avec *Mississippi burning*, réalisé par Alan Parker. Le sujet du film est le combat pour les droits civiques à l'été 1964 dans le Mississippi, où règne encore la ségrégation, mais les vrais héros sont blancs : ce sont les deux agents du FBI, Ward et Anderson. Ce n'est que lorsqu'une femme blanche, Madame Pell (Frances McDormand), est battue par son mari, membre du Ku Klux Klan, que les moyens d'actions du FBI n'ont plus de limites<sup>51</sup>. Il y a « fardeau de l'homme blanc » dans la manière de construire les personnages, entre les vrais activistes qui semblent être les Blancs et la passivité extrême des personnages noirs du film, ce qui s'oppose au militantisme des Noirs pour pouvoir jouir pleinement de leurs droits<sup>52</sup>. Cela s'explique parce que le public visé est, aux États-Unis comme ailleurs, majoritairement composé de Blancs, à qui les scénaristes, producteurs et réalisateurs doivent plaire<sup>53</sup>. Le réalisateur, Alan Parker, a soutenu qu'il valait mieux prendre quelques libertés avec les faits pour sensibiliser le plus grand nombre au combat pour les droits civiques, plutôt que de risquer de ne jamais diffuser le message en créant un documentaire austère et véridique qui ne rencontrerait pas son public<sup>54</sup>. Et de fait, *Mississippi burning* éveille l'attention de millions de spectateurs au sein de 50 pays. Mais les Noirs passent au second plan, et l'on ne peut même pas réellement dire qu'ils ont une place dans le film. Le même processus est à l'œuvre dans *Miss Daisy et son chauffeur*, de Bruce Beresford, qui montre très bien les

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> « Why don't you tell me how you killed Mr. Colbert? You'll feel a whole lot better. », Rod Steiger/Chief Bill Gillespie, *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

<sup>50</sup> « Colored can't earn that », Rod Steiger/Chief Bill Gillespie, *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

<sup>51</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>52</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>53</sup> Robert Brent Toplin, *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*, University of Illinois Press, 2010.

<sup>54</sup> *Ibid.*

émotions et l'entourage de Daisy, mais échoue dans la construction du personnage de Hoke, le domestique noir<sup>55</sup>. Le spectateur n'est pas mis au contact des états d'âme de Hoke, et le film manque de perspective. Il s'agit d'un film très populaire, mais qui ne touche pas le fond du problème.

Enfin, cette hiérarchie raciale dans la production est particulièrement visible avec les films de guerre, un genre particulièrement important au sein du cinéma étatsunien. Le genre du film de guerre participe, depuis ses débuts à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, à la construction d'une mythologie nationale<sup>56</sup>. En d'autres termes, le film de guerre serait l'équivalent du roman épique des siècles précédents. On remarque alors une glorification des faits d'armes, une héroïsation du soldat étatsunien qui combat pour sa patrie. Et, toujours, le héros est blanc. Prenons l'exemple du film *Glory*. Les Noirs constituent apparemment le sujet principal du film, puisque l'œuvre se concentre sur le 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie du Massachussets, un régiment composé d'Africains-Américains. Mais le véritable personnage principal, c'est Robert G. Shaw<sup>57</sup>. Tout au long du film, le spectateur est mis en contact avec ses pensées, ses doutes et ses réflexions au travers des lettres qu'il envoie à sa mère, lues en voix *off* : « Je me dis que je risque de finir ma vie comme le chef réprouvé d'une poignée d'esclaves en fuite<sup>58</sup> ». Robert est aimé de ses hommes, il évolue au fil du film pour devenir plus humain et plus compréhensif. À la fin, il est tué lors d'une charge héroïque. Le héros, c'est lui. Les soldats noirs sont d'importants rôles secondaires, mais des rôles secondaires tout de même. Le spectateur, à la différence d'avec Robert, n'a jamais accès à leur intériorité<sup>59</sup>. Jamais en voix *off* il



Image 11 Cadavres sur la plage (*Glory*)

n'entend la voix de Rawlins, de Thomas, de Trip ou de Jupiter (Jihmi Kennedy). Lors de la séquence où Trip est fouetté pour avoir déserté, on remarque les cicatrices qui lacèrent son dos et attestent de son passé d'esclave. À la veille de l'attaque de Fort Wagner, le

régiment se réunit autour du feu et Trip dit que l'armée constitue pour lui la famille qu'il n'a jamais eue. Mais nous ne pénétrons jamais au cœur de leur intériorité, de leurs émotions, nous restons ignorants de leur passé, de leur histoire, de leur vie, de ce qui les a poussés à prendre les armes<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>56</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>57</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>58</sup> « I wonder if I might not end my days as an outlaw leader of a hand of fugitive slaves », Matthew Broderick/Robert G. Shaw, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons). NB : nous l'avons dit, l'armée de l'Union de comprenait pas d'esclaves fugitifs, mais seulement des Noirs libres.

<sup>59</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>60</sup> *Ibid.*



Image 12 Robert rejoint ses soldats dans la mort (*Glory*)

même tout simplement niée. Cependant, nous pourrions nuancer cela avec la séquence finale du film, après la bataille, lorsque le jour se lève sur la silencieuse baie de Charleston jonchée de cadavres. La caméra offre une vue d'ensemble du désastre humain du combat, de la mort qui tranche dans ce beau paysage, et ce plan rappelle « la paix de la guerre » que nous avons évoquée lorsque nous étudions la représentation que donne *Naissance d'une nation* de la guerre civile. Mais ici, les corps alignés sont noirs, tout est fait pour compatir avec des Noirs, et, au lieu de déboucher sur un clivage entre Noirs et Blancs, cette séquence s'achève avec le corps de Robert qui tombe au milieu de ceux de ses soldats. C'est une symbolique (et discrète) réconciliation raciale, mais aussi la suggestion que l'homme blanc est enfin au niveau de l'homme noir, un point de vue qui n'est pourtant pas répandu.

Norman Jewison ne propose qu'une vision blanche des Noirs, et concentre les effets sur la profondeur de son héros blanc. Le film serait alors un film d'apprentissage, au fil duquel le spectateur suivrait l'évolution de Robert<sup>61</sup>, celle des Noirs étant par-là

### Les Noirs politiquement sauvés par les Blancs : le cas JFK

Les « luttes pour l'égalité et la justice<sup>62</sup> » menées par les Noirs pour leur émancipation sont, dans le cinéma jusqu'à la fin des années 1980, conditionnées par une production et une réalisation blanches qui conduisent à minimiser le rôle effectif des Noirs, voire à le nier, au profit d'une mise en avant des figures de héros blancs qui s'engagent dans la défense des Noirs et de leurs droits. Si cela pose problème, notamment au niveau de la réception des œuvres, il s'agit pourtant d'une preuve que les changements sont à l'œuvre au sein de la société, et cela a le mérite de mettre en lumière pour le grand public la question des droits des Africains-Américains. Dans cette perspective, le cinéma n'est pas un reflet fidèle de la société et de l'Histoire, puisqu'il met l'accent sur les actions des Blancs au détriment de celles des Noirs, mais il devient le *medium* qui fait émerger les dysfonctionnements de la société étatsunienne.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

*Une reconnaissance politique des Noirs par les Blancs ?*

La présidence de John Fitzgerald Kennedy (JFK), élu en novembre 1960, marque un tournant dans la reconnaissance de la communauté noire américaine par le pouvoir fédéral. Élu avec une avance infime, on estime cependant qu'il a su rassembler 70% du vote des Noirs<sup>63</sup>, méfiants envers Nixon, vice-président d'Eisenhower, parce qu'il se présente comme l'héritier naturel d'un gouvernement frileux dans l'engagement de l'État fédéral pour leurs droits. Le 8 novembre 1960 marque donc un changement d'allégeance ; les Noirs, qui avaient tendance à voter pour les républicains depuis la Reconstruction, passent du côté démocrate. Qu'il s'agisse de John Kennedy ou de son frère, Robert, Procureur général des États-Unis (*United States Attorney General*), l'équivalent d'un ministre de la Justice, les nouveaux meneurs du pays s'engagent en faveur de l'égalité des droits. Par exemple, après l'arrestation de Martin Luther King suite à un *sit-in* dans un magasin d'Atlanta en octobre 1960, Robert Kennedy téléphone à Coretta Scott King pour l'assurer de son soutien et lui proposer de l'aide. C'est cela qui fait obtenir à Kennedy le vote des Noirs. La courte présidence de John F. Kennedy est jalonnée d'engagements en faveur des Noirs<sup>64</sup>. Le 16 octobre 1961, le président Kennedy rencontre Martin Luther King ; la même année, il introduit le terme, et donc le concept, de discrimination positive (*affirmative action*) ; le 11 juin 1963, il prononce un discours, retransmis dans tout le pays par la télévision, pour évoquer la gravité du problème moral de la ségrégation ; huit jours plus tard, il soumet un projet de loi au Congrès pour proscrire la ségrégation dans tous les lieux publics, de donner au ministre de la Justice le pouvoir d'engager des poursuites en vue de l'intégration scolaire ou d'interrompre les financements fédéraux pour les programmes sociaux pratiquant des discriminations, quelles qu'elles soient. Il reçoit aussi les grands leaders noirs à la Maison-Blanche. Dans le film *Mississippi burning*, les agents du FBI qui arrivent dans le Mississippi pour rechercher des militants disparus se font accueillir froidement par l'adjoint du shérif (Brad Dourif) qui, dans une réplique, évoque le FBI non pas comme le Bureau fédéral d'investigation mais comme le « Bureau fédéral de l'intégration<sup>65</sup> ». Le cinéma nous montre donc le clivage entre les habitants racistes du Sud et l'administration mise en place par Kennedy. L'assassinat de John F. Kennedy, le 22 novembre 1963, freine brutalement son aide au mouvement pour les droits civiques, mais son successeur, Lyndon B. Johnson, poursuit ses projets. On remarque alors dans *Mississippi burning* les moyens considérables qu'il met à la disposition de Ward et Anderson pour la recherche des militants disparus, notamment avec l'aide de la marine pour

---

<sup>63</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> « Federal Bureau of Integration », Brad Dourif/Shérif-adjoint Pell, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

explorer le marécage. La séquence qui montre les militaires se déployer dans le marécage, aux côtés des agents du FBI, est fidèle aux faits historiques<sup>66</sup>.

On assiste alors à une forme de prise de conscience de la part des Blancs, qui se lancent activement dans l'aide des Noirs américains, particulièrement en ce qui concerne l'inscription sur les listes électorales. Les grandes campagnes, comme celle menée dans le Mississippi en 1964, mobilisent de nombreux volontaires blancs. Cette intervention des Blancs est à double tranchant. Si elle est la preuve irréfutable d'une évolution des mentalités et d'une implication dans le mouvement qui dépasse les seuls concernés, elle participe aussi d'une diminution du rôle des Noirs dans leur propre avancement. En effet, les volontaires blancs permettent une meilleure visibilité des campagnes d'inscription, et facilitent le travail parce qu'ils sont moins discriminés et pris plus au sérieux que les militants noirs<sup>67</sup>. Dans *Mississippi burning*, les agents du FBI arrivent à cause de la disparition de trois militants, mais l'on comprend grâce à une réplique de Madame Pell (Frances McDormand), la femme du shérif-adjoint, que c'est seulement parce que deux d'entre eux étaient blancs que l'attention des autorités est éveillée : « Parce que vous pensez sincèrement que vous seriez ici s'il n'y avait pas eu les deux garçons blancs<sup>68</sup> ? ». Discrètement, cela montre que l'attention envers les violences perpétrées à l'encontre des Noirs n'est éveillée que lorsque des Blancs en sont les potentielles victimes, et cette représentation au cinéma correspond à la réalité des faits.

En réalité, ce film montre surtout la manière dont l'homme blanc s'attribue une place avantageuse dans la conquête des droits des Noirs. *Mississippi burning* place les agents blancs du FBI en position de sauveurs, face au racisme de Mississippiens arriérés. La seule évocation d'une association pour les droits des Noirs est faite par le shérif (Gailard Startain), quand il dénigre la NAACP : « Ça veut dire Nègres, Alligators, Abrutis, Chiens et Ploucs. Voilà, vous l'avez votre NAACP<sup>69</sup> ». Le film est d'ailleurs controversé dès sa sortie parce qu'il nie l'action des Noirs et prend ses libertés avec l'Histoire, notamment en faisant des Blancs des sauveurs, les seuls véritables héros de l'émancipation. La controverse s'articule autour du manque de crédibilité de la représentation de cet épisode de l'Histoire. Si le film est qualifié de « meilleur film américain de l'année » par le critique Roger Ebert dans le *New York Daily News*<sup>70</sup>, il constitue un scandale pour la communauté africaine-américaine. En effet, la question qui émerge est celle de savoir comment

---

<sup>66</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>67</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>68</sup> « You honestly think you'd be here if it weren't for the white boys? », Frances McDormand/Madame Pell, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>69</sup> « It stands for niggers, alligators, apes, coons and possums. You got your NAACP. », Gailard Startain/Shérif Stuckey, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons. NB : dans le souci de respecter la correspondance avec le sigle initial, nous avons fait le choix d'abandonner une traduction parfaitement littérale pour en proposer une qui conserve la forme en plus du sens).

<sup>70</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Hollywood peut se permettre de produire un film sur la question des droits des Noirs sans avoir un seul acteur principal noir au casting<sup>71</sup>. *Mississippi burning* n'est donc pas un reflet fidèle de l'histoire qu'il représente. Par exemple, lorsque le FBI accélère la traque des membres du Ku Klux Klan, le maire est enlevé et séquestré par un agent noir qui le menace de castration. Cette scène est pure fiction, le FBI de 1964 n'ayant aucun membre noir<sup>72</sup>.

Le premier intérêt de ce film est qu'il reflète le cynisme hollywoodien, qui, même dans les années 1980, peine à donner aux Noirs la reconnaissance et les rôles qu'ils méritent, notamment par rapport à leurs actions de militantisme. Ce film, d'une certaine façon, est un acte de reconnaissance de la communauté noire, parce qu'il dénonce la violence qui faisait effectivement rage dans le Mississippi des années 1960, mais lorsque l'on poursuit son analyse, on ne peut que constater qu'il n'est en réalité une projection du point de vue blanc sur la communauté africaine-américaine, et donne de cette dernière l'image d'un collectif passif attendant d'être sauvé par les Blancs, grâce à la politique mise en place par Lyndon B. Johnson (la troisième partie de ce travail s'attachera à analyser, sur la même période, le rôle des militants noirs, notamment à travers l'étude du film *Selma* d'Ava DuVernay). Cependant, il convient de souligner que ce film est inspiré d'un fait divers, la disparition de trois militants, au cours de l'été 1964, et que l'on peut par conséquent légitimement y rechercher des éléments nourrissant le discours historique.

« *L'été de la liberté* »

Dans le Mississippi, la campagne d'inscription sur les listes électorales est confiée en 1961 à Medgar Evers, assassiné en juin 1963 à Jackson, la capitale de l'État<sup>73</sup>. En ce début des années 1960, le mouvement pour les droits civiques s'accélère, et des mouvements étudiants prennent de l'ampleur, comme le SNCC (prononcé « Snic »), le *Student Nonviolent Coordinating Committee*. Cette organisation prend la relève de Medgar Evers et lance des campagnes d'alphabétisation et d'éducation civique, qui permettent à six Noirs – sur seize à se présenter – d'obtenir l'inscription sur les listes électorales. Le SNCC est profondément convaincu que la reconnaissance des Noirs et que le changement dans la société passent par le droit de vote, et qu'une action de long terme dans ce domaine est nécessaire. À l'été 1964, ils ont recours à des volontaires blancs pour la campagne du Mississippi ; en cas de violence, la présence de Blancs fera réagir l'opinion. Une semaine seulement après l'arrivée du premier groupe de bénévoles, trois jeunes présents pour enquêter sur l'incendie volontaire d'une église noire disparaissent. Il s'agit de deux Blancs du Nord, Michael

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>73</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

Schwerner et Andrew Goodman, et d'un Noir du Mississippi, James Chaney<sup>74</sup>. *Mississippi burning* commence avec leur poursuite en voiture par le Ku Klux Klan. Le jeune Noir, lors de la séquence de course-poursuite, met ses compagnons en garde contre le danger représenté par les suprémacistes blancs dans le Sud. Ils sont ensuite assassinés par les membres du Klan local. Les premières minutes du film sont les plus authentiques d'un point de vue



Image 13 Croix incendiée par le Klan (*Mississippi burning*)

historique, puisque le spectateur peut identifier clairement le lieu et la date de l'intrigue.

Au cours de « l'été de la liberté » (*Freedom Summer*), 4 tueries à l'arme à feu ont été recensées, ainsi que 52 sérieuses agressions physiques, 250 arrestations arbitraires et 10 voitures endommagées ou détruites, le tout en lien avec la campagne pour les droits civiques<sup>75</sup>. *Mississippi burning* montre bien l'ambiance de violence qui règne à l'été 1964. Le générique de début se fait sur fond de bâtiments qui brûlent, et lorsque Ward et Anderson discutent de l'enquête dans leur chambre de motel, une croix est enflammée sous leur fenêtre. En représailles, lorsque des Noirs acceptent de leur parler, le Klan fait brûler églises, maisons ou écoles. Le principal problème concernant la violence réside dans le fait que si elle est effectivement bien représentée à l'écran – et en cela le



Image 14 Maison incendiée par le Klan (*Mississippi burning*)

cinéma représente fidèlement l'histoire puisqu'il a cessé de nier les crimes – elle finit par être esthétisée au point de fasciner plus que rebuter le public blanc. Cette esthétique de la violence ferait alors diversion auprès du public, en l'empêchant de se rendre compte que le film ne décortique absolument pas les

problèmes raciaux de la ville<sup>76</sup> et qu'il nie le rôle des Noirs en les faisant passer pour des moutons

<sup>74</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>75</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>76</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

passifs, conditionnés aux actions des hommes Blancs venus accomplir leur destin à leur place<sup>77</sup>. Jamais un Noir dans ce film n'est montré seul à l'écran avec une réplique de plus de deux phrases, à l'exception du pasteur noir (Frankie Faison) lors de l'enterrement des trois militants, qui représente le seul discours de colère et de volonté de la part d'un personnage noir, toutefois contraint de rappeler le rôle des Blancs :

« Ils veulent aujourd'hui que je rappelle que nous ne devons pas oublier que deux garçons blancs sont morts en aidant les Noirs à s'émanciper [...] Mais l'État du Mississippi n'autorisera même pas ces deux garçons à être enterrés dans le même cimetière que ce jeune Noir [...] Je n'ai que de la colère dans mon cœur aujourd'hui, et j'attends que vous soyez en colère avec moi [...]»<sup>78</sup> »

Ainsi, *Mississippi burning* pêche dans la représentation des activités des organisations noires, donc dans la représentation des héros ordinaires du mouvement. Le film porte à l'écran deux héros Blancs, représentants du FBI, venus sauver les Noirs du Sud, mais le *Freedom Summer* est surtout l'investissement de militants dans les campagnes d'inscription sur les listes électorales. Au cours de l'été 1964, sur 17 000 Africains-Américains du Mississippi qui essaient de s'inscrire sur les listes électorales, seuls 1 600 réussissent. Le racisme régnant dans l'administration les contraint à passer des tests d'alphabétisations arbitraires, pour lesquels le verdict est soumis au seul jugement de l'employé d'état-civil. Le SNCC ainsi que le CORE (*Congress of Racial Equality*, fondé en 1942) lancent alors une campagne d'envergure, mobilisant des volontaires qui dispensent des cours sur l'histoire des Noirs américains au sein de 41 « écoles de la liberté ». 3 000 Africains-Américains sont ainsi éduqués, mais aussi initiés à la philosophie de la non-violence afin qu'ils puissent gagner en autonomie et poursuivre le combat après le départ des volontaires. Dans le film, le spectateur ne voit absolument rien de tout cela. Pas un seul personnage noir ne semble engagé activement dans l'avancement de sa communauté, excepté un jeune garçon qui accepte de parler, mais qui est par la suite agressé par le Klan, qui le renvoie à sa condition de passivité. Dans tout le film, lorsque le mouvement pour les droits civiques est évoqué, il semble lointain. Pas une scène ne montre les militants en action, ou un Noir essayant de s'inscrire sur les listes électorales, alors même qu'il s'agit de l'objectif principal de ce *Freedom Summer*, pas un seul cours de non-violence n'est porté à l'écran. *Mississippi burning* est à la fois révélateur d'une histoire de tensions, mais aussi transformateur de cette histoire au profit du rôle des Blancs du Nord venus lutter contre les Blancs du Sud. Si ce fil

---

<sup>77</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>78</sup> « They also want me to say let us not forget that two white boys also died helping Negroes help themselves [...] But the State of Mississippi won't even allow these boys to be buried in the same cemetery as this Negro boy [...] I have only anger in my heart today, and I want you to be angry with me », Frankie Faison/Pasteur noir, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

échoue à donner une véritable représentation de l'évolution des relations raciales, il montre au moins la réalité d'une fracture toujours ouverte entre Nord et Sud, au début des années 1960.

*Persistance d'une distinction entre Nord et Sud*

La représentation de l'homme blanc, et par là, de ses relations avec les Noirs, est conditionnée par ce qui perdure de la fracture née de la guerre civile, cette distinction durable entre Nord et Sud, entre les anciens de l'Union et les ex-Confédérés. On remarque le poids de l'idéologie de la Confédération, et celui de son héritage, avec la présence forte dans le Sud de symboles confédérés. Dans *Du Silence et des ombres*, l'homme blanc qui accuse Tom Robinson d'avoir violé sa fille s'appelle Robert E. Lee Ewell, un nom qui rend hommage au général de la Confédération. Dans *la Chaleur de la nuit* contient une séquence au cours de laquelle Virgil est poursuivi par une voiture à laquelle est accrochée un petit drapeau confédéré. Ce même drapeau est présent sur les voitures des membres du Ku Klux Klan dans *Mississippi burning*. Ce dernier film présente bien l'opposition qui existe entre l'homme blanc venu du Nord, incarné par Ward, et l'homme blanc du Sud, qu'il s'agisse du shérif, du maire, ou des simples citoyens. Au bureaucrate du Nord qui a pour mission de faire reconnaître politiquement les Noirs et d'imposer l'application légale de leurs droits s'opposent les suprémacistes blancs et les ploucs (*rednecks*<sup>79</sup>) du Sud. Cette opposition est formulée par le maire, Monsieur Tilman (Ronald Lee Ermey), lorsqu'Anderson vient l'interroger chez le barbier :

« On n'aime pas trop écouter les étrangers qui viennent nous expliquer comment on devrait vivre nos vies. Nos nègres étaient très heureux avant que tous ces mecs d'université complètement illuminés débarquent ici pour mettre le bazar. Avant ça, personne ne s'était plaint<sup>80</sup>. »

À cela, Anderson répond que « personne n'avait osé le faire<sup>81</sup> ». Le maire incarne ce citoyen du Sud qui n'a pas réellement conscience du problème, et qui préfère l'inaction et le déni plutôt que le combat avec le Klan pour faire appliquer la justice dans les faits. La guerre civile, nous l'avons dit, a instauré une fracture durable entre le Nord et le Sud qui s'opposent particulièrement dans leur mode de vie, le Sud, même dans les années 1960, restant un territoire à l'économie agricole et au racisme prégnant, avec sa ségrégation légale, à la différence du Nord plus industriel et au racisme

---

<sup>79</sup> Le terme de *redneck* signifie littéralement « nuque rouge », et est souvent employé pour désigner les habitants blancs du Sud rural de manière péjorative (même si parfois ils s'approprient ce terme). On pourrait le traduire par « plouc », « péquenaud », « rustre ». Au même titre que précédemment pour *carpetbagger*, nous faisons le choix de le laisser en langue originale dans le texte afin d'éviter de trahir ce concept en choisissant arbitrairement une manière de le traduire.

<sup>80</sup> « We don't take to outsiders telling us how to live our lives. Our nigras were happy, till those beatnik college kids came down here stirring things up. Before that, nobody complained. », Ronald Lee Ermey/Maire Tilman, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>81</sup> « Nobody dared. », Gene Hackman/Rupert Anderson, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

plus diffus dans la société. En réalité, les combats contre la ségrégation menés par les politiciens et les citoyens blancs du Nord ont cultivé cette fracture, en contribuant à les persuader qu'ils étaient les bons Blancs et que dans leur partie du pays tous ces problèmes n'existaient pas<sup>82</sup>, qu'ils n'avaient de réalité que dans le Sud, à cause de sa population d'arriérés.

Cela se distingue nettement dans *Mississippi burning*, d'abord avec l'opposition Ward/Anderson. D'un côté, on a le Blanc bien intentionné du Nord, qui part en croisade pour délivrer les opprimés du Sud et faire reconnaître leurs droits, mais se retrouve face à une réalité du terrain de laquelle il est complètement déconnecté. Après leur arrivée, une séquence le montre dans un restaurant. Il va s'asseoir dans la partie réservée aux Noirs pour essayer d'interroger un jeune homme. Tous les Blancs s'arrêtent de manger et le silence se fait pour l'observer. De l'autre côté, le personnage d'Anderson, originaire du Sud et ancien shérif d'une ville de cette région, comprend mieux les enjeux, les mentalités, les traditions qui mènent à la situation de violence et de terreur. Là où Ward est présenté comme un idéaliste lorsqu'il loue les militants en affirmant que « certaines choses valent la peine qu'on meure pour elles<sup>83</sup> », Anderson le ramène à la réalité du Sud :

« Dans le coin, ils ne voient pas les choses exactement comme ça. Les gens d'ici pensent plutôt que certaines choses valent la peine qu'on tue pour elles<sup>84</sup>. »

Les habitants du Mississippi sont interrogés par des journalistes du Nord, et la représentation donnée d'eux dans le film est proche caricaturale. Par exemple, une vieille femme, lorsqu'un journaliste lui demande ce qu'elle pense des Noirs, affirme :

« Ils sont pas comme nous. Ils ne prennent pas de bains. Ils sentent vraiment mauvais... Ils sont sales. Ils sont vraiment pas comme nous autres les Blancs<sup>85</sup>. »

Un paysan, interrogé aussi pour la télévision, remet en question les principes de déségrégation véhiculés par les Nordistes :

« Ils disent qu'on doit manger ensemble et utiliser les mêmes toilettes que les négros. C'est trop compliqué pour certains gens du Mississippi<sup>86</sup>. »

On a alors une vision quelque peu manichéenne des représentations raciales, qui oscille entre le bien qui serait incarné par les bureaucrates du Nord, et le mal par les *rednecks* du Sud. Le

---

<sup>82</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>83</sup> « Some things are worth dying for. », Willem Dafoe/Alan Ward, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>84</sup> « Down here, they see things a little differently. People down here feel some things are worth killing for. », Gene Hackman/Rupert Anderson, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>85</sup> « They're not like us. They don't take baths. They stink, they... They're nasty. They just not like white folks. », une vieille femme, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>86</sup> « Theys ay we've got to eat together and use the same bathrooms as the niggers. », un paysan, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

Mississippi serait alors une sorte de zone de guerre, dans laquelle les policiers locaux se mettraient au service du Klan pour perpétuer un *statu quo* raciste<sup>87</sup>. Une femme interrogée par les journalistes a cette formule :

« Ils ont prévu tout le truc. Et là ils sont à New York en train de se moquer de nous autres les Missisippiens<sup>88</sup>. »

Cette formule représente avec justesse ce cynisme du Nord qui, bien que pratiquant un racisme de fait, dans les écoles, mais aussi dans le domaine du logement, avec les grands ghettos urbains, se croit bien moins raciste que les ploucs du Sud avec leurs lois de ségrégation.

Enfin, le film donne une image réaliste de l'impunité des membres du Klan, qui n'hésitent pas à commettre leurs crimes parce qu'ils ne craignent pas la condamnation. En effet, les tribunaux du Sud sont particulièrement tolérants envers les responsables de crimes raciaux, qui ne sont que rarement poursuivis et presque jamais condamnés<sup>89</sup>, nous l'avons vu avec *Du Silence et des ombres*. Alan Parker, avec *Mississippi burning*, réussit à montrer correctement l'injustice qui règne. Dans cette affaire, huit personnes sont poursuivies pour privation des droits civiques, aucun pour meurtre<sup>90</sup>, du fait de la justice exclusivement blanche de l'État du Mississippi. Le film se conclut avec les images des coupables et un texte faisant le bilan des condamnations ; entre trois et dix ans de prison, jamais plus. Malgré les agents du FBI venus assurer une reconnaissance légale aux Noirs, ces derniers sont privés d'une reconnaissance par la justice. Cet exemple nous permet de nous interroger sur la manière dont le cinéma parvient à reconnaître les sévices du passé, et comment, tardivement, il peut être l'occasion de rendre hommage – une justice symbolique – aux Noirs par le biais de héros blancs.

## De tortionnaire, l'homme blanc devient sauveur ?

Le cinéma, qui évolue parallèlement à la société, progresse lentement vers une meilleure représentation de la communauté africaine-américaine à l'écran à partir des années 1960. Mais les studios hollywoodiens, qui fabriquent le cinéma de grand public, bien que de bonne volonté, pèchent à donner aux Noirs la place qu'ils méritent dans la représentation de leur histoire. Les films réalisés par des Blancs mettent en avant des Blancs, et ne parviennent qu'à donner une représentation incomplète des évolutions sociales. Pourtant, la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notamment avec l'abolition du code Hays d'autocensure<sup>91</sup>, introduit à l'écran les violences

---

<sup>87</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>88</sup> « They planned the whole thing. They're in New York laughing at us Mississippi folks. », une femme, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>89</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>90</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>91</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

perpétrées par le Klan, donnant alors une image plus juste de la société, passant par la reconnaissance des souffrances endurées par toute une communauté. Nous avons déjà évoqué la persistance d'un décalage entre Nord et Sud, mais il convient de souligner que la manière dont cette tension est portée à l'écran porte sur une distinction entre Blancs du Nord et Blancs du Sud, bien plus que sur une représentation différenciée des discriminations subies par les Noirs selon les régions. Le rôle joué par le Blanc, qu'il soit bon ou mauvais, semble alors le fil directeur des films portant sur la question noire, et ce jusqu'à la fin des années 1980.

#### *Une reconnaissance biaisée du combat pour l'égalité ?*

Entre les années 1960, qui esquissent un tournant<sup>92</sup>, et les années 1990, l'intérêt des cinéastes pour la question noire est grandissant. Les films montrent plus, et mieux, la communauté africaine-américaine et les enjeux auxquels elle est confrontée. Les années 1960 sont une décennie de profonds bouleversements sociaux aux États-Unis, notamment avec le mouvement pour les droits civiques. Le cinéma ne pouvait pas ignorer un phénomène de cette ampleur, et a dû s'adapter à ces évolutions en portant la question noire à l'écran<sup>93</sup>. Ainsi, *Devine qui vient dîner* (1967) propose un message d'espoir et d'ouverture, puisqu'il s'achève avec la bénédiction du père de Joey, qui accepte le mariage de sa fille avec un Noir, après toute une soirée à tergiverser avec ses préjugés. Cela suggère qu'avec un peu de bonne volonté, de la part des Blancs comme de la part des Noirs, le fossé entre les races peut être comblé. Par ailleurs, le film est un grand succès auprès du public blanc, attiré par le couple star que forment Spencer Tracy (qui joue Matt Drayton, le père de Joey) et Katharine Hepburn<sup>94</sup> (qui joue sa femme, Christina). Le choix de ces acteurs permet de séduire un public blanc, le choix du sujet permet de l'éveiller sur les questions raciales.

Cependant, si la question noire acquiert progressivement une place au cinéma, la période des années 1960 aux années 1990 montre que le point de vue qui domine est celui de réalisateurs blancs. Si un progrès est en marche pour réhabiliter l'image des Noirs après plus de cinquante ans de clichés racistes, cela passe par des voies parfois réductrices et des contre-stéréotypes<sup>95</sup>. Oui, il y a une reconnaissance des droits des Noirs, oui, il y a une reconnaissance du mouvement pour les droits civiques, mais par une représentation souvent biaisée, puisque l'homme blanc est régulièrement présenté comme le sauveur des Noirs.

Le journaliste blanc John Howard Griffin, en 1959, se livre à une expérience insolite. Grâce à un traitement médical, il parvient à accentuer temporairement la pigmentation de sa peau et à se

---

<sup>92</sup> Alain Malassiné, *op. cit.*

<sup>93</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

faire passer pour un Noir. Il part alors dans le Mississippi, où il fait l'expérience du racisme et des discriminations. Il décrit dans un ouvrage, *Dans la peau d'un noir* (adapté au cinéma sous le titre *Black Like Me* en 1964 par Carl Lerner<sup>96</sup>), la terreur qu'il a ressentie face aux dangers et à la violence à laquelle il s'exposait. Son témoignage a eu un succès retentissant aux États-Unis, et est particulièrement intéressant parce qu'il montre à quel point, même quand il est question de l'expérience noire et des souffrances des Africains-Américains, le point de vue d'un Blanc est celui qui touche le plus grand nombre, et qui conduit le public à s'interroger. Cela constitue une négation de l'activisme des Noirs, une négation des actions qu'ils mènent malgré les dangers pour atteindre l'égalité. Et le cinéma fonctionne de la même manière : en choisissant des Blancs comme personnage principaux de films abordant la question noire, les cinéastes introduisent un biais dans la représentation de l'Histoire, et, bien que plus subtilement que du temps des acteurs grimés, cantonnent les Noirs à leur infériorité. Les films sont alors tout à la fois reflet d'une société qui, malgré les changements, reste raciste, et une image infidèle de cette société dans laquelle les Noirs, au travers de multiples organisations et grâce aux figures de grands leaders, prennent en main leur destin. Cela contribue à construire un imaginaire collectif dans lequel les Blancs continuent d'avoir le beau rôle, et où les Noirs doivent être protégés par le paternalisme blanc.

On remarque cela nettement avec *Du Silence et des ombres* (1962). En effet, Atticus Finch, l'avocat blanc du Noir Tom Robinson, est le vrai héros (cela s'explique aussi parce que le film est narré par sa fille Scout). Il s'applique à défendre correctement Tom et essaie de le sauver d'un système judiciaire injuste. Tom est présenté comme un individu vulnérable et passif, en témoigne la séquence de nuit au cours de laquelle Atticus monte la garde devant la cellule de son client et le protège des membres du Klan venus pour l'agresser. Lorsqu'ils font demi-tour, on entend la voix inquiète de Tom demander s'ils sont partis, et Atticus de le rassurer. Plus encore, à la fin du film, Tom choisit de se suicider, alors même qu'Atticus avait prévu de faire appel de la décision du jury, et avait bon espoir en des chances de victoire. Le film de Robert Mulligan nous montre donc un Noir passif, qui baisse les bras, et un héros Blanc qui, lui, avait prévu de ne pas s'avouer vaincu et de poursuivre le combat. Dans la même perspective, John, dans *Devine qui vient dîner*, conditionne son mariage à la bénédiction des parents de Joey. Il va les voir et leur annonce qu'il renoncera à épouser leur fille s'ils n'acceptent pas leur union. À la fin, lorsque Matt donne sa bénédiction, c'est le Blanc qui a le beau rôle et grâce à qui tout finit bien, puisque John n'avait pas le caractère pour imposer sa volonté, et que Monsieur Prentice, son père, refuse toujours le mariage.

---

<sup>96</sup> Ce film faisait initialement partie du corpus de cette étude, mais pour des raisons de disponibilité, a dû en être retiré. Nous l'évoquons pourtant, sans pouvoir l'analyser en profondeur, du fait de l'écho qu'a eu cette expérience aux États-Unis.

L'exemple le plus probant de cette hiérarchie raciale dans le cinéma est proposé par *Mississippi burning*. Nous l'avons déjà évoqué, il n'y a aucun personnage important qui soit noir, et de manière générale, tous les Africains-Américains qui apparaissent à l'écran sont extrêmement passifs. Même le jeune garçon (joué par Darius McCrary) qui accepte de parler à Ward et Anderson, et qui ne semble pas avoir peur, est transformé en victime passive lors d'une séquence qui montre l'attaque d'une église noire par le Klan. Le garçon prie à genoux, puis est violenté par un suprémaciste blanc, qui le menace :

« On te l'a déjà dit une fois, négro, et on va pas te le répéter ! Tu fermes ta gueule et tu dis rien, à aucun des fédéraux, sinon on te met à terre, garçon<sup>97</sup>. »

Dans ce film, les Noirs constituent un arrière-plan, participent du décor plus que de l'intrigue. Les véritables personnages principaux sont Ward, Anderson, Madame Pell, son mari, le shérif. Le film ne permet en aucune manière d'approcher l'état d'esprit des Noirs du Sud, d'aborder leur psyché. En revanche, Ward évolue ; de jeune bureaucrate déconnecté de la réalité, il devient plus sage, apte à proposer la moralité du film, après que le FBI a découvert le corps du maire, qui s'est pendu, alors même qu'il n'était pas impliqué dans l'affaire :

« Il était coupable. Quiconque regarde ça en faisant comme si ça n'existait pas est coupable [...] tout aussi coupable que les fanatiques qui ont appuyé sur la détente. Peut-être même que nous sommes tous coupables<sup>98</sup>. »

Ceci est à nuancer avec le long discours prononcé par le pasteur lors de l'enterrement des trois militants. Appel à l'égalité, il n'est pas sans évoquer les grands discours des leaders du mouvement pour les droits civiques :

« Cela me fatigue et me rend malade d'assister aux obsèques d'hommes noirs assassinés par des hommes blancs. [...] Qu'est-ce qu'un "droit inaliénable" si vous êtes noir ? Que veut dire l'expression "égalité de traitement devant la loi" ? [...] J'ai envie de dire à ces personnes : regardez ce jeune homme, et vous verrez le visage d'un homme noir. Mais si vous regardez son sang, il est rouge, exactement comme le vôtre<sup>99</sup> ! »

---

<sup>97</sup> « You already been told once, nigger! We don't want to tell you again! You flap them bootlips of to any of them federal men, we'll put you in the ground, boy. », *Klansman, Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>98</sup> « He was guilty. Anyone's guilty who watches this happen and pretend it isn't [...] as guilty as the fanatics who pulled the trigger. Maybe we all are. », Willem Dafoe/Alan Ward, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>99</sup> « I am sick and tired of going to funeral of Black men who've been murdered by White men! [...] What is an 'unalienable right' if you are a Negro? What does it mean 'equal treatment under the law'? [...] I say to this people, look at this young man, and you'll see the face of a black man, but if you look at the blood, it's red! It is just like yours! », Frankie Faison/Pasteur, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

Mais il survient à la fin, comme une pensée d'après-coup, après un film articulé intégralement autour de personnages importants blancs<sup>100</sup>. C'est encore une fois la personne blanche qui devient héroïne avec *Le Chemin de la liberté*. Dans le contexte du grand mouvement de boycott des bus de Montgomery, en Alabama, on voit Miriam Thompson (Sissy Spacek), la maîtresse de maison, s'impliquer quotidiennement pour venir en aide au mouvement pour les droits civiques. Elle donne notamment de son temps en participant au système de covoiturage mis en place. Elle fait contrepoids à l'image de son mari Norman (Dwight Schultz), qui s'implique dans un Conseil de citoyens blancs, une organisation née en 1955, proche du Ku Klux Klan dans son idéologie de supériorité raciale des Blancs<sup>101</sup>. Miriam se tient aux côtés des femmes noires lorsque, à la fin du film, ces dernières sont violentées par le Conseil de citoyens blancs auquel appartient son beau-frère. La narratrice en voix off, qui n'est autre que la fille de Miriam, petite lors de l'action du film, conclut avec ces mots :

« Il a fallu des années avant que je ne comprenne ce que signifiait pour ma mère le fait de se tenir debout avec les autres dans cette ligne. Et en vieillissant, ce que ça signifiait pour moi<sup>102</sup>. »

Alors que le boycott des lignes de bus de Montgomery mène, nous le verrons, à de grandes avancées légales contre la ségrégation, la conclusion de ce film ne concerne que les Blanches. Ce sont les Blanches qui viennent en aide aux Noirs, c'est pour les Blanches que cela représente quelque chose. D'une certaine manière, c'est comme si par le cinéma, les Blancs s'approprièrent le sentiment de victoire ressenti par les Noirs face à cette réussite dont ils sont en réalité les principaux acteurs. Mais, nous le verrons plus loin, ce film contribue aussi à donner de la visibilité à cet épisode, et si la construction du personnage de Miriam en fait une sauveuse, celle du personnage de sa domestique, Odessa (Whoopi Goldberg) redonne dignité à la communauté africaine-américaine.

Enfin, on remarque cette prépondérance du personnage blanc dans *Bird* (1988) de Clint Eastwood, malgré le fait que le personnage principal soit le trompettiste Charlie Parker (Forest Whitaker). Tout au long de ce *biopic*<sup>103</sup>, le personnage de Chan (Diane Venora), la femme de Charlie, gravite autour de lui. C'est elle qui essaie de lutter avec lui contre ses addictions aux drogues, c'est elle qui le fait sortir de l'hôpital psychiatrique où il était enfermé suite à une tentative de suicide. Si la véracité de ses actions n'est pas à remettre en cause, puisque que Chan Parker a existé, aucune mention n'est faite des autres femmes de la vie de Charlie Parker, et surtout l'œuvre ne montre

---

<sup>100</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>101</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>102</sup> « It would be years before I understood what standin' in that line meant to my mother. And as I grow older, to me. », Mary Steenburgen/Narratrice, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pierce, 1990 (nous traduisons).

<sup>103</sup> Film biographique. Le terme de *biopic* est une contraction de « *biographical motion picture* ».

aucune femme noire, qu'il s'agisse de la mère du musicien ou de sa première femme Rebecca Parker Davis<sup>104</sup>. Cela suggère en sous-texte une négation de la femme noire, réduite à rien, à la différence de la femme blanche, sauveuse, battante, forte. Dans ce même film, Parker est montré entouré d'hommes blancs, qu'il s'agisse de son manager ou du musicien Red Rodney, qu'il prend sous son aile et essaie de protéger de la drogue. Cette relation a un double effet : celui de « blanchir » Charlie Parker en le déconnectant de la communauté noire américaine, et celui de neutraliser le racisme dans lequel il a évolué et qui a nourri sa personnalité et son œuvre. Une fois de plus, le Blanc a le beau rôle, et le réalisateur blanc ne sait pas représenter avec justesse l'expérience noire, ce qui conduit le public africain-américain à bouder ce film<sup>105</sup>.

### *Le mal à l'écran, enfin ?*

La période 1960-1990 marque l'arrivée du Ku Klux Klan à l'écran, non plus dans le cadre d'une glorification comme ce fut le cas pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais dans celui d'une représentation de ses crimes. Dans *La Chaîne*, Sidney Poitier est capturé avec son acolyte blanc par des Sudistes ruraux qui menacent de les lyncher. Dans *la Chaleur de la nuit*, on le voit poursuivi par des suprémacistes blancs qui l'acculent dans une usine abandonnée. Dans *Du Silence et des ombres*, Tom Robinson, ainsi qu'Atticus Finch, sont menacés par les partisans de la suprématie blanche. Mais dans ces trois films, jamais le terme de Ku Klux Klan (ou toute autre expression lui faisant référence explicitement) n'est employé. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que l'on assiste à la représentation d'une dénonciation nette du Klan, de ses crimes et de son système de terreur. Au début du film *A Soldier's Story*, les soldats noirs sont persuadés que c'est le Klan qui a assassiné le sergent Waters, en témoigne la réplique de l'un d'entre eux : « Mais allez, tout le monde sait que c'était le Klan [...] Ils ont lynché Jefferson la semaine de mon arrivée ici<sup>106</sup> ». Un peu plus tard, lorsque le caporal Ellis (Robert Townsend) va chercher Davenport (Howard E. Rollins Jr.), il lui explique qu'« ils » ont tué le sergent. Davenport demande à qui renvoie ce « ils », et Ellis répond « Les gens du Klan, monsieur. Ils sont pas vraiment fans de nous autres les Yankees bronzés<sup>107</sup> ». D'ailleurs, un grand pas dans l'enquête est franchi quand le soldat Wilkie (Art Evans) souligne qu'il lui semble étrange que le cadavre du sergent Waters porte ses insignes :

---

<sup>104</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> « Come on, now, everybody knows it was the Klan [...] They lynched Jefferson the week I got here », soldat noir, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>107</sup> « The Klan, sir. They ain't too crazy about us tan Yanks down here. », Robert Townsend, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

« Y'a un truc qui va pas, hein, monsieur ? Je veux dire, les gars du Klan, ils supportent pas de nous voir avec des uniformes. En général, ils enlèvent les insignes et tout avant de nous lyncher<sup>108</sup>. »

La présence à l'écran du Klan et de son système de violence s'explique avant tout par le circuit de production, qui, depuis 1952, s'émancipe du code de censure<sup>109</sup>. Cela rend possible de porter à l'écran des scènes plus choquantes sans systématiquement nier la violence. Cette visibilité s'explique aussi par les changements profonds qui sont à l'œuvre dans la société : lois de déségrégation, mouvement pour les droits civiques, émergence de célébrités noires. Aucun film cependant ne présente en profondeur l'idéologie du Klan de manière critique – il faudra pour cela attendre 2018, avec *Blackkklansman* de Spike Lee – mais cette période permet au public de voir le Klan comme l'incarnation du Mal. D'ailleurs, les Conseils de citoyens blancs, présentés historiquement comme plus légaux et moins violents que le Klan, ont à l'écran, en 1990 une représentation fidèle. En effet, ces Conseils sont « le Klan en col blanc<sup>110</sup> », des hommes de la classe moyenne, convaincus de la supériorité blanche, mais qui ne veulent pas se salir les mains, et semblent de prime abord moins dangereux. Dans *Le Chemin de la liberté*, Norman Thompson (Dwight Schultz) se dispute avec Miriam parce qu'elle n'apprécie pas qu'il ait intégré un Conseil de citoyens blancs en compagnie de son frère, Tunker Thompson (Dylan Baker). Il lui rétorque « pour moi, c'est rejoindre soit ce groupe, soit le Klan<sup>111</sup> », ce qui semble faire du Conseil une douce alternative par rapport au Klan. Mais lorsque le lieu de rassemblement pour le covoiturage est attaqué par le même Conseil de citoyens, on remarque que la violence règne, et Tunker se fait menaçant : « Dans quelques minutes, 150 hommes vont dissoudre ce petit rassemblement... par tous les moyens possibles<sup>112</sup> ». Les membres du Conseil de citoyens blancs, une fois sur place, sont particulièrement agressifs, et lorsque Miriam veut partir en voiture avec sa fille et Odessa, ils détruisent son parebrise et ses vitres à coups de batte de baseball, et l'un d'eux prend Miriam à partie :

« Tu feras pas sortir ta servante nègre de là ! [...] Tu veux jouer à être une négresse ? [...] Si elle veut repartir, elle marche avec le reste des nègres<sup>113</sup> »

---

<sup>108</sup> « Something's wrong, ain't it, sit? I mean, those Klan boys, they can't stand to see us in these uniforms. They usually take the stripes and stuff off before they lynch us. », Art Evans/Wilkie, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>109</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>110</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>111</sup> « For me, it's either joining this group or the Klan. », Dwight Schultz/Norman Thompson, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>112</sup> « In a few minutes 150 men are gonna shut this lot down... any way they can. », Dylan Baker/Tunker Thompson, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>113</sup> « You ain't drivin' your nigger maid out of here [...] You wanna act like a nigger? [...] If she leaves, she walks with the rest of the niggers », membre du Conseil de citoyens, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

Cette présentation du Klan, en tant que système terroriste, pas forcément en tant qu'organisation encadrée et délimitée<sup>114</sup>, porte à l'écran une nouvelle figure du mal incarné, et en cela, il s'agit d'une avancée, puisque ce ne sont plus les Noirs, mais les suprémacistes blancs qui constituent un danger. Les cinéastes font maintenant incarner des membres du Klan, des meurtriers aux Blancs. Mais les clichés de début de siècle perdurent cependant, parce qu'intégrer le Klan, ou défendre la suprématie blanche, est parfois montré comme une manière de faire valoir sa condition d'homme blanc, mise en danger par le progrès social des Noirs. Par exemple, le mari de Miriam dans *Le Chemin de la liberté* n'est pas un homme profondément mauvais, mais comme un homme perdu, influencé par sa famille et son entourage : « Je suis là à me saigner pour m'affirmer en tant qu'homme blanc dans cette foutue ville, et toi, tu conduis une domestique noire<sup>115</sup> ». Dans la même perspective, le fils de Daisy (Dan Aykroyd), dans *Miss Daisy et son chauffeur*, ne veut pas accompagner sa mère à un dîner en présence de Martin Luther King, parce que cela peut lui porter préjudice dans son travail. Il a même remarqué que des personnes embauchées depuis moins longtemps que lui avaient bénéficié d'une meilleure augmentation, et qu'il est l'objet de moqueries : « Ils m'appellent Martin Luther Werthan dans mon dos<sup>116</sup> ».

Le cinéma montre peu la question noire et la question du racisme dans le Nord, la majorité des films se déroulant dans le Sud. Cela est assez logique dans la mesure où de grands combats ont lieu dans les États du Mississippi ou de l'Alabama, les États les plus racistes du pays. Mais après 1954 et l'arrêt *Brown v. Board of Education of Topeka et al.*, qui interdit la ségrégation dans le domaine scolaire, le Nord doit aussi se remettre en question structurellement<sup>117</sup>. Le cinéma hollywoodien, avec *Mississippi burning*, par exemple, dénonce le racisme et les crimes qui en sont le fruit en faisant le portrait des suprémacistes en tant que *rednecks* ignorants (voir les entretiens avec les locaux précédemment cités). D'une part, cela dénonce le racisme présent dans le Sud à cette époque-là comme étant le produit de l'ignorance, mais d'autre part cela passe sous silence une grande partie de l'histoire des discriminations, puisque le cinéma pêche à montrer les difficultés rencontrées par les Noirs dans le Nord pour pouvoir se loger, accéder à l'éducation, mais aussi les discriminations autour des préjugés qui font des Noirs des criminels en puissance, comme le profilage racial (*racial profiling*)<sup>118</sup>. Le fait que le meurtrier du sergent Waters, dans *A Soldier's Story*, ne soit pas un suprémaciste blanc, malgré la présence de deux soldats blancs l'ayant tabassé peu avant sa mort, produit un message en double teinte. Cela semble, subtilement, excuser l'idéologie d'une volonté

---

<sup>114</sup> Pour reprendre les analyses de Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>115</sup> « Here I am tryin' to hold my head up as a White man in this town, and you're carting a nigger maid », Dwight Schultz/Norman Thompson, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>116</sup> « Call me Martin Luther Werthan behind my back », Dan Aykroyd/Boolie Werthan, *Miss Daisy et son chauffeur*, Bruce Beresford, 1989 (nous traduisons).

<sup>117</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

de « remettre le Noir à sa place », innocenter les suprémacistes<sup>119</sup>, et fait très clairement écho à la société étatsunienne qui peine, encore dans les années 1980, à condamner les responsables de crimes raciaux<sup>120</sup>.

Finalement, on remarque que les films portant sur la question noire véhiculent surtout deux images du Blanc. D'une part, l'homme blanc comme un danger, un tortionnaire, celui qui déteste les Noirs et les *nigger-lovers*. D'autre part, l'homme blanc qui a intégré son fardeau, qui vient tirer les Noirs d'affaire. En découle alors une double image du Noir : une victime, et un individu passif incapable de prendre en main sa propre émancipation. Ainsi, si le cinéma progresse au fil de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle dans sa capacité à dénoncer le Klan et ses crimes, il ne réussit pas pour autant à s'émanciper pleinement de l'idéologie du fardeau de l'homme blanc ni d'un paternalisme condescendant envers les Noirs.

#### *Tortionnaire ou sauveur, l'homme blanc bipolaire*

L'idée d'une bipolarité, au sens strict du terme, permet d'appréhender correctement l'histoire des États-Unis, nation tiraillée entre le Sud et le Nord, entre la communauté blanche et la communauté noire, entre valeurs fondatrices de liberté et d'égalité et réalité de l'esclavage puis de la ségrégation. Mais cette bipolarité s'applique aussi à la représentation que le cinéma donne de l'homme blanc, dans ses interactions avec les Africains-Américains. L'homme blanc devient-il le sauveur des Noirs, comme nous nous le demandions ?

La réponse à cette question ne peut pas être affirmative. En effet, la représentation des Blancs au cinéma ne tend pas vers une transition complète dans le sens de personnages éveillés aux tensions raciales et actifs en faveur de l'égalité. Au contraire, la fin de la censure rendant possible la représentation de la violence à l'écran, les cinéastes proposent une vision plus juste des crimes raciaux surtout à partir des années 1980. Les Blancs ne sont plus de parfaits innocents, de bons maîtres auxquels leurs esclaves sont attachés. Ils sont aussi des criminels, en témoigne la réplique du Klan qui assassine James Chaney, le jeune Noir, après que ses deux compagnons ont assassiné Andrew Goodman et Michael Schwerner. On ne voit pas son visage, on entend simplement sa voix : « Vous m'avez laissé qu'un nègre. Mais au moins je me serai fait un nègre<sup>121</sup> ». Le cinéma montre aussi les Blancs racistes de l'armée étatsunienne, avec le personnage de Byrd dans *A Soldier's Story*, qui tabasse le sergent Waters parce qu'il estime que ce dernier n'a pas été assez respectueux

---

<sup>119</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>120</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>121</sup> « You only left me a nigger, but at least I shot me a nigger », *Klansman, Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

envers lui. Parallèlement, les réalisateurs portent à l'écran l'image de Blancs qui sauvent les Noirs, nous l'avons vu avec *Mississippi burning*.

Parfois, on trouve un plus juste milieu avec une évolution progressive du personnage blanc qui devient au fil du film plus sensible à la question noire. On remarque les progrès qu'accomplit Miriam, dans *Le Chemin de la liberté*. D'indifférente au sort des domestiques noirs, elle devient fervente militante et prend part au mouvement, en donnant de son temps lorsqu'elle s'engage dans le covoiturage. De même, on voit *Dans la Chaleur de la nuit* le coéquipier de Virgil évoluer, allant jusqu'à le défendre lorsqu'il est mis en danger par le Klan. Peu à peu, il reconnaît le talent de son collègue noir et apprend à se défaire de ses préjugés et à le respecter. Dans *Gloria*, le personnage de Robert G. Shaw accomplit une sorte de rite d'initiation<sup>122</sup> à mesure que le film avance. De jeune homme, il devient plus mûr, prend conscience de l'humanité des Noirs et finit par mourir héroïquement à leurs côtés.

Mais l'on retiendra toutefois que le cinéma est régi par un manichéisme latent qui réduit la figure du Blanc soit au bien, soit au mal, qui fait de lui soit un sauveur soit un tortionnaire. Malgré le constat d'une tendance à montrer une version modernisée du fardeau de l'homme blanc, de héros blancs qui se dévouent pour les Noirs, pour les sauver de leur condition, on ne peut nier la dénonciation profonde, par les films, des tensions raciales et de leur origine, *i.e.* le racisme et l'ignorance des suprémacistes blancs. Cela fait passer les Noirs au second plan, dans l'attribution des rôles ou dans la représentation des événements historiques. Mais on peut quand même suggérer que cette bipolarité fait du cinéma, une fois de plus, est un miroir de la société, ou du moins un miroir de la communauté blanche. En effet, des Blancs ont milité aux côtés des Noirs dans les années 1950-1970, tout comme d'autres ont continué à les lyncher. Cela permet de constater, sur la période des années 1960 aux années 1980, une véritable évolution cinématographique, qui laisse espérer une meilleure représentation des tensions interraciales mais aussi des contradictions à l'œuvre au sein de la communauté blanche. Cependant, l'inconvénient principal de ces figures de héros blancs qui relèguent les Noirs au second plan est qu'elles rassurent le public blanc. En lui montrant des « bons » Blancs, elle le conforte dans l'idée que le problème du racisme n'est pas si grave que cela, puisque les « mauvais » Blancs ne sont pas la règle générale, et, par voie de conséquence, empêche une véritable reconnaissance des Noirs<sup>123</sup>. Une entrée à l'écran de la question des droits des Noirs est enfin permise, mais cela soulève dans le même temps le problème de la représentation des combats menés par les Noirs, pour leur propre émancipation, et le rôle crucial qu'ils ont joué dans les avancées légales comme sociales.

---

<sup>122</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>123</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

## Chapitre 5 : Le temps de l'émancipation, une « longue marche de l'intégration<sup>1</sup> »

« Il y a cent ans, un grand Américain, dans l'ombre duquel nous nous tenons aujourd'hui, signait l'Acte d'Émancipation [...] Mais cent ans ont passé, et le Noir n'est toujours pas libre. Cent ans ont passé, et l'existence du Noir est encore tristement entravée par les menottes de la ségrégation et les chaînes de la discrimination [...] Et c'est pourquoi nous sommes venus ici aujourd'hui pour exposer cette honteuse situation<sup>2</sup>. »

Le 28 août 1963, Martin Luther King réunit pour une marche pacifique plus de 250 000 personnes, à Washington<sup>3</sup>. À l'issue de cette manifestation, il prononce ce qui devient rapidement son discours le plus célèbre, « *I have a Dream* », un message d'espoir qui peint le tableau de la société idéale. Depuis la fin des années 1950, Martin Luther King est à la tête du combat pour les droits civiques, il en est le porte-parole non violent<sup>4</sup>. Il est, parmi d'autres grands leaders, la figure qui incarne les efforts des Noirs pour progresser socialement, et l'un des personnages historiques qui a contribué à faire des années 1960 un tournant pour la société étatsunienne.

La communauté africaine-américaine s'engage dans des organisations de plus en plus nombreuses, et certains Noirs connaissent la célébrité, avec par exemple Sidney Poitier qui accède au rang de « superstar », et devient l'un des principaux acteurs de premiers rôles, Noirs et Blancs confondus. Le combat est politique, les enjeux sont sociaux, mais l'émancipation est souvent facilitée par l'art. Ce dernier rend possible une meilleure visibilité des Noirs, de leurs talents, pour une reconnaissance de leur place sociale et des discriminations qu'ils subissent. Les artistes noirs, qu'il s'agisse de cinéastes ou de musiciens, en rencontrant leur public, participent de l'avancée des Noirs et de la lutte pour l'égalité.

Une nouvelle fois, le cinéma doit intégrer les changements sociaux et s'y adapter pour pouvoir trouver son public. Nous l'avons vu, le « fardeau de l'homme blanc » reste latent, l'idée d'une hiérarchie raciale et d'un paternalisme perdure, même si c'est de manière plus discrète. Mais des années 1960 aux années 1990, le changement est à l'œuvre, les Noirs se battent pour être des

---

<sup>1</sup> Pour reprendre la formule de Nicole Bacharan, *op. cit.*, page 373.

<sup>2</sup> « Five score years ago, a great American, in whose symbolic shadow we stand today, signed the Emancipation Proclamation [...] But one hundred years later, the Negro still is not free. One hundred years later, the life of the Negro is still sadly crippled by the manacles of segregation and the chains of discrimination [...] And so we've come here today to dramatize a shameful situation. », Martin Luther King, cité dans « *I Have a Dream* ». *Discours de Martin Luther King, 28 août 1963*, Paris, Points, 2009 (traduction de Pascale Haas).

<sup>3</sup> Taylor Branch, *Parting the Waters. America in the King Years, 1954-1963*, New York, Simon & Schuster, 1988.

<sup>4</sup> *Ibid.*

citoyens à part entière, et au fil de leurs victoires légales, le cinéma se fait le reflet de leurs avancées, portant enfin à l'écran des figures de Noirs engagés et insoumis.

## **Le refus de la soumission : un long combat politique et social pour les droits civiques**

Rosa Parks, militante engagée et femme connue pour être celle qui n'a pas voulu céder sa place à un Blanc dans le bus, affirmait dans son autobiographie *My Story* (1992) :

« Les gens disent toujours que je n'ai pas voulu donner mon siège parce que j'étais fatiguée, mais ce n'est pas vrai. J'étais seulement fatiguée de toujours devoir céder<sup>5</sup>. »

Cette formule inverse la représentation habituelle de Noirs soumis, incapables de s'affirmer face aux Blancs. Ici, Rosa Parks montre la capacité à refuser que l'ordre des choses injuste ne perdure, et son geste, qui la conduit à être arrêtée, constitue l'événement qui accélère le mouvement. Suite à son arrestation, le boycott des lignes de bus est lancé. Elle n'est qu'un exemple parmi les multiples personnes qui se sont battues pour leurs droits, et qui ont fait du mouvement pour les droits civiques une réalité, capable de changer les lois.

### *La fin de la passivité et sa représentation au cinéma*

Même si des organisations comme la NAACP, fondée en 1909, luttent depuis le début du siècle pour l'avancement des personnes de couleur, les années 1950 et 1960 marquent l'entrée des Noirs dans un combat actif pour conquérir leurs droits. Plusieurs mouvances et philosophies composent ce mouvement. Entre la non-violence, le séparatisme radical prôné par la *Nation of Islam*, la lutte pour l'inscription sur les listes électorales du Sud, la désobéissance civile des *sit-ins*, les revendications du droit à l'autodéfense par le *Black Panther Party* fondé en 1966<sup>6</sup>, ou encore l'idéologie du *Black Power* des années 1970, par de multiples actions et selon des méthodes diverses, les Africains-Américains protestent contre les discriminations.

De tout cela, l'Histoire retient les noms de grandes figures. On se souvient de Martin Luther King, de Malcolm X, de Medgar Evers, de Rosa Parks<sup>7</sup>... L'histoire du mouvement, jusqu'à très récemment, s'est surtout articulée autour des personnages célèbres qui ont marqué leur temps et leur communauté, formant un « panthéon des droits civiques<sup>8</sup> ». En somme, l'Histoire a retenu des épisodes marquants, un nombre restreint d'acteurs du mouvement, et l'on pourrait, en reprenant

---

<sup>5</sup> Citée par Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*, page 207.

<sup>6</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>7</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>8</sup> « civil rights pantheon », expression de Ron Stallworth, *Black Klansman. Race, Hate, and the Undercover Investigation of a Lifetime*, London, Penguin Random House, page 21.

les analyses de Nietzsche<sup>9</sup>, parler d'une « histoire monumentale » des luttes pour l'égalité menées par les Noirs. En effet, c'est une histoire qui se compose de personnages héroïsés, presque mythifiés, d'une sélection de dates marquantes, renvoyant à des événements très précis. C'est une histoire qui, selon Nietzsche, fait oublier les acteurs de l'ombre, les personnes qui ont contribué aux changements historiques par leurs petites actions quotidiennes parfois invisibles. C'est une manière de faire l'Histoire dont il faut selon lui se méfier, parce qu'elle nie des pans entiers de ce qui fait le progrès historique, mais c'est aussi la représentation de grandes figures qui motive l'homme d'action à agir.

Pour nous, cette manière de concevoir l'Histoire paraît particulièrement intéressante, parce qu'il semble essentiel de ne pas perdre de vue que ce refus de la passivité, l'investissement des Noirs dans une lutte pour leurs droits, n'aurait pas pu exister sans les multiples anonymes qui ont œuvré au quotidien et se sont engagés malgré les risques. Le 28 août 1963, *I Have a Dream* n'aurait eu aucun effet si Martin Luther King avait été seul. C'est parce que plus de 250 000 personnes ont fait le déplacement depuis les quatre coins du pays que la Marche de Washington a eu une résonance aussi particulière et que les avancées légales ont suivi. C'est parce que pendant des années, malgré les lynchages<sup>10</sup>, des hommes et des femmes noirs, de toutes les couches de la société, ont participé à des marches pacifiques, à des *sit-ins* et à des boycotts, que la ségrégation a progressivement été rendue illégale<sup>11</sup>. C'est parce qu'ils ont persévéré pour s'inscrire sur les listes électorales que le *Voting Rights Act* de 1965<sup>12</sup> a été promulgué. Si les grands leaders ont fédéré et organisé la communauté noire, c'est véritablement la somme de ces anonymes qui a rendu possible le changement social. La « mémoire collective<sup>13</sup> », qui structure la société grâce à un « réservoir de la connaissance du passé<sup>14</sup> » partagé par le plus grand nombre, tend à laisser de côté les foules de militants du quotidien au profit de la mise en avant des figures célèbres.

Il est alors particulièrement intéressant de constater qu'entre les années 1960 et la fin des années 1980, le cinéma ne cède pas à cette tendance. Au contraire, les studios s'attachent à représenter la communauté africaine-américaine au travers de personnes ordinaires, confrontées à des situations permanentes de racisme ordinaire, et pour qui le temps est venu de refuser les discriminations. Le cinéma, sur cette période, ne fabrique pas une « histoire monumentale », mais rend leur dignité aux particuliers. La principale explication réside dans le fait qu'entre les années 1960 et 1970 au moins, il est trop tôt pour Hollywood de porter à l'écran les figures contemporaines

---

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>10</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>11</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

<sup>14</sup> Shlomo Sand, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Le Seuil, 2004.

du mouvement des droits civiques. Il est très difficile de consacrer un film à Malcolm X ou à Martin Luther King, respectivement assassinés les 21 février 1965 et 4 avril 1968<sup>15</sup>. En effet, les circonstances des assassinats restent troubles, et si des coupables sont arrêtés<sup>16</sup>, trois membres de la *Nation of Islam* pour Malcolm X, et James Earl Ray pour Martin Luther King, certains doutes planent sur les commanditaires. Malcolm X, particulièrement craint par le FBI et par la société blanche, ne pouvait faire l'objet d'une glorification cinématographique avant les années 1990. Les cinéastes se replient donc sur une représentation du racisme et des discriminations sans faire intervenir les personnages historiques trop polémiques. Par exemple, dans *Glory*, Frederick Douglass, grand leader du mouvement abolitionniste, apparaît brièvement pour vanter les mérites d'un régiment de Noirs : « Nous apporterons fierté et honneur à ceux qui n'ont toujours connu que l'humiliation<sup>17</sup>. »

Le temps a suffisamment passé pour qu'Hollywood puisse proposer une représentation positive d'un leader abolitionniste noir, représentation impensable cinquante ans auparavant. En revanche, dans des films comme *Le Chemin de la liberté*, l'accent est mis sur le personnage d'Odessa, simple domestique noire, qui s'implique dans le boycott des lignes de bus de Montgomery. En somme, il est très intéressant de voir ce décalage entre les luttes historiques et quotidiennes des Noirs pour leurs droits, l'Histoire qui retient un panthéon de grandes figures, et le cinéma qui, au contraire, met en avant les acteurs anonymes des changements sociaux. Dans cette perspective, on peut remarquer que, pour la première fois, le cinéma n'est pas qu'un vecteur du racisme prégnant dans la société, il se fait aussi porteur d'un message d'humanisation et d'émancipation des Noirs.

*Dans la Chaleur de la nuit*, par exemple, présente Sidney Poitier comme un homme affirmé, compétent<sup>18</sup>, qui ne se laisse pas intimider ou cantonner à son infériorité. Il ne se laisse pas dicter sa conduite et mène l'enquête selon ses propres règles, légitimé



Image 15 Noirs aux champs (*Dans la Chaleur de la nuit*)

par son statut d'expert dans la résolution d'homicides. Plus encore, il refuse d'être soumis et ne reste pas passif. Lorsqu'il se rend dans la plantation de Monsieur Endicott (Larry Gates), la séquence de l'interrogatoire dans la serre est symboliquement très forte. En effet, Endicott tient

<sup>15</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>16</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>17</sup> « We will offer pride and dignity to those who have known only degradation. », Raymond St. Jacques/Frederick Douglass, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>18</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

un discours particulièrement raciste, en établissant un parallèle entre la variété de fleurs qu'il cultive et les Noirs :

« Comme le nègre, elle a besoin d'être soignée, d'être nourrie et d'être cultivée.  
Et cela prend du temps<sup>19</sup>. »

Le personnage de Poitier, Virgil, ne se laisse pas intimider et poursuit ses questions, suite à quoi Endicott le gifle. Et, pour la première fois au cinéma, un Noir met une gifle à un Blanc parce que ce dernier lui a manqué de respect. Poitier sort, l'espace d'un instant, de la figure du Tom moderne qu'il a l'habitude d'incarner, et non seulement refuse d'être soumis à la violence du personnage blanc, mais rétorque face à son attaque. Discrètement, cette scène suggère l'idéologie du *Black Power* qui émerge à la fin des années 1960, et il est intéressant de constater que concernant cette scène, Poitier a eu l'occasion de faire entendre son opinion. En effet, il n'a accepté de signer le contrat qu'à la condition qu'il puisse gifler Endicott en retour et que la scène ne soit pas coupée au montage<sup>20</sup>.

À la fin des années 1980, *Miss Daisy et son chauffeur* propose aussi une scène représentant le refus de la passivité. Si le personnage de Hoke (Morgan Freeman) est poli et dévoué tout au long du film, il sait aussi imposer son caractère. Lorsqu'il conduit Daisy à Mobile, en Alabama, pour l'anniversaire de son frère, il n'hésite pas à la réprimander lorsqu'elle refuse qu'il s'arrête au beau milieu de la route, de nuit, pour soulager ses besoins :

« Vous savez bien que les Noirs peuvent pas utiliser les toilettes, dans aucune station-service, Miss Daisy. Vous savez bien ça<sup>21</sup>. »

Il n'hésite pas à lui dire qu'il n'est plus un enfant et qu'il sait tout de même, à presque soixante-dix ans, le moment où il ne peut plus se retenir. Il sort alors de la voiture et part avec les clés, laissant Daisy seule et peu rassurée. On peut lire dans cette séquence, sinon un acte militant fort, au moins une reconnaissance de la capacité des Noirs à refuser la soumission. D'ailleurs, même dans *Mississippi burning*, qui, nous l'avons vu, donne une image particulièrement passive – et presque dégradante – de la communauté noire, le personnage d'Aaron (Darius McCrary), dans un dialogue avec Ward, montre un certain caractère en le conseillant pour son enquête : « C'est pas aux gens de couleur qu'il faut parler [...] commencez par le bureau du shérif<sup>22</sup> ». À cela, Ward lui demande

---

<sup>19</sup> « Like the Negro, they need care and feedin' and cultivatin'. And that takes time. », Larry Gates/Endicott, *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

<sup>20</sup> *I Am Not your Negro*, documentaire de Raoul Peck, 2016, disponible et visionné sur Netflix.

<sup>21</sup> « You know colored can't use the toilet at any station Miss Daisy. You know that. », Morgan Freeman/Hoke Colburn, *Miss Daisy et son chauffeur*, Bruce Beresford, 1989 (nous traduisons).

<sup>22</sup> « It ain't colored folks you should talk to [...] just start with the sheriff office. », Darius McCrary/Aaron, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

pourquoi il n'a pas peur, et le jeune garçon lui répond « Pourquoi *vous*, vous avez pas peur<sup>23</sup> ? ». Que la victime de discrimination et de crimes raciaux soit la personne qui explique à l'agent du FBI que c'est à lui d'avoir peur est, malgré le reste du film, une suggestion intéressante de l'action des Noirs, et une reconnaissance subtile du courage dont ils ont fait preuve dans la lutte pour les droits civiques. D'ailleurs, la séquence du début du film montre le jeune militant noir, James Chaney, mettre en garde ses camarades blancs sur le fait qu'ils doivent être plus prudents, et que dans cette partie du pays, les suprémacistes sont vraiment dangereux. Discrètement, le film montre dès les premières minutes le courage d'un Noir s'engage malgré les dangers et la témérité de Blancs qui s'aventurent dans une lutte sans réellement connaître le terrain. Par conséquent, même si elle n'est souvent que suggérée, l'action des Noirs pour leur propre émancipation est portée à l'écran à partir des années 1980.

*Action noire et victoire sur la ségrégation : le cas du boycott de Montgomery*

Le 1<sup>er</sup> décembre 1955, Rosa Parks refuse de céder son siège à un Blanc dans le bus, comme la loi d'Alabama le dispose<sup>24</sup> : à Montgomery, les dix sièges avant sont réservés aux Blancs, les dix sièges arrière aux Noirs et les 16 du milieu sont répartis à la discrétion du conducteur. Elle est arrêtée et devient rapidement la figure respectable que les militants attendaient pour lancer une action de grande ampleur<sup>25</sup>. Depuis sa fondation en 1946, le *Women's Political Council* lutte contre la ségrégation dans les transports et attend une occasion favorable ainsi que la bonne personne pour agir. Rosa Parks, militante de la NAACP depuis de nombreuses années, est l'incarnation de la respectabilité ; son emploi de couturière la rend proche des ouvriers, et sa pratique religieuse assidue fait que la bourgeoisie peut aussi se retrouver en elle. Edgar D. Nixon, militant de la NAACP, règle la caution nécessaire à la libération de Rosa Parks<sup>26</sup>.

En 1955, la ville de Montgomery compte 110 000 habitants, dont environ 50 000 Noirs<sup>27</sup>. Le 2 décembre, une cinquantaine de responsables de la communauté noire se réunissent à l'église baptiste de Dexter Avenue et s'accordent pour mettre en place le boycott des bus. Dans *Le Chemin de la liberté*, des plans successifs montrent des Noirs recevoir un tract qui annonce l'arrestation de Rosa Parks et invite à la réunion à l'église. En réalité, ce sont des milliers de tracts, rédigés et distribués par les femmes du *Women's Political Council*, qui circulent pour mobiliser la communauté africaine-américaine. Dès le 5 décembre, les Noirs de la ville partent au travail à pied et les bus de

---

<sup>23</sup> « How come *you* ain't [afraid]? », Darius McCrary/Aaron, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>24</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>25</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

Montgomery tournent quasiment à vide<sup>28</sup>. *Le Chemin de la liberté* représente cela en montrant Odessa, le lundi matin, constater que les bus sont vides. C'est ce constat qui la lance définitivement dans le boycott, puisqu'elle appelle son employeuse afin de la prévenir qu'elle sera en retard. Le soir même, elle rentre chez elle les pieds en sang d'avoir marché des heures, épuisée, mais se rend quand même à l'assemblée populaire organisée à l'église pour décider de la poursuite du boycott.

Le 5 décembre est fondée la *Montgomery Improvement Association* (MIA), et Martin Luther King, alors jeune pasteur peu connu, est proposé pour sa présidence<sup>29</sup>. Le soir même, son discours devant l'assemblée populaire lui rallie le public de domestiques et d'ouvriers. Par la suite, la MIA prend la direction du mouvement, et la répartition des rôles se fait entre les hommes : Ralph Abernathy est chargé d'ouvrir les négociations avec les compagnies de bus, Edgar Nixon est trésorier de l'association, Rufus Lewis a la responsabilité de mettre en place un système de covoiturage. Rosa Parks, à l'origine du mouvement, ainsi que Jo Ann Robinson, présidente du *Women's Political Council*, sont écartées des décisions ; nommées membres du comité exécutif de la MIA, elles ne sont pourtant pas conviées aux réunions<sup>30</sup>. Rosa Parks fait une apparition lors du discours de Martin Luther King, mais elle ne parle pas : son silence fait d'elle une « Madone<sup>31</sup> » et fait oublier son activisme depuis les années 1930. L'histoire ne retient que la couturière fatiguée d'être réduite à la soumission, et retient la montée en puissance de Martin Luther King dans le mouvement, mais le rôle initial des femmes est gommé par la postérité<sup>32</sup>. C'est notamment pour cela que *Le Chemin de la liberté* est si intéressant à étudier. Il prend pour sujet le boycott de Montgomery, mais on ne voit qu'une fois Martin Luther King, il n'a pas dans le film la place de leader du mouvement et d'orateur charismatique que l'on a retenue de lui. Une séquence cependant montre un prêcheur noir faire un discours, sans préciser qu'il s'agit de Martin Luther King. Seule une étude des événements historiques peut le confirmer, ainsi qu'une analyse du discours prononcé dans le film, qui est en réalité une reprise du discours prononcé par Martin Luther King<sup>33</sup> le soir du 5 décembre :

« La seule arme dont nous disposons est celle de la contestation [...] Si nous avons tort, alors la Constitution des États-Unis a tort [...] et Dieu tout-puissant a tort<sup>34</sup>. »

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Taylor Branch, *op. cit.*

<sup>30</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Taylor Branch, *op. cit.*

<sup>34</sup> « The only weapon that we have in our hands is the weapon of protest [...] if we are wrong, the Constitution of the United States is wrong [...] God Almighty is wrong », prêcheur noir, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

Martin Luther King, le 5 décembre 1955, concluait en disant même que la justice serait un mensonge si les Noirs qui refusent la soumission avaient tort<sup>35</sup>. Ainsi, un petit rôle est accordé au leader du mouvement pour les droits civiques, bien éloigné du statut que le boycott de Montgomery lui a fait acquérir au sein du mouvement.

À l'opposé, le véritable personnage principal, Odessa, est une simple domestique, mariée à un ouvrier. C'est autour d'elle que s'articule le film. Elle est déterminée, et on le voit notamment dans la séquence où sa fille Selma tente de prendre le bus et se fait agresser par des suprémacistes blancs : Odessa la réprimande fermement et lui rappelle l'importance de l'engagement dans ce boycott. Le film montre aussi, lors de l'attaque du Conseil de citoyens blancs sur le parking, une foule de femmes noires unies et courageuses qui ne cèdent pas face à la menace. La fiction, ici, paradoxalement, est plus fidèle à la vérité que la réalité des faits<sup>36</sup>. Le film met en avant les femmes du quotidien, les domestiques, les ouvrières, qui ne sont pas grands leaders mais sans qui ce boycott n'aurait jamais eu lieu.

Ainsi, *Le Chemin de la liberté* donne une représentation très fidèle de l'engagement de la communauté africaine-américaine

qui a su obtenir gain de cause à force de détermination et de patience. Lorsque son employeur vient voir dans la cuisine pour lui demander « si [elle pouvait] prendre le bus, est-ce qu'[elle préférerait] quand même marcher plutôt que de [s']asseoir à l'arrière<sup>37</sup> », elle n'hésite pas à



Image 16 Odessa prête à démissionner (*Le Chemin de la liberté*)

répondre que oui, elle préférerait marcher. En sortant du travail, elle confie même à une amie, domestique elle aussi : « Je marcherais jusqu'à ne plus avoir de jambes si je croyais que ça pourrait donner à mes enfants une meilleure entrée dans la vie<sup>38</sup> ». Tout au long du film, on la voit marcher par tous les temps, arriver épuisée au travail ou chez elle, mais ne jamais arrêter le boycott. Elle est même prête à démissionner de chez les Thompson plutôt que de céder et recommencer à prendre le bus :

<sup>35</sup> Ce discours est en partie cité par Pap Ndiaye, *op. cit.*, page 83.

<sup>36</sup> Une idée développée par Marc Ferro, *op. cit.*

<sup>37</sup> « If it were safe to ride the bus, you'd still rather walk than sit in the back ? », Dwight Schultz/Norman Thompson, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>38</sup> « I'd walk until I got no legs left if I thought it was gonna give my children a better shot in the world. », Whoopi Goldberg/Odessa Cotter, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

« Madame Thompson, vous êtes une bonne personne. Mais je dois me trouver un autre emploi. Je dois démissionner de chez vous. Je dois être capable de prendre soin de mes enfants à moi<sup>39</sup>. »

À la différence de nombreuses femmes en 1955, dont Rosa Parks, le personnage d'Odessa ne perd pas son emploi. C'est même cette conversation précise qui éveille réellement le personnage de Miriam, l'employeuse, sur la question et sur l'importance des droits des Noirs. Là encore, le film est fidèle à la réalité historique, parce que le boycott a été paradoxalement soutenu par les nombreuses maîtresses de maison qui conduisaient leurs domestiques pour éviter d'avoir à s'en passer ou de subir leurs retards<sup>40</sup>. Le fait qu'elle conduise Odessa est d'ailleurs pour Miriam une source de conflit avec ses amies blanches et bien-pensantes – autrement dit, ces femmes de la classe moyennes habituées à la supériorité des Blancs et à disposer de domestiques noirs – influencées par leurs maris racistes :

« Robert dit que cette histoire de boycott serait finie dès demain si les gens comme toi arrêtaient d'aller chercher leurs domestiques en voiture pour les conduire au travail<sup>41</sup>. »

Plus encore, les Thompson sont déchirés par leurs points de vue divergents. Là où Miriam est montrée comme profondément humaine, là où elle consacre du temps au covoiturage et s'engage dans le mouvement, Norman intègre les Conseils de citoyens blancs, ce « Klan en col blanc » qui regroupe les hommes d'affaires racistes du Sud appartenant à la classe moyenne. Norman, lors d'une dispute, tente d'empêcher sa femme de prendre part à cela lorsqu'il apprend qu'elle participe au système de covoiturage :

« Et après on se demande pourquoi il n'y en a pas un d'eux qui prend le bus ! Ils t'ont pour leur servir de taxi ! [...] Odessa marche pour venir travailler trois jours par semaine. Elle peut le faire les cinq jours<sup>42</sup>. »

La narratrice, en voix off, est en fait la fille de Miriam, et raconte l'histoire d'Odessa des années après les événements. Elle explique que sa « mère [s']est mise à conduire cinq à six jours par semaine<sup>43</sup> » pour le covoiturage. D'ailleurs, lors d'une conversation avec Odessa, Miriam lui

---

<sup>39</sup> « Mrs Thompson, you a good woman. But I gotta find me another job. I gotta quit. I gotta be able to take care of my children. », Whoopi Goldberg/Odessa Cotter, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>40</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>41</sup> « Robert says this whole boycott would end tomorrow if people like you would stop driving their maids to work », une amie de Miriam, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>42</sup> « No wonder none of 'em are ridin' the busses. They have you to carry 'em around [...] Odessa walks to work three days a week. She can walk five. », Dwight Schultz/Norman Thompson, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>43</sup> « My mother began drivin' five and six days a week », Mary Steenburgen/narratrice, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

demande comment elle peut aider autrement que financièrement. Elle ne gagne pas d'argent et veut s'émanciper de son mari pour être libre dans son soutien au mouvement.

Finalement, ce film montre deux femmes de caractère. D'abord, il montre une femme blanche prête à désobéir à son mari et à se mettre à dos les amis qu'elle a dans la société dans laquelle elle évolue pour pouvoir se mettre au service d'un mouvement en lequel elle croit. Ensuite, il montre une femme noire, qui refuse de se laisser décourager, qui change son quotidien pour soutenir le mouvement collectif du boycott et éveille son employeuse au militantisme et aux luttes des Noirs pour l'égalité :

« Et quand ça sera plus seulement à propos des bus ? Quand ça sera dans les parcs ou dans les restaurants ? Quand il y aura des professeurs noirs dans les écoles blanches ? Et quand on va se mettre à voter, hein, Madame Thompson ? Parce que ça va arriver. Et quand on votera, on va élire des Noirs. Et puis vous ferez quoi quand la première famille de couleur va s'installer à côté de chez vous<sup>44</sup> ? »

Miriam est alors convaincue par les paroles d'Odessa, et mutuellement, elles s'entraident. Le fait qu'une amitié sincère se noue entre les deux femmes participe de la dramatisation des événements que permet la fiction cinématographique. Ce film permet une glorification des femmes, un hommage mérité puisque la réussite du boycott a surtout été rendue possible par les milliers de femmes noires, employées de maison, qui ont refusé d'emprunter les bus<sup>45</sup>. L'hommage est d'ailleurs explicitement rendu par la voix de la narratrice, qui présente Odessa au début, et qui, à la fin, explique sa fierté, en grandissant, d'avoir connu une personne, Odessa, qui a participé au boycott. Loin de l'« histoire monumentale » qui oublie les petites gens pourtant à l'œuvre dans les grands changements, ce film, à la différence de l'histoire écrite et de ce que la mémoire collective a intériorisé, met en avant les femmes et ne les dépossède pas du crédit de leur engagement. *Le Chemin de la liberté* marque l'entrée du cinéma dans les années 1990 en mettant en avant le rôle joué par les Noirs dans leur propre émancipation. La dernière réplique citée plus haut possède une dimension performative : par ces mots, Odessa rend réels ces autres combats. Et le fait que sa fille soit prénommée Selma porte aussi une grande dimension symbolique, certainement en référence à la marche de Selma (Alabama) menée par Martin Luther King en 1965, une autre grande victoire qui sera évoquée dans la troisième partie du présent travail.

---

<sup>44</sup> « And what about when it isn't just the busses? When it's the parks, and the restaurants? When it's colored teachers in white schools? What about when we start votin', Mrs Thompson? Cause we are. And when we do, we are gonna put Negroes in office. What about when the first colored family moves into your neighborhood? », Whoopi Goldberg/Odessa Cotter, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>45</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

*Un combat achevé ?*

La seconde moitié des années 1960 est marquée par une succession de victoires légales contre la ségrégation et la discrimination. En 1964, le *Civil Rights Act*, signé par le président Lyndon B. Johnson, successeur de John F. Kennedy, fait écho au XIV<sup>e</sup> amendement<sup>46</sup> dans la mesure où il rappelle l'égalité des droits pour tous, sans distinction de race, de couleur ou de genre. Un an plus tard, c'est le même président Johnson qui ratifie le *Voting Rights Act*, une sorte de réactualisation du XV<sup>e</sup> amendement<sup>47</sup> disposant qu'aucun citoyen ne doit être discriminé, notamment concernant son inscription sur les listes électorales, du fait de sa race, de sa couleur ou de son genre.

Point d'apogée de ces victoires, l'arrêt *Loving v. Virginia* de la Cour suprême rend inconstitutionnelle, le 12 juin 1967<sup>48</sup>, toute interdiction portée à l'encontre d'une union mixte, et ainsi autorise les mariages interracialisés sur l'ensemble du territoire étatsunien. Cela rend donc enfin possible de montrer au cinéma des couples mixtes. La même année est réalisé le film *Devine qui vient dîner* de Stanley Kramer, qui sort en décembre 1967. Lors de la séquence au cours de laquelle John essaie de convaincre son père d'accepter l'union, ce dernier lui répond :

« Dans seize ou dix-sept États, vous seriez hors-la-loi. Vous seriez des criminels. Et mettons qu'ils changent la loi. Ça ne changera pas la manière dont les gens voient les choses<sup>49</sup>. »

Il est particulièrement intéressant de voir que cette réplique a été écrite et prononcée avant l'arrêt *Loving v. Virginia*, puisque le tournage s'est achevé le 24 mai 1967<sup>50</sup>. Par conséquent, on ne peut dire que le couple formé par Sidney Poitier et Katharine Houghton soit la conséquence cinématographique d'un changement social. Une fois n'est pas coutume, Hollywood serait-il précurseur du changement ? Quoi qu'il en soit, à la mise en garde de son père, John n'hésite pas à refuser une soumission dans laquelle il ne se reconnaît pas :

« Mais tu te vois comme un homme de couleur. Moi, je me vois simplement comme un homme<sup>51</sup>. »

Mais il serait faux de postuler que *Devine qui vient dîner* est un film profondément militant. Cette œuvre coïncide avec les grandes victoires légales plus qu'elle n'en est un moteur, même s'il

---

<sup>46</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>49</sup> « In sixteen or seventeen States you'd be breakin' the law. You'd be criminals. And say they change the law. That don't change the way people feel about this thing. », Roy E. Glenn Sr./Monsieur Prentice, *Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967 (nous traduisons).

<sup>50</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>51</sup> « But you think of yourself as a colored man. I think of myself as a man. », Sidney Poitier/John Prentice, *Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967 (nous traduisons).

est indéniable que le public blanc attiré par ce film peut être éveillé, du moins en partie, sur les luttes menées par les Noirs pour une vie sociale et amoureuse aussi libre que celle des Blancs. Cependant, il faut garder à l'esprit que ce film échoue à donner une vraie représentation des Noirs insoumis : si John s'oppose à son père et est prêt à lui imposer sa volonté, il est, nous l'avons vu, soumis à celle du père de Joey (Spencer Tracy). La seconde moitié des années 1960 constitue donc un temps de grandes avancées légales, victoires du mouvement pour les droits civiques, que le cinéma tarde à montrer et surtout, qu'il tarde à mettre en avant.

À la fin de la décennie, le combat légal semble achevé, mais le cinéma peine à donner une image représentative des Noirs, une image qui serait fidèle aux progrès qu'ils ont accomplis dans la société<sup>52</sup>. Il ne faut en effet pas oublier les combats qu'il reste à mener dans le Nord du pays. Se concentrer sur le Sud a trop souvent donné l'impression que la ségrégation n'existait que là-bas, réconfortant les Blancs du Nord qui pouvaient alors militer dans les États du Sud. Et pourtant, dans le Nord, il faut lutter contre la ségrégation scolaire, contre la pauvreté – voire la misère – dans laquelle vit une grande partie de la population noire américaine<sup>53</sup>. Il faut lutter contre une ségrégation qui existe de fait, même si elle n'est pas encadrée par des lois. Le principal problème du Nord est celui de la ghettoïsation, comme nous le rappelle Caroline Rolland-Diamond :

« Le terme “ghetto” peut avoir différentes acceptions dans le contexte des villes américaines. Suivant l'exemple de Douglas Massey et Nancy Denton dans leur ouvrage classique *American Apartheid. Segregation and the Making of the Underclass* [...], ce terme désigne uniquement, dans le présent ouvrage, un ensemble de quartiers habités exclusivement par les membres d'un groupe et au sein desquels la quasi-totalité de ce groupe vit. Le terme “ghetto” est utilisé pour sa connotation raciale et n'indique rien de la classe sociale des habitants<sup>54</sup>. »

Suivant son modèle, lorsque le terme de « ghetto » sera employé dans cette étude, il le sera dans l'acception de concentration de la population africaine-américaine dans un même quartier d'une ville. Les ghettos, bien qu'étant des lieux de vie communautaire dynamique et où se côtoient des habitants de toutes classes sociales<sup>55</sup>, sont aussi des lieux où règne une pauvreté parfois extrême. Les militants de la *Nation of Islam* comme Malcolm X s'engagent pour prêcher notamment à Harlem mais plus généralement dans les ghettos des villes du Nord une parole de Dieu qui détournerait les habitants de la tentation du crime et de la drogue. L'écrivain James Baldwin, qui a grandi dans le ghetto de Harlem à New York, évoque sa jeunesse et la sensation, pour un jeune Noir, d'être

---

<sup>52</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

<sup>53</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, note de bas de page, page 74.

<sup>55</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

condamné au crime, lorsque ce dernier « devient réel [...] pas comme *une* possibilité, mais comme *la seule* issue possible<sup>56</sup> ». Cette partie de ce que l'on nomme « l'expérience noire », le fait d'être noir, de vivre aux États-Unis, d'être confronté au racisme et aux discriminations, est particulièrement mal représentée par le cinéma grand public. De manière générale, les réalisateurs blancs échouent à donner du ghetto une image fidèle à la réalité sociale et historique, et choisissent souvent de ne même pas le représenter<sup>57</sup>. En revanche, ce sujet est l'occasion pour les réalisateurs noirs de prendre en main la représentation de leur communauté, et la rencontre de leurs films avec le public rend possible la diffusion d'une image de certains Noirs du ghetto fidèle à la réalité. Du moins, cela permet d'introduire, enfin, des héros noirs qui ne soient plus le Sidney Poitier toujours lisse et conforme à l'image que les Blancs veulent bien avoir des Noirs<sup>58</sup>.

Melvin Van Peebles, en 1971, amorce ce mouvement avec *Sweet Sweetback's baadasssss Song*. Le personnage principal est aux antipodes des héros habituels<sup>59</sup> : Noir, issu des ghettos de Californie, il tue des policiers blancs au début du film puis se lance dans une cavale pour échapper aux autorités. L'impunité dont il bénéficie est, pour le public noir, une forme de révolution. Enfin, à l'écran, les Africains-Américains peuvent voir un héros qui leur ressemble, qui ose se révolter sans avoir à le payer de sa vie. Dès les premières secondes du film, un texte apparaît à l'écran et annonce la dimension militante de cette production : « Ce film est dédié à tous les Frères et toutes les Sœurs qui en ont eu assez de l'Homme blanc<sup>60</sup> ». Même les femmes noires, dans ce film, sont construites comme des personnages indépendants, qui savent s'affirmer, et dont le héros a besoin pour se cacher lors de sa cavale. Produit du cinéma indépendant et réalisé avec un très petit budget, *Sweet Sweetback's baadasssss Song* n'en est pas moins un véritable succès auprès du public, bien que controversé dans sa réception auprès de la communauté noire. L'expérience du ghetto est aussi mise en scène avec le film *Shaft* (1971) de Gordon Parks. À la différence de *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, *Shaft* est produit par un *major* hollywoodien, la Metro-Goldwyn-Mayer. Mais le fait que le réalisateur soit noir rend possible une représentation correcte du ghetto de Harlem, dans lequel le personnage éponyme évolue en tant que policier en relation avec la mafia et le crime organisé. On retrouve dans ce film une image du ghetto du début des années 1970 et de la violence qui pouvait y régner, notamment avec l'omniprésence des armes à feu et des meurtres. Et surtout,

---

<sup>56</sup> « Crime became real, for example – for the first time – not as *a* possibility, but as *the* possibility », James Baldwin, *op. cit.*, page 3 (nous traduisons).

<sup>57</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>58</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>59</sup> Melvin Van Peebles et Jérôme Beauchez, « La fierté noire en images : une infra-politique du film. Entretien avec Melvin Van Peebles, réalisé par Jérôme Beauchez », *Cultures & conflits*, n°89, juin 2013, pages 115 à 132.

<sup>60</sup> « The film is dedicated to all the Brothers and all the Sisters who had enough of the Man », Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971 (nous traduisons).

le public noir peut voir à l'écran un héros qui lui ressemble, un homme courageux, qui n'est pas enfermé dans des clichés dégradants, un policier efficace.

Ainsi, tardivement et surtout discrètement, on commence à voir apparaître dans le cinéma indépendant comme dans le cinéma hollywoodien les effets du mouvement des droits civiques, le refus de la soumission et de la passivité. Mais cela est en décalage chronologique avec les grandes avancées légales, le cinéma comme produit culturel s'adaptant au rythme du changement des mentalités plus que du changement des lois<sup>61</sup>. Il serait donc faux de considérer que, dans la société comme dans le cinéma, le combat pour l'égalité et la reconnaissance est achevé avant la fin des années 1980. En réalité, nous le verrons, les Noirs ont encore à conquérir leur place et leur statut, social comme artistique, et, même à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, le chemin à parcourir est encore long. Cependant, la période des années 1960 à la fin des années 1980, en introduisant des cinéastes noirs, offre un élan d'espoir au public africain-américain pour une représentation plus juste de son expérience.

### **Émergence et affirmation des cinéastes africains-américains : les Noirs prennent en main leur représentation**

Nous l'avons vu, un cinéma noir s'était déjà développé dans les années 1920-1930, en réaction au cinéma produit par les Blancs<sup>62</sup>, qui enfermait les Noirs dans un carcan de clichés dégradants. Mais ce mouvement n'avait que partiellement rencontré son public, et n'avait pas eu une influence durable sur la manière de représenter dans le cinéma les rapports entre Noirs et Blancs. Les années 1970 marquent un tournant dans ce domaine, grâce à l'apparition de réalisateurs noirs qui se réapproprient les clichés et mettent à profit leur propre expérience du fait d'être noir aux États-Unis pour porter à l'écran leur communauté et la glorifier. C'est ce que l'on appelle le mouvement de la *Blaxploitation*, de *black* et *exploitation*. Son but est de contrebalancer le poids de la communauté blanche dans le cinéma, en produisant des films – souvent des films d'action – à destination du public africain-américain<sup>63</sup>.

#### *Une image plus juste de l'expérience noire*

Melvin Van Peebles, Africain-Américain ayant fait ses débuts de cinéaste en France, est considéré comme le pionnier du mouvement de la *Blaxploitation*. On retiendra aussi Gordon Parks qui a marqué le mouvement avec son personnage du détective Shaft. Le ghetto est au cœur de ces films qui voient s'opposer trafiquants et policiers blancs corrompus, où la violence règne dans des

---

<sup>61</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>62</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>63</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

« ambiances urbaines sordides<sup>64</sup> ». Dans le corpus d'étude, nous avons un film de Melvin Van Peebles, cinéaste indépendant, et un film de Gordon Parks, employé par la MGM. Mais un point commun fondamental réunit ces deux cinéastes, puisqu'il s'agit de deux hommes noirs qui prennent en main la représentation de l'expérience noire. Là où les *race movies* de début de siècle offraient au public noir une image trop lisse des personnages de couleur et par-là même le rebutaient<sup>65</sup>, la *Blaxploitation* porte à l'écran une image stylée (*badass*<sup>66</sup>), flatteuse, de héros noirs qui ressemblent aux spectateurs. Comme le souligne la réalisatrice Euzhan Palcy, « un peuple qui ne se voit pas, qui ne voit pas son image, ne peut pas vraiment progresser<sup>67</sup> ». En donnant une véritable visibilité aux personnages noirs, les cinéastes de la *Blaxploitation* opèrent alors une forme de révolution artistique. On retrouvera dans les années 1990 un retour de ce mouvement avec des réalisateurs noirs comme Spike Lee.

Les Noirs prennent donc en main leur image, la construction de leurs héros, et donc de leur imaginaire collectif. Partir à la conquête d'une place juste à l'écran est à la fois un écho à la conquête légale et sociale amorcée lors de la décennie précédente, annonciateur d'une poursuite de la lutte. Les réalisateurs qui bénéficient d'une reconnaissance ont alors à la fois la possibilité d'obtenir un statut meilleur dans la société, mais aussi de participer à l'avancement de toute leur communauté.

Melvin Van Peebles maîtrise d'un bout à l'autre la production de *Sweet Sweetback's baadasssss Song* : il écrit le script, passe par des circuits de productions indépendants sous couvert de produire un film pornographique, incarne le personnage principal. Le budget consacré à la production est de 500 000 dollars, et en quelques mois, le film rapporte plus de 10 millions de dollars<sup>68</sup>. La promotion est assurée par un bouche-à-oreille efficace, et le succès considérable auprès des jeunes Noirs des ghettos, qui voient enfin leur vie glorifiée sur grand écran<sup>69</sup>. *Sweet Sweetback's baadasssss Song* est un véritable succès commercial, qui donne même lieu à plusieurs imitations. En revanche, le public blanc boude le film, puisqu'il donne une image dégradante des Blancs, d'après Archer Winsten, critique au *New York Post*. Vincent Canby, critique du *New York Times*, juge *Sweet Sweetback's baadasssss Song* « vulgaire »<sup>70</sup>. Même au sein de la communauté noire, le film est controversé. Lerone Bennett, critique, annonce dans *Ebony* que *Sweet Sweetback's baadasssss Song* est

---

<sup>64</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*, page 108.

<sup>65</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>66</sup> Ce terme, association de *bad* et *ass*, est un mot d'argot désignant les personnes aux capacités hors-normes. Il est particulièrement utilisé dans les films de la *Blaxploitation*, et peut se traduire approximativement (et le moins vulgairement possible) par « stylé ». On choisit, pour la suite de ce travail, de conserver ce mot tel quel, à titre de concept, pour ne pas le déposséder de certains aspects de sa signification en le traduisant.

<sup>67</sup> Citée par Laure-Anne Cari, *op. cit.*, page 56.

<sup>68</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>69</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>70</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

« insipide et trivial », mais qu'il s'agit tout de même d'un classique, un film de moyenne qualité par lequel il faut pourtant passer pour amorcer la révolution des films noirs<sup>71</sup>. Les militants des années 1970, à la différence de ceux de la décennie précédente, identifient plus souvent le fait d'être Noir avec le ghetto. En ce sens, la « glamourisation<sup>72</sup> » du ghetto proposée par *Sweet Sweetback's baadasssss Song* touche le public noir parce que ce film élève le hors-la-loi, le rebelle, au rang de héros.

À l'inverse, *Shaft* ne répond pas aux mêmes critères de production, mais est pourtant un succès commercial aussi. Produit par la MGM, il rapporte plus de 12 millions de dollars en un an, et sauve le studio de la faillite<sup>73</sup>. Le héros, Shaft (Richard Roundtree) est un nouveau venu sur le devant de la scène. Son personnage touche le public noir parce qu'il ne laisse personne entraver son chemin, et parce qu'il évoque l'image familière du Noir insoumis que nombre des spectateurs ont connu dans leur vie mais sans jamais voir ce genre de figure noire à l'écran<sup>74</sup>. Shaft est rapidement devenu un héros populaire, ce qui a conduit la MGM à commander deux suites au film de 1971. En 2019 est même sorti un remake, *Shaft*, réalisé par Tim Story, avec Richard Roundtree et Samuel L. Jackson.

*Shaft*, dont le sous-titre français est *Les Nuits rouges de Harlem*, donne une image intéressante du ghetto, et montre surtout sa criminalité. Les armes sont omniprésentes, ainsi que la violence et les meurtres. Le héros est engagé par un parrain de la mafia noire de Harlem dont la fille a été enlevée par un autre gang. Au fil de son enquête, Shaft est amené à s'entourer d'autres hommes, mais aussi à se battre jusqu'à être blessé par balle. Par ailleurs, membre des forces de l'ordre, il coopère avec des policiers blancs. L'un de ses acolytes noirs, Ben (Christopher St. John), lui reproche d'ailleurs de « penser comme un Blanc<sup>75</sup> ». Mais l'image qui est donnée du personnage noir n'est plus celle d'un homme soumis, au service du Blanc qui le dirige. Il est plus efficace que les policiers blancs, meilleur pour enquêter dans le ghetto. Il est au service de la loi sans pour autant être un nouveau Tom trop lisse, puisqu'il est en lien avec la mafia. Le message du film est alors clair : le Noir est meilleur que le Blanc quand il s'agit de problèmes de Noirs, parce que le Blanc ne peut pas comprendre. Le cinéaste se réapproprie l'image du Noir au cinéma, et par-là même milite pour une réévaluation des statuts sociaux interraciaux. Sans nier la compétence des Blancs, il souligne que lorsqu'il s'agit d'affaires de Noirs, ces derniers sont les mieux placés pour s'exprimer. Cela fait écho au *Black Power* qui émerge dans les années 1970 ; la communauté noire porte une nouvelle revendication identitaire, réclame la reconnaissance de sa spécificité, et affirme une fierté d'être Noir. Les films de gangsters de la *Blaxploitation*, où règnent le crime et l'illégalité, séduisent

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> « You think like a White man », Christopher St. John/Ben Buford, *Shaft*, Gordon Parks, 1971 (nous traduisons).

alors le public noir qui se retrouve enfin dans les héros du cinéma, ou du moins dispose de nouvelles figures de héros *badass* auxquelles s'identifier.

Ainsi, à travers l'exemple de *Sweet Sweetback's baadasssss Song* et de *Shaft*, on peut constater que les films de la *Blaxploitation* constituent un miroir de la société noire. Les Blancs sont en arrière-plan, n'ont pas de rôle principal, mais ont leur importance puisque les personnages noirs interagissent avec eux. La *Blaxploitation* ne nie pas les Blancs, mais donne une dignité et une place centrale aux Noirs. La symbolique est forte. Shaft prend en main son destin et domine les policiers blancs sur certains aspects, parce qu'il connaît le ghetto et qu'il sait ce qu'est l'expérience noire, au même titre que le cinéaste se réapproprie la responsabilité de l'image du Noir au cinéma, parce qu'en tant que membre de la communauté africaine-américaine, il est mieux placé qu'un Blanc pour se représenter.

#### *Un pendant cinématographique au mouvement pour les droits civiques ?*

Le courant cinématographique de la *Blaxploitation*, dans les années 1970, coïncide avec le mouvement du *Black Power* et son pendant culturel, le « *Black is beautiful* », tous deux nés aux cours des années 1960, portés par le *Black Panther Party* et par la chanson de James Brown, « *Say it Loud, I'm Black and I'm Proud*<sup>76</sup> », sortie en 1968<sup>77</sup>. On assiste alors à une radicalisation du mouvement noir et à la mise en avant de la spécificité culturelle africaine-américaine, de la fierté d'être noir. Le terme de *Black* s'impose et supprime celui de *Negro*<sup>78</sup>, couramment utilisé jusqu'aux années 1960<sup>79</sup>. C'est un temps d'affirmation identitaire, qui s'accompagne d'une accentuation des revendications politiques. Les jeunes, déçus par les droits civiques qu'ils considèrent comme n'étant qu'un leurre, développent l'idée de l'autodéfense et s'émancipent des idées de Martin Luther King, pour qui ils ont du respect mais qu'ils trouvent trop consensuel. La fondation du *Black Panther Party* répond avant tout à une volonté de protéger les quartiers noirs des violences policières. Le 4 avril 1968, Martin Luther King est assassiné sur le balcon de son hôtel à Memphis (Tennessee). Le soir-même, des émeutes éclatent dans de nombreuses villes étatsuniennes ; la violence se déchaîne à Washington, provoquant plus de 700 incendies, 46 morts, 3 000 blessés et 27 000 arrestations<sup>80</sup>. À

---

<sup>76</sup> « Dis le haut et fort, je suis noir et j'en suis fier » (nous traduisons).

<sup>77</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>78</sup> Pour ces deux termes, une traduction française serait « noir ». Le terme de *Negro*, selon le contexte, peut se traduire par « nègre » ou par « noir ». Employé par les suprémacistes blancs, « *Negro* » veut dire « nègre ». Employé par les Africains-Américains depuis la Renaissance de Harlem, il est pour eux un terme moins péjoratif que « *nigger* » et marque l'apparition d'une première revendication identitaire. Par la suite, les années 1960-1970, avec un retour aux origines et à la culture africaines, tendent logiquement vers un emploi du terme « *Black* », puisque le fait d'être noir est revendiqué comme une fierté.

<sup>79</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>80</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

l'été 1968 en particulier, les émeutes raciales font rage, les affrontements entre forces de l'ordre et habitants des ghettos, entassés dans des immeubles en pleine canicule, sont nombreux<sup>81</sup>.

À la violence des émeutes raciales s'ajoute un mouvement positif de fierté culturelle (*cultural pride*) de la part de la communauté africaine-américaine. Le *Black is beautiful*, en se diffusant, rend possible une forme de retour aux origines, et la culture noire américaine s'imprègne de culture africaine ; par la nourriture, par les vêtements, par les coiffures, les militants revendiquent leur héritage. C'est le temps des tenues aux couleurs vives, des pantalons à « pattes d'eph », les « coupes afro pouss[ent] comme des champignons<sup>82</sup> ». S'il est à noter que tous les Noirs ne se retrouvent pas dans ce mouvement identitaire, certains craignant justement que cela donne des arguments à ceux qui se servent de l'excuse de la culture pour refuser l'intégration des Noirs, le *Black is beautiful* n'en est pas moins un courant fédérateur, que la *Blaxploitation* exprime très bien. C'est la naissance d'une esthétique noire spécifique. *Sweet Sweetback's baadassss Song* est une expression cinématographique du *Black is beautiful*. Avec des cadrages psychédéliques, des couleurs très vives, et la superposition de pellicules inspirée des films pornographiques de l'époque, Melvin Van Peebles met en évidence cette culture populaire qui se développe à grande échelle<sup>83</sup>. Progressivement, ces thèmes acquièrent une place dans la culture blanche, qui s'imprègne de la culture africaine-américaine. Grâce à cela, les Blancs reconnaissent la communauté noire, qui peut mettre à profit ce temps d'affirmation et de revendications.

Les styles vestimentaires de Shaft comme de Sweetback répondent à ces nouveaux codes. L'affiche de promotion de *Shaft* présente le héros comme « Plus canon que Bond. Plus cool que Bullit<sup>84</sup> », en référence aux héros populaires blancs de l'époque. Shaft possède la fameuse coupe afro, tout comme Sweetback. Ce dernier est souvent vêtu de couleurs vives, et de manière générale dans les deux films, les habitants noirs des ghettos sont habillés de manière très colorée, voire de tenues traditionnelles africaines. Mais on voit aussi dans *Shaft* les membres de la mafia, des Noirs massivement armés, en tenues plus sombres. Cela reflète les grandes tendances vestimentaires des années 1960-1970, pendant lesquelles trois styles dominant<sup>85</sup> : les tenues colorées et traditionnelles africaines, avec de larges coupes afro, les tenues paramilitaires des militants du *Black Panther Party*, les costumes et cheveux courts pour les hommes et robes longues et foulards blancs pour les femmes des musulmans noirs. En glorifiant l'identité noire, les films de la *Blaxploitation* s'attachent plus aisément à montrer les deux premiers types de vêtements.

---

<sup>81</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>82</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*, pages 108 et 109.

<sup>83</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>84</sup> « Hotter than Bond. Cooler than Bullit. », cité par Donald Bogle, *op. cit.* page 216.

<sup>85</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

Cette mouvance se traduit aussi par une évolution du langage, et la présence d'un argot spécifique à la population noire des ghettos. Les références à l'Afrique et à l'Islam se diffusent, et se développe l'habitude, entre Noirs, de se qualifier de « frères » ou de « sœurs ». Cette tendance est fidèlement représentée dans *Shaft*, lorsque Ben dit au parrain de la mafia qui recherche sa fille : « Si tu crois que je vais risquer la vie d'autres frères juste parce que ta fille est noire, tu t'trompes mec<sup>86</sup> ». Il refuse ainsi de mettre en danger d'autres Noirs, automatiquement considérés comme ses frères.

Pour le cas de Sweetback, le sentiment d'appartenance à une communauté ne vient que progressivement, au fil de l'avancée du film et de sa cavale. En parallèle, les Noirs se réapproprient le terme de *nigger*, qu'ils utilisent pour s'adresser les uns aux autres. Ce mot dit « imprononçable » devient un tabou des relations entre Blancs et Noirs. Dans la bouche des Blancs, il est impardonnable, reflet des siècles de persécution<sup>87</sup>. Mais au sein de la communauté noire, il devient une alternative au « *brother* ». En témoigne la réplique d'un membre de la mafia noire qui cherche John Shaft à la fin du film : « Je cherche un négro du nom de John Shaft<sup>88</sup> ». Le langage du ghetto est aussi imprégné d'expressions condescendantes envers les Blancs, comme celle de « *whitey*<sup>89</sup> », qui reflète l'idée d'une opposition entre Noirs et Blancs et donc traduit dans le langage les tensions interraciales qui perdurent. Le policier blanc Vic Androzzi (Charles Cioffi), dans *Shaft*, parle même d'une guerre où « c'est les Noirs contre les Blancs<sup>90</sup> ». Cette affirmation fait du film une représentation correcte des tensions entre les Noirs des ghettos et les forces de l'ordre blanches, dans le contexte du début des années 1970.

Après des années de militantisme pour mettre fin au ghetto, et donc à la pauvreté et à la criminalité auxquelles il est associé, le paradigme change : le ghetto est glorifié<sup>91</sup>. La reconnaissance des Noirs de toutes les couches de la société, et leur représentation par des cinéastes noirs dans le cadre de la *Blaxploitation* a pour but de faire contrepoids à la domination blanche de Hollywood dans le cinéma. C'est le pendant cinématographique du mouvement pour les droits civiques, l'expression artistique des revendications de reconnaissance sociale. Même si ces deux dynamiques ne sont pas exactement contemporaines, la *Blaxploitation* porte un message qui touche la communauté noire dans son ensemble et module l'imaginaire collectif étatsunien. Les films sont à destination du public noir. Le but n'est pas de sensibiliser les Blancs aux discriminations et à

---

<sup>86</sup> « If you think I'd risk some other brothers just cause your daughter's Black, you're wrong, man. », Christopher St. John/Ben Buford, *Shaft*, Gordon Parks, 1971 (nous traduisons).

<sup>87</sup> D'ailleurs, Donald Bogle ne l'emploie pas une seule fois de tout son ouvrage, et lorsqu'il est nécessaire, le remplace par l'expression « *n-word* », « le mot qui commence par n ».

<sup>88</sup> « I'm looking for a nigger named John Shaft », mafieux, *Shaft*, Gordon Parks, 1971 (nous traduisons).

<sup>89</sup> Que l'on pourrait traduire par « blanc-bec ».

<sup>90</sup> « It's Black against White », Charles Cioffi/Vic Androzzi, *Shaft*, Gordon Parks, 1971 (nous traduisons).

<sup>91</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

l'expérience noire, mais d'unir la communauté africaine-américaine dans la prise de conscience d'une fierté identitaire<sup>92</sup>. D'ailleurs, le texte introductif de *Sweet Sweetback's baadasssss Song* a vocation à fédérer les Noirs et à stimuler un refus collectif de la soumission. À la fin, un texte annonce : « Méfiez-vous ! Un nègre bieeeen *badass* arrive pour régler ses comptes<sup>93</sup>. »

Cette phrase conclut l'évolution progressive du personnage principal tout au long du film. Sweetback, de jeune homme égoïste, a peu à peu pris conscience de son appartenance à une communauté. Au fil du film, il s'est à la fois affirmé en tant qu'homme noir, membre d'un groupe capable de faire preuve de solidarité<sup>94</sup>. Dans la séquence du début, où les policiers tabassent un militant noir, Sweetback riposte et tue les policiers. Mais lorsque le jeune militant lui demande « où est-ce qu'on va<sup>95</sup> ? », il répond « t'as été le chercher où ton délire de "on"<sup>96</sup> ? », et repart seul. En revanche, plus tard, il est avec un Noir, ils ont la police à leurs trousses, son compagnon est blessé, et seul l'un d'entre eux peut être emmené en moto par un militant. Sweetback n'hésite alors pas à se sacrifier, en aidant son ami à monter sur le véhicule, il dit au conducteur : « Emmène-le [...] C'est lui notre futur, frère, emmène-le<sup>97</sup> ». Cette réplique annonce alors la fin de l'évolution de Sweetback, notamment par le fait qu'il appelle le militant « frère ». Finalement, Sweetback, comme Shaft, n'est pas un Sidney Poitier irréprochable, modèle de vertu et de compétence qui sait correspondre aux standards blancs pour s'intégrer. Sweetback est un anti-héros, un Noir du ghetto. Et, en cela, il devient un héros populaire auquel le public noir peut s'identifier.

### *La Blaxploitation ou la réappropriation des clichés*

Nous l'avons longuement montré dans la partie précédente, l'image des Noirs a longtemps été conditionnée par des stéréotypes et enfermée dans un panthéon de clichés<sup>98</sup>, qui éloignent le spectateur d'une connaissance de ce que sont réellement les Africains-Américains plus qu'ils ne l'en rapprochent. On peut même considérer ponctuellement que cela conduit à une négation des Noirs qui cultive leur conditionnement à l'infériorité. En se présentant comme un contrepoids à la domination blanche de l'industrie du cinéma, les cinéastes du mouvement de la *Blaxploitation* font le choix de réemployer les clichés et de se les approprier. Les Noirs jouent alors des stéréotypes, en les poussant à l'extrême ou en les dépassant. Le réalisateur noir, à la différence de son

---

<sup>92</sup> Melvin Van Peebles et Jérôme Beauchez, *op. cit.*

<sup>93</sup> « Watch out ! A Baad Asssss nigger is coming to collect some dues. », Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971 (nous traduisons).

<sup>94</sup> Melvin Van Peebles et Jérôme Beauchez, *op. cit.*

<sup>95</sup> « Where we goin' », acteur non crédité, Melvin Van Peebles, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971 (nous traduisons).

<sup>96</sup> « Where d'you get that "we" shit? », Melvin Van Peebles/Sweetback, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971 (nous traduisons).

<sup>97</sup> « Take him [...] He's our future, bro, take him. », Melvin Van Peebles/Sweetback, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971 (nous traduisons).

<sup>98</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

homologue blanc, peut traduire dans son œuvre son vécu, son expérience de ce qu'être noir implique. Ainsi fleurissent surtout quantité de figures de *brutal black bucks*, ces Noirs hypersexués, violents qui désormais sont présentés en tant que *badass niggers*, des nègres – et l'emploi du terme est interne à la communauté africaine-américaine – stylés, aux capacités impressionnantes. Et cette fois, le *brutal black buck* n'est pas un danger pour la femme blanche, il n'est pas un prédateur comme Gus de *Naissance d'une nation*. Il n'est pas non plus un danger pour la race blanche en général, comme Silas Lynch du film de David W. Griffith. Le *brutal black buck* de la *Blaxploitation* est glorifié du fait de ces capacités sexuelles hors-normes. Sweetback au début se produit dans des spectacles à caractère pornographique, a de multiples relations avec des femmes. Quant à Shaft, il a une épouse magnifique, mais son charisme de Noir, de *brutal black buck* réactualisé, lui permet de séduire aussi des femmes blanches<sup>99</sup>, et d'entretenir une liaison avec l'une d'elles. Les femmes blanches ne sont plus systématiquement les proies sexuelles des Noirs qui ne veulent que les violer, elles peuvent dorénavant être séduites par les qualités de ces hommes. Le cinéma de la *Blaxploitation* est alors un cinéma militant, qui fait écho au militantisme social du début des années 1970. Le *black buck* n'est plus un prédateur, mais un champion de la race, un séducteur capable de conquérir les femmes. On retrouve aussi cela dans le film *Mo' Better Blues* de Spike Lee (1990), qui a pour personnage principal Bleek (Denzel Washington), un musicien de jazz ayant deux maîtresses en même temps, une chanteuse et une femme extérieure au milieu de la musique. À la fin, repoussé par les deux, il fait le choix de la maturité et choisit de reconquérir celle qu'il aime vraiment, avec qui il se marie et fonde une famille.

Le cliché réactualisé par les cinéastes noirs est plus nuancé que le stéréotype qui enfermait les Africains-Américains au début du siècle. Nous l'avons vu avec le personnage de Sweetback, qui évolue progressivement. Au début *brutal black buck*, il prend peu à peu conscience de son appartenance à une communauté et finit même par agir de manière militante, en ne pensant plus en individu égoïste, mais en « frère » qui n'oublie pas ses semblables. Pour autant, la réception de ce film est mitigée au sein de la communauté africaine-américaine, notamment parce que cette réappropriation du cliché est décriée par certaines organisations en faveur de l'intégration, pour qui le rôle des cinéastes noirs est d'abolir les clichés, et non pas de les perpétuer<sup>100</sup>. Pour ces organisations, comme la NAACP ou le *Black Panther Party*, *Sweet Sweetback's baadassss Song* renforce les stéréotypes négatifs associés à la communauté africaine-américaine<sup>101</sup>. Cette idée est formulée deux décennies plus tard par Spike Lee, qui souligne que le problème de ce type de représentation du ghetto est de s'éloigner de la vérité des faits : « On n'est pas tous là à traîner dans le ghetto pour

---

<sup>99</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>100</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

vendre du crack<sup>102</sup> ». Ainsi, la *Blaxploitation*, si elle donne une nouvelle image du Noir en le glorifiant, en exacerbant sa virilité et en mettant en scène une conquête sociale, tait cependant les difficultés auxquelles sont toujours confrontés les Noirs, qui connaissent encore la pauvreté, le chômage et la vie dans des ghettos insalubres. La préoccupation majeure de cette frange de la population est alors principalement, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, la survie<sup>103</sup>. Cependant, elle permet à certains cinéastes et acteurs d'évoluer socialement, d'être reconnus et de diffuser à plus grande échelle un message positif pour leur communauté, selon lequel il est possible, notamment grâce à l'art, de s'émanciper des difficultés.

## L'émancipation par l'art ?

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les esclavagistes ont su, nous l'avons vu, reconnaître des talents de danse et de chant à leurs esclaves ou anciens esclaves. Le cinéma, dès le début de la période du parlant, s'en est d'ailleurs fortement imprégné, produisant une appropriation de la culture noire américaine par les Blancs<sup>104</sup>, et niant par-là même le corps noir, privant ainsi les Africains-Américains d'une véritable représentation cinématographique<sup>105</sup>. Mais progressivement, on remarque que la culture a constitué tout au long du XX<sup>e</sup> siècle un tremplin social pour certains Noirs américains. Les grandes chanteuses noires de *blues* ont participé à la fondation d'une culture africaine-américaine intégrée à la culture de masse des années 1920<sup>106</sup>. Dans le domaine du sport, des champions ont émergé, comme le boxeur Jack Johnson, champion du monde catégorie poids lourds en 1908<sup>107</sup>. Les mêmes dynamiques sont à l'œuvre, et s'exacerbent, au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Au cinéma, de grandes stars comme Sidney Poitier, et plus tard Denzel Washington, Morgan Freeman et Whoopi Goldberg, occupent le devant de la scène. Dans le domaine du jazz, les années 1940-1950 sont l'ère d'artistes comme Charlie Parker ou Dizzy Gillespie, pionniers du be-bop<sup>108</sup>, et les années 1970 sont celles du retour aux musiques traditionnelles d'inspiration africaine. En somme, les prémices d'une culture noire, observés au début du siècle, s'épanouissent lors de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La culture devient alors vecteur d'intégration comme de revendications.

---

<sup>102</sup> « We are not all hanging around in the ghetto, selling up crack. », Spike Lee, cité par Laure-Anne Cari, *op. cit.*, page 65.

<sup>103</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>104</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>105</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

<sup>106</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>107</sup> Timothée Jobert, *op. cit.*

<sup>108</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987.

*La musique comme révélateur social*

Les grandes figures participant à l'émancipation des Noirs et au progrès de la société aux États-Unis ne sont pas uniquement celles des leaders politiques, Malcolm X ou Martin Luther King. Ce ne sont pas non plus seulement des figures de martyrs, comme Emmett Till, supplicié et assassiné en 1955 à l'âge de 14 ans<sup>109</sup>, l'image de son corps mutilé bouleversant le pays entier. Les personnalités musicales, grandes voix ou talentueux compositeurs et musiciens, participent à l'émancipation des Noirs en leur offrant une place dans la culture étatsunienne et une reconnaissance de la part des Blancs. Cela se constate particulièrement avec le jazz qui, dès les années 1930, permet l'émergence et l'affirmation d'artistes atteignant un statut social élevé, une forme d'égalité artistique avec les Blancs. Bien sûr, cela ne concerne pas la communauté africaine-américaine dans sa globalité, mais le petit nombre de musiciens reconnus offre une visibilité à toute la communauté. La naissance du jazz est difficile à dater, mais prend racine entre 1885 et 1910 environ, en Louisiane, où les Noirs ont lié un ensemble de traditions musicales<sup>110</sup> nées de l'esclavage et de la vie en Afrique. Le jazz peut se décomposer en trois mouvements principaux : le *spiritual*, le *ragtime* et le *blues*.

Le *spiritual* est la musique influencée par les cantiques européens, mais interprétée avec des influences, notamment rythmiques, africaines<sup>111</sup> : on retrouve le frappement des mains, les mouvements des pieds, les techniques de voix. La voix reste africaine, même si les chants interprétés sont des chants européens. À partir de 1908, le gospel apparaît, et dynamise les églises noires en même temps qu'il y introduit des instruments de jazz. Le *spiritual*, chant sacré, est traditionnellement divisé en une branche classique, qui se concentre sur l'Ancien Testament, et une branche moderne, qui évoque les épisodes de la vie du Christ, le gospel. Ce dernier s'impose après la seconde guerre mondiale<sup>112</sup>.

Le *ragtime* est aussi une racine du jazz, historiquement considérée comme une des premières musiques euro-africaines. Il naît dans les années 1900, dans le Missouri et connaît le succès en particulier à New York. Il repose sur des morceaux écrits, avec très peu d'improvisation, à la différence du jazz à proprement parler<sup>113</sup>.

Enfin, le *blues* est le « versant profane<sup>114</sup> » de la musique africaine-américaine. Avec le *blues*, les esclaves retranscrivent de manière approximative les mélodies de leur vie d'avant en Afrique.

---

<sup>109</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>110</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *op. cit.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>113</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *op. cit.*

<sup>114</sup> *Ibid.*, page 27.

Le *blues* en tant que forme musicale serait né après la guerre civile, et met en avant la voix plus que les instruments, dans un style de complainte<sup>115</sup>.

Dans *La Couleur pourpre*, le père de la chanteuse Shug Avery (Margaret Avery) est pasteur. L'une des dernières séquences du film montre un office, au cours duquel un groupe de chanteurs noirs chante du gospel. Shug, alors à proximité dans un cabaret, mobilise les personnes qui l'entourent, entonne l'air en train d'être interprété à l'église, et au rythme du chant et d'une forme de chorégraphie, rejoint son père dans une scène de réconciliation. Par ailleurs, on comprend tout au long du film que Shug avait été reniée par son père parce qu'elle se produisait dans des cabarets en ville, dans lesquels elle a rencontré le succès, est devenue célèbre et a pu acquérir une situation matérielle confortable. La musique a donc été, pour elle, une manière de s'élever socialement, de quitter le Sud rural pour vivre dans de grandes villes comme Memphis. En outre, l'action du film se déroulant au début du XX<sup>e</sup> siècle, on peut lire dans le personnage de Shug Avery une représentation des grandes voix féminines du *blues* comme Bessie Smith ou Billie Holiday. Le jazz, qui se diffuse réellement à partir de la Renaissance de Harlem, trouve son origine au temps de l'esclavage, mais prend de l'ampleur entre les années 1930 et 1950, atteignant même une forme de nouvelle apogée dans les années 1970<sup>116</sup> : expression d'une culture véritablement africaine-américaine, il devient une référence musicale, au service du *Black is beautiful*.

On remarque que les cinéastes, blancs comme noirs, choisissent souvent de montrer à l'écran une émancipation sociale des Noirs qui passe par le succès musical d'un artiste. Avec *Bird*, Clint Eastwood, grand amateur de jazz<sup>117</sup>, réalise un *biopic* sur la vie de Charlie Parker, saxophoniste né le 29 août 1920 et mort le 12 mars 1955. Superstar du jazz, Charlie Parker, surnommé « Bird » est un pionnier du courant musical du be-bop. À la fin des années 1930, des prémices de changement musical apparaissent avec Dizzy Gillespie (Samuel E. Wright), Charlie Parker (Forest Whitaker) ou encore Kenny Clarke, qui instaurent un langage musical inédit. Le film se concentre sur la vie de Charlie Parker, et la bande musicale est composée de morceaux inédits de Charlie Parker. Il montre l'étroite collaboration entre Dizzy Gillespie et Charlie Parker, qui ont créé dans les années 1940-1950 le be-bop rythmé, dominé chez Parker par l'improvisation. Bird est considéré comme un génie particulièrement prolifique, avec l'invention de nombreux thèmes et une imagination qui semble sans limites<sup>118</sup>. Dans le film de Clint Eastwood, la femme de Charlie Parker, lorsque ce dernier est interné en hôpital psychiatrique, refuse que les médecins aient recours à un traitement à base d'électrochocs, parce qu'il est un artiste qu'il ne faut pas priver de son imagination.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>118</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *op. cit.*

L'inconvénient de ce film, cependant, est qu'il se concentre sur la lutte de Charlie Parker contre ses addictions, qui d'ailleurs finissent par avoir raison de lui. Lorsque le médecin vient constater son décès, il estime son âge à environ 65 ans mais la femme chez qui Charlie Parker est mort rappelle qu'il n'avait que 34 ans. Les raisons profondes qui l'ont mené vers la drogue, qu'il s'agisse de son enfance, du contexte familial dans lequel il a évolué ou de sa jeunesse, ne sont jamais expliquées, donnant alors l'impression qu'il ne s'agit que d'un artiste noir incapable de faire face au succès<sup>119</sup>. Le personnage construit est alors un homme torturé, qui n'est équilibré que lorsqu'il joue. Le reste du temps, il cède à la drogue, à la dépression et aux tendances suicidaires.

*Bird* se veut *biopic*, mais ne montre pas la vie de Charlie Parker. Il échoue à montrer la rencontre de Parker avec Dizzy Gillespie en 1941 à New York, la musique qui l'a précédé et contre laquelle il a réagi et en faisant cela, est devenu un pionnier de son art<sup>120</sup>. Finalement, ce film long de plus de deux heures et demie ne fait pas honneur au génie musical de Charlie Parker, mais montre un artiste torturé qui s'auto-afflige, plus que ne le faisait le personnage réel, une des raisons pour lesquelles il a été boudé par le public africain-américain<sup>121</sup>. Cela se lit dans l'une des répliques de Dizzy Gillespie/Samuel E. Wright :

« Tu essaies de devenir un martyr [parce qu]'ils se souviennent toujours des martyrs plus longtemps. Ils parleront de toi quand tu seras mort, Bird. Bien plus qu'ils ne le font maintenant<sup>122</sup>. »

Cependant, ce film est intéressant concernant les rapports interraciaux. En effet, Charlie Parker est représenté comme toujours entouré de Blancs, et, nous l'avons vu, le cinéaste échoue à donner une image fiable des femmes noires qui ont marqué sa vie. En revanche, on remarque une forme d'inversion de la hiérarchie entre Noirs et Blancs puisque Charlie Parker est le mentor de Red Rodney (Michael Zelniker), un musicien blanc qu'il intègre à son groupe. Il l'aide notamment à ne pas sombrer dans la drogue en lui expliquant à quel point elle a été destructrice pour lui. Pour les critiques, il paraît cependant décevant que les mêmes conseils n'aient pas été dispensés à un jeune musicien noir, comme si finalement Charlie Parker était extrait de son contexte et de sa communauté<sup>123</sup>. Une séquence est particulièrement intéressante dans cette inversion de la hiérarchie habituelle ; Charlie Parker prévoit une tournée dans le Sud profond des États-Unis, et Red Rodney s'inquiète. « Dans le Sud profond ? Avec un groupe métissé ? On va se faire

---

<sup>119</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> « You're trying to be a martyr [because] they always remember the martyrs longer. They gonna talk about you when you're dead, Bird. More than they do now. », Samuel E. Wright/Dizzy Gillespie, *Bird*, Clint Eastwood, 1988 (nous traduisons).

<sup>123</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

lyncher<sup>124</sup> ! », dit-il à Charlie, qui lui répond qu'il s'est « occupé de tout<sup>125</sup> ». En effet, il fait passer Red Rodney pour un musicien noir albinos. Lorsqu'ils arrivent à l'hôtel, Charlie ironise même en disant à son partenaire « repose toi bien, négro<sup>126</sup> ». On peut voir dans ce passage un écho au *Chanteur de jazz* (1927), une inversion de la hiérarchie au profit des Noirs qui montrerait alors bien que l'art peut rendre possible une émancipation. En effet, le succès de Charlie Parker et de son groupe est important, dans le Nord comme dans le Sud, où il joue devant un public de Noirs comme de Blancs, dans une salle ségréguée. En cela, le film est fidèle à l'histoire, qui a montré que les Blancs, dès la Renaissance de Harlem, ont apprécié le jazz et se sont rendu dans les clubs pour assister à des concerts<sup>127</sup>. Et là où dans *Le Chanteur de jazz* le héros devait se grimer en Noir pour rencontrer le succès, ici Red Rodney se « déguise », sans pour autant avoir recours à une manière de se maquiller qui serait dégradante pour l'image du Noir. On note alors l'évolution de la représentation du Noir au cinéma, grâce aussi à la représentation du Blanc qui se fait passer pour Noir. Et l'on remarque aussi une continuité : dans le domaine du jazz, les experts sont noirs, il faut être noir pour réussir, rencontrer son public, son succès et évoluer socialement. En cela, la musique est une opportunité pour les Noirs de talent de conquérir une meilleure place sociale. Dans le film *Mo' Better Blues* de Spike Lee, on retrouve cette même idée que la réussite sociale pour un Noir passe par la réussite musicale. Si l'action de ce film se déroule dans les années 1990, et donc est hors de la chronologie historique de notre étude, le message porté montre une continuité des dynamiques sociales étatsuniennes. L'artiste, Bleek (Denzel Washington), cherche à tout prix à devenir célèbre, à devenir « quelqu'un » :

« Je sais ce que je veux. Je veux me concentrer sur ma musique. Et tout le reste est accessoire<sup>128</sup>. »

Ce film, à l'orée des années 1990, montre la manière dont la réussite musicale peut mener à une réussite sociale, et surtout dont le jazz imprègne profondément le cinéma noir des cinéastes noirs, avec l'émergence de Spike Lee, mais pas seulement.

#### *Le cinéma, nourri des arts africains-américains*

Une place importante est accordée aux arts des Africains-Américains dans le cinéma, même dans les films produits par des Blancs. Au début de *Glory*, par exemple, Robert raconte dans une

---

<sup>124</sup> « Deep South? With a mixed band? We get lynched! », Michael Zelniker/Red Rodney, *Bird*, Clint Eastwood, 1988 (nous traduisons).

<sup>125</sup> « I got it covered », Forest Whitaker/Charlie Parker, *Bird*, Clint Eastwood, 1988 (nous traduisons).

<sup>126</sup> « Get some rest, nigger », Forest Whitaker/Charlie Parker, *Bird*, Clint Eastwood, 1988 (nous traduisons).

<sup>127</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>128</sup> « I know what I want. My music. Everything else is secondary. », Denzel Washington/Bleek, *Mo' Better Blues*, Spike Lee, 1990 (nous traduisons).

lettre à sa mère son expérience des combats. Il présente la guerre comme une guerre pour l'émancipation des esclaves, ce qu'elle n'était pas, nous l'avons vu, du moins à son commencement.

« Avant le début de cette guerre, bien des hommes de mon régiment n'avaient jamais vu un Noir. Maintenant, les routes sont obstruées par la masse de ceux qui n'ont plus rien. Nous nous battons pour des hommes et pour des femmes dont la littérature n'a pas encore été écrite, mais sera tout aussi plaisante et reconnue que n'importe quelle autre<sup>129</sup>. »

À ces mots en voix off se superpose l'image de nombreux Noirs sur les routes du pays. Cette réplique est un hommage qu'un Blanc du XIX<sup>e</sup> siècle rend aux Noirs, mais c'est aussi un écho à la société de 1989 au sein de laquelle le film est produit. En effet, les autrices africaines-américaines Alice Walker, avec son roman *La Couleur pourpre* et Toni Morrison, avec *Beloved*, obtiennent le prix Pulitzer de la catégorie fiction, respectivement en 1983 et 1988<sup>130</sup>. En 1994, Toni Morrison est la première femme africaine-américaine à recevoir le prix Nobel de littérature pour l'ensemble son œuvre<sup>131</sup>.

Bien sûr, l'ensemble de la culture noire américaine, et ceci inclut les coupes afro ou les vêtements colorés, prend de l'ampleur avec la *Blaxploitation*, mais la musique est l'art le plus utilisé par l'industrie cinématographique, dans la mesure où les bandes sonores rythment les films depuis sa naissance : le cinéma n'a jamais été muet, dans le sens où même avant l'époque du parlant, la musique était employée<sup>132</sup>. Une place toute particulière est accordée, à partir des années 1960, au jazz, mais aussi aux *spiritual songs*, notamment au gospel. La question est alors de savoir si cette imprégnation culturelle du cinéma est synonyme d'émancipation de la communauté. Cela participe d'une reconnaissance culturelle des Africains-Américains, qui, à la différence des appropriations culturelles du début du siècle, s'accompagne aussi de la représentation des corps et des personnages noirs. En ceci, le cinéma fait, une fois de plus, écho à la société des années 1970, dans laquelle on voit de plus en plus de Noirs dans des publicités ou dans des magazines<sup>133</sup>. Les films s'inscrivent alors dans une dynamique sociale de reconnaissance progressive des Noirs en tant que communauté culturelle spécifique et légitime.

De fait, les scènes dramatiques où règne le *pathos* sont accentuées grâce à des musiques spirituelles, notamment le gospel. Nous avons évoqué la séquence, à la fin de *La Couleur pourpre*, au

---

<sup>129</sup> « Before this war began, many of my regiment had never seen a Negro. Now the roads are choked with the dispossessed. We fight for men and women whose poetry is not yet written, but which will presently be as enviable and as renowned as any. », Matthew Broderick/Robert Gould Shaw, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>130</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>131</sup> Claude Cohen-Safir, « Les littératures multiculturelles et le genre », in Denis Lacorne (dir.), *op. cit.*

<sup>132</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>133</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

cours de laquelle les clients du cabaret rejoignent les fidèles de la messe en chantant du gospel. Cela marque aussi la réunion entre Shug Avery et son père, et elle conclut en disant : « tu vois, Papa, même les pécheurs ont une âme<sup>134</sup> ». Dans *Glory*, Robert Gould Shaw confie à sa mère dans une lettre qu'il n'a jamais vu un camp militaire aussi vivant, que les soldats chantent dès qu'ils ont un peu de temps libre. La veille de l'attaque de Fort Wagner, une séquence montre les soldats réunis au coin du feu, chacun prononçant un petit discours à l'attention des autres. Même Trip (Denzel Washington), le trublion, confie que le 54<sup>e</sup> Régiment est la famille qu'il n'a jamais eue. La séquence s'achève sur les soldats qui chantent ensemble un air de gospel, afin de se donner du courage pour le lendemain. Symboliquement, le gospel est toujours chanté en groupe dans le cinéma, suggérant ainsi une union de la communauté noire autour d'une culture et d'une identité spécifiques. C'est ce que l'on retrouve dans la séquence finale du *Chemin de la liberté*. Dans un face-à-face des membres du Conseil de citoyens blancs et des participants noirs au covoiturage, deux paroles collectives se font écho. Les Blancs racistes hurlent « Marche, nègre, marche<sup>135</sup> ! », tandis que les femmes noires (accompagnées de Miriam), se tiennent par la main et font front en chantant du gospel. C'est un hommage à la philosophie de la non-violence revendiquée par Martin Luther King, et finalement un hommage à la communauté noire capable d'endurer violences et discriminations sans s'abaisser à y répondre. Mais l'usage et la représentation du gospel peuvent être à double tranchant. Dans *Mississippi burning*, une séquence sur les ruines d'une église incendiée par le Klan montre un groupe de Noirs réunis pour chanter une chanson spirituelle, un moment qui accentue l'idée de passivité des Noirs, soumis à leurs superstitions et attendant d'être sauvés par Dieu sans prendre leur destin en main<sup>136</sup>. Ce passage évoque l'appropriation culturelle du début de siècle, l'instrumentalisation des éléments culturels africains-américains par Hollywood<sup>137</sup>.

Les films de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont aussi imprégnés de jazz, musique africaine-américaine par excellence, et dont la présence au cinéma est une véritable reconnaissance culturelle de la communauté noire. Dans *Bird*, bien sûr, le jazz occupe une place centrale, d'autant plus que certains morceaux de Charlie Parker sont inédits et ont intégré la bande musicale du film grâce à la collaboration de Chan Parker<sup>138</sup>. Dans *A Soldier's Story*, le spectateur est plongé dès les premières minutes dans un club de jazz fréquenté par une clientèle exclusivement noire. Une chanteuse noire, Big Mary, interprète une chanson. Patti LaBelle, qui interprète Big Mary, est une chanteuse noire américaine notamment connue internationalement pour le titre *Lady Marmelade* (1974). Au fil des

---

<sup>134</sup> « See, Daddy, sinners have soul too », Margaret Avery/Shug Avery, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>135</sup> « Walk, nigger, walk ! », slogan raciste, *Le Chemin de la liberté*, Richard Pearce, 1990 (nous traduisons).

<sup>136</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>137</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>138</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

flash-backs qui rythment ce film, le spectateur voit aussi le jeune soldat musicien C.J. (Larry Riley), et c'est son talent de guitariste et son aptitude à divertir ses amis qui le rendent sympathique au spectateur. En 1967, la chanson-titre du film *Dans la Chaleur de la nuit* est interprétée par Ray Charles, vedette noire du jazz, sur une musique de Quincy Jones, compositeur africain-américain qui a aussi composé la musique de *La Couleur pourpre*. *Dans la Chaleur de la nuit* comme *La Couleur pourpre* sont réalisés par des Blancs, mais l'appel à des artistes noirs pour la musique témoigne des avancées sociales à l'œuvre. Les Noirs, à qui on a toujours reconnu un talent pour la musique et le chant, ne sont plus de ridicules troubadours joués par des Blancs grimés, mais des artistes reconnus auxquels les réalisateurs blancs n'hésitent pas à faire appel pour participer à la production de leurs films. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux années 1990, semble donc amorcer l'arrivée des Noirs dans les circuits de productions et parmi les grandes stars du cinéma.

#### *Stars et récompenses : les Noirs à la conquête du cinéma*

La place des Noirs dans les circuits de production et de diffusion était inexistante ou presque pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La *Blaxploitation* a permis à des réalisateurs noirs indépendants d'émerger, mais les grands studios, au début des années 1970, ont employé des cinéastes noirs, comme Gordon Parks pour *Shaft*. Concernant les acteurs, en 1939, Hattie McDaniel est la première Africaine-Américaine à recevoir un Oscar pour le rôle de Mammy dans *Autant en emporte le vent*. Mais il faut attendre les années 1950-1960 pour voir apparaître des vedettes noires de premier plan, incarnant les rôles principaux, phénomène qui s'accroît avec les années 1980, au cours desquelles stars blanches et noires rencontrent un même degré de popularité.

Sidney Poitier, premier Noir à recevoir l'Oscar du meilleur acteur en 1963 pour *Le Lys des champs*<sup>139</sup>, est la superstar noire des années 1950-1960. Acteur principal partageant l'affiche avec un Blanc dans le film *La Chaîne*, il s'affirme avec *Dans la Chaleur de la nuit* ou *Devine qui vient dîner*. Dans ce dernier film, Beah Richards, qui joue la respectable Mrs Prentice, la mère de John, est nommée pour l'Oscar de la meilleure actrice dans un second rôle. De nouveau, plus d'une décennie s'écoule avant que des acteurs noirs atteignent le rang de star. Et dans les années 1980, cela se multiplie. *La Couleur pourpre* révèle Whoopi Goldberg au public, elle qui sera la seule star féminine noire de la décennie<sup>140</sup>. Elle est d'ailleurs nommée pour l'Oscar de la meilleure actrice, Oprah Winfrey étant nommée dans la catégorie de meilleure actrice dans un second rôle. C'est le film *Ghost* qui propulse véritablement Whoopi Goldberg au rang de superstar. Le public, y compris le public blanc, semble dans les années 1980 enfin prêt à accueillir des vedettes noires. Mais l'on remarque rapidement que

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

le succès rencontré par les acteurs noirs est dans des rôles où ils sont « blanchis », extraits de leur communauté culturelle, ce que Donald Bogle appelle « l'ère du tan<sup>141</sup> ». Les années 1980 sont alors une décennie complexe, au cours de laquelle des Noirs atteignent le rang de star, mais dans des rôles caricaturaux ou dans des rôles qui nient leur spécificité culturelle. Le problème est donc de constater une persistance des clichés, et surtout une négation des tensions raciales toujours à l'œuvre dans la société. Le cinéma devient alors le miroir idéalisé d'une société où les tensions raciales n'existeraient pas, ou n'auraient existé que dans le passé. Dans *Glory* et dans *Miss Daisy et son chauffeur* – qui reçoit neuf nominations aux Oscars – Morgan Freeman atteint le statut de star, avec des rôles de Noir docile et poli. À l'inverse, c'est avec des rôles de trublions que Denzel Washington commence à faire sa place au sein du panthéon des stars noires, qu'il n'intégrera véritablement que dans les années 1990. Il sera d'ailleurs souvent comparé avec Sidney Poitier, pour son importance dans le cinéma comme pour sa capacité à intégrer les codes blancs pour séduire un public des deux races<sup>142</sup>. Dans *A Soldier's Story*, nommé aux Oscars pour le meilleur scénario et le meilleur acteur dans un second rôle pour Adolph Caesar, Denzel Washington incarne Trip, rebelle en colère de l'armée. Il incarne le même type de personnage dans *Glory*. Dans ce dernier film, la scène où il se dispute avec Rawlins (Morgan Freeman) met vraiment en évidence les qualités de ces deux grands acteurs qui, même dans des rôles secondaires, dégagent du charisme et sont capables de marquer le public<sup>143</sup>. Il est à noter aussi qu'en 1971, Isaac Hayes devient le premier Noir américain à obtenir l'Oscar de la meilleure chanson originale pour le *Theme from Shaft*.

Jusqu'aux années 1990, la société, et donc les normes, évoluent, puisqu'il devient possible de proposer des rôles principaux à des Noirs. Cette évolution sociale, comme souvent, se traduit dans le système hollywoodien. La meilleure reconnaissance sociale accordée aux Noirs rend possible une meilleure reconnaissance des Noirs au cinéma, donc plus de récompenses. En 1974, le réalisateur italien Fellini affirmait que « dans la mythologie du cinéma, l'Oscar est la récompense suprême<sup>144</sup> ». Même si Hattie McDaniel s'était vue refuser l'accès à la salle avec ses partenaires de jeu, la fin du XX<sup>e</sup> siècle semble être porteuse de plus d'espoirs et d'une reconnaissance plus générale des acteurs noirs.

« Il émane d'eux une profonde négritude, et leur singularité transparaît dans tous leurs faits et gestes. Malgré les contraintes du système, ils parviennent à insuffler

---

<sup>141</sup> « *the Era of Tan* », Donald Bogle, *op. cit.*, page 241.

<sup>142</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> « In the mythology of the cinema, the Oscar is the supreme prize », Fellini cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 437.

à leurs personnages une dignité et une prestance remarquable, comme ont pu le faire avant eux Sidney Poitier et Hattie McDaniel<sup>145</sup>. »

Cette formule de Régis Dubois nourrit l'idée selon laquelle le temps de la soumission et de la passivité s'achève avec une nouvelle génération d'acteurs africains-américains qui apparaît à la fin des années 1980. Mais d'ores et déjà, on peut constater que la reconnaissance par la « récompense suprême » n'est que ponctuelle, et surtout qu'elle s'applique principalement à des seconds rôles. La société, comme le cinéma, ne semblent pas encore prêts à reconnaître les Noirs comme égaux aux Blancs. La question se pose alors véritablement de savoir si ces récompenses et cette place nouvelle dans les films ne dissimulent pas un racisme persistant, une sorte de prolongation latente des clichés, un conditionnement réactualisé des Noirs à leur infériorité.

---

<sup>145</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 1997, page 94.

## Chapitre 6 : Le cinéma, créateur d'une nouvelle image du Noir ou reflet d'un racisme persistant ?

« Combien de temps devons-nous encore attendre avant qu'Hollywood trouve le courage et l'intégrité de raconter l'histoire de quelques-uns des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants noirs qui n'ont pas hésité à mettre leur vie en danger pour l'égalité<sup>1</sup> ? »

La période des années 1960 aux années 1990 est un temps de changements sociaux profonds, et de victoires remportées par le mouvement pour les droits civiques. La ségrégation est abolie, du moins légalement, et la communauté noire américaine s'organise autour de revendications culturelles fortes. Le cinéma, comme souvent, reflète ces changements. Les films représentent les combats menés par les Noirs, et les crimes commis par les Blancs. Cette nouvelle place tantôt accordée, tantôt conquise, des Noirs dans le cinéma étatsunien semble sonner le glas des stéréotypes dégradants dans lesquels les Noirs étaient enfermés pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, de nouveaux clichés apparaissent ; Sidney Poitier, par exemple, incarne toujours des personnages de Noir compétent, respectable, capable de s'affirmer sans pour autant offenser les Blancs. Il semble bien loin du *black buck* tant redouté des années 1920-1930. Mais l'on remarque aussi, avec Whoopi Goldberg ou avec Morgan Freeman, des figures de domestiques polis et dociles, proches de leur famille ou employeur blanc. Le cinéma est-il alors libéré des clichés réducteurs ? Entre prolongation de figures existantes depuis l'origine du cinéma et invention de nouveaux types, il semblerait que la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne soit, dans le cinéma, pas toujours à la hauteur des avancées légales.

### **Le Noir dans le cinéma dès les années 1960 : un nouveau « Tom » ou un homme libre ?**

Les années 1960 marquent une conquête des droits sociaux faisant légalement des Noirs des citoyens à part entière. Il semblerait donc logique que le cinéma reflète ces progrès et que les Africains-Américains représentés à l'écran soient parfaitement libres. Mais, une nouvelle fois, il est nécessaire de constater que le cinéma, et particulièrement le système de production hollywoodien, n'évolue pas au même rythme que les textes légaux. En cela, il se ferait d'ailleurs un reflet plus fidèle de la société que la loi, puisque les avancées légales n'ont par exemple pas empêché une certaine forme de ségrégation de perdurer, notamment dans les écoles<sup>2</sup>. Et le racisme a pris de nouvelles formes dans la société, s'adaptant ainsi aux nouvelles libertés conquises par les Noirs.

---

<sup>1</sup> Coretta Scott King, citée par Robert Brent Toplin, *op. cit.*, page 35.

<sup>2</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

*Une nouvelle place sociale pour de nouveaux clichés cinématographiques ?*

Un nouveau Tom semble occuper les écrans dès la fin des années 1950. Le Noir n'est plus un criminel, un prédateur pour la femme blanche mais un homme lisse, irréprochable, compétent, au service de la justice<sup>3</sup>. Ce nouveau type est incarné par les personnages de Sidney Poitier.

Dans *La Chaîne*, il se sacrifie à la fin du film pour ne pas laisser son compagnon blanc être le seul à être rattrapé par la police. Plus tôt, une scène les montre traverser une rivière, et John (Tony Curtis) empêche Noah (Sidney Poitier) de se noyer. Lorsqu'ils sont tous les deux sains et saufs sur la rive, Noah remercie John : « J'ai... presque avalé la moitié de cette rivière. Merci<sup>4</sup> ». Son compagnon lui demande pourquoi il le remercie, et lorsque Noah lui dit que c'est parce qu'il l'a sauvé, John lui répond « Mec, je t'ai pas tiré de là. Je t'ai empêché de m'y attirer<sup>5</sup> ». Noah est un personnage empli d'abnégation, qui aide son compagnon et ne le laisse pas seul, alors même qu'ils ne sont plus enchaînés et qu'il pourrait s'enfuir sans lui. En cela, son côté « Tom » est exacerbé, et apparaît pour la première fois de manière aussi frappante. Il n'aide pas John parce que sa vie en dépend, mais parce qu'une amitié est née. Il se met au service du bien, et sauve un Blanc, se rendant par-là même sympathie aux yeux du public blanc. Il est d'ailleurs nommé pour l'Oscar du meilleur acteur pour le rôle de Noah.

Dans *Devine qui vient dîner*, Sidney Poitier incarne John Prentice, un médecin reconnu, sous-directeur de l'Organisation mondiale de la santé et professeur de médecine. Il est poli et respectable, et incarne le gendre idéal. Plus âgé que Joey, il est présenté comme un homme responsable, qui a déjà été marié, mais dont l'ancienne femme et l'enfant sont morts ; aucun divorce ne vient ternir l'idylle. Dans une séquence, il utilise le téléphone du bureau de Matt (Spencer Tracy) pour appeler ses parents, et laisse de l'argent sur la table pour couvrir les frais de la communication.

*Dans la Chaleur de la nuit* montre Poitier passer tout le film à enquêter pour aider les Blancs qui ont commencé par l'accuser du meurtre commis<sup>6</sup>. Il fait tout pour faire triompher la vérité et la justice, mène une enquête précise au cours de laquelle ses compétences et son statut de spécialiste, rappelé par le commissaire qui téléphone à sa hiérarchie – « c'est votre principal spécialiste des affaires d'homicide<sup>7</sup> » – lui permettent de démasquer le coupable. Systématiquement,

---

<sup>3</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>4</sup> « I almost... swallowed half that river. Thanks. », Sidney Poitier/Noah Cullen, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

<sup>5</sup> « Man, I didn't pull you out. I kept you from pullin' me in. », Tony Curtis/John Jackson, *La Chaîne*, Stanley Kramer, 1958 (nous traduisons).

<sup>6</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>7</sup> « He's your number one homicide expert », Rod Steiger/Bill Gillespie, *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

Poitier incarne des Noirs qui n'inquiètent pas la virilité des Blancs, qui portent les valeurs étatsunienne et se mettent au service de la morale pour la faire triompher<sup>8</sup>.

Rappelons-nous que c'est ce critère d'irréprochabilité et cette tendance à montrer des Noirs lisses et dociles qui avait bloqué le succès des *race movies* des années 1920-1930<sup>9</sup>. Ce type de personnages n'est donc pas nouveau. En revanche, il est réactualisé à partir des années 1960 dans une dimension qui oscille entre une soumission complète et un refus de la passivité. Le problème qui émerge alors est de constater que les nouveaux clichés peuvent se révéler tout aussi aliénants pour les Noirs que les anciens types<sup>10</sup>. Ce Tom modernisé du film *Dans la Chaleur de la nuit* se retrouve avec le personnage de Davenport (Howard E. Rollins Jr.) dans *A Soldier's Story*, film aussi réalisé par Norman Jewison. Davenport est aussi un enquêteur noir, efficace et honnête, au service de la vérité, quelle qu'elle soit. Il incarne une forme de fierté retrouvée pour la communauté noire en étant, comme Poitier, le parangon quintessencié du professionnalisme, reconnu par les autorités fédérales du Nord, enquêtant dans le Sud pour faire triompher la justice. Si ce film donne une approche crédible et fidèle des tensions internes à l'armée, il pêche à donner une image objective du Noir, qui est extrait de sa communauté et façonné selon l'image que le public blanc est à même de recevoir de lui<sup>11</sup>. De nouveau, dans *Miss Daisy et son chauffeur*, le spectateur est face à une figure de bon Tom bien docile. Le personnage de Hoke (Morgan Freeman), selon Bogle<sup>12</sup>, a tout du Tom de début de siècle. Il ne semble pas avoir de vie en dehors de son travail chez Miss Daisy. Jamais on ne l'entend se plaindre de son employeuse acariâtre, jamais on ne le voit interagir avec des membres de la communauté africaine-américaine, excepté une seule fois devant la synagogue, mais le plan dure à peine quelques secondes et dès qu'il voit Daisy sortir du bâtiment, il interrompt sa conversation pour la rejoindre. De même, un jour de grand froid, peu après la mort de la fidèle domestique Idella, Hoke brave le danger des routes gelées pour venir tenir compagnie et faire du café à Daisy.

Cette analyse serait peut-être à nuancer. Hoke n'hésite pas à s'imposer auprès de Daisy, notamment au début lorsqu'elle ne veut pas qu'il travaille pour elle. Une séquence montre Daisy décidée à aller faire ses courses à pied, et Hoke la suivre malicieusement en voiture jusqu'à ce que, honteuse d'être regardée par les gens, elle cède et se laisse conduire. Mais ensuite, elle donne des conseils sur la manière dont il devrait conduire, et, en bon Tom, il écoute et laisse dire. Il est important de souligner que finalement, c'est une véritable amitié qui se crée, et qui n'est pas à considérer comme une aliénation complète de la part de Hoke. Le jeu de Morgan Freeman lui fait

---

<sup>8</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>9</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>10</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>11</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

incarner son personnage de manière digne, malgré la manière dont le rôle est écrit. À la fin du film, pour la première fois, on voit la fille de Hoke. Elle l'accompagne dans la maison vide de Daisy. Et puis il va fêter Thanksgiving avec Daisy à la maison de retraite et l'on remarque que leur complicité est réelle. Bien sûr, si l'amitié est sincère, le rapport d'égalité n'est jamais atteint, dans la mesure où même lorsque la vieille dame est en maison de retraite et que Hoke ne la conduit plus nulle part, le fils de Daisy continue de verser un salaire à l'ancien chauffeur de sa mère.

De tout cela, il faut retenir que nous n'avons pas simplement affaire au passage d'un cliché à l'autre, mais le spectateur est plutôt placé face au constat que le cinéma reflète les aspects d'une société qui, même si elle évolue lentement, a du mal à changer. Ainsi, les Noirs vont bénéficier d'une meilleure visibilité – et même, pour certains, d'une forme d'omniprésence – et d'une représentation plus fiable de leur expérience, mais cette volonté de réhabiliter l'image du Noir peut être maladroite. C'est le cas par exemple avec *Bird*, dont la longueur et le manque de dramatisation font échouer le film dans la glorification de la figure du jazzman<sup>13</sup>.

Et pourtant, les Noirs dans le cinéma à partir des années 1960 ne sont pas seulement cantonnés à des rôles de Sidney Poitier irréprochable. On remarque aussi des personnages de Noirs vraiment révoltés. Ceux-ci sont incarnés dans les années 1980 par Denzel Washington, dans *Glory* ou dans *A Soldier's Story*. Dans ces deux films, il est le rebelle qui refuse l'autorité si elle est injuste, le symbole de la jeune génération de Noirs qui luttent pour leurs droits et refusent le racisme. Par exemple, dans *Glory*, son personnage n'hésite pas à exprimer du mépris envers Robert lorsque ce dernier le fait fouetter : « C'est un faible, un petit garçon blanc. Battre un nègre, ça l'aide à se sentir important<sup>14</sup> ». C'est un esclave qui a fui le Sud pour intégrer l'armée de l'Union. Historiquement, aucun esclave en fuite n'était intégré aux rangs de l'Union<sup>15</sup>, mais cette prise de liberté avec les faits gagne en teneur symbolique. Trip incarne la jeunesse noire qui refuse la soumission et veut profiter de sa liberté pleinement, au point de désobéir aux règles de l'armée quand elles sont injustes. Il est fouetté pour avoir déserté, mais l'on apprend grâce au personnage de Rawlins qu'il avait une bonne raison de le faire :

« Le garçon est parti pour se trouver des chaussures à se mettre, colonel. Il veut combattre autant que nous autres. Peut-être encore plus<sup>16</sup>. »

Ainsi, la révolte est justifiée, et l'autorité est respectée quand elle est juste. Alors qu'il refuse d'être le porte-drapeau du régiment quand Robert le lui propose, il n'hésite pas, lors de l'attaque de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> « He a weak, white boy. Beating on a nigger make him feel strong. », Denzel Washington/Trip, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>15</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>16</sup> « The boy was off trying to find hisself some shoes, colonel. He wants to fight same as the rest of us. More, even. », Morgan Freeman/Rawlins, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

Fort Wagner, à se saisir de la bannière de l'Union et de la porter fièrement lorsque le soldat qui en était chargé tombe au combat. Dans ce type de personnages en colère, un certain hommage est rendu à l'humanité des Noirs et à leurs qualités citoyennes, puisqu'ils se rangent généralement assez bien à l'autorité blanche. Il en va de même pour le personnage que Denzel Washington incarne dans *A Soldier's Story*, Melvin. Ce dernier veut combattre, et respecte l'autorité blanche de l'armée, mais pas celle, dictatoriale, du sergent Waters, qu'il méprise :

« On en avait des comme lui en Alabama. Les Blancs lui donnent un pauvre job de serviteur de merde et dès que le patron a le dos tourné, cette espèce de contrefaçon de nègre fait comme s'il était le nouveau patron [...] un de ces jours y'aura quelqu'un qui va le tuer<sup>17</sup>. »

Une séquence montre Melvin se disputer avec Water et s'ensuit un duel au cours duquel le sergent ne se bat pas loyalement, mais Melvin ne se laisse pas écraser. Lorsqu'il est arrêté par Davenport, il accepte la responsabilité de ses actes. Le fait que Melvin tue Waters est le signe d'un progrès accompli par les cinéastes blancs, qui sont dorénavant capables de construire des personnages noirs avec une profondeur et une complexité signes de revendications internes et d'une intelligence égale à celle des Blancs enfin reconnue. Mais cela peut aussi être implicitement un acquittement de l'homme blanc qui desservirait l'image du Noir. Ce n'est pas un Blanc, pas un membre du Ku Klux Klan, pas un suprémaciste qui a tué le sergent Waters, mais un Noir. Cependant, si le meurtrier est africain-américain, il n'est pas enfermé dans une caricature où il assassinerait un Blanc, puisqu'il tue un membre de sa propre communauté. La conclusion de ce film est alors en nuances, et cela constitue sa principale qualité. À l'image de la société, les Noirs comme les Blancs de ce film sont empreints de contradictions et, pour une fois, les relations interraciales ne sont pas présentées seulement comme un conflit de tous les Blancs contre tous les Noirs.

### *Le cinéma à l'image de la société ?*

La période des années 1960 marque un premier tournant<sup>18</sup>, avant celui que constituera le passage aux années 1990. Période de revalorisation de l'image du Noir au cinéma et d'influence des changements sociaux sur l'industrie cinématographique, les trente ans qui nous occupent sont une fois de plus un temps d'évolutions lentes où le cinéma reflète une société raciste qui met du temps à évoluer. On a souligné le léger décalage qui existe entre *Devine qui vient dîner* et l'arrêt

---

<sup>17</sup> « We had 'em in Alabama. White men give him a small-ass job as a servant and when the boss ain't looking, that old copy-cat nigger act like he the new boss [...] Somebody's gonna kill him one of these days », Denzel Washington/Melvin, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>18</sup> Alain Malassiné, *op. cit.*

*Loving v. Virginia* qui rend inconstitutionnelle l'interdiction des mariages mixtes. La fiction cinématographique n'est alors pas une restitution factuelle de l'actualité de l'époque, donc pour nous pas un témoignage absolument fiable de l'Histoire. Cependant, il est intéressant que cette question soit portée à l'écran cette année-là, dans ce contexte de progrès social et légal. En revanche, en 1967, les mariages interraciaux représentent moins de 1% du total des unions – et pas plus de 2% en 2002<sup>19</sup>. Prendre cette situation pour sujet d'un film n'est alors pas réellement un acte militant, ni même représentatif d'une société en plein bouleversement dans ce domaine.

D'autant plus que dans le cinéma, exactement comme dans la société, malgré les avancées légales, le racisme continue d'exister, et les représentations comme les normes sociales évoluent plus lentement que la loi. Cela explique la persistance du cliché du Tom, réactualisé, mais aussi de la *mammy* ; en d'autres termes, les personnages de domestiques restent prépondérants, du fait, nous l'avons vu, des emplois de service encore majoritairement occupés par des Noirs. Mais l'on remarque une évolution du type de la *mammy*, qui, à partir des années 1960, est presque exclusivement déclinée à l'écran dans la version *Aunt Jemima*. On remarque la douce Calpurnia (Estelle Evans) qui s'occupe de Jem et Scout comme s'ils étaient ses propres enfants dans *Du Silence et des ombres*, ainsi qu'Odessa dans *Le Chemin de la liberté*. Plus jeunes que Mammy dans *Autant en emporte le vent*, moins caractérielles mais tout aussi dévouées, elles sont une version réactualisée des domestiques noires. Notons cependant que Tillie, dans *Devine qui vient dîner*, n'hésite pas à faire savoir ce qu'elle pense à propos du mariage, *i. e.* qu'il s'agit d'une bêtise et qu'il faut l'empêcher. Elle contraint même John à écouter ses remontrances :

« Et puis tu es quel genre de médecin d'abord ? [...] Ça prend pas une seule seconde avec moi ! Je vois très clair dans ton jeu [...] »<sup>20</sup>

Elle l'accuse de vouloir s'élever socialement, d'être profiteuse, et tout au long du film rouspète en sa présence. En cela, elle évoque les *mammies* de *Naissance d'une nation* et d'*Autant en emporte le vent* qui ne supportaient pas les Noirs du Nord.

Dans la même veine, mais bien moins présente à l'écran, le personnage d'Idella dans *Miss Daisy et son chauffeur* rappelle le type de la *mammy* du début du siècle lorsqu'elle ronchonne contre son employeuse : « Parfois, j'me dis que vous avez même pas le bon sens que Dieu a donné à un citron<sup>21</sup> ». Cette dernière remarque, cependant, ne serait pas passée dans un film de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, elle aurait été censurée ou aurait fait grande polémique parce qu'elle aurait été

---

<sup>19</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>20</sup> « What kinda doctor you supposed to be anyhow? [...] You ain't fooling me for a minute. I see what you are. », Isabel Sanford/Tillie, *Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967 (nous traduisons).

<sup>21</sup> « Sometimes I think you ain't got the sense God gave a lemon », Esther Rolle/Idella, *Miss Daisy et son chauffeur*, Bruce Beresford, 1989 (nous traduisons).

considérée comme offensante et irrespectueuse à l'égard des Blancs. On peut alors considérer que le cliché perdure mais qu'il est réactualisé, dans la mesure où il n'a pas la même valeur et ne produit pas un conditionnement à l'infériorité identique aux stéréotypes dominants la première moitié du siècle. Il s'agirait plutôt de porter à l'écran des figures familières de bons Noirs, qui plaisent au public blanc, qui ne rebutent pas le public noir grandissant et qui ne sont pas aussi réductrices que quelques décennies auparavant.

De manière générale, les clichés et les types sont une modalité de narration que l'on retrouve dans le cinéma comme dans la littérature. Chaque personnage est toujours un type, un caractère dont il est l'incarnation. Même Sweetback ou Shaft, personnages noirs créés par des Noirs, sont une réappropriation et un renouvellement des clichés, censés glorifier les Noirs. Assez logiquement, ce ne sont pas des personnages dont le public blanc est extrêmement friand, en tout cas pour Sweetback, les Blancs ne sont pas mis en avant<sup>22</sup>. Mais ce sont aussi des figures qui créent la controverse au sein même de la communauté noire<sup>23</sup>, alors qu'ils ont vocation à la mettre en avant dans la perspective du *Black is beautiful* et du *Black Power*. *Sweet Sweetback's baadasssss Song* reflète discrètement mais fidèlement l'idéologie du séparatisme porté par certains Noirs. En effet, dans ce film, les personnages blancs font partie de l'arrière-plan, du décor, et finalement n'ont pas véritablement leur place.

En réaction à cela, on remarque la vision bien-pensante des États-Unis, par le biais de Hollywood, qui représente les relations interraciales de manière biaisée, conditionnée par le tabou persistant de la *miscegenation*. Le couple formé par John et Joey dans *Devine qui vient dîner* est construit



Image 17 Le baiser de John et Joey (*Devine qui vient dîner*)

autour d'une chasteté qui manque presque de crédibilité<sup>24</sup>. Pas de tendresse physique entre les jeunes amoureux : le seul baiser qu'on les voit échanger est au début, à l'arrière du taxi, et le spectateur ne voit cette

image que dans le rétroviseur du chauffeur. Jamais le film ne montre frontalement une scène qui rapproche intimement les deux jeunes gens, et Joey confie même à sa mère que John a décidé d'attendre le mariage avant d'avoir avec elle une relation charnelle. En outre, John n'est pas un

<sup>22</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>23</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>24</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Noir américain moyen, mais un homme éduqué, au poste prestigieux, incarnation de la respectabilité, le « bon » Noir que la société blanche pourrait accepter. À part ce film, le corpus de cette étude ne comporte pas d'autres œuvres représentant des couples interracialisés, au moins jusqu'aux années 1990. On pourrait cependant évoquer *Jungle Fever* (1991) de Spike Lee, retiré du présent corpus parce que l'action se déroule dans les années 1990 et donc est hors chronologie avec la période historique étudiée. Mais il montre la relation entre un homme noir, Flipper (Wesley Snipes), qui tombe amoureux d'une femme blanche, Angela (Annabella Sciorra), et les difficultés que cela pose dans leur vie, par rapport à leur entourage mais aussi par rapport à la société. Une séquence les montre par exemple flirter dans la rue, et Flipper est inquiété par des policiers qui, parce qu'il est noir, pense qu'il agresse Angela. Ce film montre la prolongation du racisme même plus de vingt ans après les grandes lois sur les droits civiques, et le *racial profiling* mis en place par les forces de l'ordre<sup>25</sup>. Mais si *Jungle Fever* semble plus crédible que *Devine qui vient dîner*, c'est, au-delà des dates de réalisation bien sûr, probablement parce que dans le premier, le réalisateur est noir et dans le second, il est blanc. Spike Lee, indépendant, peut s'émanciper des codes sociaux et des normes cinématographiques des Blancs, et l'on remarque que dans l'ensemble, rares sont les réalisateurs blancs à savoir donner une image des relations et tensions interraciales fidèle au vécu des Africains-Américains.

En échouant à montrer fidèlement comment interagissent les Blancs et les Noirs aux États-Unis, les cinéastes blancs prennent construisent une forme de prolongation de la ségrégation, en tout cas dans le domaine culturel. Le héros noir, dans un film blanc, n'a pas les mêmes capacités et ne suit pas les mêmes directions que les héros blancs. Par exemple, il est frappant de constater la manière dont les personnages de Sidney Poitier ou de Denzel Washington sont asexués<sup>26</sup>, alors qu'une relation avec une femme magnifique serait systématique pour un rôle équivalent accordé à un Blanc. Les cinéastes blancs échouent donc à véritablement porter à l'écran la mouvance du *Black is beautiful*. Oui, les hommes noirs peuvent être beaux, mais ils sont conditionnés à l'asexualité à l'écran, pour se prémunir de la figure du *brutal black buck*, devenue taboue. Seuls les cinéastes noirs parviennent à représenter la sexualité des Noirs<sup>27</sup>. Seuls les cinéastes noirs peuvent se permettre de donner une image plus crue du personnage noir masculin, sans craindre de choquer, mais cela doit non seulement passer par des circuits de production indépendants, mais aussi par le succès rencontré auprès du public, sans quoi l'image crédible de l'expérience noire ne peut être diffusée. Il est pourtant impossible de nier les changements à l'œuvre, et la volonté, même dans le cinéma grand public hollywoodien, de représenter plus et mieux cette partie de la population

---

<sup>25</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>26</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>27</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

étatsunienne<sup>28</sup>. Par conséquent, même les anciens stéréotypes qui reviennent sont plus nuancés et enferment moins les Noirs dans une image négative indépassable.

### **Le difficile cas de *La Couleur pourpre* : hommage à la culture noire ou culture du cliché ?**

« Ce qui m'a frappée en regardant le film, c'est de voir à quel point il diffère du livre. »

Alice Walker<sup>29</sup>

*Un film qui se veut hommage à la communauté noire et à sa culture*

*La Couleur pourpre* (1985) de Steven Spielberg est l'adaptation cinématographique du roman de l'autrice africaine-américaine Alice Walker, publié en 1983 et lauréat du prix Pulitzer et du *National Book Award*<sup>30</sup>. Les personnages principaux de l'intrigue sont des femmes noires, qui progressent peu à peu dans leur émancipation par rapport aux hommes de leur communauté qui les dirigent. À première vue, le message est positif et semble avoir vocation à glorifier la communauté africaine-américaine, en particulier son versant féminin. Ce film semble montrer un apaisement des tensions raciales et suggérer que dans les années 1980, la paix raciale atteinte, un homme blanc peut adapter au cinéma l'œuvre d'une femme noire et donner une image fiable de cette population. Mais l'autrice elle-même souligne à quel point le film diffère de son roman. En réalité, on remarque que pendant les années 1980, cette « ère du Tan », les cinéastes privilégient les acteurs noirs, et surtout les actrices, dont la peau est claire. Il s'agit d'une décennie au cours de laquelle les femmes noires décrochent rarement des rôles importants, comme si elles avaient disparu au milieu des luttes raciales qui mettent les hommes en avant<sup>31</sup>. On peut les trouver dans des rôles de femmes exotiques, parfois castées en tant que non-noires. C'est le cas par exemple de Rae Dawn Chong, qui joue le personnage noir de Squeak dans *La Couleur pourpre* mais une femme sans identité culturelle explicite dans *American Flyers*<sup>32</sup>. La femme noire à la peau relativement claire est bien plus souvent hissée au rang de fantasme sexuel, ou même simplement construite comme un personnage attirant, que la femme noire à la peau foncée. Cette distinction entre les différents degrés de couleur de peau n'est pas vraiment nouvelle, puisqu'elle avait déjà cours dans le cinéma

---

<sup>28</sup> Alain Malassiné, *op. cit.*

<sup>29</sup> Alice Walker, *The Color Purple*, lettre de l'autrice, London, Weidenfeld & Nicolson, [1983] 2017.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

des années 1920-1930. Les personnages des *racess movies* de l'époque qui pouvaient prétendre à une forme de célébrité et de succès populaire étaient incarnés par les acteurs les plus clairs possible<sup>33</sup>.

Ainsi, malgré le sujet de l'intrigue et malgré le fait qu'il s'agisse d'une adaptation d'une œuvre africaine-américaine, ce film n'est pas particulièrement novateur ni spécialement ouvert aux Noirs. Il montre cependant le lien qui existe entre *spiritual* et *blues*, et par-là, rend hommage à la musique spécifiquement africaine-américaine. Il donne aussi une place importante aux récits de Nettie (Akosua Busia), la sœur de l'héroïne Celie (Whoopi Goldberg). Elle raconte son retour aux origines, son voyage et son installation en Afrique avec les enfants qui avaient été arrachés à Celie. Elle écrit dans ses lettres, que le spectateur entend en voix off ou dont il découvre le contenu avec des séquences qui se passent en Afrique, le bonheur de retrouver ses racines. Elle accuse aussi l'homme blanc d'être un meurtrier, lorsqu'elle raconte la destruction de son village, et donc de sa vie, parce que « l'homme blanc est en train de construire une route<sup>34</sup> ». Subtilement, on retrouve ici les revendications séparatistes que l'on pouvait entendre de la part de Malcolm X : l'idée que l'homme blanc est le plus grand meurtrier sur terre et la volonté du retour en Afrique<sup>35</sup>. Mais le fait que le réalisateur soit blanc fausse l'interprétation de ces éléments, en tous cas leur dimension authentique. Le retour aux origines, censé être un hommage, vécu par Nettie grâce à son voyage en Afrique est, du fait d'une maladresse de montage, un échec. En effet, des plans qui se superposent, au milieu du film, alternent une cérémonie rituelle africaine de passage à l'âge adulte et Celie qui rase Albert, prête à le tuer pour le punir de l'avoir privée pendant tant d'années des lettres de sa sœur. À mesure que la musique africaine en fond sonore s'accélère, le rasoir se rapproche de la gorge de Robert, et Shug court à travers champs pour empêcher Celie de commettre l'irréparable. La musique et les images d'Afrique se superposant à l'idée de mort et de sang contribuent à donner une image primitive, voire barbare, de la culture africaine et donc échouent à rendre hommage au continent des origines<sup>36</sup>.

Dès le temps de l'esclavage, les Noirs étaient réputés pour être superstitieux et très croyants<sup>37</sup>. Appartenir à une communauté religieuse était d'ailleurs, tout au long de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une manière pour les Africains-Américains de faire partie d'une société, mais aussi de pouvoir bénéficier d'aides en cas de situation de précarité voire d'extrême pauvreté<sup>38</sup>. Tout au long du film, Celie s'adresse à Dieu, en voix *off*, et lui raconte les événements de sa vie en

---

<sup>33</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>34</sup> « Dear Celie, the White man is building a road. », Akosua Busia/Nettie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>35</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>36</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>37</sup> Kenneth T. Jackson, *op. cit.*

<sup>38</sup> Carolie Rolland-Diamond, *op. cit.*

commençant toujours par l'expression « Cher Dieu<sup>39</sup> ». C'est une modalité présente dans le livre, puisqu'il s'agit d'un roman épistolaire dans lequel la majorité des missives sont adressées à Dieu. Mais c'est aussi une manière de représenter fidèlement la communauté noire et de rendre hommage à la foi inébranlable d'une héroïne qui n'a connu que des malheurs.

Pourtant, analyser le film et étudier sa réception conduit à questionner sa validité non seulement par rapport au roman, mais surtout pour l'image qu'il donne de la communauté noire. Pour Spike Lee, « le film de Spielberg est mauvais parce qu'il n'a rien compris aux Noirs<sup>40</sup> ». Cette critique réactualise le biais instauré par le travail d'un cinéaste blanc pour représenter une expérience noire qu'il ne peut comprendre parce qu'il ne l'a pas vécue.

### *Une représentation biaisée de l'Histoire*

L'action du film, donc l'histoire de Celie, se déroule sur un peu moins de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, entre 1909 et l'automne 1937. Le Sud profond est représenté de manière fiable, excepté les champs de fleurs violettes qui nourrissent un décor champêtre<sup>41</sup> mais dont l'espèce ne pousse pas en Géorgie, lieu de l'action. Ceci étant dit, l'économie agricole qui domine le Sud est mise en avant avec le fait que Mister/Albert (Danny Glover) travaille aux champs et est propriétaire d'un terrain modeste. Le beau-père de Celie avait lui aussi acquis une terre pendant la période de la Reconstruction, dont elle hérite à sa mort. Cela reflète assez bien la possibilité donnée aux Noirs de devenir propriétaires après la guerre civile, une époque où se multiplient les petites propriétés de métayers noirs, occasion pour les hommes de s'accomplir socialement et financièrement, et surtout de reconquérir leur place de chefs de famille, pour subvenir aux besoins de leurs familles après des décennies d'esclavages où le maître régissait les rapports familiaux de ses esclaves<sup>42</sup>.

La représentation du mariage au sein de la communauté africaine-américaine est elle aussi appuyée sur les pratiques de l'époque. Au temps de l'esclavage, le mariage entre Noirs n'avait pas de valeur légale. *Stricto sensu*, toutes les unions étaient alors illégitimes. Après la guerre civile, un grand nombre d'affranchis s'est marié pour officialiser et donner un cadre légal à leur mariage. Mais de nombreux Noirs ont aussi évité le mariage qui accentuait l'infériorisation de la femme, puisqu'elle était alors réduite à une dépendance à son mari sans bénéficier d'avantages matériels pour compenser. En d'autres termes, le mariage entre Noirs signifiait souvent pour la femme noire un statut de subordination équivalent à celui de la femme blanche<sup>43</sup>, mais aucune contrepartie économique puisque les Africains-Américains du Sud vivaient majoritairement dans une situation

---

<sup>39</sup> « Dear God », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>40</sup> François Margolin, « Spike Lee en 15 questions », *Les Cahiers du cinéma*, n°385, juin 1986.

<sup>41</sup> Alice Walker, *op. cit.*

<sup>42</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>43</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

de précarité. Le personnage de Celie est marié de force à un homme plus âgé qu'elle, qui a des enfants dont elle doit s'occuper quotidiennement. Elle doit faire le ménage, servir les invités, faire la cuisine. Et elle subit les foudres de son mari lorsqu'elle n'est pas assez efficace selon lui. Par exemple, dans une séquence où Celie essaie de dénouer les cheveux de la fille de Mister, la petite hurlant de douleur, l'époux agacé frappe sa femme parce qu'elle ne fait pas taire l'enfant. La soumission est absolue, lorsque Mister se fait beau pour accueillir Shug Avery, sa maîtresse, c'est Celie qui l'aide à se préparer et à trouver les vêtements et les chaussures dont il a besoin et qu'il ne sait pas localiser dans la maison. Lorsque Shug arrive, Celie lui prépare son petit-déjeuner et l'aide à prendre son bain. D'ailleurs, le père de Mister a ces mots :

« Celie, je vous admire. Y'a pas beaucoup de femmes qui laissent la pute de leur mari coucher dans leur maison<sup>44</sup>. »

La jeune femme doit obéissance à son mari, et n'a pas le pouvoir d'influencer sa situation. Le film représente correctement la pauvreté des Noirs du Sud, les maisons délabrées, qui se détériorent au fil du temps. Lorsque Celie a enfin quitté Mister, la caméra montre ce dernier seul à la ferme. Les animaux occupent la maison : on voit des poules et une chèvre dans la cuisine insalubre et sale. Albert est alors montré négligé, presque en haillons et se fait réprimander par son père qui lui recommande de prendre une nouvelle femme pour s'occuper de la maison – confirmation, s'il le fallait, de la place accordée aux femmes noires dans le mariage. Un plan représente Albert seul dans un champ dont la terre semble stérile, les couleurs sont monotones. Il s'agit, comme le signalent quelques mots à l'écran, de l'automne 1937. On peut alors comprendre que dans cette représentation de la pauvreté extrême réside une image de la condition des métayers noirs de la Grande Dépression, et des difficultés qu'ils ont rencontrées lorsque l'économie agricole du Sud s'est effondrée avec la crise<sup>45</sup>. La période au cours de laquelle l'action du film se déroule est, entre la Reconstruction et la Grande Dépression, toujours un temps pendant lequel les Noirs connaissent la difficulté à trouver un emploi.

L'emploi masculin est particulièrement précaire, puisque les hommes ne sont souvent employés qu'à la journée. Mais la communauté joue un rôle important, puisque se développent les *juke joints*, des lieux de sociabilité où les hommes se retrouvent quotidiennement, à la fois pour que les employeurs sachent où les trouver mais aussi pour passer des journées agréables avec d'autres hommes<sup>46</sup>. Cette sociabilité est souvent décriée par les femmes et par les Blancs : elle contribue à nourrir le cliché du Noir oisif, joueur, buveur et volontiers violent, dans un Sud où règne toujours

---

<sup>44</sup> « Celie, you has my sympathy. Ain't many women's allow their husband's whore to lay up in their house. », Adolph Caesar/Père d'Albert, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>45</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

une supériorité des Blancs qui dénoncent la dépravation des Noirs<sup>47</sup>. Grâce au personnage Harpo (Willard E. Pugh), le fils d'Albert, cette dimension est représentée dans le film. Il construit son *juke joint* et les fêtes y sont nombreuses. Cependant, les femmes y sont présentes. Par exemple, un soir, Celie accompagne Albert pour assister à une performance de Shug Avery, et cette dernière en profite pour interpréter « Le blues de Celie<sup>48</sup> », une chanson dans laquelle elle l'appelle *sister* et l'encourage à avoir une meilleure estime d'elle-même. Celie est fière et intimidée, admirative de cette figure féminine qui s'affirme.

Le film semble, une fois de plus, fidèle à l'Histoire dans la représentation qu'il donne de la domination des Blancs sur les Noirs dans le Sud profond. Dans une séquence en ville, Sofia (Oprah Winfrey) tient tête à une femme blanche qui s'attendrit devant ses enfants tandis que son mari, le maire, dit à leurs amis « Ah, Millie, toujours à traîner avec les gens de couleur<sup>49</sup> ». Sofia refuse la proposition de Miss Millie (Dana Ivey) qui voudrait qu'elle devienne sa domestique. La foule de Blancs entoure Sofia pour la frapper et l'insulter, et elle est mise en prison plus de huit ans pour avoir tenu tête à une Blanche. À sa libération, « ils ont laissé Sofia sortir de prison, juste pour la mettre dans la suivante<sup>50</sup> », parce qu'elle est condamnée à être la domestique de Miss Millie. Cette dernière conduit Sofia chez elle pour la laisser passer Noël avec sa famille, mais finit par faire une crise qui contraint la jeune femme noire à repartir avec elle. Elle ne parvient pas à redémarrer la voiture et refuse catégoriquement qu'un Noir autre que Sofia ne l'aide à conduire.

« J'ai toujours été bonne avec votre communauté [...] Je suis toujours sortie des sentiers battus pour les gens de couleur [...] Ces garçons ont essayé de m'attaquer [...] Je ne peux pas conduire une voiture avec un étranger de couleur<sup>51</sup>. »

Si la violence subie par Sofia de la part de Millie est une suggestion des violences et discriminations subies par les Noirs de la part de tous les Blancs suprémacistes du Sud, le film échoue cependant à donner une image crédible et satisfaisante des rapports entretenus entre Noirs et Blancs, et surtout de la société profondément blanche dans laquelle les Noirs tentent de se faire une place<sup>52</sup>. Les Blancs sont à peine évoqués, comme mis à distance, par exemple lors du repas de famille au cours duquel Celie réprimande Harpo : « Si tu avais pas essayé de commander Sofia, les

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> « *Celie's blues* », *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>49</sup> « Millie, always going on over the colored », Phillip Strong/le maire, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>50</sup> « They let Sofia out of jail, just to put her in the next », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>51</sup> « I've always been good to you people [...] I've always gone out of my way for colored [...] Those boys tried to attack me [...] I can't ride in a car with some strange colored man. », Dana Ivey/Miss Millie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>52</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Blancs l'auraient pas récupérée<sup>53</sup> ». En effet, Sofia avait quitté Harpo parce qu'il la battait et c'était sur sa route pour quitter la région qu'elle « a été prise » par Millie. Mais cela donne une image inexacte des relations interraciales. Les Blancs semblent être des chimères lointaines, comme les monstres dont on parle aux enfants pour les effrayer et qu'il se tiennent sages. Le film pêche à montrer les Blancs comme les véritables dominateurs de la société du Sud puisqu'ils sont à peine évoqués, et presque jamais montrés : ils sont les grands absents de la représentation d'une époque où ils contrôlaient tout. Millie est d'ailleurs la seule Blanche à avoir des répliques de plus d'une phrase à prononcer. Bien que le sujet du film contraint à se concentrer sur les Noirs, on ne peut pas réellement appréhender l'histoire de cette communauté sans analyser les rapports qu'elle entretient avec les Blancs.

Concernant la question de la violence, le même problème émerge pour *La Couleur pourpre*. En effet, les actes de violence sont exclusivement intraraciaux, excepté le passage de moins de deux minutes qui montre la foule blanche agresser Sofia. Puisqu'il n'y a presque jamais d'interactions entre Noirs et Blancs, les hommes noirs ne sont jamais violents avec les Blancs, hommes ou femmes. Lorsque Millie est prise de panique et presque d'hystérie parce qu'elle ne veut pas rentrer sans Sofia, les hommes noirs de la famille d'Harpo sont bienveillants, polis, essaient de la reconforter. C'est elle qui invente une tentative d'agression. L'une des anomalies principales de ce film est que les hommes blancs ne sont, du fait de leur absence à l'écran, jamais présentés comme dangereux pour les femmes noires, quand bien même c'était le cas dans le Sud du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les femmes noires, depuis l'esclavage, étaient bien souvent à la merci d'agressions sexuelles commises par les Blancs sur les chemins des campagnes du Sud<sup>54</sup>. Les mères et grands-mères étaient d'ailleurs les premières à éduquer les jeunes filles dans la crainte des hommes blancs et de leurs pulsions. Le message se transmettait de génération en génération au sein de la population noire féminine, qui vivait dans une crainte quotidienne. La majorité d'entre elles, d'ailleurs, taisait ses souffrances parce que les hommes blancs responsables des agressions restaient la plupart du temps impunis<sup>55</sup>. Dans *La Couleur pourpre*, toutes les femmes sont victimes du machisme des hommes<sup>56</sup>. Albert est le principal prédateur sexuel. On le voit dans la séquence où Nettie se rend à l'école. Albert la suit à cheval sur un chemin parallèle, et elle essaie de marcher plus vite pour lui échapper. Entre les arbres, elle le voit lui faire des signes et soulever son chapeau pour la saluer en souriant. Au croisement des chemins, Nettie ne le voit plus, mais il arrive par derrière et tente de la violer. Elle réussit de justesse à s'échapper. Mais suite à cela, Albert la renvoie de chez lui, et s'ensuit une

---

<sup>53</sup> « If you hadn't tried to rule over Sofia, White folks wouldn't have got her », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>54</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

scène déchirante – qui n'est qu'évoquée dans le roman – au cours de laquelle les deux sœurs sont séparées. Pour que cette séquence d'agression et de poursuite soit historiquement plus crédible, elle aurait pu mettre en scène un Blanc poursuivant Nettie. Ce film donne finalement une image déplorable de l'homme noir, réduit aux pires clichés.

*Le retour en force du panthéon de clichés ?*

Pour Régis Dubois, *La Couleur pourpre* de Spielberg s'inscrit dans l'héritage direct de *Naissance d'une nation* de David W. Griffith, dans la mesure où il contient tous les clichés dégradants déclinés par Donald Bogle. Si la persistance des stéréotypes est indiscutable, il convient cependant de noter dès à présent que l'émancipation de Celie face à Albert et la capacité des personnages féminins à prendre leur destin en main vient nuancer l'analyse de Dubois.

Mais évidemment, Albert est le *brutal black buck*. Il est à la fois la brute qui ne cesse de battre sa femme dès qu'il est contrarié, qui la menace de la tuer si elle le coupe en le rasant, et l'homme qui la viole à répétition. La séquence la plus représentative du danger que représente Albert est celle, évoquée plus haut, de la poursuite de Nettie par Albert. La manière dont elle est tournée et montée fait référence, de manière troublante, à la poursuite de Flora par Gus dans *Naissance d'une nation*<sup>57</sup>. En effet, Nettie est sur le chemin de l'école, jeune et innocente, vêtue d'une robe blanche. Elle évoque Flora Cameron, qui allait à la source pour puiser de l'eau. Albert est menaçant, vicieux puisqu'il se cache avant de la surprendre, et sa dangerosité est accentuée par le fait qu'il soit à cheval, vêtu de vêtements sombres et qu'un gros plan soit effectué sur son visage enlaidi. Il rappelle Gus qui poursuit Flora dans la forêt, dont le visage noir inspire la crainte et dont le comportement obsessionnel pousse la jeune fille à sauter d'une falaise, préférant mourir plutôt que de lui céder. Cette séquence de *La Couleur pourpre*, scène clé du film puisqu'elle précipite la séparation des deux sœurs, n'est qu'évoquée dans le roman, dans une lettre de Celie. Nettie, selon Diawara, parce qu'elle est vêtue de blanc, symbolise la femme blanche menacée par l'homme noir brutal qui la poursuit<sup>58</sup>. Mais il n'y a pas viol, et il n'y a pas décès de la jeune victime : le prédateur est mis en échec. Nettie se défend et échappe à Albert qui la chasse de chez lui parce qu'elle n'a pas voulu lui céder. L'analyse rapprochant *La Couleur pourpre* de *Naissance d'une nation* a donc une limite fondamentale, celle de nier les évolutions sociales, à l'œuvre depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont rendu possible, en 1985, un personnage de *brutal black buck* plus nuancé.

La seule femme pour laquelle il a du respect et envers laquelle il n'est pas violent est Shug Avery, son grand amour, la maîtresse qu'il invite sous son toit. Lorsque Celie devient amie avec

---

<sup>57</sup> *Ibid.* Il cite la critique faite par Manthia Diawara, « Le cinéma américain », *Cinémaction*, n°46, page 100.

<sup>58</sup> *Ibid.*

Shug, elle lui confie qu'Albert la bat quand Shug n'est pas là. Et lorsque cette dernière demande pourquoi, Celie répond : « il me bat parce que je ne suis pas vous<sup>59</sup> ». Dans la même séquence, Celie dit à Shug qu'elle ne comprend pas comment elle peut avoir du plaisir à avoir des rapports charnels avec Albert. Shug, surprise, lui répond, « on dirait qu'il se soulage avec toi comme s'il allait aux toilettes<sup>60</sup> », et Celie confirme que « c'est l'effet que ça fait<sup>61</sup> ». Si ces éléments confirment la thèse selon laquelle Albert est le *brutal black buck*, un Gus réactualisé, l'amour inconditionnel qu'il porte à Shug, la tendresse que cette dernière éprouve pour lui et sa capacité à aider Celie à retrouver sa sœur à la fin du film pour réparer son erreur de les avoir séparées sont au service d'une nuance. Oui, le cliché de la brute perdue par le biais de la figure d'Albert, mais dans une dimension moins manichéenne. Gus était irrémédiablement mauvais, absolument dangereux. Albert est mauvais, dangereux, mais a la capacité de progresser.

Cela n'empêche pas les hommes noirs de *La Couleur pourpre* d'être de manière générale violents avec les femmes qui les entourent. Lorsque le couple formé par Harpo et Sofia bat de l'aile, Albert conseille à son fils de battre sa femme pour la faire rentrer dans le droit chemin. Celie, conditionnée à la passivité, lui donne le même conseil. Mais à cela, les femmes répondent. Sofia préfère quitter Harpo :

« Toute ma vie, j'ai dû me battre. J'ai dû me battre contre mon père. J'ai dû me battre contre mes oncles. J'ai dû me battre contre mes frères. Une fillette est pas en sécurité dans une famille d'hommes. Mais jamais j'aurais pensé que je devrais me battre dans ma propre maison ! J'aime Harpo [...] mais je le tuerais de mes propres mains avant de le laisser me battre ! [...] Vous voulez un beau-fils mort, Miss Celie ? Alors continuez de lui donner des conseils comme ceux-là [...] Ma fille, vous devriez cogner la tête de Monsieur jusqu'à l'ouvrir, et penser au Paradis seulement après<sup>62</sup>. »

Cette réplique révèle à quel point l'image du Noir est dégradante dans ce film. De tous les hommes connus par Sofia, des figures masculines familiales, aucun n'a pas constitué un danger pour elle. Cette démonstration de l'insécurité de la jeune fille noire accentue le stéréotype de l'homme noir violent et le rapproche du *brutal black buck* des années 1920. Mais ce passage montre

---

<sup>59</sup> « He beat me for not being you. », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>60</sup> « You sound like he going to the toilet on you », Margaret Avery/Shug Avery, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>61</sup> « That's what it feel like », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>62</sup> « All my life I had to fight. I had to fight my daddy. I had to fight my uncles. I had to fight my brothers. Girl child ain't safe in a family of mens. But I never thought I had to fight in my own house! I loves Harpo [...] but I'll kill him dead before I let him beat me! [...] You want a dead son in-law, Miss Celie? You keep on advising him like you doing [...] Girl, you should bash Mister's head open and think about Heaven later. », Oprah Winfrey/Sofia, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

le caractère de Sofia, et donc la capacité des femmes à ne pas toujours se laisser passivement dominer par les hommes. Pour Bogle<sup>63</sup>, Sofia est ce qui se rapproche le plus de la *mammy* des films anciens ; grosse et caractérielle. Par exemple, lorsqu'elle rencontre pour la première fois Albert pour l'annonce de son mariage avec Harpo, elle n'hésite pas à recadrer Albert et témoigner de son caractère ainsi qu'à s'opposer au mépris affiché de son futur beau-père. Lorsque Celie lui apporte à boire, elle affirme, « Eh bien, on dirait qu'au moins quelqu'un ici sait comment on traite un visiteur<sup>64</sup> », et elle s'en va, confiante dans le fait qu'Harpo va la suivre. Mais en réalité, elle n'a rien de la *mammy* fidèle à la famille qu'elle sert. Elle refuse d'abord catégoriquement de servir Miss Millie, mais après huit ans de prison qui l'ont brisée, elle se résigne. Il n'y a pas d'amour et de dévotion comme on pourrait le voir chez Mammy dans *Autant en emporte le vent*. D'ailleurs, même son caractère effronté disparaît avec les années de prison, et Sofia devient l'ombre d'elle-même, comme si le héros noir trop revendicatif devait être puni<sup>65</sup>. Paradoxe ultime, quand Sofia accompagne Millie faire les courses, c'est Celie, pourtant archétype de la soumission, qui l'aide à remplir son sac et qui, de loin, lui fait le geste de relever la tête.

Celie est une version réactualisée de la *tragic mulatto*<sup>66</sup>. Violée par son beau-père pendant toute son enfance, elle a eu deux enfants de lui qui lui ont été arrachés : c'est l'héroïne malheureuse par excellence. Elle a ensuite été mariée de force à Albert, a dû s'occuper de ses enfants à lui, enfants sur lesquels elle n'avait pas d'autorité. Nettie lui conseille d'ailleurs de ne pas se laisser faire et de se battre, et Celie répond à sa sœur qu'elle n'est pas leur mère. Elle ajoute même, en voix *off* :

« Je sais pas comment me battre. La seule chose que je sais faire c'est rester en vie<sup>67</sup>. »

Elle accepte la présence de la maîtresse de son mari, elle conseille à Harpo de battre Sofia : tout au long du film, ce personnage est construit autour d'une passivité extrême, et les effets dramatiques qui se multiplient accentuent cette impression<sup>68</sup>. Mais son personnage est porteur d'une grande dignité, et elle évolue au fil du film pour finir par se dresser contre l'ordre patriarcal violent qui régit sa vie depuis toujours. Lors d'un repas de famille, elle fait le choix de repartir avec Shug Avery, une *tragic mulatto* elle aussi, claire de peau et reniée par son père pasteur. Elle quitte

---

<sup>63</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>64</sup> « Well, look like somebody around here know how to treat a visitor », Oprah Winfrey/Sofia, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>65</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> « I don't know how to fight. All I know to do is stay alive. », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>68</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

donc Albert en lui disant que « la prison [qu'il] a construite pour [elle] est celle dans laquelle [il] va [lui]-même pourrir<sup>69</sup> ».

Enfin, Harpo serait une sorte de *coon* réactualisé, avec son *juke joint* et son apparence ingénue. Quitté par Sofia, il se reconforte dans le divertissement du cabaret, alors que son ancienne femme trouve un autre homme qui, lui, serait un nouveau Tom, dans la mesure où lorsqu'elle est arrêtée, il lui demande de ne pas faire de vagues et de ne pas répondre aux insultes prononcées par les Blancs.

Malgré cette persistance des clichés, l'évolution des Noirs au sein de la société depuis les années 1950 a profondément influencé le cinéma. De tout cela, il ressort que Celie symbolise finalement les femmes noires militantes qui ont progressivement rejeté les carcans injustes de la société étatsunienne et se sont élevées pour l'égalité<sup>70</sup>. De l'histoire de cette héroïne malheureuse qui finit par être réunie avec sa sœur et ses enfants, on retiendra un passage de la soumission à l'indépendance, mutation qui se fait le reflet de la condition des Noirs au fil du XX<sup>e</sup> siècle. Mais de ce film émerge surtout le problème de la représentation d'une violence exclusivement intraraciale. Cela fausse, nous l'avons vu, la restitution de l'Histoire, et diffuse un message ambivalent. Si la femme noire est réhabilitée et honorée, l'homme noir est dénigré et caricaturé. *La Couleur pourpre* fait le procès de l'homme noir, particulièrement dans la scène finale du repas de famille, au cours de laquelle Celie reproche à Mister tous les sévices qu'il lui a fait subir, à Harpo d'avoir voulu reproduire les mêmes schémas, au père d'Albert d'avoir amorcé ce processus<sup>71</sup>. Et surtout, se concentrer sur la violence des hommes noirs envers les femmes noires empêche de dénoncer l'action violente et la domination des Blancs sur les Noirs à cette époque. La perpétuation des clichés, dans cette perspective, prive la communauté africaine-américaine d'une forme de réparation culturelle. Le public blanc est par-là même empêché de se remettre en question, et le déni des crimes commis par les Blancs fausse la mémoire collective. Sous couvert d'honorer les Africains-Américains, *La Couleur pourpre* opère un déni de leurs souffrances ; les différents niveaux de lecture sont alors contradictoires.

### *Un film controversé*

L'ambivalence du message, ainsi que le processus de production de *La Couleur pourpre* mènent naturellement à une polémique. Le premier problème étant qu'il semble illégitime, pour une partie du public, qu'un homme blanc adapte au cinéma le roman d'une femme africaine-

---

<sup>69</sup> « The jail you planned for me is the one you gotta rot in. », Whoopi Goldberg/Celie, *La Couleur pourpre*, Steven Spielberg, 1985 (nous traduisons).

<sup>70</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>71</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

américaine. À cela s'ajoute que le film dénature le roman, et Alice Walker elle-même le dit, dans sa lettre au lecteur de l'édition de 2017<sup>72</sup> :

« Ce qui m'a frappée en regardant le film, ce fut de voir à quel point il était différent du livre [...] à quel point il pouvait être difficile pour des spectateurs qui n'avaient pas lu le livre de comprendre que ce n'était pas le père de Celie qui l'avait violée [...] Le traitement du génie de Celie dans la confection de pantalons [devient] un objet de divertissement plus que d'hommage [...] Que la déesse soit louée, il y a un livre<sup>73</sup>. »

En effet, le film de Spielberg s'éloigne du livre. Dans ce dernier, à la fin, Celie et Albert sont réunis par une forme de tendresse qui constitue une réunion symbolique de l'homme et de la femme noirs. Dans le film, ils n'ont plus jamais de contact et, si Albert devient bienveillant, Celie refuse de le revoir, ouvre une boutique de pantalons, et il l'observe de loin sans jamais la retrouver<sup>74</sup>. Le message implicite serait alors que l'homme noir, même quand il change, reste dangereux. Les personnages sont appauvris, dans une dimension manichéenne.

Il s'agit d'un film esthétique, structuré autour de grands moments, de scènes fortes en émotion, peut-être trop<sup>75</sup>. Alice Walker indique elle-même que la multiplication des fleurs violettes dans les champs est presque insoutenable et manque de crédibilité<sup>76</sup>. La scène déchirante de séparation des deux sœurs n'est qu'évoquée dans le roman, et devient une scène clé du film. De même que la poursuite de Nettie par Albert. Le réalisateur choisit de mettre en avant les scènes pathétiques pour conquérir l'émotion du spectateur, ceci au détriment d'éléments importants du livre. En effet, la question lesbienne et la relation entretenue entre Shug Avery et Celie sont étouffées dans le film<sup>77</sup>. À peine une scène les montre toutes les deux, Shug faisant des compliments à Celie, et le spectateur les voit échanger un court baiser.

Si l'on peut intellectuellement rejeter ce film pour son infidélité au roman dont il est l'adaptation et pour les clichés qu'il véhicule, il est indéniable qu'il conduit le spectateur à se laisser porter par ses émotions. Le pouvoir sentimental de ce film vient du roman et des performances des acteurs et actrices qui s'investissent personnellement dans leurs rôles<sup>78</sup>. Alice Walker elle-même, bien que critique à l'égard du film, cède à l'émotion :

---

<sup>72</sup> Alice Walker, *op. cit.*

<sup>73</sup> « What stood out for me, watching the film, was how different it is from the book [...] how difficult it might be for viewers unacquainted with the book to understand it was not Celie's father who raped her [...] The handling of Celie's genius for making trousers [...] become an object of amusement rather than appreciation [...] Thank the Goddess there is a book. », *Ibid*, page XIII-XV (nous traduisons).

<sup>74</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Alice Walker, *op. cit.*

<sup>77</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

« Je suis ainsi restée assise tout au long du film, impressionnée de voir que, même des années après, des reniflements et des gloussements se faisaient toujours entendre autour de moi. Et pour dire la vérité, j'ai moi-même versé des larmes et ri aussi<sup>79</sup>. »

La réception de ce film est particulièrement mitigée. Les critiques sont contradictoires, allant de la condamnation ferme de ce film à son encensement. Des associations comme la NAACP militent contre *La Couleur pourpre* qui constitue, à leurs yeux, un procès arbitraire menant à la condamnation de l'homme noir<sup>80</sup>. Le critique Rex Reed estime que *La Couleur pourpre* est « un film joué de manière noble, convaincante et puissante, magnifiquement filmé, à la structure riche pour un rendu déchirant<sup>81</sup> ». La critique du *Variety* est plus négative et affirme que *La Couleur pourpre* est « produit dans l'excès, ouvertement manipulateur... mais sauvé par des performances incroyables<sup>82</sup> ». Vincent Canby, critique pour le *New York Times*, est nuancé. Il reconnaît l'aptitude de ce film à susciter de multiples émotions, mais souligne aussi son caractère factice : « il vous fait rire, il vous fait pleurer, et il vous fait sentir un peu bête de vous être laissés prendre au jeu d'effets calculateurs souvent bidons<sup>83</sup> ».

Au sein de la communauté africaine-américaine, la réception est mitigée, entre la NAACP et l'écrivain Earl Caldwell qui condamnent l'image que Spielberg donne de l'homme noir et Dorothy Gilliam, du *Washington Post*, qui évoque une représentation fidèle de la pureté et de la profondeur de l'amour dans ce film<sup>84</sup>. Le film est nommé onze fois aux Oscars, mais ne remporte aucune statuette, certainement à cause de la controverse. Ainsi, *La Couleur pourpre* fait couler beaucoup d'encre et surtout, soulève le débat dans l'ensemble du pays, prouve que les tensions perdurent et qu'il n'existe pas encore de consensus mémoriel autour des souffrances subies par les Noirs. D'autant plus que lesdites souffrances ont conduit la communauté africaine-américaine à être longtemps divisée.

## **Le cinéma, révélateur d'un travers vicieux du racisme : le racisme entre Noirs**

Les décennies d'esclavage puis de ségrégation ont établi une fracture dans la société étatsunienne, d'abord autour de la question de la prolongation de « l'institution particulière », puis

---

<sup>79</sup> « And so I sat through the film, amazed that there were still, all these years later, sniffles and guffaws going off all around me – and in fact, I too shed tears, and laughed. », Alice Walker, *op. cit.*, page XV (nous traduisons).

<sup>80</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>81</sup> « a noble, compelling, powerfully acted, magnificently photographed, richly textured film of heart rending impact », Rex Reed cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 263-264.

<sup>82</sup> « overproduced, overly manipulative... saved by outstanding performances. », cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 264.

<sup>83</sup> « It makes you laugh, it makes you cry and it makes you feel a little bit of a fool for having been taken in by calculated, often phony effects. », Vincent Canby, cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 264.

<sup>84</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

autour de l'intégration des Noirs à la société blanche. On parle alors de différentes idéologies, et l'on évoque régulièrement les crimes commis par les suprémacistes blancs. Mais, moins visibles et pourtant omniprésentes, des tensions au sein même de la communauté noire rendent le processus d'intégration et de reconnaissance culturelle plus complexe.

*Des fractures interraciales aux tensions intraraciales*

La plupart des films et des études sur la question de la race aux États-Unis porte sur les fractures et tensions qui existent entre les Noirs et les Blancs, et même surtout sur la manière dont les Blancs rejettent les Noirs. Nous nous sommes attachés à montrer le mépris de certains Blancs envers les Africains-Américains, et la manière dont ils mettent en place le conditionnement à l'infériorité légale, sociale, culturelle de cette communauté. Nous l'avons vu, l'Histoire est pavée de discriminations sociales, artistiques et cinématographiques, à l'écran comme dans les circuits de production<sup>85</sup>. Mais l'on a moins analysé les conséquences directes produites par les crimes suprémacistes, *i. e.* la manière dont les souffrances subies par les Noirs les ont rendus méfiants envers les Blancs.

Jusqu'aux années 1990, on ne voit pas encore à l'écran la méfiance des femmes noires envers les prédateurs sexuels blancs, qui pourtant ont une existence historique attestée<sup>86</sup>. En revanche, à l'aune de l'idée selon laquelle le cinéma est d'ores et déjà capable de représenter la méfiance née des souffrances, il est possible de lire *Mississippi burning* d'une manière légèrement différente. Sans remettre en question l'image dégradante de passivité que ce film donne de la communauté africaine-américaine, on peut aussi conférer à cette apathie une explication rationnelle. Pourquoi les Noirs ne seraient-ils pas tout simplement épuisés par des décennies de sévices qui les auraient rendus farouches au point de ne pas parvenir à accorder leur confiance aux Blancs, même les mieux intentionnés ? Dans le Sud profond, l'action du Ku Klux Klan faisant régner un système de terreur absolue, il serait logique que la peur des représailles et simplement l'habitude de la violence des Blancs conduite à ne pas faire confiance à Ward et Anderson lorsqu'ils arrivent. Plus encore, l'impunité dont les criminels suprémacistes bénéficient dans les années 1950-1960<sup>87</sup> pourrait suffire à justifier le manque de confiance dans les institutions. C'est ce que l'on retrouve dans l'échange entre Aaron et Ward. Le jeune garçon leur explique que « la raison pour laquelle les gens veulent pas [leur] parler, c'est parce qu'ils ont peur que ça remonte aux oreilles de

---

<sup>85</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>86</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>87</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

la loi<sup>88</sup> ». À cela, Ward répond « la loi, c'est nous<sup>89</sup> », et Aaron lui rappelle que, dans le Mississippi, ce n'est pas le cas. Dans la même perspective, une séquence montre Ward interroger un Noir qui s'est fait agresser quelques jours auparavant. La famille du garçon n'est pas encline à répondre à ses questions, et le père semble même résigné :

« Laissez-le tranquille. Et là, peut-être qu'eux, ils nous laisseront en paix<sup>90</sup>. »

Après des décennies de souffrances subies, il est logique de constater un épuisement. Évidemment, il ne s'agit pas là de cautionner l'image passive donnée des Noirs, image qui, nous l'avons vu, trahit la réalité de l'été 1964 et de la mobilisation militante pour l'inscription sur les listes électorales<sup>91</sup>. En revanche, ponctuellement, dans ces deux passages, la résignation peut s'expliquer autrement que seulement par l'image stéréotypée véhiculée par un cinéaste qui, à l'origine, souhaitait mettre en scène un scénario bien plus proche des faits<sup>92</sup>.

Plus récemment, le cinéma des années 1990 – et particulièrement les films des cinéastes noirs – va plus loin dans la représentation des ramifications des tensions interraciales. Il suggère un racisme à l'encontre des Blancs. Ce dernier concept est à comprendre de manière particulièrement nuancée<sup>93</sup>. Rappelons la définition première du racisme :

« 1. Ensemble de théories et de croyances qui établissent une hiérarchie entre les races, entre les ethnies. Doctrine politique fondée sur le droit pour une race (dite pure et supérieure) d'en dominer d'autres, et sur le devoir de soumettre les intérêts des individus à ceux de la race.

2. Attitude d'hostilité pouvant aller jusqu'à la violence, et de mépris envers des individus appartenant à une race, à une ethnie différente généralement ressentie comme inférieure<sup>94</sup> »

Selon cette définition, il serait faux de considérer un racisme des Noirs envers les Blancs. Il n'y a aucune dimension institutionnalisée, ni d'idée de hiérarchie, seulement un rejet des Blancs. Parler alors de racisme envers les Blancs est ici à comprendre dans l'acception d'une « attitude d'hostilité de principe et de rejet envers une catégorie de personnes », d'un « sentiment d'hostilité

---

<sup>88</sup> « The reason people don't want to talk to you is because they're afraid it'll get back to the law », Darius McCrary/Aaron, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>89</sup> « We are the law », Willem Dafoe/Alan Ward, *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>90</sup> « Leave him alone. Maybe then, they'll let us alone », *Mississippi burning*, Alan Parker, 1988 (nous traduisons).

<sup>91</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>92</sup> Robert Brent Toplin, *op. cit.*

<sup>93</sup> Et surtout, à ne pas comprendre en tant que « racisme antiblanc » ou « racisme inversé », argument fallacieux trop souvent avancé par les partisans d'une suprématie blanche pour nier les revendications pourtant légitimes de la communauté africaine-américaine.

<sup>94</sup> Article « racisme » du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), dernière consultation en ligne le 19 juillet 2020.

de principe envers quelque chose »<sup>95</sup>. Par conséquent, si les militants noirs radicaux ne rejettent pas la violence envers les Blancs, ni l'idée de révolution, si les émeutes raciales font rage dans les années 1968-1970, tout ceci est au nom d'une conquête d'égalité et non pas pour opérer une inversion de la hiérarchie sociale.

Cette hostilité de principe envers les Blancs se retrouve dans *Mo' Better Blues* de Spike Lee. Le manager de Bleek (Denzel Washington), Giant (Spike Lee), ne cautionne pas que Shadow (Wesley Snipes), un membre du groupe, soit tombé amoureux d'une Blanche, Jeanne (Linda Hawkins). Les musiciens s'accordent à dire que les Blancs sont différents des Noirs, et qu'être en couple avec une Blanche est source de discorde avec les parents noirs. Giant refuse que Jeanne vienne voir Shadow dans la loge, et une dispute s'ensuit, au cours de laquelle Jeanne lui demande pourquoi il la déteste :

« C'est parce que je suis blanche, c'est ça, c'est parce que je suis blanche, je suis française. Tu es raciste toi, raciste<sup>96</sup>. »

Dans un autre film de Spike Lee, *Jungle Fever*, lorsque la femme de Flipper (Wesley Snipes), Drew (Lonette McKee) apprend qu'il la trompe avec une Blanche, elle semble lui en vouloir plus que s'il l'avait trompée avec une Noire. On remarque dans une longue séquence où Drew parle avec ses amies, noires, que cette idée est assez répandue chez les femmes noires qui méprisent les hommes africains-américains attirés par les Blanches. Ces dernières sont montrées comme des séductrices immorales et détestées sur la base de leur couleur. Premièrement, cela révèle l'impossibilité d'un mouvement féministe interracial, à cause de ces jalousies féminines, que l'on trouve depuis les campagnes pour les droits civiques des années 1960 qui ont vu se former des couples mixtes<sup>97</sup>. Mais surtout, cela montre à l'écran ce racisme de principe envers les Blancs, qui s'explique très logiquement.

Avec l'esclavage, puis la ségrégation, l'exclusion des Noirs de la société blanche les a contraints à former une communauté, voire une société, parallèle. Ceci a produit un phénomène de communautarisme, un entre-soi qui conduit les Africains-Américains à se fréquenter entre eux ou à se marier entre eux, même après l'abolition de l'interdiction des mariages mixtes. Le cinéma noir montre ce communautarisme à l'écran. Mais le cinéma hollywoodien – à comprendre ici les films réalisés par des Blancs – échoue à cela. S'il porte à l'écran les tensions interraciales et intraraciales, il pêche dans la représentation nuancée de ces deux types de relations, mais constitue

---

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> En français dans le film.

<sup>97</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

une source d'informations importante concernant les fractures internes à la communauté noire américaine.

### *Une fracture instaurée par la guerre civile*

Dès *Naissance d'une nation* et *Autant en emporte le vent*, conditionnés par l'idéologie d'un Sud déchiré par la défaite, le cinéma porte à l'écran une distinction entre les Noirs du Nord et ceux du Sud. Mammy de *Naissance d'une nation* méprise les Noirs venus du Nord, qui se croient libres. Bien que ces films ne soient pas à tenir pour vérité absolue dans la mesure où ils sont idéologiquement très orientés, ils informent tout de même sur les différents statuts des Noirs. Tous les esclaves du Sud ne détestaient pas ce qu'incarnaient les Noirs libres du Nord. En témoigne la séquence dans *Glory* au cours de laquelle le 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie arrive dans la campagne du Sud, acclamé par les esclaves qui voient ces soldats comme des libérateurs.

Ce racisme particulier est une expression supplémentaire de la rupture entre Nord et Sud provoquée par la guerre civile, et invite à étudier les différents types d'esclaves. Il existe une nette distinction entre l'esclave des champs, pour qui la guerre civile, l'Acte d'émancipation et le XIII<sup>e</sup> amendement constituent des espoirs de liberté, et l'esclave de maison qui, vivant aux côtés de ses maîtres, leur est dévoué à l'extrême. C'est, nous le verrons, une distinction que critique Malcolm X. Cela produit chez l'esclave de maison une sorte de flou identitaire, une aliénation qui le pousse à s'identifier à son maître et à le défendre quoi qu'il arrive. On le voit dans *Autant en emporte le vent*, lorsque Scarlett acquiert une immense demeure après son mariage avec Rhett Butler. Prissy, la jeune esclave de maison, en découvrant la propriété, s'exclame « Bon Dieu, on est vraiment riches maintenant<sup>98</sup> », s'identifiant par-là même à ses maîtres.

Après la guerre civile, Nord et Sud sont régis par des systèmes légaux différents concernant la ségrégation, mais partout dans le pays, les Noirs sont conditionnés à leur infériorité sociale, légale, raciale, humaine. Cela les conduit donc naturellement à une détestation d'eux-mêmes. Dans *Devine qui vient dîner*, John reproche à son père de continuer à penser en homme noir, en esclave. Il s'oppose à lui en s'affirmant en tant qu'homme et en faisant fi des conventions sociales. Il aime Joey et elle l'aime en retour ; pour lui cela suffit pour se marier, inutile de tenir compte d'une société qui n'est pas prête à accepter cette union. Dans *Glory*, on remarque la distinction entre Noirs du Nord et Noirs du Sud grâce aux personnages de Trip et de Thomas. Thomas, Noir du Nord né et éduqué libre, est méprisé par Trip, ancien esclave qui a fui la condition servile. Une fois de plus l'idée d'un rabaissement par rapport aux Blancs motive la haine d'un Noir pour un autre :

---

<sup>98</sup> « Lordly, we sure is rich now », Butterfly McQueen/Prissy, *Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939 (nous traduisons).

« Oh, j'adore quand les nègres parlent bien comme il faut comme les Blancs [...] Écoute moi, flocon de neige, j'ai rien du tout à apprendre d'une espèce de négro de maison<sup>99</sup>. »

Pour lui, Thomas est un Noir qui se plie aux normes, aux coutumes, aux exigences des Blancs, un individu officiellement libre mais en réalité bien plus soumis que les esclaves. Lorsque Thomas lui explique qu'il est un homme libre, comme son père avant lui, Trip répond par la haine :

« Oh, t'es libre, négro ? [...] Et si tu bougeais ton cul de négro libre avant que je te foute un coup de pied aux fesses<sup>100</sup> ? »

Dans *A Soldier's Story*, le clivage entre Noirs du Nord et du Sud est symbolisé par la haine que ressent le sergent Waters envers C.J., qu'il voit comme un bouffon d'avant, qui se rabaisse devant les Blancs :

« La race noire peut plus se permettre des gens comme toi. Autrefois, on aurait rien fait en voyant un mec comme toi chanter, faire le clown, jargonner. Les gens aimaient ça. Vous étiez bons. De bons nègres de maison. Quand ils avaient besoin d'emmerder quelqu'un, de balancer quelques insultes, ils vous dégainaient. Ça leur rappelait le bon vieux temps [...] mais aujourd'hui, on peut plus laisser croire aux gens qu'on est tous des bouffons comme toi<sup>101</sup>. »

Il ne s'agit plus ici de la vision fantasmée d'un Noir conditionné à une situation de servitude qu'il préfère à toute liberté – donc de l'image d'un Noir du Sud détestant un Noir du Nord. Il s'agit d'un Noir qui veut se battre pour ses droits et pour l'égalité, et s'en sent empêché par ses congénères qui acceptent de faire rire les Blancs. Sa haine le conduit à pousser C.J. au suicide :

« Et puis si vous étiez pas là, vous les nègres du Sud, les Blancs croiraient pas qu'on est tous des bouffons<sup>102</sup>. »

Comme Trip avec Thomas, il emploie le terme de nègre (*nigger*) dans son sens le plus péjoratif, pas dans le sens d'une réappropriation du langage, et établit véritablement une distinction

---

<sup>99</sup> « Oh, I like it when niggers talk good as white folks [...] Look here, snowflake, I ain't got nothing to learn from no house nigger », Denzel Washington/Trip, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>100</sup> « Oh, you free, nigger? [...] Why don't you move your free black ass before I bust it up? », Denzel Washington/Trip, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>101</sup> « The Black race can't afford you no more. There used to be a time, we'd see someone like you singin', clownin', yassuh-bossin' and we wouldn't do anything. Folks liked that. You were good. Homey kind of nigger. When they needed somebody to mistreat, call a name or two, they paraded you. Reminded them of the good old days [...] We can't let nobody go on believing we're all fools like you », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>102</sup> « And if it wasn't for you, Southern niggers, white folks wouldn't think we was all fool », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

entre lui, un homme noir digne, et les Nègres, les Noirs indignes d'être reconnus, qui selon lui bloquent les avancées sociales en entretenant les clichés.

Ces réactions de haine proviennent surtout d'un conditionnement à la haine de soi. Nous avons déjà évoqué l'expérience de la poupée noire et de la poupée blanche menée par le docteur Kenneth Clark dans les années 1950<sup>103</sup>. La poupée noire est considérée comme laide, elle est rejetée, et lorsque les enfants noirs sont poussés à s'identifier à elle, leurs réactions sont haineuses et violentes. Ici, le même processus est à l'œuvre. Trip, comme le sergent Waters, longtemps conditionnés à l'infériorité, se détestent eux-mêmes. Et puisqu'ils se reconnaissent partiellement dans les Noirs qu'ils méprisent, c'est cette haine de soi qui les pousse assez naturellement à haïr leurs semblables.

### *Le racisme entre Noirs, un frein à l'intégration ?*

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les Noirs, conditionnés par les politiques de ségrégation et par les traditions racistes profondément ancrées dans la société, intériorisent une détestation d'eux-mêmes et de leur condition. Il faut attendre notamment l'émergence de la *Nation of Islam*, fondée en 1930, et son affirmation lorsque Malcolm X en est l'orateur principal dans les années 1950-1960, pour voir s'opérer un changement de discours et un changement de revendications, accompagné d'une radicalisation du militantisme. Les années 1960-1970, avec l'avènement des idéaux du *Black power* et, surtout, du *Black is beautiful*, marquent un renouveau identitaire et une glorification du fait d'être Noir qui participe à un mouvement d'acceptation de soi de la part de la communauté africaine-américaine. Cependant, les mouvements sont multiples et divisés : la *Nation of Islam* prône le séparatisme et le nationalisme noir, la SCLC de Martin Luther King et le SNCC une intégration non violente, le *Black Panther Party* revendique le droit à l'autodéfense<sup>104</sup>... Malcolm X n'hésite pas à accuser Martin Luther King d'être trop consensuel et de se rabaisser face aux Blancs<sup>105</sup>. Et au sein même de chaque organisation, des luttes de pouvoir et d'influence limitent l'efficacité des actions et conduisent à une haine intraraciale problématique, dans le sens où les Noirs ont besoin d'unité pour lutter en faveur de leurs droits.

Comme nous l'avons vu, c'est le conditionnement à l'infériorité qui conduit certains Noirs à en détester d'autres. Dans *Mo' Better Blues*, les vigiles noirs d'une discothèque se disputent, avant que l'un d'eux ne calme les choses en rappelant qu'ils doivent être unis, parce que « c'est ce que le diable blanc veut, qu'on se dispute entre nous<sup>106</sup> ».

---

<sup>103</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>104</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> « That's what the devil wants, us fighting each others. », un vigile, *Mo' Better Blues*, Spike Lee, 1990 (nous traduisons).

Prenons l'exemple de Tillie dans *Devine qui vient dîner*. Elle incarne la domestique fidèle et dévouée à la famille, et son personnage rappelle les esclaves de maison du temps de *Naissance d'une nation*. On voit alors nettement une haine intraraciale dans le comportement qu'elle adopte vis-à-vis de John. Elle commence à le dénigrer auprès de Joey, en faisant mine de ne pas attacher d'importance à la situation : « Je m'en fiche de voir un membre de ma race se prendre pour ce qu'il est pas<sup>107</sup> ! ». Tout au long du film, elle essaye de dissuader Joey d'épouser John, et tente de pousser les parents de la jeune femme à s'opposer au mariage. Une séquence la montre entrer dans la chambre de John pour le mettre en garde :

« Et puis tu es quel genre de médecin d'abord ? [...] Ça ne prend pas une seule seconde avec moi ! Je vois très clair dans ton jeu. Tu es juste un de ces nègres culottés avec la bouche en cœur qui font tout pour arriver à leurs fins, avec votre *Black Power* et toutes vos autres bêtises qui fichent le bazar<sup>108</sup>. »

Tillie est d'ailleurs, de tous les personnages, celle qui s'oppose avec le plus de véhémence à l'union de John et Joey. Elle a acquis au fil des années une place dans la famille Drayton, à force de dévotion, et ne peut concevoir que John arrive et fasse la sienne sans efforts. Cela reflète les tensions sociales entre les Noirs souhaitant une égalité et ceux qui la réclament haut et fort, allant même jusqu'à prôner le séparatisme. Sur ce dernier point, lorsque Virgil, dans le film *Dans la Chaleur de la nuit*, se rend dans le quartier noir pour obtenir des informations pour son enquête, il signale à son coéquipier qu'il va « là où les blancs-becs ne sont pas admis<sup>109</sup> ». Mais lorsqu'il y est, la femme auprès de qui il s'informe lui reproche de se mettre au service des Blancs en enquêtant pour eux. Une nouvelle fois, Poitier incarne un personnage qui sait s'intégrer, mais qui est rejeté par sa communauté d'origine pour être trop consensuel avec les Blancs.

Le film qui représente le mieux les tensions intraraciales reste cependant *A Soldier's Story*. Nous l'avons vu, le sergent Waters vouait une détestation profonde à tous les Noirs qu'il estimait être des caricatures de nègres. Il va même jusqu'à se placer du côté des suprémacistes blancs lorsqu'il sermonne Wilkie (Art Evans) après que ce dernier a commis une erreur professionnelle en étant ivre pendant ses heures de travail :

« Les gens noirs sont toujours à causer de ce qu'ils feraient si les Blancs leur donnaient une chance. Toi, t'as eu ta chance, et t'en as fait quoi ? [...] Je peux

---

<sup>107</sup> « I don't care to see a member of my own race getting above hisself! », Isabel Sanford/Tillie, *Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967 (nous traduisons).

<sup>108</sup> « What kinda doctor you supposed to be anyhow ? [...] you ain't fooling me for a minute. I see what you are. You're one of those smooth-talkin', smart-ass niggers just out for all you can get, with your Black Power and all that other trouble-makin' nonsense. », Isabel Sanford/Tillie, *Devine qui vient dîner*, Stanley Kramer, 1967 (nous traduisons).

<sup>109</sup> « Where whitey ain't allowed », Sidney Poitier/Virgil Tibbs, *Dans la Chaleur de la nuit*, Norman Jewison, 1967 (nous traduisons).

pas jeter la pierre aux Blancs. Pourquoi diable ils feraient combattre les Noirs et les Blancs ensemble dans cette guerre ? T'es même pas capable de surveiller ton propre baraquement<sup>110</sup>. »

Il s'exclut de la race noire, se met à distance de cette communauté à laquelle il appartient pourtant, en multipliant les insultes envers les soldats noirs dont il a la charge. Il traite les membres de l'équipe de baseball de « trous du cul de nègres joueurs de ballon<sup>111</sup> », ne lésine pas sur l'emploi de l'insultant « *nigger* » pour s'adresser à eux. Quand Melvin (Denzel Washington) lui signale qu'il ne sont pas là pour se faire insulter, Waters se place implicitement du côté des nazis :

« Les nazis vous appellent Schwarze. Tu vas aller te plaindre à Hitler parce qu'il a fait mal à tes sentiments<sup>112</sup> ? »

Après cela, le spectateur assiste à une séquence de duel entre Waters et Melvin. Le sergent est particulièrement déloyal avec son adversaire. Concernant C.J., qui s'est suicidé, il dit après sa mort que « c'était un clown avec un masque noir. Un nègre<sup>113</sup> », « un de moins dont la race n'aura pas à avoir honte<sup>114</sup> ». Mais l'explication profonde de cette haine des autres Noirs ne réside pas dans une aliénation et un attachement particulier aux Blancs, mais dans une volonté profonde de conquérir, par de hauts faits militaires, la place sociale qu'il mérite. En cela, *A Soldier's Story* est une représentation crédible des tensions internes à la communauté noire américaine<sup>115</sup>. Waters est tiraillé entre sa volonté que la race noire progresse socialement et la conscience que la domination blanche rend cet espoir difficile à atteindre. Par conséquent, il voue une haine profonde à toute personne noire qui ne ferait, selon lui, pas honneur à la race :

« La première guerre a rien changé pour le Noir. Mais celle-là, elle va tout changer [...] Je refuse que cette race soit délogée de la place d'honneur et de respect qu'elle mérite dans cette guerre à cause de bouffons comme C.J.<sup>116</sup> »

---

<sup>110</sup> « Colored folks always talkin' about what they'll do if the white man give 'em a chance. You get it, and what do you do with it? [...] I don't blame the white man. Why the hell should he put colored and white together in this war? You can't even guard your own quarters. », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>111</sup> « fancy-assed ballplayin' Negroes », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>112</sup> « The Nazis call you Schwarze. You gonna complain to Hitler that he hurt your feelings? », Adolph Caesar/Sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>113</sup> « a clown in blackface. A nigger. », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>114</sup> « One less fool for the race to be ashamed of », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>115</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>116</sup> « The first war didn't change nothing for the Negro. But this one's gonna change everything [...] I don't intent for our race to be cheated out of this place of honor and respect in this war because of fools like C.J. », Adolph Caesar/sergent Waters, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

Cette haine le conduit à pousser C.J. au suicide, mais mène aussi Melvin à l'assassiner. En effet, Melvin explique à Davenport qu'il a tué Waters parce qu'un « homme comme [lui] a jamais fait de bien à personne<sup>117</sup> ». La réponse de ce dernier est sans appel :

« Et qui vous a donné le droit d'en juger ? De décider de qui pouvait convenir pour être noir et de qui ne le pouvait pas<sup>118</sup> ? »

Ce film permet d'appréhender les tensions au sein de la communauté noire, et de comprendre que l'idée d'une hiérarchie n'est pas présente que dans le contexte de tensions interraciales. Le dialogue final entre Davenport et Melvin est similaire à la dispute entre Trip et Rawlins dans *Glory*. Trip venait de traiter un autre soldat de négro, ce à quoi Rawlins a répondu qu'il n'y avait pas de négros dans les parages. Trip déverse alors sa rancœur sur Rawlins :

« Et voilà, l'homme blanc t'a donné deux trois insignes, et juste après tu donnes des ordres à tout le monde comme si t'étais le maître en personne. Négro, t'es rien d'autre que le clébard de l'homme blanc<sup>119</sup>. »

Il met en évidence ce clivage entre les Noirs dévoués et les Noirs libres. Mais Rawlins impose son caractère et n'hésite pas à le recadrer :

« Fais attention à qui tu traites de négro. S'il devait y avoir un négro ici ça serait toi. Un trou du cul de bouseux de négros à grande gueule<sup>120</sup>. »

Constater ces tensions, c'est faire un pas vers la compréhension des logiques internes qui régissent les rapports des Noirs entre eux. Pourquoi alors serait-ce un frein à l'intégration ? Parce que ces représentations filmiques, ainsi que le racisme intraracial existant bel et bien dans la société, sont surtout le reflet de différentes conceptions de la fierté noire, et du rapport des Noirs à leur propre expérience du racisme et des discriminations. Comme au début du siècle, l'intégration et le militantisme passe par des voies radicalement différentes, voire opposées. L'objectif de se conformer aux codes sociaux et aux normes des Blancs est confronté à la revendication d'une identité propre.

Et surtout, il est intéressant de noter que les expressions de tensions intraraciales analysées dans ce corpus sont représentées dans des films réalisés par des Blancs, qui n'ont pas la

---

<sup>117</sup> « A man like Waters did nobody no good, Captain », Denzel Washington/Melvin Peterson, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>118</sup> « Who gave you the right to judge? To decide who is fit to be a Negro and who is not? », Howard E. Rollins Jr./Capitaine Davenport, *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984 (nous traduisons).

<sup>119</sup> « So the white man give you a couple of stripes, next thing you know, you ordering everybody around like you the massa hisself. Nigger, you ain't nothing but the white man's dog », Denzel Washington/Trip, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

<sup>120</sup> « You watch who you call a nigger. If there are any niggers around here, it's you. Smart-mouth, stupid-ass, swamp-running nigger », Morgan Freeman/Rawlins, *Glory*, Edward Zwick, 1989 (nous traduisons).

connaissance de ce qu'est l'expérience noire, puisque par définition, ils ne l'ont pas vécue. Dans ce cas, faire le choix de représenter ce type d'antagonisme ne serait-il pas une manière de faire diversion ? D'absoudre partiellement les Blancs de quelques-unes de leurs bavures en montrant que la violence existe aussi entre Noirs ? En donnant des images de Noirs qui en détestent d'autres à partir d'arguments ou de clichés longtemps véhiculés par les Blancs, les cinéastes excusent partiellement le racisme. Et dans ce cas, ils participent à une forme de révisionnisme historique quelque peu dérangeant, un formatage de l'imaginaire collectif sur le modèle d'une « mémoire sélective » dont les éléments retenus sont choisis au profit d'une belle image du Blanc. La question est alors de savoir si la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle et l'aube du XXI<sup>e</sup> constitue, ou non, une période-clé pour abolir le biais qui sous-tend toute représentation des relations interraciales au cinéma.

### Troisième partie

Le cinéma comme modalité d'apaisement de la mémoire, vers une  
représentation plus nuancée des fractures raciales (années 1990-  
2019) ?

**A** PRES les grandes avancées légales de l'ère des droits civiques et le militantisme radical de la décennie suivante, l'espoir a fini par retomber, notamment chez la jeunesse du ghetto, désabusée par la persistance de la pauvreté, par l'insalubrité des logements, par les ravages de l'épidémie du crack. Le cinéma, une nouvelle fois, reflète la société, dans ses avancées positives comme dans le maintien des tensions. Mais le nouveau siècle est une nouvelle étape pour Hollywood, qui semble redécouvrir l'histoire de la communauté africaine-américaine. Entre hommage aux figures historiques noires controversées et réhabilitation de leaders oubliés, les cinéastes, noirs comme blancs, proposent une image plus nuancée, moins manichéenne, de l'histoire étatsunienne. Ainsi, la période qui s'amorce laisse présager une capacité à rendre justice aux Africains-Américains en reconnaissant enfin, sans fausse pudeur, les souffrances qu'ils ont subies. De fait, dans la société comme dans les circuits de production cinématographiques, une apparente réconciliation, voire une « société postraciale » semble être mise en avant, et il convient de questionner, jusqu'à nos jours, la véracité de cette hypothèse. Peut-on considérer que les tensions raciales et le racisme appartiennent au passé ? Il semble dès à présent évident que l'on ne peut répondre par l'affirmative à ce questionnement. Cependant, on soulignera la présence de cinéastes noirs toujours plus nombreux pour représenter leur histoire, mais aussi l'effort fait par les réalisateurs blancs de mettre en évidence des personnages historiques noirs qui ont su prendre leur émancipation en main. Il s'agira aussi de questionner des œuvres moins proches d'une vérité factuelle, afin de tenter de comprendre comment la fiction ou l'interprétation de l'histoire dans un film de divertissement peut constituer un moyen de mettre en place un nouveau rapport à l'Histoire, et une source d'information précieuse pour comprendre la mémoire conservée dans l'imaginaire collectif.

## Chapitre 7 : À la ville comme à l'écran, une vraie réconciliation ou de nouvelles modalités de tensions ?

« Le film historique, comme toute œuvre cinématographique, s'il reconstitue une période différente de celle de sa propre réalisation, apparaît avant tout comme une œuvre qui témoigne de cette dernière<sup>1</sup> »

Ce constat formulé par l'historien Shlomo Sand nous permet de mettre en avant la complexité méthodologique que présentent les films les plus récents de ce corpus. S'ils représentent une époque précise, leur contexte de production n'est plus contemporain aux faits qu'ils décrivent. Il s'agit alors d'étudier la manière dont les cinéastes des trente dernières années sont capables de représenter le passé. S'il est nécessaire de se concentrer sur la période d'étude définie en introduction, *i.e.* du temps de l'esclavage jusqu'à la fin des années 1970, il est impossible de faire pleinement abstraction du contexte de production de ces œuvres parfois engagées. De fait, certains dysfonctionnements sociaux perdurent, certaines tensions s'expriment selon de nouvelles modalités, le rapport au passé évolue ; la représentation de l'Histoire est, comme depuis la naissance du cinéma, influencée par les idéologies dominantes et les traditions sociales, ainsi que par les actes de militantisme artistique.

### **Le cas *Malcolm X* : réhabiliter un leader longtemps perçu comme un violent suprémaciste noir**

En 1992, presque trente ans après l'assassinat de Malcolm X, Spike Lee fait le pari audacieux de lui consacrer un *biopic*. Il retrace alors son enfance, sa jeunesse et surtout, son engagement dans la *Nation of Islam*, son implication en tant qu'orateur radical, sans nier les tensions internes qui l'ont conduit à quitter l'organisation et à revoir ses positions politiques. Quasiment trente ans après sa mort, réhabiliter le leader revient à réactualiser son combat et à rendre hommage au discours qu'il diffusait. Ainsi, le film s'inscrit dans une double perspective, à la fois mémorielle et sociale, et amorce une période de glorification *a posteriori* des grands leaders noirs auprès du grand public. Nietzsche ne faisait pas que critiquer l'histoire monumentale ; il soulignait aussi qu'honorer de grandes figures permet de motiver l'homme d'action, de guider sa vie<sup>2</sup>. Porter la vie de Malcolm X à l'écran serait alors un moyen de fabriquer un modèle pour une jeunesse du ghetto toujours en souffrance.

---

<sup>1</sup> Shlomo Sand, *op. cit.*

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*

*Malcolm, un pur produit du ghetto*

Malcolm X, né Malcolm Little en 1925, est le fils d'un pasteur baptiste militant pour la diffusion des idées de Marcus Garvey, notamment en prônant le retour en Afrique<sup>3</sup>. Dès l'enfance, Malcolm est donc en contact avec une idéologie de rejet de l'homme blanc et des souffrances qu'il cause au peuple noir. Dans le film, la voix de Malcolm (Denzel Washington) explique que sa mère, métisse née du viol d'une femme noire par un homme blanc, avait choisi son père pour sa peau très foncée. En 1928<sup>4</sup>, la maison familiale de Malcolm est incendiée de nuit par le Ku Klux Klan, laissant un souvenir traumatique au jeune garçon : « Ils sont repartis en chevauchant dans la lune [...] aussi vite qu'ils étaient venus<sup>5</sup> », affirme en voix *off* Malcolm, lors d'une séquence qui montre l'ombre d'une chevauchée de membres du Klan se détacher dans la lune. En 1931, le père de Malcolm, Earl Little, décède dans un « accident » de tramway : toute sa vie, son fils accusera le Klan d'avoir assassiné son père. Le film montre d'ailleurs Earl Little ligoté sur les rails, un tramway en approche. La famille Little tombe alors dans une



Image 18 Le Klan chevauche vers la lune (Malcolm X)

extrême pauvreté ; « Quand j'étais petit, ma mère était tellement pauvre que je pensais que "pas à vendre" était une marque » explique-t-il à sa petite amie Laura (Theresa Randle). Grâce à des *flash-backs*, Spike Lee montre ponctuellement l'enfance de Malcolm, systématiquement avec la voix de Denzel Washington qui se superpose aux images. Il donne alors une représentation fidèle de l'enfance et de la jeunesse du leader, et fournit une explication de son parcours en montrant les causes qui l'ont mené notamment vers la délinquance. Malgré les aides sociales, sa mère, seule avec plus de cinq enfants, ne parvient pas à s'en sortir. Elle est internée en hôpital psychiatrique et Malcolm est renvoyé de plusieurs écoles puis intègre un internat d'enfants Blancs<sup>6</sup> où il réussit très bien, mais où il fait l'expérience quotidienne du racisme :

<sup>3</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>4</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>5</sup> « They rode off into the moon [...] as suddenly as they came », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>6</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

« J'étais spécial. Le seul gamin de couleur dans la classe. Je suis devenu une sorte de mascarade [...] En fait, ces mecs m'ont tellement traité de nègre que j'ai fini par croire que c'était mon nom<sup>7</sup>. »

C'est d'ailleurs dans cet internat qu'un professeur, à qui Malcolm avait confié vouloir devenir avocat, le dissuada de faire une carrière si prestigieuse<sup>8</sup>, avançant l'argument de la couleur :

« Soyons réalistes, veux-tu ? Nous t'apprécions tous ici, tu le sais, mais tu es un nègre et le métier d'avocat n'est pas un projet réaliste pour un nègre<sup>9</sup>. »

Et lorsque le petit Malcolm (John David Washington) rétorque qu'il a les meilleures notes de la classe, le professeur lui conseille de s'orienter vers le métier de charpentier, « une profession respectable pour une personne de couleur<sup>10</sup> ».

La suite logique à cette enfance, pour de nombreux jeunes Noirs désœuvrés, est la délinquance, et Malcolm ne fait pas exception à cette règle. À l'été 1940, il s'installe à Boston où il passe d'un emploi précaire à un autre. Il adhère à la culture des zazous, en portant des costumes aux couleurs vives, que Spike Lee montre dès l'ouverture du film. Dans la première séquence, Malcolm, alors surnommé Red<sup>11</sup>, accompagné de son ami – et personnage fictif – Shorty (Spike Lee), vêtus de costumes rouge et vert, dansent dans la rue. Le contexte est alors planté avec cet *incipit*, qui inscrit clairement l'action dans les années 1940. Malcolm et Shorty, insouciant<sup>12</sup>, symbolisent la jeunesse noire du ghetto qui porte des tenues voyantes en opposition au rationnement imposé par l'industrie de guerre<sup>13</sup>. À 19 ans, Malcolm connaît ses premiers démêlés avec la justice, et fait quatre mois de prison ferme pour vol<sup>14</sup>. Dans le film, Malcolm est représenté avec sa petite amie blanche Sophia (Kate Vernon). Accompagnés de Shorty, ils travaillent pour le mafieux Archie (Delroy Lindo), consomment de la drogue et vivent d'arnaques en tous genres. Après s'être éloigné d'Archie, Malcolm organise un cambriolage avec Shorty et Sophia, mais la police les arrête et la sentence tombe : il est, en 1946, condamné à six ans de prison ferme. Dans le film, la cause de cet emprisonnement est le cambriolage, et la voix off de Malcolm affirme que leur

---

<sup>7</sup> « I was special. The only colored kid in the class. I became sort of a masquerade [...] in fact those guys called me nigger so much [...] I thought it was my name. », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>8</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>9</sup> « Let's be realistic. We all like you, you know that, but you're a nigger and lawyer is no realistic for a nigger. », l'instituteur, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>10</sup> « a good profession for a colored », l'instituteur, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>11</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>12</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, « Spike Lee et la seconde *Blaxploitation*. Parole ou naturalisme : deux stratégies testimoniales », *Mots. Les langages du politique*, vol. 99, n°2, 2012, pages 29 à 44.

<sup>13</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

« crime était d'avoir couché avec des filles blanches<sup>15</sup> ». Cette réplique dénonce le racisme institutionnel des États-Unis, mais en réalité, Malcolm X a été condamné pour recel et possession d'armes<sup>16</sup>.

Entre 1946 et 1952, Malcolm est contacté par la *Nation of Islam*, qui écrit aux prisonniers<sup>17</sup>, et se convertit à l'islam. Dans le film, cette influence est représentée par le personnage fictif de Baines (Albert Hall), qui l'initie à la fierté identitaire, et qui l'incite à étudier et à ne pas faire confiance aux Blancs :

« Même si tu en sors, tu seras toujours en prison [...] Tu ne te sers pas de ton cerveau. C'est ce que l'Homme blanc attend de toi<sup>18</sup> »

Ce personnage guide Malcolm vers la découverte de l'islam, et constitue une figure de mentor qui prépare le rôle d'Elijah Muhammad (Al Freeman Jr.), le dirigeant de la *Nation of Islam* depuis 1934. C'est cette conversion à l'islam en prison qui contribue à détourner Malcolm de la drogue et de la délinquance, et constitue un tournant dans sa vie. Cette dimension charnière de la conversion est esquissée dans le film par une représentation de Malcolm qui écrit à Shorty, toujours en prison, pour lui parler de sa foi nouvelle et essayer de l'y convertir, sans succès puisque Shorty reste dépendant à la drogue.

#### *La Nation of Islam, une voie de salut ?*

En 1952, quand Malcolm sort de prison, il abandonne son « nom d'esclave » et remplace son nom de famille par un X<sup>19</sup>, un choix qu'il explique dans le film lors d'un entretien télévisé avec un journaliste qui lui pose la question :

« Du temps de l'esclavage, les maîtres donnaient au nègre, soi-disant nègre [...] leurs propres noms. L'Honorable Elijah Muhammad nous apprend à, lorsque nous prenons véritablement connaissance de nous-mêmes, remplacer notre nom d'esclave par un X. Le X, en mathématiques, représente une inconnue. Tout comme nous avons été coupés de notre histoire propre [...] nous utilisons le X, l'inconnue, en attendant de rentrer dans notre pays<sup>20</sup>. »

---

<sup>15</sup> « Our crime [...] was sleeping with white girls », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>16</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> « Even if you get out, you still in prison [...] You're not using your brain. As the White man want you to do », Albert Hall/Baines, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>19</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>20</sup> « During slavery time, the slave masters gave the Negro, the so-called Negro [...] after themselves. The Honorable Elijah Muhammad teaches us that once we come into the knowledge of ourselves, we replace our slave name with an X. X in the mathematics represents the unknown, since we've been disconnected from our own history [...] we use

Par le biais de la *Nation of Islam*, Malcolm X apprend à déconstruire les certitudes qui lui ont été inculquées par les Blancs dans sa jeunesse. Grâce à Baines, Malcolm étudie et revient aux fondamentaux du vocabulaire pour comprendre que l'Homme blanc est mauvais. Dans une séquence, Baines ouvre le dictionnaire et compare les définitions de « blanc » et de « noir ». Le blanc est associé à la pureté, à la perfection, à la lumière, alors que le noir correspond au danger, à la saleté, à la mort. Cette distinction, produite par le *Oxford English Dictionary* est fondamentale pour comprendre la crainte des Blancs envers les lieux de regroupements des Noirs, associés à la délinquance et à la maladie<sup>21</sup>, et donc pour comprendre les modalités de l'infériorisation des Noirs dans la société. Baines lui dit alors :

« La vérité est là, si tu sais lire entre les lignes. Tu dois prendre tout ce que l'Homme blanc te dit, et le retourner contre lui<sup>22</sup>. »

Le film se concentre sur Malcolm X, et par conséquent ne donne pas une image très précise de ce qu'était la *Nation of Islam* en termes financiers ; propriétaire de nombreux immeubles où vivaient ses fidèles, l'organisation constituait un petit empire immobilier et générait d'importants revenus<sup>23</sup>. Malcolm X est nommé à la tête de la mosquée n°7 de la *Nation of Islam* à Harlem. Il s'ajoute aux orateurs de rue pour prêcher l'idéologie de l'organisation ; le peuple noir appartient à la tribu originelle de Shabazz, et la race des Blancs a été créée par un dieu malfaisant pour mettre les Noirs à l'épreuve. Il convient alors de résister aux Blancs, qui sont tous mauvais par nature, et utilisent notamment le christianisme comme arme d'oppression<sup>24</sup>. Malcolm, dans le film de Spike Lee, est montré dans les rues de Harlem, à la sortie de la messe, essayant de convertir des passants :

« Vous êtes là tous les jours [...] à prier ce mec. Mais je vous le dis. Ces soi-disant chrétiens blancs, ils pendent des chrétiens noirs à des arbres, mon frère [...] Vous êtes noirs, et vous êtes magnifiques. Parce que c'est magnifique d'être noir [...] Vous n'êtes pas un Américain, vous êtes un Africain qui se trouve être en Amérique<sup>25</sup>. »

---

the X, the unknown, until we get back to our country », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>21</sup> Earl Lewis, « La constitution des Américains africains comme minorité », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 52<sup>e</sup> année, n°3, 1997, pages 569-592.

<sup>22</sup> « The truth is lying there, if you read behind the words. You got to take everything the White man says, and use it against him », Albert Hall/Baines, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>23</sup> « Who killed Malcolm X ? », *op. cit.*

<sup>24</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>25</sup> « You in here every day [...] praying to this guy. I'm telling you. These so-called White Christians they're hanging on Black Christian from trees, brother [...] You're Black and you're beautiful. Because Black is beautiful [...] You're not an American. You're an African who happens to be in America. », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

Cette réplique porte en elle à la fois les idées de la *Nation of Islam*, mais aussi celles du *Black Power*, et de son pendant culturel, le *Black is beautiful*. Cette dernière expression est employée mot pour mot par le personnage de Malcolm X, une manière pour le cinéaste d'inscrire son film dans la continuité du militantisme politique et culturel des années 1970. Le charisme de Malcolm est reconnu, et il le met pleinement au service de la *Nation of Islam*. En avril 1957, Johnson Hinton, un musulman noir, est violemment frappé par des policiers alors qu'il tentait de s'interposer pour protéger un autre Noir agressé<sup>26</sup>. Il est emmené au commissariat, devant lequel se rendent plus de 2 000 musulmans noirs qui ont eu vent de l'affaire. Malcolm X est réclamé pour en être le médiateur. Il exige l'hospitalisation de Hinton, en échange de quoi il aidera les forces de l'ordre à disperser la foule. Cet épisode est précisément reconstitué dans le film de Spike Lee. Malcolm se rend au commissariat, où il demande à voir « brother Johnson », et met en évidence le fait que les musulmans venus le soutenir ne bougeront pas tant qu'ils n'auront pas la certitude qu'il est soigné. Hinton est alors emmené en ambulance, et la foule reste sur place. Malcolm, d'un geste de la main désinvolte, disperse la foule sans qu'il n'y ait



Image 19 Musulmans noirs devant le commissariat (*Malcolm X*)

aucun débordement. Un policier, voyant cela, affirme que « c'est trop de pouvoir pour un seul homme<sup>27</sup> ». Cette réplique est prononcée lors de l'événement en 1957, et reprise par Spike Lee en tant qu'élément historique. Cet épisode fait de Malcolm X un personnage public, mais aussi une personnalité potentiellement dangereuse que le FBI surveille de près, d'autant plus qu'il ne semble pas être opposé à la violence. Dans le film, à un journaliste qui le questionne sur les armes à feu, il répond sans détour « Quand vous direz à votre peuple d'arrêter d'être violent envers le mien, je dirai à mon peuple de laisser ses armes à feu de côté<sup>28</sup> ». Spike Lee ajuste alors la mémoire du leader. Longtemps craint et associé à la violence, Malcolm X était en réalité un partisan de l'autodéfense. En d'autres termes, s'il n'excluait pas le recours aux armes en cas d'agression de la part des Blancs, l'idéologie séparatiste qu'il prônait n'avait rien à voir avec un appel à la révolution par la violence

<sup>26</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>27</sup> « That's too much power for one man to have », Policier, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons). Cette phrase est aussi citée par Caroline Rolland-Diamond (*op. cit.*, page 279).

<sup>28</sup> « When you tell your people to stop being violent against my people, I'll tell my people to put away their guns. », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

armée<sup>29</sup>. Et pourtant, la *Nation of Islam* s'est dotée d'un groupe armé, *Fruit of Islam*, qui la fait pencher vers une forme de dictature<sup>30</sup>. Le radicalisme de Malcolm inquiète la communauté blanche, d'autant plus qu'en tant qu'émissaire national, il bénéficie d'une audience importante.

Malcolm X place toute sa confiance dans son leader, Elijah Muhammad, qu'il considère comme son sauveur et de qui il se fait l'ambassadeur. Grâce à la *Nation of Islam*, il rompt définitivement avec la drogue et la délinquance. Il épouse Betty Shabazz (Angela Bassett) en 1958 et mène avec elle une vie strictement fidèle aux préceptes musulmans. À mesure qu'il gagne de l'importance dans l'organisation, au point d'être considéré comme le second d'Elijah Muhammad<sup>31</sup>, il suscite des jalousies et est la cible de menaces. Dans le film, Betty n'ose plus répondre au téléphone par peur d'entendre des anonymes la menacer de mort, elle ou ses filles.

À la suite de l'assassinat du président John F. Kennedy, Malcolm X s'exprime maladroitement, et Elijah Muhammad lui interdit de prêcher pendant un certain temps. Ce faisant, il est écarté de sa place de choix au sein de la *Nation of Islam*, mais amorce lui aussi une remise en question de ses principes. Le film de Spike Lee montre bien les tensions internes qu'a ressenties Malcolm. Ébranlé dans ses convictions par les accusations de viols de la part de jeunes membres de la *Nation of Islam*, qui affirment qu'Elijah Muhammad est le père de leurs enfants, Malcolm commence par défendre son mentor. Baines lui explique alors qu'en tant que prophète, Elijah Muhammad a une responsabilité de procréer, quand bien même cela est hors des liens du mariage, et le jeune homme commence à douter.

En mars 1964<sup>32</sup>, Malcolm X quitte la *Nation of Islam* et fonde son propre mouvement, *Organization of Afro-American Unity*, dans lequel il continue de prôner une séparation des races et un retour en Afrique. Un mois plus tard, il part sur le continent des origines pour un pèlerinage qui lui permettra de visiter le Proche-Orient, plusieurs pays d'Afrique, et de se recueillir à la Mecque<sup>33</sup>. Le film montre ce voyage comme une quête initiatique : des images de Malcolm dans le désert ou en train de prier sont accompagnées du récit en voix *off* du courrier envoyé à Betty. Il explique à son épouse qu'il retrouve ses origines, et qu'il prie avec des gens venus du monde entier, et de toutes les couleurs. Cette union religieuse qui transcende le racisme lui fait prendre conscience que tous les Blancs ne sont pas mauvais, et il s'engage à ne plus juger une personne sans certitude de sa culpabilité. En rentrant, son discours a évolué ; il admet que les Noirs américains doivent rester aux États-Unis, mais obtenir le respect de leurs droits et de leurs libertés. Il se rapproche même de Martin Luther King, qu'il avait auparavant beaucoup critiqué, notamment en l'accusant d'endormir

---

<sup>29</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>30</sup> « Who killed Malcolm X ? », documentaire produit par Fusion et diffusé sur la plateforme Netflix.

<sup>31</sup> James Baldwin, *op. cit.*

<sup>32</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

les Noirs pour permettre le déchaînement de la violence des Blancs. En 1965, lors des événements de Selma, il se rend même sur place et rencontre Coretta Scott King pour proposer son aide au mouvement.

Le 14 février 1965, la maison de Malcolm X est incendiée de nuit. Il parvient à s'en échapper avec sa famille, mais accuse ouvertement devant les journalistes la *Nation of Islam* d'avoir provoqué cet attentat<sup>34</sup>. Une semaine plus tard, il se rend à l'*Audubon Ballroom Dancing* de Harlem, où il est assassiné, en plein discours, et devant sa femme et ses filles<sup>35</sup>.

### *Construire l'image d'un martyr*

*Malcolm X* est, pour reprendre l'expression de Valérie Bonnet et Patrick Mpondo-Dicka, l'acmé des films engagés de Spike Lee<sup>36</sup>, en ceci qu'il réhabilite un leader controversé et inscrit la communauté africaine-américaine dans son héritage. Il en fait un héros qui, tout au long de sa vie, construit et module sa pensée, l'éloignant ainsi du cliché du dangereux militant radical mis en évidence par les Blancs. Plus encore, il fait de Malcolm X non seulement un modèle, mais surtout un martyr, un homme brutalement assassiné sans avoir été reconnu à sa juste valeur. Cette réhabilitation s'inscrit dans un contexte d'intérêt renouvelé pour la figure de Malcolm X, notamment au sein de la jeunesse des ghettos, qui porte des casquettes arborant le X et le slogan *by any means necessary* (par tous les moyens nécessaires). Cette formule, prononcée par Malcolm X en 1960, est d'ailleurs la dernière phrase prononcée à la fin du film, après les dernières images. Spike Lee adapte l'*Autobiographie de Malcolm X*, coécrite avec Alex Haley et publiée en 1965<sup>37</sup>. Ce livre constitue l'un des ouvrages de référence pour les jeunes militants des années 1980-1990<sup>38</sup>. C'est avec l'*excipit* du film, *i.e.* à partir du moment où Malcolm, inquiet pour sa vie, se rend seul vers l'*Audubon Ballroom*, que Spike Lee construit sa figure de martyr et sacralise le leader. Lorsqu'il arrive à la tribune, des hommes lui tirent dessus et la salle se vide en un mouvement de panique. Betty monte sur la scène pour essayer de le ranimer, en vain. Le montage alterne des images de documents d'archives et des reconstitutions de la scène, permettant ainsi d'ancrer le film dans l'histoire et de créer un effet de réel. On voit alors, comme cela s'est produit le 21 février 1965, le corps emporté en urgence, et l'annonce du décès à la foule par un policier : « L'homme que vous connaissez sous le nom de Malcolm X n'est plus<sup>39</sup> ». Un extrait de la déclaration de Martin Luther King suite à l'annonce du décès est inséré au montage :

<sup>34</sup> « Who Killed Malcolm X ? », *op. cit.*

<sup>35</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>36</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>37</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>38</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>39</sup> « The person you know as Malcolm X is no more », *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

« L'assassinat de Malcolm X est une terrible tragédie, et révèle qu'il y a toujours un certain nombre de personnes au sein de notre nation qui se sont dégradées au point de [...] commettre des meurtres<sup>40</sup>. »

L'effet de cette déclaration est intéressant, dans la mesure où cela abolit le clivage Malcolm X/Martin Luther King en réunissant les deux leaders derrière un idéal commun, eux qui ont toujours été opposés dans l'historiographie et les médias. Par-là, Malcolm X devient un martyr de la communauté noire américaine. De plus, Spike Lee inscrit ce leader dans une temporalité contemporaine<sup>41</sup>, en diffusant des images des fameuses casquettes avec le X. Il est un modèle, et cela est accentué par le fait que l'acteur Ossie Davis, en voix *off*, relise pour le film l'eulogie qu'il avait prononcée à l'enterrement de Malcolm X<sup>42</sup> :

« Je dis encore le mot qu'il aurait voulu que je dise. Afro-Américain, Malcolm l'Afro-Américain. Malcolm a cessé d'être noir bien des années avant sa mort. C'était devenu un mot trop petit [...], trop faible pour lui. Malcolm était plus grand que ça. Malcolm s'était transformé en Afro-Américain. Et il voulait tellement désespérément que nous, que nous qui sommes son peuple, devenions Afro-Américains aussi [...] On dira qu'il est fait de haine, que c'est un fanatique, un raciste qui ne peut apporter que du mal à la cause pour laquelle vous vous battez. Et à cela, nous répondons [...] : l'avez-vous déjà vraiment écouté ? A-t-il déjà été associé à de la violence ou à un quelconque désordre public ? Parce que si vous l'avez écouté, vous auriez dû le connaître. Et si vous l'aviez connu, vous sauriez que nous devons l'honorer [...] En l'honorant, nous honorons le meilleur en nous [...] C'était un prince. Notre brillant prince noir à nous, qui n'a pas hésité à mourir par amour pour nous [...] Malcolm X, c'est vous, vous tous. Et vous êtes Malcolm X<sup>43</sup>. »

Juste après ces derniers mots, le spectateur peut voir à l'écran des jeunes enfants de Harlem qui l'honorent en disant « je suis Malcolm X ». *Malcolm X* est l'expression cinématographique des

---

<sup>40</sup> « The assassination of Malcolm X was an unfortunate tragedy, and reveals that there are still a numerous of people in our nation who have degenerated to the point of [...] murder. », Martin Luther King, Vidéo d'archives, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>41</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> « I say the word again as he would want me to. Afro-American. Afro-American Malcolm. Malcolm has stopped being Negro years ago. It became too small [...] to weak a word for him. Malcolm was bigger than that. Malcolm had become an Afro-American. And he wanted so desperately that we, that all his people would become Afro-Americans too [...] They will say that he is of hate, a fanatic, a racist who can only bring evil to the cause for which you struggle. And we will answer and say to them: [...] Did you ever really listen to him? Was he ever associated with violence or any public disturbance? For if you did, you would know him. And if you knew him you would know why we must honor him [...] In honoring him, we honor the best in ourselves [...] A prince. Our own Black prince, who didn't hesitate to die because he loved us so [...] Malcolm X is you, all of you. And you are Malcolm X. », Ossie Davis, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

désillusions de la jeunesse des ghettos des années 1990, toujours enfoncée dans la pauvreté. Assassiné par ses semblables, des musulmans noirs<sup>44</sup>, devant sa femme et leurs fillettes, il devient un martyr noir sacralisé<sup>45</sup>, un homme emporté avant l'âge de 40 ans<sup>46</sup>. Le vrai, avec les images d'archives, se superpose au film, pour produire un effet fort dans l'imaginaire collectif. Malcolm est mort alors que son discours était en pleine construction, qu'à la radicalité absolue de la jeunesse commençait à se substituer la nuance de la maturité, et toujours dans une dimension d'abnégation, pour son peuple. Le texte de l'eulogie, relu par Ossie Davis, participe à cette construction d'une figure pacifique, dont l'actualité est la même en 1965 qu'en 1992, un modèle à suivre pour la jeune génération africaine-américaine.

Par conséquent, ce film est à double sens. Il est un témoignage, en ceci qu'il est l'adaptation de l'autobiographie de Malcolm X, qu'il le replace dans son contexte et le réhabilite en cassant son image de dangereux radical. Le charisme de Denzel Washington contribue à faire de ce film une réussite<sup>47</sup>. Critiqué pour avoir gommé certains pans polémiques de la politique de Malcolm X, Spike Lee a cependant réussi à produire un drame humain efficace remportant majoritairement de bonnes critiques<sup>48</sup>. Et ce film est aussi un hommage rendu à Malcolm X, dans une perspective sociale et mémorielle ; se souvenir de lui, pour pouvoir agir suivant ses préceptes. Ce film participe donc de l'histoire monumentale portée par le cinéma, et d'un apaisement de la mémoire.

### **La mémoire du Sud ségrégué apaisée ?**

Si le but de *Malcolm X* est de réhabiliter le grand leader dans une perspective mémorielle d'apaisement, revenir aux anonymes représentés dans les films permet d'interroger la capacité du cinéma à proposer une vision correcte de l'histoire, notamment dans les représentations du Sud ségrégué des années 1950-1970.

#### *Représenter fidèlement un système fondé sur la terreur*

Dans les films récents, c'est-à-dire depuis les années 1990, et en particulier depuis les années 2010, le Ku Klux Klan est omniprésent dès lors que le Sud ségrégué est représenté. Si le Klan est un système de terreur plus qu'une organisation conventionnelle<sup>49</sup>, c'est bien en tant que telle qu'il est porté à l'écran. En effet, ses rites et symboles sont représentés, ainsi que les costumes. Le symbole le plus répandu est d'ailleurs le drapeau de la Confédération, qui renvoie aux origines du

---

<sup>44</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>45</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>46</sup> Raoul Peck, *op. cit.*

<sup>47</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

Klan, né de la défaite sudiste pendant la guerre civile. On voit apparaître ce drapeau dans *Ghosts of Mississippi/Les Fantômes du passé* (1996) de Rob Reiner, dans *Fried Green Tomatoes/Beignets de tomates vertes* (1992) de Jon Avnet, dans *The Help/La Couleur des sentiments* (2011) de Tate Taylor, dans *Selma* (2014) d'Ava DuVernay, dans *Blackkklansman* (2018) de Spike Lee, dans *Burden* (2018) de Andrew Heckler ainsi que dans *The Best of Enemies* (2019) de Robin Bissell. La prépondérance de ce drapeau est une représentation fidèle du Sud des États-Unis, attaché à la tradition sudiste, et arborant ce drapeau souvent au même titre que le drapeau national. De même, l'omniprésence de ce symbole rend visible la fracture née de la guerre, toujours d'actualité dans les années 1950-1970 représentées dans ces films – fracture d'ailleurs toujours prégnante aujourd'hui, nous le verrons. On peut alors parler d'une forme d'obsession mémorielle pour le Klan et ses méthodes, portés à l'écran de manière bien plus visible qu'avant. C'est l'une des tendances du mandat Obama, celle de réactiver la mémoire concernant l'histoire africaine-américaine, et en particulier sur deux périodes, celle de l'esclavage et celle de la ségrégation et du mouvement des droits civiques<sup>50</sup>. En effet, l'arrivée d'un président noir à la Maison Blanche prive les Africains-Américains de toute excuse pour ne pas raconter leur histoire<sup>51</sup>. Cela explique la multiplication des films représentant la peur constante que les suprémacistes faisaient régner dans le Sud des États-Unis.

C'est la mémoire de la peur qui est mise en avant, puisque les intimidations, l'impunité des criminels, l'omniprésence du racisme et de la haine ainsi que la dimension dégradante de la ségrégation sont mises en exergue par les cinéastes. *Les Fantômes du passé* commence avec le meurtre cruel de Medgar Evers (James Pickens Jr.), militant noir pour les droits civiques, par un suprémaciste blanc, Byron De La Beckwith (James Woods), le soir du 12 juin 1963. Ce même soir, John Fitzgerald Kennedy prononçait un discours marquant sur le problème des inégalités raciales aux États-Unis<sup>52</sup>. Le film s'ouvre avec Byron De La Beckwith, tranquillement dans sa voiture, écoutant le discours à la radio. Myrlie Evers (Whoopi Goldberg), regarde le discours à la télévision avec ses enfants, en attendant Medgar Evers qui rentre chez lui, et sort de sa voiture. Le discours est en fond sonore lors de la séquence du meurtre :

« Le président Lincoln a libéré les esclaves, mais aujourd'hui, leurs héritiers, leurs petits-fils, ne sont pas pleinement libres, ils ne sont pas libérés des limites de l'injustice [...] et cette nation [...] ne saurait être pleinement libre avant que

---

<sup>50</sup> Régis Dubois, *Le cinéma noir américain des années Obama*, La Madeleine, Lettmotif, 2017.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

chacun de ses citoyens ne le soit [...] Il est maintenant temps pour cette nation de tenir ses promesses<sup>53</sup>. »

Sur ces mots, Byron De La Beckwith abat Medgar Evers d'une balle dans le dos, dans l'allée de son garage, et Myrlie et les enfants sortent pour assister impuissants à la mort du militant. Cette mise en évidence de la cruauté et du décalage entre la politique fédérale et la persistance du racisme dans la société du Sud est une représentation correcte de l'histoire, dramatisée par le cinéma. Dans *La Couleur des sentiments*, le soir de l'assassinat de Medgar Evers, Aibileen (Viola Davis), la domestique noire, est contrainte de rentrer seule à pied. Elle rentre en courant, terrifiée d'être elle aussi la cible de suprémacistes. Lorsqu'elle arrive chez Minny (Octavia Spencer), son amie domestique, cette dernière lui apprend la mort de Medgar Evers et attribue directement le crime au Klan ; « Le KKK l'a abattu [...] Juste sous le nez de ses enfants<sup>54</sup> ». D'ailleurs, lorsque Skeeter (Emma Stone) lui demande de témoigner sur ses conditions de travail dans le but d'écrire un livre, elle commence par refuser par peur des représailles :

« Ils ont fichu le feu à la voiture de ma cousine Shinelle parce qu'elle a été voter [...] Faire ça avec vous reviendrait à mettre le feu moi-même à ma maison<sup>55</sup>. »

Même l'employeuse de Skeeter, Miss Stein (Mary Steenburgen), a du mal à croire à son projet lorsqu'elle le lui présente :

« Aucune domestique saine d'esprit ne vous dira la vérité, jamais. Ce serait prendre un risque incroyable pour un endroit comme Jackson, Mississippi<sup>56</sup>. »

L'État du Mississippi, une fois de plus au cinéma, est montré comme un des États les plus racistes du pays, et donc l'un des plus dangereux pour les Noirs.

Dans *Beignets de tomates vertes*, le personnage de Frank Bennett (Nick Searcy) appartient au Klan. Lorsque sa femme Ruth (Mary-Louise Parker) le quitte pour vivre avec son amie Idgie (Mary Stuart Masterson) et leurs domestiques noirs Big George (Stan Shaw) et Sipsey (Cicely Tyson) en emmenant leur fils, il revient une nuit pour les menacer, et les membres du Klan agressent Big George. Le Klan est alors une menace qui plane sur la petite communauté jusqu'à ce que Frank

---

<sup>53</sup> « President Lincoln freed the slaves, yet their heirs, their grandsons, are not fully free, they are not free from the bounds of injustice [...] and this nation [...] will not be fully free until all of its citizens are free [...] Now the time has come for this nation to fulfill its promise », John Fitzgerald Kennedy (enregistrement d'archives), *Les Fantômes du passé*, 1996 (nous traduisons).

<sup>54</sup> « KKK shot him [...] right in front of his children », Octavia Spencer/Minny, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>55</sup> « They set my cousin's Shinelle's car on fire just cause she went down to the voting station [...] I do this with you, I might as well burn my house down. », Viola Davis/Aibileen Clark, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>56</sup> « No maid in her right mind is ever gonna tell you the truth. That's a hell of a risk to take in a place like Jackson, Mississippi. », Mary Steenburgen/Miss Stein, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

disparaisse. Le Klan est aussi représenté dans *The Best of Enemies*. Après un incendie à l'école noire de Durham (Caroline du Nord), un conseil mixte est mis en place pour décider de nouvelles mesures, notamment pour mettre ou non en place l'intégration scolaire. Ce conseil est coprésidé par Ann Atwater (Taraji P. Henson), une activiste noire, et C.P. Ellis (Sam Rockwell), le président du Ku Klux Klan local, dont les membres occupent des postes notamment au conseil municipal. Leur but est alors d'empêcher par tous les moyens le vote de l'intégration scolaire. Un des parents noirs décrit le quotidien des enfants africains-américains, de la peur qui les domine chaque jour :

« Nos enfants se font cracher dessus, sans raison. Nos enfants doivent s'écarter sur le trottoir pour laisser les Blancs passer, sans quoi ils se font tabasser. Nos enfants ne peuvent pas s'asseoir où ils veulent, jouer où ils veulent, aller à l'école où ils veulent. Vous voyez, c'est la souffrance dont ils font chaque jour l'expérience, et dont nous ne pouvons pas les préserver<sup>57</sup>. »

Cette réplique établit l'idée selon laquelle tous les Blancs sont dangereux, d'autant plus que l'action se déroule en 1971, une date bien ultérieure à l'abolition de la ségrégation scolaire par l'arrêt *Brown* de 1954 ou de l'arrêt *Browder v. Gayle* interdisant la ségrégation dans les lieux publics. Ces enfants, par la loi, ne sont plus censés continuer à subir ces souffrances que pourtant ils rencontrent au quotidien. Et cet exposé de faits n'a aucun effet sur les Blancs du comité, qui refusent l'intégration. Seuls deux Blancs, Lee (John Gallagher Jr.) et Maddy (Caitlin Mehner), semblent pouvoir voter l'intégration, et le Klan fait tout pour les en dissuader. À l'aide de leurs contacts dans l'administration, ils contraignent Lee à fermer boutique. Et deux hommes du Klan viennent menacer Maddy chez elle et réussissent à l'intimider suffisamment pour qu'elle change son vote. Enfin, le film *Burden*, dont l'action se déroule plus récemment, dans les années 1990, le personnage principal, Mike (Garrett Hedlund), est un membre du Klan. Avec ses amis, ils font des rondes de nuit en voiture pour intimider les Noirs. Ils urinent même de la voiture en marche sur une jeune Africaine-Américaine qui rentre chez elle un soir. Si ce film ne se concentre pas sur notre période d'étude, il est inspiré de faits réels et par conséquent montre la persistance du système de terreur constitué par le Klan.

S'il est nécessaire de reconnaître l'effort fait par Hollywood de montrer avec plus de justesse les souffrances subies par les Noirs en ne niant plus les actions menées par les suprémacistes, l'effet pervers de cette omniprésence du Klan dans les films est de donner l'impression que tous les habitants blancs du Sud en sont membres, et donc par extension que tous les Blancs du Sud sont

---

<sup>57</sup> « Our kids get spit on, for no reason. Our kids have to move on the sidewalk to let White folks pass, or they get beat. Our kids aren't allowed to sit where they want, go to school where they want, play where they want. See, this is the pain they experience everyday, that we can't spare them from it. », Gilbert Glenn Brown/Howard Clemens, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

dangereux pour les Noirs. Or, ce n'est pas le cas. Médiatiser le Klan et ses actions à outrance tend à obscurcir le fait que, bien que choquante, la violence perpétrée par les suprémacistes blancs envers les Noirs n'avait plus rien à voir avec ce qui se produisait trente ou cinquante ans auparavant<sup>58</sup>. C'est *Green Book* (2018), de Peter Farrelly, qui permet peut-être de nuancer cette position au mieux. Inspiré de faits réels, le film raconte l'histoire du pianiste noir Don Shirley (Mahershala Ali), qui embauche comme chauffeur Tony Vallelonga (Viggo Mortensen) afin de le conduire pour une tournée dans le Sud du pays, du Kentucky jusqu'à Birmingham, en Alabama. Dès l'entretien d'embauche, Don explique à Tony qu'on lui a conseillé de faire appel à lui parce qu'il sait bien gérer les problèmes, ce à quoi Tony lui répond « croyez-moi, avec *vous*, dans le Sud profond, il va y avoir des problèmes<sup>59</sup> ». Et pourtant, la tournée se déroule plutôt bien. Don se fait agresser dans un bar, mais de manière superficielle. Ils se retrouvent un soir tous les deux en cellule parce que Tony a perdu son calme face à un policier, mais Don, qui connaît Robert Kennedy, parvient à les sortir de l'embarras sans conséquences graves. Enfin, le dernier soir de la tournée, alors qu'il se voit refuser l'entrée de la salle de restaurant de l'établissement dans lequel il doit jouer, Don refuse de se produire et s'en va, cette fois sans rencontrer plus d'ennuis. D'ailleurs, pour un spectateur habitué à voir les sévices qui ont cours dans le Sud, le film paraît manquer de crédibilité, alors même qu'il représente fidèlement le racisme latent du Sud, un racisme qui ne dégénère pas systématiquement en violence extrême.

### *Contourner la peur et apaiser la mémoire*

Le cinéma récent adopte une autre méthode mémorielle pour représenter le passé du Sud ségrégué. Cette manière de représenter le passé se décompose en deux démarches ; celle de la fabrication d'un message d'espoir en montrant une communauté africaine-américaine forte, et celle de l'humour, de la dérision. Cette dernière manière de représenter l'histoire est particulièrement visible dans *La Couleur des sentiments*, une comédie qui, bien qu'elle représente une partie douloureuse de l'histoire des Noirs américains, provoque le rire plus que les larmes<sup>60</sup>. La première confidence qu'Aibileen fait à Skeeter ne porte d'ailleurs pas sur une souffrance subie au travail, mais sur une anecdote pleine de tendresse pour l'un des enfants blancs qu'elle a élevés :

---

<sup>58</sup> Adam Fairclough, « Historians and the Civil Rights Movement », *Journal of American Studies*, 24, n°3, décembre 1990, pages 387 à 398.

<sup>59</sup> « Believe me, you, in the Deep South, it's gonna be problems », Viggo Mortensen/Tony Vallelonga, *Green Book*, Peter Farrelly, 2018 (nous traduisons).

<sup>60</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

« Alton me demandait toujours comment ça se faisait que j'étais noire [...] Et une fois, je lui ai dit que c'est parce que j'avais bu trop de café<sup>61</sup>. »

À la différence d'Odessa dans *Le Chemin de la liberté* ou de Hoke dans *Miss Daisy et son chauffeur*, les domestiques noires ici représentées sont malicieuses, et n'hésitent pas entre elles à s'amuser des manies de leurs employeuses, toutes plus névrosées les unes que les autres, entre Elizabeth Leefolt (Ahna O'Reilly) qui fait des enfants dont elle est incapable de s'occuper ou Hillary Holbrook (Bryce Dallas Howard) qui mène son groupe d'amies d'une main de fer. Minny, employée par Hillary, un après-midi où elle retrouve Aibileen, la bonne d'Elizabeth, lui raconte la dernière fantaisie de sa patronne : « maintenant elle s'est mise en tête de mettre des marques au crayon sur mon papier toilette<sup>62</sup> ». En effet, Hillary, raciste au plus haut point, milite pour faire appliquer le projet du Conseil de Citoyens blancs de construire des toilettes séparées dans les



Image 20 Le jardin d'Hillary (*La Couleur des sentiments*)

maisons pour que les domestiques noirs ne partagent pas les latrines des employeurs. Les deux femmes rient lorsque Minny raconte que pour contourner cela, elle vient avec son propre papier toilette pour qu'Hillary ne se rende compte de rien. Et lorsque cette dernière demande à Skeeter (Emma Stone), une jeune femme blanche, de

publier dans la gazette locale une annonce pour une collecte de vieux vêtements dans un but caritatif, cette dernière modifie le texte en demandant des toilettes usagées... Le jardin d'Hillary se retrouve alors jonché de vieux cabinets, la couvrant de ridicule. Que les Noirs soient capables de s'amuser de leur situation n'est en rien une négation des souffrances subies, mais au contraire la reconnaissance d'une certaine force de caractère et d'une capacité à contrôler les choses par l'humour. Mais ces bons sentiments ont quelque chose de maladroit, qui divise la réception du film<sup>63</sup>.

L'humour prévaut aussi dans *Blackkkkklansman*, qui porte à l'écran un fait réel ; l'infiltration d'un policier noir, Ron Stallworth, dans le Ku Klux Klan de Colorado Springs en 1978<sup>64</sup>. Ce film

<sup>61</sup> « Alton used to always be asking me how come I was Black [...] And one time, I told him it was because I drank too much coffee. », Viola Davis/Aibileen Clark, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>62</sup> « Now she gone to put pencil marks on my toilet paper », Octavia Spencer/Minny Jackson, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>63</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>64</sup> Ron Stallworth, *op. cit.*

est adapté du livre dans lequel Ron Stallworth a raconté son enquête, et qui commence de cette manière :

« Si un seul homme noir, aidé d'une troupe de Blancs et Juifs libéraux, bons, honnêtes, impliqués et ouverts d'esprits, peut réussir à dominer un groupe de Blancs racistes en les faisant apparaître comme les imbéciles ignorants qu'ils sont, imaginez donc ce qu'une nation d'individus dotés des mêmes qualités pourrait accomplir<sup>65</sup>. »

Le parti pris par Spike Lee est le même ; montrer l'ignorance et la bêtise qui conduisent au racisme, et pour cela, l'humour est un outil efficace. La situation en elle-même est cocasse : simplement grâce à quelques appels téléphoniques avec des membres du Klan local, Ron (John David Washington) parvient à l'intégrer et à devenir membre. Flip (Adam Driver), un collègue blanc et juif, assure les rendez-vous physiques. À la fin du film, Felix (Jasper Pääkkönen), un *Klansman*, devine partiellement la supercherie et se confie à un autre membre, Walker, en lui disant que « Ron Stallworth est un putain de Juif<sup>66</sup> ». Son compagnon lui répond que ça aurait pu être pire, « ça aurait pu être un nègre<sup>67</sup> », alors même que dans la pièce se trouve le véritable Ron Stallworth. Plus encore, Ron a des entretiens téléphoniques réguliers avec David Duke (Topher Grace), le Grand Sorcier du Klan<sup>68</sup>, et lors de l'une d'elle, il lui demande si cela est déjà arrivé que des Noirs essaient de rejoindre le Klan en se faisant passer pour des Blancs. Duke lui répond avec assurance qu'il sait parfaitement distinguer un Noir quand il parle, faisant ainsi référence à l'idiome particulier des Africains-Américains. Le spectateur ne peut que rire face à cette démonstration d'ignorance. À la fin du film, lorsque l'enquête est achevée, Ron appelle Duke une dernière fois et, caricaturant à l'extrême la manière de prononcer des Noirs, révèle à David Duke la supercherie qu'il n'a jamais découverte par lui-même :

« Ce 'enoi, ce 'agondin, ce c'oco, ce piège, ce pic, ce nég'o, ce sambo, ce p'imate craint des Mississipiens est Ron Stallworth, espèce de connard raciste, blanc-bec, plouc, asticot faiblement membré<sup>69</sup>. »

---

<sup>65</sup> « If one black man, aided by a bevy of good, decent, dedicated, open-, and liberal-minded whites and Jews can succeed in prevailing over a group of white racists by making them look like the ignorant fools they truly are, then imagine what a nation of like-minded individuals can accomplish », *Ibid.*, note de l'auteur.

<sup>66</sup> « Ron Stallworth is a fucking Jew », Jasper Pääkkönen/Felix Kendrickson, *Blackkkklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons).

<sup>67</sup> « Could've been a nigger », Nicholas Turturro/Walker, *Blackkkklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons).

<sup>68</sup> Ron Stallworth, *op. cit.*

<sup>69</sup> « Cause that nigga, coon, gator, bait, spade, spook, sambo, spear-chucking jungle bunny Mississippi wind chime detective... Is Ron Stallworth, you racist, peckerwood, redneck, inchworm, needle-dick motherfucker », John David Washington/Ron Stallworth, *Blackkkklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons). NB : pour être fidèle à la scène du film, ce passage est à imaginer en « petit nègre », d'où les apostrophes qui remplacent les « r », mais a été simplifié, notamment pour en diminuer la vulgarité.

Sur ces paroles, Ron raccroche, laissant David Duke éberlué. Ses collègues qui ont tout entendu l'applaudissent. Si le dirigeant suprême du Klan a été tourné en ridicule, c'est aussi le cas des simples membres. Avec les personnages de Connie (Ashlie Atkinson), la femme de Felix, ou d'Ivanhoe (Paul Walter Hauser), le Klan perd de son côté intimidant. En effet, ces personnages sont ignorants et imbéciles, ils paraissent donc plus faciles à vaincre.

Cela conduit à évoquer la deuxième méthode mémorielle, celle de l'espoir, en proposant des figures de Noirs affirmés, qui ne restent pas passifs face aux représailles potentielles



Image 21 Le Negro Motorist Green Book (Green Book)

(comme c'était le cas dans *Mississippi burning*), mais au contraire prennent en main leur destin. C'est le cas des domestiques de *La Couleur des sentiments*, qui acceptent en grand nombre de témoigner pour l'ouvrage de Skeeter. C'est aussi le cas de Sipsey dans *Beignets de tomates vertes*, puisque c'est elle qui tue Frank et donc protège Ruth et Idgie de la menace qui plane sur elles. Dans *Green Book*, Tony conduit Don sur les routes du Sud grâce à un petit livret vert qui recense les lieux et les itinéraires sécurisés pour les Noirs voyageant dans le Sud. Ce manuel a existé. Il s'agit du *Negro Motorists Green Book*, publié chaque année entre 1936 et 1966 par Victor Hugo Green<sup>70</sup>. Si ce petit guide n'est qu'une toile de fond dans le film, il est peut-être la raison pour laquelle les deux voyageurs ont eu si peu d'ennuis. Et surtout, il est un document historique inséré dans une œuvre inspirée de faits réels, donc un témoignage des actions quotidiennes des Noirs pour se protéger des suprémacistes. Cela montre la capacité du cinéma à montrer des pans moins connus de l'histoire africaine-américaine, et surtout, des aspects positifs de cette communauté, semblant suggérer une réconciliation durable à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

## Le cinéma, un écho des tensions sociales qui perdurent

Depuis sa naissance, le cinéma, dans les sujets portés à l'écran comme dans les circuits de productions hollywoodiens, s'est fait le reflet des tensions à l'œuvre au sein de la société. Le début du XX<sup>e</sup> siècle a ainsi été marqué par la fracture entre Nord et Sud née de la guerre civile. Il semble donc assez logique que la réactualisation de la question raciale dans les années 1990, avec la

<sup>70</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

médiatisation des violences policières, mais aussi avec l'engagement du président Bill Clinton dès 1993, ait, elle aussi, une influence sur le cinéma.

### *La fiction influencée par la société*

Bien sûr, l'héritage historique, l'histoire, le passé, semble influencer les films portant sur la question noire bien plus que la société contemporaine. Et pourtant, est-ce un hasard si la tendance à montrer l'histoire africaine-américaine, de l'esclavage aux droits civiques, s'inscrit à partir de l'élection de Barack Obama à la présidence des États-Unis ? En d'autres termes, l'arrivée du premier président noir – bien qu'il ne soit pas à proprement parler un Africain-Américain, étant né d'un père Kenyan, il connaît cependant les enjeux du métissage – à la Maison Blanche semble ouvrir le champ des possibles<sup>71</sup>. Les films célèbrent alors l'histoire des Noirs, en honorant le chemin parcouru « des champs de coton à la Maison Blanche<sup>72</sup> », de l'esclavage jusqu'à la présence d'un des leurs à la magistrature suprême. On dénombre alors 28 films historiques en huit ans de mandat, ce qui correspond à 17% de la totalité des films noirs produits entre 2009 et 2016<sup>73</sup> ; la communauté africaine-américaine suit une importante tendance mémorielle. De fait, on remarque que les fictions historiques portées à l'écran, si elles sont évidemment inspirées du passé, sont influencées par le contexte qui entoure leur production. Les films sont encore le reflet de la société dans laquelle ils sont réalisés<sup>74</sup>. Avant Barack Obama, Bill Clinton, élu en 1993 et en 1997, a même été qualifié de « premier président noir » des États-Unis<sup>75</sup>, tant il était concerné par la question de l'avancement des Africains-Américains. Né dans une famille pauvre, il comprenait leurs préoccupations. L'élection de Barack Obama a fait suite à la présidence de George W. Bush, une période au cours de laquelle les Noirs américains se sont sentis délaissés par l'administration fédérale. Ces évolutions politiques introduisent donc un cinéma de mémoire, voire de réparation, dès la fin des années 1990. *Les Fantômes du passé*, dont l'action se déroule à la fois en 1963 lors du meurtre de Medgar Evers et au début des années 1990 lors de la réouverture du procès, est une modalité intéressante de réparation. En effet, en 1994, Byron De La Beckwith est enfin condamné à la prison à vie<sup>76</sup>. Dans le film, Bobby DeLaughter (Alec Baldwin), le substitut du procureur en charge de l'affaire, rappelle que le meurtre fait partie des crimes imprescriptibles dans le Mississippi, ce qui rend possible et justifie des poursuites aussi tardives. En effet, la section 99-1-5 du Code du Mississippi dispose

---

<sup>71</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>72</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>73</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>74</sup> Shlomo Sand, *op. cit.*

<sup>75</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>76</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

qu'il n'existe pas de prescription pour les crimes tels que le meurtre ou l'homicide involontaire<sup>77</sup>. Cette représentation est très intéressante, puisque le film est en partie contemporain des faits qu'il décrit, et en partie inspiré par l'histoire. Cela montre l'influence de la société sur la production cinématographique, puisque le procès de Byron De La Beckwith s'inscrit dans une dynamique de réparation, une volonté politique et sociale d'apaisement de la mémoire. Reconnaître le crime et le condamner est alors un pas vers la réconciliation sociale. C'est l'argument principal de la plaidoirie finale de Bobby :

« Quand ce genre de crime a lieu, ce qui importe n'est pas qui en est la victime [...] Il y a une plaie béante laissée ouverte sur cette société [...] Quand il n'y a pas de justice, ces plaies ne peuvent pas être nettoyées ; ces plaies ne peuvent jamais cicatriser [...] *Nous faisons face, en tant que pays et en tant que peuple, à une crise morale. Ceux qui ne font rien font venir la honte aussi bien que la violence* [...] Aujourd'hui, trente ans plus tard, au nom de l'État du Mississippi, je vous demande à vous, mesdames et messieurs les douze membres du jury, d'agir avec audace [...] de le prononcer coupable, simplement parce que c'est ce qui est juste, et Dieu sait qu'il est grand temps<sup>78</sup>. »

Bobby, en citant les mots de John Fitzgerald Kennedy, le soir même de la mort de Medgar Evers, annonce la continuité à l'œuvre malgré les trente ans écoulés. Condamner le crime est alors une reconnaissance qu'il a eu lieu. C'est redonner de la dignité à Medgar Evers, ignoré des jurys racistes des années 1960 qui avaient conclu à un non-lieu, mais aussi à sa femme qui s'est battue trente ans pour obtenir justice. Enfin, c'est reconnaître publiquement l'existence des idées suprémacistes et les souffrances causées aux Noirs.

Sous la présidence d'Obama, le cinéma se met au diapason des politiques de réparation. Le 29 juillet 2008, la Chambre des Représentants vote des excuses officielles pour l'esclavage et la ségrégation<sup>79</sup>. Les élus reconnaissent donc par-là le poids du passé dans le fonctionnement de la société contemporaine, et l'on peut dire que la tendance mémorielle visible dans le cinéma constitue le pendant culturel de cette reconnaissance. Et pourtant, l'élection d'un président noir, bien qu'un

---

<sup>77</sup> « Some felonies have no time limitations, including all of the following : murder, manslaughter, aggravated assault, aggravated domestic violence [...] », *Mississippi Code Section 99-1-5: Time Limitations on Prosecutions*, consulté en ligne pour la dernière fois le 28 juin 2020 <https://statelaws.findlaw.com/mississippi-law/mississippi-criminal-statute-of-limitations-laws.html?fbclid=IwAR3bMFIeqp59tLnJ-Ij7i8CkZONin2ujmDgMZ-D47tt4IxHqaqqSa1RvjS8>.

<sup>78</sup> « When that kind of murder happen, no matter who's the victim [...] there is a gaping wound laid open on society [...] When there is no justice, those wounds can never be cleansed. Those wounds can never be healed [...] *We face a moral crisis as a country and as a people. Those who do nothing are inviting shame as well as violence* [...] Today, 30 years later, on behalf of the State of Mississippi, I'm asking you twelve ladies and gentlemen to act boldly [...] to find him guilty simply because it is right, it is just and Lord knows it is time. », Alec Baldwin/Bobby DeLaughter, *Les Fantômes du passé*, Rob Reiner, 1996 (nous traduisons. NB : le passage en italique est une citation du discours de John Fitzgerald Kennedy du 12 juin 1963).

<sup>79</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

message fort d'espoir pour la communauté africaine-américaine, est aussi un réveil des suprémacistes blancs qui ne supportent pas de voir un Noir au pouvoir. On note depuis 2008 une augmentation de 813% du nombre de groupes d'extrême droite aux États-Unis<sup>80</sup>. À la fin du mandat Obama, le taux de pauvreté des Africains-Américains est sensiblement le même qu'avant son élection, de même que le taux de chômage, deux fois plus élevé que chez les Blancs.

Tout cela explique une persistance des revendications de la part des Noirs américains, dont le cinéma se fait le reflet. En mars 1991, l'arrestation de Rodney King à Los Angeles, au cours de laquelle il est passé à tabac, est filmée et fait le tour du monde. L'acquittement des policiers responsables provoque une vague de contestations et une émeute du ghetto de Los Angeles faisant plusieurs millions de dollars de dégâts matériels et une cinquantaine de morts<sup>81</sup>. La vidéo de l'agression est insérée par Spike Lee dans le générique d'ouverture de *Malcolm X* en 1992. En faisant cela, le cinéaste réactualise l'histoire en montrant l'actualité du discours du leader<sup>82</sup>, et en légitimant la volonté des jeunes Noirs de pouvoir se défendre contre l'oppression mise en place par les Blancs. En 2018, avec *Blackkklansman*, Spike Lee, de nouveau, fait écho à l'actualité en insérant des images des émeutes de Charlottesville, en Virginie, suite aux rassemblements d'extrême droite des 11 et 12 août 2017 afin de protester contre le déboulonnage de la statue de Robert E. Lee. David Duke, ancien Grand Sorcier du Klan et personnage du film de Spike Lee, est présent à ces manifestations. En faisant écho à la fracture raciale toujours ouverte, le cinéma engagé s'inscrit dans un contexte d'essor renouvelé des suprématies, et montre que malgré les avancées légales, rien n'a vraiment changé aux États-Unis.

Finalement, la tendance cinématographique à la représentation de l'histoire de la communauté noire américaine permet à la fois une réparation symbolique des crimes passés, un apaisement de la mémoire, mais aussi une dénonciation des dysfonctionnements sociaux toujours à l'œuvre. Le cinéma parvient à mettre en avant le problème fondamental de la société étatsunienne : le racisme, la haine et la hiérarchie des races sont une tradition dont on hérite, et sont tellement ancrés dans les mœurs qu'il est difficile de voir certains symboles comme un problème. Par exemple, dans *Les Fantômes du passé*, Bobby, pour rassurer sa fille quand elle a peur de s'endormir le soir, lui chante la chanson *Dixie's Land*<sup>83</sup>. Il s'agit d'une chanson populaire qui glorifie l'ancien Sud, les champs de coton et le temps d'avant. En d'autres termes, il s'agit d'un chant exprimant la nostalgie du Sud perdu. C'est au fur et à mesure qu'il avance dans son enquête et qu'il prend conscience de la condition des Africains-Américains que Bobby réalise la dimension

---

<sup>80</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>81</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>82</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>83</sup> Le *Dixie's Land* ou *Dixie* est le nom donné au Sud des États-Unis (Frédéric Robert, *op. cit.*).

révisionniste de cette chanson. Un soir, alors que sa fille lui demande de la lui chanter, il lui propose de choisir une autre chanson. Dans le contexte du mandat de Bill Clinton articulé autour de la paix raciale, un tel personnage permet de traduire dans le cinéma les avancées nouvelles en faveur de la communauté noire américaine.

*Des circuits hollywoodiens postraciaux ?*

Malgré la persistance des tensions, il est nécessaire de constater que des changements de représentations sont à l'œuvre aux États-Unis. Hollywood, microcosme à l'image du macrocosme de la nation, se fait le miroir de ces avancées, mais toujours dans une dimension consensuelle. En cela, le cinéma est fidèle à la politique du compromis portée par Obama, qui refuse de n'être que le président des Noirs<sup>84</sup>. Le temps a passé depuis les années 1950 ; à la fin des années Obama, les Noirs peuvent incarner tous les rôles qu'ils veulent, et même des premiers rôles. Rappelons-le, la période précédente était marquée par un essor de la reconnaissance et des récompenses accordées aux Africains-Américains, mais principalement dans des seconds rôles. Excepté Sidney Poitier, les premiers rôles étaient rarement accordés à des Noirs. Et il convient de rappeler le caractère lisse et consensuel de Poitier et des personnages qu'il incarnait. Le XXI<sup>e</sup> siècle apporte du changement face à cela, en normalisant la présence de héros noir dans les films destinés au grand public. Ainsi, *Beloved* (Jonathan Demme, 1998) a pour héroïne Sethe (Oprah Winfrey), une ancienne esclave ayant fui les plantations. Plus récemment, *La Couleur des sentiments* met en avant les actrices Viola Davis en tant qu'actrice de premier rôle et Octavia Spencer, récompensée par l'Oscar du meilleur second rôle féminin. Avec *Django Unchained* (2012), Quentin Tarantino met en scène Jamie Foxx dans le rôle-titre, celui d'un esclave affranchi devenu chasseur de primes. Dans *12 Years a Slave/Twelve Years a slave* (2013), Steve McQueen porte à l'écran l'histoire vraie de Solomon Northup. Chiwetel Ejiofor, qui interprète Solomon, est nommé pour l'Oscar du meilleur acteur. Lupita Nyong'o, qui joue le rôle de l'esclave Patsey, remporte l'Oscar de la meilleure actrice dans un second rôle. C'est la première fois qu'une femme à la peau si foncée est récompensée par une si importante distinction. D'ailleurs, le magazine *Vogue* la qualifie même de femme la plus belle du monde. Dans la même perspective, Taraji P. Henson, qui incarne Ann Atwater, est mise en avant en tant que personnage principal, et *Harriet* (2019) de Kasi Lemmons porte à l'écran le parcours d'une héroïne de l'abolition de l'esclavage, Harriet Tubman, une ancienne esclave ayant fui puis consacré sa vie à aider d'autres esclaves à fuir la servitude. Les années 2010 en particulier semblent abolir progressivement la persistance tenace du cliché du Blanc sauveur<sup>85</sup>, que l'on retrouvait dans *Les Fantômes du Mississippi*

---

<sup>84</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>85</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

avec le personnage de Bobby ou dans *Amistad* avec Baldwin (Matthew McConaughey) qui défend les Noirs, et même dans *La Couleur des sentiments* avec le personnage de Skeeter, qui écrit l'histoire des domestiques noires pour elles. Le nouveau siècle apporte de nouvelles modalités de réception des films, avec l'influence des réseaux sociaux, et la reconnaissance des acteurs noirs par des nominations ou des victoires aux Oscars<sup>86</sup>.

Cependant, des siècles d'oppression laissent des traces encore visibles, et la polémique à l'encontre de la cérémonie des Oscars 2016 témoigne de la frustration d'une communauté noire américaine qui ne s'estime pas représentée à sa juste valeur. En effet, en 2014 et en 2015, pour les vingt catégories de jeu, aucun Noir n'a été nommé<sup>87</sup>. La controverse suscitée alors réactualise la sempiternelle question de la diversité et de la reconnaissance à Hollywood. *Selma* avait d'ailleurs été quelque peu snobé par l'Académie des Oscars<sup>88</sup>, remportant tout de même l'Oscar de la meilleure chanson originale pour *Glory*, interprétée par John Legend et Common. Mais Cynthia Erivo, l'interprète d'Harriet Tubman, est nommée à la fois pour l'Oscar de la meilleure actrice et pour celui de la meilleure chanson originale, puisqu'elle est l'interprète de la chanson *Stand Up* du générique. Quel bilan tirer de tout cela ? Un constat chiffré simple. Oui, les Noirs ont été écartés des Oscars pendant presque tout le XX<sup>e</sup> siècle. Mais un tournant est à l'œuvre à partir des années 1980. En effet, les Noirs représentent environ 13% de la population étatsunienne, et depuis 1980, ils ont remporté 9% des Oscars attribués<sup>89</sup>. Par conséquent, si la représentation n'est pas à l'exacte hauteur de la proportion d'habitants, on peut souligner la capacité d'Hollywood à aller dans le sens d'une représentation diversifiée.

Il convient d'ajouter à cela qu'il n'y a jamais eu autant de réalisateurs noirs en activité à Hollywood – et au sein du cinéma noir indépendant – que depuis les années 2000-2010. Entre les anciens, comme Spike Lee, qui ont fait leurs armes dans les années 1990, les réalisateurs qui ont commencé dans les années 2000 et la jeune génération des années 2010 comme Nate Parker ou Ava DuVernay, pas moins de 64 réalisateurs noirs sont en exercice entre 2009 et 2016. Ils étaient 38 dans les années 1990 et seulement 24 pendant la *Blaxploitation*<sup>90</sup>.

Le bilan est donc le suivant : tout comme la société, les circuits de production cinématographique ont évolué. Hollywood a su refléter les avancées sociales, jusqu'à avoir de 2013 à 2017 une présidente noire à la tête de l'Académie des Oscars, Cheryl Boon Isaacs. Il n'en reste pas moins que la domination blanche perdure sur cette Académie, composée à 94% de Blancs<sup>91</sup> et

---

<sup>86</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

aujourd'hui dirigée par John Bailey, un homme blanc. Ainsi, tout comme la société, les circuits de productions évoluent lentement. Au même titre qu'une société postraciale n'existe pas et que les Noirs américains rencontrent toujours des discriminations, l'industrie du cinéma ne peut pas être postraciale. Plus encore, ne serait-il pas utopique de penser la postracialité d'une société qui, à l'origine, s'est fondée à partir d'une hiérarchie des races ? Changer une société en profondeur nécessite du temps, mais il est important de souligner les progrès à l'œuvre depuis trente ans, et de constater la tendance du cinéma à réconcilier l'histoire de la communauté noire et celle de la communauté blanche.

### **Vers la réconciliation par la représentation d'une histoire jointe ?**

La reconnaissance des crimes par Hollywood est un progrès considérable, mais ne résout pas la question de la division nationale à l'œuvre depuis un siècle et demi autour de la question raciale, notamment parce que cela continue d'alimenter une vision manichéenne de bon et de mauvais Blanc. Il s'agit alors d'analyser la manière dont le cinéma propose des compromis et porte à l'écran une histoire commune afin de nourrir une nouvelle représentation collective de l'histoire.

#### *Le cinéma des compromis*

Les années 1980, avec l'ère du Tan qui essaie de gommer les spécificités culturelles de la communauté africaine-américaine tout en portant des acteurs noirs à l'écran<sup>92</sup>, marquent un début des compromis cinématographiques. Le mouvement s'accroît avec les années 1990, et surtout dans les années 2000-2010. Les films à grand public glorifient l'*american way of life*, i.e. l'existence d'une classe moyenne, pouvant accéder à la propriété d'une maison hors du centre-ville. Or, du fait des discriminations au logement persistantes, les Noirs sont exclus d'une véritable citoyenneté, puisque cette dernière est conditionnée au mode de vie<sup>93</sup>. Le cinéma récent redonne une place à ces Africains-Américains en représentant leur histoire à l'écran, répondant alors à une logique mémorielle, particulièrement en ce qui concerne les conditions de vie des Noirs pendant la période de l'esclavage et celle des droits civiques – la décennie 1960 – et ces films remportent un succès commercial certain.

Mais cela est au prix du consensus. En effet, il est nécessaire pour les grands studios de ne pas rebuter le public blanc. Par conséquent, ils proposent des films optimistes, qui mettent en avant la modération, la possibilité d'une réconciliation grâce aux compromis. Le film *Selma* s'achève par la réconciliation des centaines de Noirs et de Blancs unis lors de la marche finale. Le consensus

---

<sup>92</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>93</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

passé souvent par la représentation de personnages de bons Blancs aidant la communauté africaine-américaine. *Twelve Years a slave* montre certes les crimes commis par les propriétaires de plantations avec des figures comme le sadique Edwin Epps (Michael Fassbender), mais montre aussi une figure de bon Blanc, Samuel Bass (Brad Pitt), le Canadien qui accepte d'aider Solomon. D'ailleurs, le public, même blanc, peut aisément compatir avec Solomon, injustement réduit en esclavage mais qui finit par retrouver sa liberté. Dans *La Couleur des sentiments*, les Noires sont courageuses, mais c'est grâce à Skeeter que le livre peut s'écrire. Et à la fin, c'est Skeeter qui obtient un poste prestigieux à New York et laisse derrière elle les domestiques, dont on ignore ce qui va leur arriver.

Ainsi, les films récents permettent une dénonciation des crimes du passé par le biais de la représentation d'un kidnapping de Noir libre dans *Twelve Years a slave*, de l'esclavage dans *Django Unchained* ou *Harriet*, de la ségrégation dans *La Couleur des sentiments* ou *The Best of Enemies*, tout en offrant, grâce au procédé du *happy end*, un message d'espoir<sup>94</sup>, de réconciliation et d'émancipation. Mais le compromis est à double tranchant. Il permet à la fois de reconnaître les souffrances tout en apportant un message d'espoir, mais il verse parfois dans une mise en avant du personnage blanc au détriment du personnage noir, niant alors une fois de plus la réalité historique et les combats menés par les Noirs pour leur propre avancement<sup>95</sup>. Finalement, Hollywood a évolué dans le sens où les films portant sur l'histoire et l'expérience des Noirs se sont multipliés, mais est resté consensuel, une caractéristique loin d'être nouvelle. En effet, la politique du consensus, nous l'avons vu, règne en maître à Hollywood depuis les débuts du cinéma. Le cinéma de grand public n'est alors jamais véritablement précurseur, mais se fait le reflet des avancées sociales ou des idéologies persistantes. Pourtant, on ne peut pas ôter à la décennie 2010 le mérite d'avoir rendu l'histoire de la communauté africaine-américaine plus que jamais présente sur les écrans de cinéma.

#### *Représenter une histoire commune*

À l'image de l'historiographie, qui évolue, le cinéma en tant que manière de raconter l'histoire suit différents courants. Le processus qui a conduit les Noirs à intérioriser leur infériorité et à éprouver de la haine envers eux-mêmes a été long, et attribuer aux Africains-Américains des mêmes qualités que les Blancs est la première étape vers une représentation plus juste de cette communauté<sup>96</sup>. Le cinéma a suivi ce même processus ; des clichés de *Naissance d'une nation* invitant même le public noir à se détester jusqu'à *Harriet* qui porte un message d'émancipation, un long chemin a été parcouru.

---

<sup>94</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Earl Lewis, *op. cit.*

Le problème principal de cette historiographie a été d'étudier les deux races séparément, opérant une « tendance à ségréguer l'histoire par races<sup>97</sup> ». En d'autres termes, les historiens ont étudié les actions des Blancs ou les actions des Noirs, alors même qu'il est nécessaire d'analyser ces processus de manière jointe pour réellement comprendre les événements. L'histoire des États-Unis s'est fondée au fil des relations plus ou moins violentes entre Noirs et Blancs. Le cinéma récent offre la possibilité d'une représentation fidèle à l'histoire puisqu'il s'émancipe des stéréotypes du siècle précédent. La représentation de l'histoire de la communauté africaine-américaine s'invite dans le cinéma *mainstream*, c'est-à-dire touche un grand public de Noirs comme de Blancs. Grâce au consensus, les cinéastes prennent pour sujet les relations raciales positives, l'entrelacement de deux communautés qui, malgré la ségrégation, n'ont jamais été absolument séparées et dont les histoires sont alors nécessairement liées<sup>98</sup>. Sans nier les crimes, le cinéma récent devient clairement moins manichéen, puisqu'il met en évidence le fait que même les membres du Klan ont un potentiel de bonté, dans la mesure où leur idéologie suprémaciste repose avant tout sur une ignorance qu'il est possible de corriger. Le film *Burden*, nous l'avons vu, prend pour sujet une époque très récente, mais une séquence montrant le révérend Kennedy (Forest Whitaker) permet de comprendre que la haine de Mike peut être corrigée, puisqu'il affirme qu'elle provient de son manque d'instruction, d'un conditionnement à la haine, du milieu social défavorisé duquel il est extrait. D'ailleurs, dans *Selma*, Martin Luther King (David Oyelowo) évoque le mensonge raconté aux Blancs pauvres selon lequel « quelles que soient leurs conditions de vie, ils peuvent au moins triompher dans la connaissance que leur blancheur les rend supérieur à la noirceur<sup>99</sup> ».

Dès les années 1990, le cinéma de grand public propose la représentation d'amitiés fortes entre Noirs et Blancs, par exemple avec l'union d'Odessa et Miriam dans *Le Chemin de la liberté*, ou alors la protection mutuelle entre Idgie, Ruth, Big George et Sipsey dans *Beignets de tomates vertes*. Et surtout, avec les années 2010, on assiste à la représentation véritable d'une histoire jointe. Dans *The Human Stain/La Couleur du mensonge* (2003), Robert Benton montre l'histoire de Coleman Silk<sup>100</sup>, blanc de peau mais légalement noir, et sa décision de se faire passer pour un Blanc toute sa vie afin de ne pas subir le poids de sa couleur. En cela, on peut rapprocher Coleman du personnage de Sarah Jane du film *Mirage de la vie* de Douglas Sirk (1959), étudié en première partie du présent travail. Coleman est une histoire jointe, il a grandi dans la communauté africaine-américaine, il est de descendance noire, mais il a vécu toute sa vie à partir de ses études au sein de la communauté blanche, s'est marié avec une Blanche et s'est fait passer pour un Blanc jusqu'à sa mort.

---

<sup>97</sup> « the tendency to segregate history by race », Adam Fairclough, *op. cit.*, page 393-394 (nous traduisons).

<sup>98</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>99</sup> « regardless their lot in life, they can at least be triumphant in the knowledge that their whiteness makes them superior to blackness », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>100</sup> Joué par Anthony Hopkins et pour les années de jeunesse, par Wentworth Miller.

Plus généralement, la représentation d'une histoire commune passe par l'abolition de la tendance des cinéastes à privilégier les représentations des Blancs, leurs projections, pour porter les Noirs à l'écran. On reconnaît l'importance des Africains-Américains, là où elle avait été niée pendant des décennies, et l'on s'inspire d'histoires vraies pour accentuer la perspective mémorielle<sup>101</sup>. Dans *Hidden Figures/Les Figures de l'ombre*, de Theodore Melfi (2017), les trois personnages principaux sont des Africaines-Américaines qui travaillent à la NASA, et les Blancs n'occupent que des rôles secondaires. On voit à la fois la vie professionnelle et personnelle de ces trois femmes, et leur insertion dans un milieu très masculin et très blanc. Le personnage de Katherine (Taraji P. Henson) est reconnu et pris au sérieux par les Blancs avec qui elle travaille, notamment Al Harrison (Kevin Costner), le chef du programme spatial. C'est d'ailleurs ce dernier qui met fin à la ségrégation des toilettes à la NASA :

« Plus de toilettes de couleur. Plus de toilettes blanches. Juste de bonnes vieilles toilettes [...] Ici à la NASA, on urine tous de la même couleur<sup>102</sup>. »

Cette réplique fait suite à une longue tirade de Katherine expliquant notamment qu'elle en a assez de devoir traverser tout le site pour atteindre les toilettes pour gens de couleur. Ainsi, le cinéaste parvient à montrer qu'avec de la bonne volonté et de l'écoute, une réconciliation est possible. Dans *Burden*, cette réconciliation passe par la reconnaissance des crimes commis, par des excuses que Mike présente aux Noirs, et par l'éducation, puisque grâce à l'aide du révérend, il s'instruit notamment en termes d'éducation religieuse. La scène finale montre le baptême de Mike, plongé dans une rivière par le révérend Kennedy. Le message symbolique est alors fort : reconnaître les crimes passés, c'est pour les Blancs une opportunité d'obtenir le pardon et l'absolution, et donc pour les deux races une possibilité de se réconcilier. Ainsi, dans *The Best of Enemies*, C.P. Ellis s'émancipe progressivement du Klan, à mesure qu'il apprend à connaître Ann et qu'il est confronté aux combats quotidiens des Noirs pour le respect de leurs droits. Il finit par voter l'intégration scolaire en reconnaissant publiquement s'être trompé sur les Noirs et en rejetant le Klan. De même, Ann est, au début, emplie de hargne contre les inégalités raciales et contre les Blancs, et ses *a priori* tombent peu à peu, à mesure que C.P. évolue dans le bon sens. L'amitié née entre Ann et C.P. s'ancre dans la durée. À la fin du film, elle rend visite à C.P. qui rencontre des difficultés avec sa station-service, tous ses clients suprémacistes l'ayant désertée. Et elle le laisse alors qu'arrive une longue file de voitures, occupées par les Noirs qu'elle a appelés afin de venir en aide à C.P. Avant le générique, un texte résume le reste de leur vie :

---

<sup>101</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>102</sup> « No more colored restrooms. No more white restrooms. Just plain old toilets [...] Here at NASA, we all pee the same color », Kevin Costner/Al Harrison, *Les Figures de l'ombre*, Theodore Melfi, 2017 (nous traduisons).

« Ann et C.P. firent des tournées dans tout le pays pour intervenir dans des universités ou des forums afin de partager l'expérience qu'ils ont menée ensemble<sup>103</sup>. »

Les cinéastes proposent donc de s'appuyer sur des faits réels pour redonner une place à la réconciliation entre Noirs et Blancs. Porter à l'écran des événements ayant effectivement eu lieu permet de crédibiliser le message, et de contourner le reproche qui pourrait être fait de représenter des relations interraciales utopiques. Les cinéastes montrent que les crimes suprémacistes n'ont pas été dans l'histoire la seule modalité de relation entre Noirs et Blancs.

### *Le cinéma dépositaire d'une nouvelle mémoire collective*

La fin du XX<sup>e</sup> siècle, et surtout le début du XXI<sup>e</sup>, voient se multiplier les films portant sur la question africaine-américaine, en particulier dans le cinéma *mainstream*, touchant un public mixte et moins confidentiel. Avec l'arrivée des nouvelles technologies, et notamment des plateformes de streaming, les possibilités de diffusion d'une représentation de la communauté noire se multiplient<sup>104</sup>. L'œuvre cinématographique, reproduite en très grand nombre, devient accessible à tous. Tout cela constitue une formidable banque d'images du passé, par le biais de la reconstitution filmique, qui façonne l'imaginaire collectif<sup>105</sup>. Les réactions des critiques comme le nombre de spectateurs toujours plus grand indiquent le degré de popularité d'un film. Mais s'intéresser à la mémoire, c'est aussi interroger une modalité de conservation du passé dans la conscience, et en cela, il est difficile de savoir l'effet durable qu'un film peut produire dans l'esprit du spectateur<sup>106</sup>. Mais il est intéressant de constater que la mémoire de l'individu, comme le formule Maurice Halbwachs<sup>107</sup>, se forme dans des cadres sociaux. La mémoire est une construction sociale, nourrie des souvenirs d'autrui, mais aussi des savoirs accumulés par la société. Les cadres sociaux sont multiples, comme les groupes qui composent la société. À l'échelle d'une nation, la mémoire est organisée autour d'événements marquants, de cérémonies commémoratives. Le cinéma peut constituer l'un des cadres sociaux fabriquant la mémoire collective. Plus encore, dans une société contemporaine régie par les images, les organismes privés de la production cinématographique en particulier, audiovisuelle en général, sont devenus les maîtres absolus de la mémoire<sup>108</sup>, puisqu'ils façonnent l'imaginaire collectif. Les cinéastes sont d'ailleurs nombreux à se réapproprié un passé dont ils redéfinissent partiellement les contours pour l'inscrire dans leur œuvre.

---

<sup>103</sup> « Ann and C.P. toured the country to speak at universities and other forums about their experience together. », Texte final, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

<sup>104</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>105</sup> Shlomo Sand, *op. cit.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

<sup>108</sup> Shlomo Sand, *op. cit.*

Depuis la fin des années 1990, le passé est mis à l'honneur par les cinéastes qui produisent des films inspirés de faits réels, ancrant par là même leur œuvre dans la réalité historique et rendant possible l'éveil du public à des figures ou des événements qu'ils jugent d'importance. Dans cette perspective, on retrouve *Malcolm X*, *Les Fantômes du passé*, *Beloved*, *Amistad*, *Twelve Years a slave*, *Selma*, *The Birth of a nation* (Nate Parker, 2016), *Les Figures de l'ombre*, *Blackkklansman*, *Green Book*, *Burden*, *The Best of Enemies*, *Harriet*, soit 13 des 19 films sélectionnés pour la période 1990-2019. Cela permet de mettre en avant des individus africains-américains peu connus ayant existé, ou de réhabiliter de grandes figures historiques oubliées, comme l'esclave meneur de révolte Nat Turner (Nate Parker) dans *The Birth of a nation* ou la conductrice d'esclaves du chemin de fer souterrain Harriet Tubman (Cynthia Erivo).

Cela contribue à la formation d'un nouvel imaginaire national, marqué par un nouveau type de figures fortes, une nouvelle mythologie dont les héros sont à présent aussi africains-américains. Le vrai héros n'est plus le Ben Cameron de *Naissance d'une nation*, qui fonde le Klan pour sauver la race blanche, mais Nat Turner qui se soulève contre l'oppression des maîtres et mène les esclaves vers la révolte entre le 21 et le 23 août 1831<sup>109</sup>. Le héros n'est plus Atticus Finch qui, dans *Du Silence et des ombres*, tente de sauver le craintif Tom Robinson du racisme du Sud, mais la domestique Minny, qui aide sa nouvelle patronne, Celia Foote, à devenir une bonne épouse et à confier ce qu'elle ressent à son mari dans *La Couleur des sentiments*. Le héros n'est même plus le parfait John Prentice de *Devine qui vient dîner*, poli, diplômé et consensuel, mais Django l'ancien esclave prêt à tout pour libérer sa femme de l'esclavage. Le nouveau héros glorifie les qualités des Noirs, les remet à égalité avec les Blancs : ils sont courageux, ils sont forts, ils ne craignent pas les représailles et ne reculent devant rien pour arriver à leur but. Harriet Tubman préfère sauter d'un pont que se rendre à son ancien maître, et le quitte en lui disant « je serai libre ou je mourrai<sup>110</sup> ». Les nouveaux héros sont aussi ces personnes du quotidien, comme les trois femmes noires dans *Les Figures de l'ombre*, sans qui un voyage dans l'espace n'aurait pas pu être possible : Mary Jackson (Janelle Monae), Dorothy Vaughan (Octavia Spencer) et Katherine Johnson (Taraji P. Henson).

Ces films non seulement sont réalisés, mais rencontrent le succès. *La Couleur des sentiments* rapporte 169 millions de dollars aux États-Unis, *Django Unchained* 162 millions, 56 millions pour *Twelve Years a slave*, 52 millions pour *Selma* et 15 millions pour *The Birth of a nation*. Le grand public semble enfin prêt à introduire l'histoire des Noirs dans son imaginaire, y compris le public blanc. Le cinéma semble enfin devenir le *medium* par excellence de la réconciliation raciale. Mais surtout,

---

<sup>109</sup> James Mellard, « Nat Turner 1800-1831 » in Charles Reagan Wilson & William Ferris (dir.), *Encyclopedia of Southern Culture*, University of North Carolina Press, 1989.

<sup>110</sup> « I'll be free or die », Cynthia Erivo/Harriet Tubman, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

il façonne une mémoire collective plus juste, qui rend hommage aux actions des Noirs et leur redonne une place digne au sein de l'imaginaire national.

## Chapitre 8 : L'émancipation des Noirs par les Noirs

Deux modalités de reconnaissance du rôle des Noirs sont mises en place dans le cinéma récent. D'une part, l'émancipation des Noirs par les Noirs passe une nouvelle fois par la prise en main du discours cinématographique par des réalisateurs noirs, constituant une « seconde *Blaxploitation*<sup>1</sup> ». D'autre part, cette période ouvre aussi de nouvelles perspectives, puisque l'histoire des Noirs est aussi portée à l'écran de manière fidèle par des réalisateurs blancs qui n'hésitent pas à mettre en avant les qualités des Africains-Américains et leur aptitude à prendre en main leur destin par le passé, et à mener leurs propres combats. Le mythe d'une période héroïque sur la période 1954-1960 a longtemps fait oublier que les luttes des Africains-Américains avaient commencé avant cela et se sont poursuivies bien après<sup>2</sup>. Si le cinéma récent met largement en avant la période de lutte pour les droits civiques avec des films comme *Selma* ou *La Couleur des sentiments*, la seconde période de prédilection des cinéastes est celle de l'esclavage. Grâce à des films comme *The Birth of a nation*, *Harriet* ou *Twelve Years a slave*, les combats des Noirs pour leur droits sont représentés à leur juste valeur, c'est-à-dire dès leur commencement, au temps de l'institution particulière.

### **Spike Lee et al., quand les Noirs reprennent en main le discours cinématographique**

Oscar Micheaux, avec les *race movies*, a introduit dans les années 1920-1930 pour la première fois au cinéma une représentation de la communauté africaine-américaine par un Noir. Avec la *Blaxploitation* des années 1970, ce phénomène s'est réitéré en touchant un public plus large. Deux décennies plus tard, les cinéastes noirs font leur retour, Spike Lee en tête, et donnent une image de l'expérience noire émancipée du biais introduit par une réalisation blanche. Le cinéma noir se fait alors pessimiste, un écho aux déceptions que connaissent les jeunes des ghettos, désabusés par l'absence de réel changement dans leur quotidien malgré les avancées légales. Les années 2000-2010, quant à elles, confirment une installation durable des cinéastes noirs à Hollywood, et voient l'apparition de nouveaux réalisateurs africains-américains.

#### *Reconnaissance et récompenses*

Sur la période 1990-2019, huit films de la présente sélection sont réalisés par des Noirs, contre seulement deux pour la période 1915-1990. Si, nous l'avons dit, du fait de l'indisponibilité de certains films et des critères de sélection, nous n'avons pas pu intégrer à ce corpus de *race movie* ou un plus grand nombre de films de la *Blaxploitation*, ce rapport numérique constitue néanmoins

---

<sup>1</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>2</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

un indicateur correct permettant de faire un état des lieux de la place des Noirs dans les circuits de production cinématographiques. Le seconde *Blaxploitation* qui commence au début des années 1990 renoue avec un discours d'auto-valorisation des Africains-Américains, avec la production de films engagés *de et sur* la communauté noire américaine<sup>3</sup>. L'aspect principal de ce mouvement est qu'il bénéficie d'une réception globalement positive et moins partagée, la première *Blaxploitation* ayant à la fois suscité l'enthousiasme et les rejets catégoriques. Les films de Spike Lee, en particulier, s'inscrivent dans l'hégémonie hollywoodienne, et permettent de normaliser le discours cinématographique des Noirs sur les Noirs. Il fait d'ailleurs figure de pionnier, dans la mesure où il a su se maintenir à Hollywood et bénéficie de la reconnaissance de l'Académie des Oscars, qui lui décerne en 2015 un Oscar d'honneur pour récompenser son œuvre dans le cinéma indépendant<sup>4</sup>. L'exemple le plus probant de reconnaissance hollywoodienne est celui de *Twelve Years a slave*, qui remporte en 2014 l'Oscar du meilleur film, une première historique pour un réalisateur noir<sup>5</sup>, quand bien même Steve McQueen n'est pas américain. La première reconnaissance se joue donc sur le terrain des récompenses ; les réalisateurs noirs sont enfin reconnus.

La seconde reconnaissance passe par les sujets que lesdits réalisateurs choisissent d'exploiter. En effet, les cinéastes noirs comme Spike Lee, Steve McQueen, Ava DuVernay, Nate Parker ou encore Kasi Lemmons, profitent de leur place à Hollywood, donc de leur reconnaissance individuelle, pour attirer l'attention du public sur des figures historiques noires, et ainsi susciter une reconnaissance de leur communauté. Spike Lee, nous l'avons vu, réhabilite la figure de Malcolm X avec un *biopic*, mais met en valeur un homme noir peu connu, Ron Stallworth, dans *Blackkklansman*, le premier policier noir du Colorado<sup>6</sup>. Steve McQueen porte à l'écran l'histoire de Solomon Northup, Ava DuVernay concrétise un projet de film prenant Martin Luther King comme personnage principal, Nate Parker redonne une visibilité à Nat Turner, et Kasi Lemmons choisit de mettre en avant Harriet Tubman. Concernant ce dernier film, un projet avait déjà été lancé à la fin des années 1990, mais n'avait pas abouti, qui prévoyait de faire un film sur Harriet Tubman, et de donner son rôle à... Julia Roberts<sup>7</sup>. Preuve que les représentations ont changé et que les circuits de production comme le public accordent une meilleure place aux Noirs, le film a fini par se faire, a été réalisé par une Noire, et l'actrice principale est elle aussi africaine-américaine. La bande originale du film est elle aussi composée par une Noir, Terence Blanchard, et la chanson titre, nommée pour l'Oscar de la meilleure chanson originale, est interprétée par l'actrice principale.

<sup>3</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>4</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ron Stallworth, *op. cit.*

<sup>7</sup> « Harriet Tubman : la "Moïse noire" de l'Amérique : L'héroïne de l'*Underground Railroad* », émission *Une histoire particulière* de France culture, diffusée le samedi 14 mars 2020.

Il est donc possible d'affirmer une plus grande ouverture d'Hollywood aux Noirs, à qui l'on confie plus aisément la maîtrise de leur propre représentation, et dont le public accepte dorénavant de voir les histoires à l'écran.

### *La méthode Spike Lee*

Spike Lee, né en 1957 à Atlanta, est le pionnier de la seconde *Blaxploitation*, et un réalisateur d'importance pour cette étude dans la mesure où il a réalisé deux films engagés, *Malcolm X* et *Blackkklansman*, et a su au cours de sa carrière exercer aussi bien en tant que réalisateur indépendant que se mettre au service de l'industrie hollywoodienne. Il fonde en 1983 sa propre société de production, *40 Acres and a Mule Filmworks*, un nom hautement symbolique puisqu'il fait une référence directe à la promesse non tenue du général Sherman, à la fin de la guerre civile, de donner aux affranchis une mule et un terrain à exploiter. Avec *Malcolm X* puis *Blackkklansman*, Spike Lee réussit à la fois à donner visibilité et reconnaissance à la communauté noire, mais aussi à souligner les tensions encore à l'œuvre dans la société. Nous l'avons rapidement évoqué avec *Malcolm X*, Spike Lee actualise l'histoire et le discours militant pour montrer que la société n'a pas changé, que les inégalités persistent et que les discours d'égalité sont souvent sans fondement :

« “Cela n'a pas d'importance si vous êtes noir, blanc, violet ou vert, nous sommes tous les mêmes à l'intérieur.” C'est n'importe quoi. C'est complètement n'importe quoi et c'est ce qui me rend fou à propos de ce mythe américain selon lequel votre couleur, votre nationalité ou vos croyances n'ont pas d'importance ; tant que vous êtes américain, vous serez traité et perçu de la même manière. C'est un mensonge. C'est le plus gros mensonge jamais formulé à des gens de toute l'histoire de l'humanité. Aucun de mes films n'en sera le reflet<sup>8</sup>. »

Il met alors son esthétique au service de son engagement pour relier le réel à la fiction et le passé au présent. À la fin de *Malcolm X*, lorsque le leader se rend seul à l'*Audubon Ballroom*, en sachant qu'il va probablement mourir (rappelons qu'il a été victime d'un attentat une semaine auparavant), Spike Lee filme selon la méthode du *double dolly shot*<sup>9</sup>. Il s'agit d'un *travelling* arrière où l'acteur est filmé sur une *dolly* (une sorte de chariot roulant), et est cadré serré. Cela donne

---

<sup>8</sup> « “It doesn't matter if we're black, white, purple or green, we are all the same inside”. That's bullshit. It's complete bullshit and that's what gets me mad about this whole American myth, that it doesn't matter what color you are, creed or nationality, and as long as you are American, you'll be treated the same and viewed the same. That's a lie. It's the biggest lie ever perpetrated on the people in the history of mankind. None of my work is going to reflect that. », Spike Lee, cité par Laure-Anne Cari, *op. cit.*, page 65-66.

<sup>9</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*



Image 22 Double dolly shot (*Malcolm X*)

ainsi que des *incipit* et *excipit* (début et fins) de ses films<sup>11</sup>. Pour le générique de début de *Malcolm X*, la voix *off* de Denzel Washington relit un discours prononcé à Cleveland le 3 avril 1964, dans lequel Malcolm X accuse l'Homme blanc des crimes commis :

« Frères et sœurs, je vous dis aujourd'hui que j'accuse l'Homme blanc. Je l'accuse d'être le plus grand assassin sur Terre [...] le plus grand kidnappeur sur Terre. Nulle part dans ce monde il n'existe d'endroit où cet homme peut se rendre et dire qu'il y a créé la paix et l'harmonie [...] Nous sommes la preuve vivante de ces accusations [...] Nous ne voyons aucun rêve américain. Nous n'avons vécu que le cauchemar américain<sup>12</sup>. »

À mesure que le discours se poursuit en voix *off*, le drapeau américain est montré en flammes, se consumant peu à peu. À ces images se superpose la vidéo amateur de l'agression de Rodney King par des policiers, le 3 mars 1991<sup>13</sup>. La séquence s'achève avec le drapeau qui finit de brûler et devient un X. L'effet est alors d'actualiser le discours du leader, de montrer qu'il est toujours valable et applicable à la société étatsunienne du début des années 1990 et de lier la fiction et la non-fiction, grâce au discours du leader interprété par un acteur.



Image 23 Drapeau étatsunien en flammes (*Malcolm X*)

<sup>10</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>11</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>12</sup> « Brothers and sisters, I'm here to tell you that I charge the White man. I charge the white man with being the greatest murderer on Earth [...] the greatest kidnapper on Earth. There is no place in this world that that man can go and say he created peace and harmony [...] We're the living proof of those charges [...] We don't see any American dream. We've experienced only the American nightmare. », Denzel Washington/*Malcolm X*, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>13</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

L'*excipit* du film suit la même logique. L'acteur Ossie Davis, nous l'avons vu, relit le texte qu'il avait prononcé lors de l'enterrement de Malcolm X. À sa voix se superposent des images de jeunes Noirs, de marchés ouverts vendant des casquettes arborant le X, des enfants honorant le leader à l'école. Cette série s'achève avec la représentation d'un professeur qui évoque Malcolm X dans une école africaine. Ce professeur est incarné par Nelson Mandela. Établir une corrélation entre Mandela et Malcolm X est alors un moyen d'universaliser le discours, et d'unir deux figures politiques majeures luttant contre le racisme, l'une du passé, l'autre du présent<sup>14</sup>. Il intègre ainsi Malcolm X à l'imaginaire collectif en réhabilitant son personnage comme figure d'importance dans la mémoire collective africaine-américaine.

Dans *Blackkklansman*, Spike Lee utilise la même méthode de lien entre passé et présent. De nouveau, l'*excipit* de son film est travaillé suivant l'actualité. Il est composé de séquences de vidéos amateur relatant la manifestation suprémaciste et les émeutes de Charlottesville qui ont suivi, les 11 et 12 août 2017. On voit alors à l'écran des militants d'extrême droite, qui manifestaient pour

protester contre le déboulonnage de la statue de Robert E. Lee. Ils portent des pancartes arborant les slogans « Les vies des Blancs comptent ». Au montage, ces images sont suivies de vidéos de Blancs scandant *Black lives matter*



Image 24 Violences de Charlottesville (*Blackkklansman*)

(les vies des Noirs comptent), slogan de ralliement des militants, né en 2013 d'un *hashtag* lancé sur les réseaux sociaux après l'acquiescement de l'assassin d'un jeune Noir de 17 ans, Trayvon Martin<sup>15</sup>. À la suite de cela, un extrait vidéo montre la manifestation dégénérer, une voiture fonçant dans la foule et provoquant la mort d'une jeune Blanche, Heather Heyer. Un extrait des propos du président Donald Trump concernant l'émeute est inséré :

« Il y avait un groupe d'un côté qui était mauvais, et de l'autre côté, il y avait un groupe aussi très violent. Ces gens n'étaient pas tous des néo-nazis, croyez-moi. Ces gens n'étaient pas tous des suprémacistes blancs. Il y avait aussi des gens qui étaient des gens très bien<sup>16</sup>. »

<sup>14</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>15</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>16</sup> « You had a group on one side that was bad, and you had a group on the other side that was also very violent. Not all of those people were Neo-Nazis, believe me. Not all of those people were White supremacists. You also had people that were very fine people. », Donald Trump, extrait vidéo, *Blackkklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons).

Ainsi, Spike Lee ancre dans l'actualité l'action de son film, en montrant que la lutte contre la suprématie blanche n'est pas achevée. Plus encore, dans une séquence du film, le commissaire explique à Ron, qui commence son enquête, que le Klan a lissé son image dans le but de s'introduire dans le système politique afin de porter un jour son idéologie jusqu'à la Maison Blanche. Spike Lee affirme ainsi par l'image que c'est chose faite. Aux extraits vidéo s'ajoute aussi une déclaration du vrai David Duke, en août 2017 :

« Je crois qu'aujourd'hui, à Charlottesville, nous faisons le premier pas dans la réalisation d'une chose à laquelle Trump a fait allusion dans sa campagne. Nous faisons le premier pas dans la reprise de l'Amérique<sup>17</sup>. »

David Duke, ancien Grand Sorcier du Ku Klux Klan, soutient la campagne, et la présidence de Donald Trump. Associer ainsi les deux participe du mécanisme de dénonciation. Le film s'achève avec l'image de Heather Heyer et la mention *rest in power*. Le drapeau étatsunien apparaît alors sur fond noir, la musique s'arrête et dans le silence, le drapeau passe progressivement en noir et blanc. Cette méthode Spike Lee conduit à lier étroitement l'histoire et le présent, afin de raviver la mémoire des souffrances du peuple noir américain pour lutter contre l'oubli, mais aussi et surtout afin de donner une visibilité et de rendre hommage au militantisme de la communauté.

*Blackekklansman* se caractérise aussi par la présence d'une forte intertextualité cinématographique, en faisant référence dès l'incipit du film à *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming et à *Naissance d'une nation* de David W. Griffith. Le film commence effectivement avec la scène où Scarlett O'Hara marche dans Atlanta après la bataille de Gettysburg, et où un plan d'ensemble montre la ville détruite et les rues jonchées de corps de soldats agonisants. Après cela, le docteur fictif Kennebrew Beauregard (Alec Baldwin) met en garde la population contre les dangers du mélange des races dans un discours filmé. L'image est entrecoupée d'intertitres de *Naissance d'une nation*. Ce dernier film apparaît de nouveau lors de la séquence de la cérémonie du Klan, au cours de laquelle, après l'initiation de Flip (Adam Driver), les membres du Klan, rejoints par leurs femmes, s'installent avec du *pop-corn* pour une projection<sup>18</sup>. On voit alors l'image des Noirs dissipés à l'Assemblée, et Connie, la femme de Felix, hurle son dégoût. Lorsque la scène de la poursuite de Flora par Gus apparaît à l'écran, Connie, une nouvelle fois, hurle, cette fois pour exprimer sa compassion face à la pauvre femme agressée. En parallèle de cette séquence, les étudiants militants reçoivent Jerome Turner (Harry Belafonte), qui leur raconte les sévices qu'il a subis étant jeune, notamment en 1916 quand son meilleur ami Jesse Washington a été agressé,

---

<sup>17</sup> « I believe that today, in Charlottesville, this is a first step toward making a realization of something that Trump alluded to earlier in the campaign, which is... This is the first step toward taking America back. », David Duke, extrait vidéo, *Blackekklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons).

<sup>18</sup> Projeter ce film était d'ailleurs habituel pour les cérémonies du Klan (Ron Stallworth, *op. cit.*)

torturé, castré et brûlé vif par des Blancs suprémacistes<sup>19</sup>. Le récit se fait en voix *off* lorsque l'image revient sur la projection de *Naissance d'une nation*. Les membres du Klan hurlent « *White power* », puis Jerome Turner conclut son récit en disant « c'est pour cela qu'aujourd'hui, nous sommes là au nom du *Black Power*<sup>20</sup> ».

Ainsi, Spike Lee inscrit son film à la fois dans une continuité historique, mais aussi dans la continuité de l'histoire du cinéma, en reprenant les deux films majeurs porteurs de la nostalgie du Sud esclavagiste. Il se place à la fois dans la filiation des cinéastes qui l'ont précédé, reconnaît le caractère majeur de ces œuvres, mais détruit leur message raciste.

#### *La représentation de l'histoire des Noirs par les Noirs : le cas de Selma*

La présence de cinéastes noirs à la réalisation de films prenant pour sujet l'histoire africaine-américaine permet de représenter plus fidèlement l'expérience des Noirs aux États-Unis, et permettrait de mettre fin au cliché tenace de l'homme blanc sauveur. Avec *Selma*, Ava DuVernay porte à l'écran un moment crucial de la lutte pour les droits civiques : la marche de Selma à Montgomery, en Alabama, menée par Martin Luther King pour demander le droit de vote. La réalisatrice montre l'action des Noirs, leur engagement dans leurs propres combats, sans pour autant rejeter les Blancs de manière absolue comme ce put être le cas avec les films de la *Blaxploitation*.

Le scénario du film était prêt depuis 2007, mais aucun financement n'avait été proposé, même si des réalisateurs noirs comme Spike Lee avaient exprimé leur intérêt pour le film<sup>21</sup>. C'est finalement Ava DuVernay qui en lance la production après avoir réécrit partiellement le scénario. Ce film est particulièrement intéressant pour la présente étude parce qu'il est à mi-chemin entre histoire monumentale et représentation de l'histoire sociale des petites gens. C'est d'abord l'œuvre qui prend pour la première fois Martin Luther King comme personnage principal, et montre ses combats historiques avec des séquences intimes où il est seul à seul avec le président Lyndon B. Johnson dans le bureau ovale. Mais c'est aussi un film qui



Image 25 Martin Luther King avec Lyndon B. Johnson (*Selma*)

<sup>19</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>20</sup> « That's why we're here today in the name of Black Power. », Harry Belafonte/Jerome Turner, *Blackeeklansman*, Spike Lee, 2018 (nous traduisons).

<sup>21</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

rend hommage aux Noirs anonymes qui ne se laissent pas intimider et essaient de s'inscrire sur les listes électorales. Au tout début du film, le personnage d'Annie (Oprah Winfrey), essaie de s'inscrire sur les listes. L'employé municipal rejette sa candidature parce qu'elle n'est pas capable de nommer tous les juges de l'Alabama.

Suite aux demandes de faire appliquer plus fermement la loi et de laisser les Noirs s'inscrire sur les listes électorales, Martin Luther King et la SCLC travaillent en collaboration avec les militants du SNCC d'Alabama, notamment Diane Nash (Tessa Thompson) et James Bevel (Common)<sup>22</sup>. Le but est de mener une campagne pour créer une situation de crise afin de contraindre le gouvernement fédéral à intervenir. On voit alors dans le film Martin Luther King sortir du bureau du frileux Lyndon B. Johnson et assurer à ses collègues militants qu'ils partent pour Selma. Il arrive d'ailleurs dans la ville avec Ralph Abernathy (Colman Domingo) et Diane Nash pour faire un état des lieux et décider de la stratégie à adopter. Il demande aux militants du SNCC si le shérif de la ville, Jim Clark (Stan Houston), est comme Bull Connor, le commissaire à la sécurité publique ségrégationniste qui avait déchaîné la garde nationale sur les manifestants pacifiques de Birmingham en 1963<sup>23</sup>. On lui répond que oui. En cela, *Selma* représente fidèlement les événements, dans la mesure où le caractère irascible et ségrégationniste de Jim Clark a influencé le choix de Selma pour cette campagne. En effet, il était facile de déclencher sa colère devant les médias<sup>24</sup>.

La première marche a donc lieu le 18 janvier 1965. Martin Luther King mène 400 volontaires devant le tribunal du comté et réclame l'inscription sur les listes électorales. Martin Luther King rappelle alors que la loi contraint les États à laisser les Noirs voter : « Shérif Clark, nous essayons d'accéder au bureau d'enregistrement, et nous sommes en droit de le faire<sup>25</sup> ». Jim Clark lui répond que c'est impossible et qu'ils sont trop nombreux. Des journalistes sont présents et prennent des photos. Le shérif s'énerve et tandis qu'un de ses collègues frappe une femme à terre, il hurle « Attrapez-moi cette négresse ! Tuez cette salope de nègre<sup>26</sup> ! ». L'agression de cette femme est la reconstitution d'un fait avéré<sup>27</sup>.

Au fil des semaines, la mobilisation s'accroît, et même Malcolm X se rend sur place début février 1965 pour évoquer la possibilité d'une action concertée. Martin Luther King étant alors en prison, il s'entretient avec Coretta Scott King, son épouse :

---

<sup>22</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> « Sheriff Clark, we're trying to gain access to the registration office which is our legal right », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>26</sup> « Get that nigger woman! Kill that nigger bitch! », Stan Houston/Jim Clark, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>27</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

« Permettez-moi d'être l'alternative à votre mari. L'alternative qui leur fera si peur qu'ils se tourneront vers le Docteur King pour s'en préserver. Laissez ma présence ici, Madame King, représenter les factions qui viendront s'ils ne donnent pas, et très vite, au bon révérend ce qu'il demande<sup>28</sup>. »

Ce retour à une image de Malcolm X comme militant radical de la violence permet aussi de mettre en avant la crainte qu'il suscite, mais est à recontextualiser à l'aune de l'évolution de ses positions politiques, que nous avons évoquées plus haut. Dans *Selma*, Martin Luther King s'oppose fermement à l'aide de Malcolm X quand sa femme lui en fait part, mais le problème est rapidement résolu du fait de l'assassinat de Malcolm X le 21 février 1965<sup>29</sup>. L'emprisonnement de King permet de montrer le grand leader de la non-violence en train de douter. En effet, il confie ses incertitudes à Ralph Abernathy, en cellule avec lui :

« Que se passe-t-il quand un homme s'élève pour dire que trop, c'est trop ? Regarde Medgar. L'homme a été assassiné dans sa propre allée, avec femme et enfants à l'intérieur de la maison [...] Un homme s'élève, mais c'est seulement pour être abattu<sup>30</sup>. »

Cette référence, à l'aune de l'assassinat de Malcolm X, permet de réunir ces trois figures et de montrer les leaders de manière plus humaine, avec des doutes, ce qui permet de ne pas les élever sur un piédestal indépassable. Surtout, cela permet de former ce triptyque de militants assassinés pour leurs idéaux<sup>31</sup> et de construire des images de martyrs.

Le film représente aussi l'engagement de Noirs anonymes, déterminés à marcher pour leurs droits, quels que soient les risques. Le soir du 18 février, alors que des manifestants marchent en direction du tribunal du comté de Perry à Marion, en Alabama, les réverbères de la ville sont éteints et la police profite de la nuit pour attaquer la foule<sup>32</sup>. Le jeune Jimmie Lee Jackson, 27 ans, est tué alors qu'il tentait de protéger sa famille<sup>33</sup>. Une séquence du film représente cet épisode. Alors que les lampadaires s'éteignent, Jimmie Lee Jackson (Lakeith Stanfield) guide sa mère et son grand-père dans les petites rues. Ils sont poursuivis par la police, se réfugient dans un restaurant, et font semblant de lire le menu. Le grand-père est alors frappé par un policier avec sa matraque. Le silence se fait, il n'y a pas de musique, la scène est tournée au ralenti : Jimmie Lee est assassiné par un

---

<sup>28</sup> « So, allow me to be the alternative to your husband. The alternative that scares them so much they turn to Dr King in refuge. Let my being here, Mrs King, represent the factions that will come if they don't give the good reverend what he's asking for and soon. », Nigel Thatch/Malcolm X, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>29</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>30</sup> « What happens when a man stands up and say enough is enough? Look at Medgar. Murdered the man in his own driveway. Kids and wife right there inside the house [...] A man stands up only to be struck down. », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>31</sup> Raoul Peck, *op. cit.*

<sup>32</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

policier qui lui tire dessus. Lors de ses obsèques, Martin Luther King demande l'engagement de toute la communauté noire, et appelle à une marche pacifique reliant Selma à Montgomery pour le 7 mars 1965, afin d'exiger le droit de vote.

Le dimanche 7 mars, 600 manifestants rejoignent les militants de la SCLC et du SNCC<sup>34</sup>. Mais lorsqu'ils essaient de franchir le pont Edmund Pettus, ils aperçoivent, au bout, des policiers et des suprémacistes. Ces derniers arborent des pancartes « Qui a besoin de nègres<sup>35</sup> ? » et des drapeaux confédérés. Le shérif leur donne deux minutes à peine pour évacuer les lieux. Puis les policiers, armés de matraques et de masques à gaz, lancent des gaz provoquant de la fumée autour des manifestants et passent à l'attaque. Les policiers à cheval poursuivent les manifestants qui tentent de s'enfuir, la violence se déchaîne, alors que les événements sont retransmis en direct à la télévision que 70 millions de personnes regardent<sup>36</sup>. Le film parvient très bien à reconstituer la violence de cette scène, et l'on voit en parallèle des citoyens regarder ce qui se passe à Selma à la télévision. On voit l'ordre donné aux policiers



Image 26 Manifestants sur le pont Edmond Pettus (Selma)

de charger, les cavaliers poursuivre les Noirs avec des fouets. Dans les postes de télévision, les images d'archives de ce jour lient le réel au film et ramènent le passé dans l'imaginaire collectif. Les médias parlent d'ailleurs du « dimanche sanglant » pour évoquer ce jour.

Face à ce massacre, Martin Luther King appelle à une autre marche de solidarité interraciale, le 9 mars 1965 : « Si vous croyez que tous sont créés égaux, venez à Selma [...], rejoignez notre marche contre l'injustice et l'inhumanité<sup>37</sup> ». Plusieurs centaines de volontaires répondent à son appel, notamment un bon nombre d'hommes d'église, de toutes confessions confondues. On voit à l'écran des rabbins, des pasteurs, des prêtres orthodoxes, arriver à Selma pour se mobiliser, mais aussi toute une foule d'anonymes, de Noirs et de Blancs. La classe politique se range du côté des marcheurs, et même parmi les Blancs du Sud, la position intraitable de Jim Clark et du gouverneur George Wallace (Tim Roth) est vue d'un mauvais œil.

Le président Lyndon B. Johnson envoie un émissaire pour dissuader Martin Luther King de marcher. Le pasteur lui répond « Pourrais-je vous suggérer de parler avec le gouverneur Wallace et le shérif Clark afin de les presser de ne pas recourir à la violence au lieu d'essayer de nous

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> « Who need niggers ? », pancartes, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>36</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>37</sup> « If you believe all are created equal, come to Selma. Join us. Join our march against injustice and inhumanity. », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

persuader de ne pas protester pacifiquement<sup>38</sup> ? ». Ce que le film ne montre pas, c'est que lors de cet entretien, un compromis a été trouvé : Martin Luther King s'engage à faire demi-tour après le pont. Cette action est portée à l'écran, mais présentée comme une initiative de King seul, une résolution qui ulcère les militants du SNCC, soulignant leur présence sur les lieux depuis deux ans, leur engagement quotidien par rapport à Martin Luther King qui n'est que de passage à Selma. Cela permet de mettre en évidence le réalisme de ce film, qui représente bien les tensions internes au sein du mouvement des droits civiques<sup>39</sup>.

Une scène de nuit montre deux pasteurs blancs, venus de Boston pour participer à la marche, se faire agresser par des suprémacistes. L'un des sudistes les traite de « nègres blancs<sup>40</sup> » Ils sont tabassés, et l'un des deux, James Reeb, décède des suites de ses blessures quelques jours plus tard<sup>41</sup>. Une troisième marche est alors prévue, pour le 21 mars 1965.

Lyndon B. Johnson, au début partisan d'un compromis et appelant à la patience de King, est alors poussé à agir. L'élément déclencheur en est un coup de téléphone que Martin Luther King lui passe en lui reprochant sa passivité, en lui rappelant que tout le monde oubliera bien vite qu'il a fait voter le *Civil Rights Act* en 1964 si face au désastre de Selma il reste inactif. On voit alors Lyndon B. Johnson rendre visite au gouverneur Wallace pour tenter de le convaincre de laisser les Noirs voter. Wallace, de mauvaise foi, lui répond qu'il n'a « aucun pouvoir là-dessus. Ça concerne les officiers d'état civil du comté<sup>42</sup> ». Le président prononce alors un discours retranscrit à la télévision dans laquelle il appelle

à l'action sans hésitation ni compromis. Il soumet d'ailleurs le 23 mars 1965, deux jours après la troisième marche de Selma, qui a constitué un succès retentissant, son projet de loi sur le droit de vote au



Image 27 Arrivée de la dernière marche (Selma)

Congrès<sup>43</sup>. Le *Voting Rights Act* entre en application le 6 août 1965. Il interdit notamment toute

<sup>38</sup> « Might I suggest that you speak with Governor Wallace and Sheriff Clark and urge them against violence instead of trying to persuade us not to have a peaceful protest? », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>39</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>40</sup> « You know what I hate more than niggers? [...] White niggers. », *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>41</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>42</sup> « I don't have any power. It belongs to the county registrars. », Tim Roth/George Wallace, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>43</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

procédure de restriction fondée sur un motif de race ou de couleur à l'encontre d'un citoyen voulant s'inscrire sur les listes électorales.

La dernière marche, le 21 mars 1965, est triomphale, et *Selma* le montre fidèlement, proposant ainsi une réconciliation raciale symbolique<sup>44</sup>. Les images alternent entre reconstitution et images d'archives, qui montrent la protection de l'armée fédérale pour les marcheurs, la présence de Blancs avec le drapeau confédéré. Tout au long de la séquence, David Oyelowo réinterprète le discours prononcé par Martin Luther King lors de l'arrivée à Montgomery :

« Nous les avons entendu dire qu'ils nous arrêteraient, même si c'était la dernière chose qu'ils feraient de leur vie. Nous les avons entendu dire que nous ne méritons pas d'être ici. Mais aujourd'hui, nous nous élevons en tant qu'Américains. Nous sommes là, et nous ne laisserons personne nous faire rebrousser chemin. Cette marche puissante, qui comptera parmi les plus grandes manifestations de protestation et de progrès, s'achève ici, dans un but crucial, devant le Capitole d'Alabama. Nous ne nous sommes pas seulement battus pour avoir le droit de nous asseoir où bon nous semble ou pour aller à l'école où bon nous semble [...] Nous donnons naissance chaque jour à une nouvelle énergie, plus forte que la plus forte des oppositions qu'elle rencontre<sup>45</sup>. »

Au fil du discours, les images de la marche continuent. Les marcheurs sont habillés de couleurs vives, contrastant symboliquement avec les deux premières marches reconstituées, au cours desquelles les manifestants étaient vêtus de couleurs sombres. Ces couleurs rappellent le *black is beautiful* et la tendance aux vêtements colorés dans les années 1970 que l'on a pu étudier, et surtout suggèrent visuellement un message d'espoir. Martin Luther King porte une casquette et une chemise, mais pas de costume ni de cravate : l'heure est à la détente, à la victoire. Le film s'achève avec de petits textes sous les personnages présentant leurs parcours après cette marche ; Jim Clark, renversé par l'écrasant vote noir des élections suivantes, ne fut plus jamais shérif, John Lewis, du SNCC, servit 28 ans au Congrès, George Wallace fut candidat malheureux à l'élection présidentielle... La seule ombre au tableau est l'assassinat de Viola Liuzzo, « assassinée cinq heures après ce discours par des membres du Klan local alors qu'elle reconduisait des marcheurs à Selma<sup>46</sup> ». Subtilement, cela introduit une légère note de pessimisme, donc de réalisme, montrant

---

<sup>44</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>45</sup> « We heard them say they'd stop us, if it was the last thing they did. We heard them say we don't deserve to be here. But today, we stand as Americans. We are here, and we ain't gonna let nobody turn us around. This mighty march which will be counted as one of the greatest demonstrations of protest and progress ends here, in the Capitol of Alabama for a vital purpose. We have not fought only for the right to seat where we please, and go to school where we please [...] we give birth each day to a new energy that is stronger than our strongest opposition. », David Oyelowo/Martin Luther King, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

<sup>46</sup> « Murdered five hours after this speech by local Klansmen as she drove marchers back to Selma. », texte final, *Selma*, Ava DuVernay, 2014 (nous traduisons).

que le triomphe de la marche n'a pas aboli en un instant les tensions raciales dans le Sud, ni l'opposition des suprémacistes.

De ce film, on retiendra donc une fidélité factuelle certaine, permettant une représentation fiable de cet épisode important de l'histoire africaine-américaine. On souligne aussi une capacité à montrer que le mouvement des droits civiques est porté par des Noirs, mais aussi soutenu par un grand nombre de Blancs, ceci permettant de se prémunir d'un effet radicalement négatif dans la représentation des Blancs du Sud. L'alternance de scènes intimes et de scènes de foule permettent d'appréhender les manœuvres politiques de l'époque, mais aussi de comprendre l'engagement sans faille d'individus déterminés à conquérir leurs droits. L'importance accordée au personnage de Martin Luther King permet de revaloriser la figure du grand leader, et la performance de David Oyelowo, qui s'est approprié ses intonations, produit un effet de réel rendant crédible la représentation<sup>47</sup>. Ava DuVernay, jeune réalisatrice noire de la seconde *Blaxploitation*<sup>48</sup> réussit à s'approprier le discours sur le passé de sa communauté et à le porter à l'écran pour le grand public, redonnant ainsi aux Africains-Américains la dignité qu'ils méritent.

## Représenter les crimes, redonner dignité aux victimes

La tendance mémorielle de la période 1990-2019 conduit les cinéastes à porter à l'écran les crimes commis contre les Africains-Américains, de l'esclavage à l'émancipation. Se tourner vers le passé de cette manière montre un engagement grandissant envers la construction d'une mémoire plus juste du passé. Si les crimes et les souffrances sont reconnus, l'époque du mensonge est révolue dans la mesure où l'idéologie de la *Lost Cause* et l'image des Noirs en tant que communauté passive semblent ne plus avoir cours.

### *La fin du mythe de l'esclave heureux*

Le mythe d'un esclave heureux qui travaille pour un bon maître dont il a besoin pour être civilisé remonte, dans le cinéma, à *Naissance d'une nation*. Nous avons vu la représentation mensongère des esclaves dansant pour honorer les visiteurs des Cameron. Après cette fondation du stéréotype, l'esclavage est globalement passé sous silence dans le cinéma de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Avec *Amistad*, son caractère dégradant est dénoncé, grâce à la séquence d'exhibition des esclaves dans la forteresse clandestine de Sierra Leone, où les Africains raflés dans leurs villages sont montrés nus aux futurs acheteurs prêts à les emporter sur les négriers pour les revendre<sup>49</sup>. Le film de Spielberg choisit le ton de la dénonciation, en mettant en avant l'horreur de l'esclavage, et

---

<sup>47</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>48</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

<sup>49</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

le courage des Africains menés par Cinque (Djimon Hounsou), qui se révoltent sur le bateau. Au travers d'un *flash-back*, Cinque raconte les rations trop faibles pour nourrir tous les passagers, et le fait que les Blancs leurs faisaient jeter à la mer certains de leurs compatriotes, morts ou vifs, pour alléger la cargaison. Le message du film est alors clair : l'esclavage est une tâche honteuse de l'Histoire, un crime qu'il s'agit de réparer de manière symbolique en mettant en avant ce fait peu connu de l'histoire<sup>50</sup> et le combat juridique prouvant l'humanité de ces Africains et leur droit à la liberté, principe fondateur des États-Unis.

C'est surtout au cours des années Obama que la thématique de l'esclavage fait son grand retour sur les écrans de cinéma<sup>51</sup>. Cette fois, les cinéastes ne nient pas les souffrances causées par les dérives de ce système, ni son injustice fondamentale. Cela permet de rétablir auprès du grand public une vérité historique, celle selon laquelle l'institution particulière constitue la faute originelle des États-Unis en tant que nation<sup>52</sup>. C'est d'ailleurs comme cela que John Quincy Adams (Anthony Hopkins) présentait l'esclavage au cours de sa plaidoirie finale dans *Amistad*.

La tendance est donc à la dénonciation des crimes, l'accent est mis sur la violence systémique qui régit les plantations du Sud et domine les relations entre les maîtres et leurs esclaves. Le parangon de cette violence est montré par la représentation des corps, et surtout des dos des esclaves et anciens esclaves,



Image 29 Dos de Solomon (*Twelve Years a Slave*)



Image 28 Dos de Patsey (*Twelve Years a Slave*)

lacérés de cicatrices de fouet. Cela fait écho à l'usage de cet instrument dans les champs par des contremaîtres violents, souvent bien plus sadiques que le maître de la plantation<sup>53</sup>. Dès les premières secondes de *Django Unchained*, on voit une file d'esclaves vêtus de simples pagnes marcher dans le désert, et leurs dos portent les stigmates du fouet. Lorsque Schultz (Christoph Waltz) rachète Django, ce dernier jette de manière désinvolte le drap qui lui couvrait le dos, dévoilant ses cicatrices, et se saisit du manteau de son ancien geôlier, tué par Schultz. Dans *Twelve Years a slave*, Solomon est torturé après son

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>52</sup> Peter Kolchin, *op. cit.*

<sup>53</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

enlèvement, fouetté jusqu'au sang. Une scène particulièrement dramatique montre Edwin Epps le contraindre à fouetter l'esclave Patsey. Trouvant que Solomon n'est pas assez violent, il prend le fouet et quelques minutes plus tard, un plan montre longuement le dos déchiqueté de la jeune femme. De même, dans *The Birth of a nation*, Nat Turner est



Image 30 L'arbre de Sethe (*Beloved*)

fouetté par son maître, Samuel Turner (Armie Hammer) parce qu'il a baptisé, sur ses terres, un homme blanc rejeté des églises et venu lui demander le baptême après avoir entendu parler de lui.



Image 31 Django dévoile son dos (*Django Unchained*)

Enfin, dans *Beloved*, lorsque l'ancien compagnon d'esclavage et amant de Sethe, Paul D (Danny Glover) la retrouve après des années de séparation, il voit en la déshabillant les cicatrices qu'elle a dans le dos. Dans la séquence qui montre la fuite de Sethe enceinte, elle est secourue par une jeune femme blanche qui l'aide à accoucher et, apercevant son dos, lui dit « il y a un arbre dans ton dos<sup>54</sup> », faisant

référence à la forme des marques évoquant des branches. Deux phénomènes sont alors à souligner. Outre la capacité d'Hollywood à représenter les sévices subis par les Africains-Américains<sup>55</sup>, il est important de souligner aussi l'évolution de la représentation du corps des Noirs, longtemps tabou à l'écran<sup>56</sup>. Le cinéma *mainstream* propose enfin une représentation des corps noirs sans *black face*, sans pruderie, et parvient même à en donner une image esthétique, suggérant ainsi la beauté du corps noir.

Cependant, le problème que pourrait poser une telle représentation serait de suggérer une omniprésence du fouet et de la torture, donc un basculement dans la représentation inverse, sans nuance, par rapport au cinéma du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cela ferait de tous les maîtres des monstres et passerait sous silence une vérité historique, celle selon laquelle, bien que la servitude soit un crime qu'il ne s'agit pas de remettre en question, tous les esclaves n'étaient pas torturés, puisqu'ils

<sup>54</sup> « Your back has a tree on it », Kessia Embry/Amy Denver, *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

<sup>55</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>56</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

constituaient une main d'œuvre chère et difficile à remplacer<sup>57</sup>. Le film *The Birth of a nation* est à ce sujet particulièrement intéressant, puisqu'il propose une vision nuancée du sadisme des maîtres. Nat Turner grandit dans une plantation dans laquelle sa mère est esclave, mais la maîtresse le prend sous son aile, lui apprend à lire et, de manière générale, les esclaves sont traités correctement – étant donné leur condition – en étant bien nourris et en ne subissant pas le fouet, à la différence de la population servile des plantations voisines, dans lesquels les propriétaires n'hésitent pas à violenter leur main-d'œuvre. Et si Samuel change et devient violent envers Nat, c'est parce qu'il est entouré d'une société de planteurs violents, à laquelle il cherche à s'intégrer pour conquérir un statut social. C'est alors le poids des normes sociales qui le conduit à être si dur avec ses esclaves. Cela permet de montrer la perversion d'un système qui rend mauvais même les gens bons, tout en reconnaissant une part d'humanité même chez les propriétaires blancs. Il n'est pas un psychopathe exclusivement sadique comme Epps dans *Twelve Years a slave*, Gideon Brodess (Joe Alwyn) dans *Harriet*, ou Calvin Candie (Leonardo DiCaprio) dans *Django Unchained*. Il est un homme imparfait, acculé par les conventions sociales du milieu dans lequel il évolue, et s'y plie pour appartenir au groupe, malgré la désapprobation de sa mère Elizabeth (Penelope Ann Miller).

De manière générale, les années 2010 sont celles d'une meilleure représentation de ce que fut l'esclavage, en termes de souffrances, mais aussi parce que les films redonnent une dignité aux Noirs qui ne sont plus seulement des victimes passives ou de grands enfants aliénés et heureux. Ce sont des héros ordinaires, qui luttent pour leur survie et n'hésitent pas à prendre des risques pour améliorer leurs conditions de vie. Dans *Twelve Years a slave*, Solomon n'hésite pas à se revendiquer homme libre auprès de son premier maître, Monsieur Ford (Benedict Cumberbatch), ou auprès des hommes qui le séquestrent après son enlèvement. Il prend, par deux fois, le risque de graves représailles en confiant son histoire à des hommes de passage. Le premier, Armsby (Garret Dillahunt), un ancien contremaître, le dénonce à Epps, mais Solomon parvient à se tirer d'affaire. Le second, Samuel Bass, accepte de l'aider et écrit à ses connaissances. Le personnage d'Harriet Shaw (Alfre Woodard), une esclave favorite du maître, vivant donc comme une maîtresse, explique à Patsey comment s'accommoder de sa situation, qu'elle connaît bien puisqu'elle subit elle aussi les visites nocturnes de son propriétaire, mais lui dit d'en faire une force et de ne pas s'inquiéter :

« Le bon Seigneur s'occupera de Epps. Quand Il le trouvera opportun, le bon Seigneur s'occupera d'eux tous. La malédiction des pharaons n'est qu'un piètre exemple de ce qui attend la classe des planteurs<sup>58</sup>. »

---

<sup>57</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>58</sup> « The good Lord will manage Epps. In His own time, the good Lord will manage them all. The curse of the pharaohs were a poor example of what wait for the plantation class. », Alfre Woodard/Harriet Shaw, *Twelve Years a slave*, Steve McQueen, 2013 (nous traduisons).

Elle prophétise ainsi la guerre civile, et dénonce l'esclavage, un crime contre le genre humain, créé par Dieu. La référence aux plaies d'Égypte et à la vengeance de Dieu contre les pharaons ayant opprimé le peuple de Moïse est d'ailleurs insérée dans *The Birth of a nation*. C'est la lecture d'un passage de la Bible après la mort de sa grand-mère qui achève de le décider à lancer la révolte :

« Va et frappe maintenant, Amalek, et détruit en totalité tout ce qu'ils ont, et ne les épargne pas, mais pourfend à la fois homme et femme, enfant et nourrisson, bœuf et mouton, chameau et âne<sup>59</sup>. »

L'histoire de Sethe, dans *Beloved*, est inspirée de faits réels et met en avant un fait peu connu de l'histoire de l'esclavage : Margaret Garner a fui la plantation dans laquelle elle servait, en 1856, et a été rattrapée par les autorités<sup>60</sup> à cause du *Fugitive Slave Act*, la loi mise en place en 1850. Ce texte dispose que les esclaves qui ont fui, même dans des États libres, doivent être rapportés à leurs propriétaires<sup>61</sup>. Dans le film, Sethe raconte à Paul D le crime qu'elle a commis et qu'il vient d'apprendre : lorsque les *marshals* sont arrivés pour la renvoyer à *Sweet Home*<sup>62</sup>, elle a couru avec ses deux petits garçons, son bébé et sa petite fille, et les a frappés contre une poutre en bois pour les tuer. Les *marshals*, choqués, repartent alors, l'un d'eux crachant sur Sethe après avoir constaté « y'a plus rien à réclamer ici, j'imagine. On n'a plus rien à faire ici<sup>63</sup> ». La véritable Margaret Garner a tué sa fille de deux ans à l'aide d'un couteau de boucher, avant d'être arrêtée et poursuivie en justice, et n'a pas bénéficié de l'impunité de Sethe dans *Beloved* – une impunité toute relative puisque son passé la poursuit, nous le verrons. L'autrice Toni Morrison, qui a écrit le roman éponyme, a volontairement pris des libertés avec les faits pour la réalisation de son œuvre<sup>64</sup>. Ce film permet une dénonciation virulente de l'esclavage, parce que tout vaut mieux que la servilité ; Sethe confie à Paul D qu'elle estime avoir fait son devoir de mère en protégeant ses enfants, son rôle étant de « garder [s]es enfants loin de cet endroit<sup>65</sup> ».

C'est la même loi sur les esclaves fugitifs qui pousse Harriet Tubman à emmener les esclaves qu'elle sauve jusqu'au Canada, refusant de se préserver des risques, et surtout refusant l'argument que les responsables du chemin de fer souterrain mettent en avant, à savoir que cela fait trop loin pour sauver les esclaves :

---

<sup>59</sup> « Now go and smite Amalek, and utterly destroy all that they have, and spare them not; but slay both man and woman, infant and suckling, ox and sheep, camel and ass. », Samuel 15 : 3, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>60</sup> Toni Morrison, *Beloved*, New York, Penguin Random House, 1987.

<sup>61</sup> Frédéric Robert, *op. cit.*

<sup>62</sup> On peut traduire ce nom par « douce maison », mais nous faisons le choix de le conserver dans la langue originale.

<sup>63</sup> « Nothing here to claim, I guess. Our business is over. », *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

<sup>64</sup> Toni Morrison, *op. cit.*

<sup>65</sup> « It is my job [...] to keep my children away from it », Oprah Winfrey/Sethe, *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

« Je vais pas abandonner le sauvetage d'esclaves parce que c'est loin ! Beaucoup d'entre vous n'ont pas fait directement l'expérience de l'esclavage. Vous êtes nés libres. Ou vous êtes libres depuis si longtemps que vous avez oublié à quoi ça ressemble. Vous avez connu le confort, vous êtes devenus importants. Vous avez de magnifiques maisons et de magnifiques femmes. Mais *moi*, je me souviens [...] Et je donnerai chaque goutte du sang qui coule dans mes veines jusqu'à la dernière pour les libérer. Donc j'abandonne pas. Je fais ce que j'ai à faire [...] pour libérer le plus d'esclaves possible<sup>66</sup>. »

Elle prend elle-même, au début du film, la liberté qu'on lui a refusée, et elle retourne constamment vers le Sud pour la donner aussi aux autres esclaves. L'image du bon esclave heureux semble définitivement abolie : dans les années 2010, l'esclave porté à l'écran veut fuir sa condition, et réclame la liberté, une liberté qu'il est prêt à tout pour conquérir si on a lui refuse de nouveau.

### *La fin de l'image du Noir passif*

Lorsque les Noirs n'étaient pas d'heureux esclaves à l'écran, ils étaient bien souvent caractérisés par une passivité parfois poussée à l'extrême, comme nous l'avons vu avec *Mississippi burning*. De manière moins radicale, les personnages de Sidney Poitier, toujours compétents et respectables, incarnaient une figure de Tom réactualisé<sup>67</sup>. Ce cliché semble lui aussi être en passe d'être aboli à la fin du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup>. Les cinéastes cèdent moins à la facilité du stéréotype, qui se caractérise par sa dimension interchangeable<sup>68</sup> ; le type du Tom est le personnage noir passif, poli, dévoué et d'un film à l'autre a les mêmes attributs. Cette évolution s'explique parce que seule une vision *a posteriori* de l'histoire permet aux cinéastes d'avoir le recul suffisant pour construire un tableau critique des relations interraciales, témoignant d'une conscience accrue des dysfonctionnements sociaux. Cette démarche est assez logique, dans la mesure où l'industrie du cinéma a toujours suivi l'évolution de la société, opérant un changement progressif. Dès *Les Fantômes du passé*, la figure de Myrlie Evers, qui se bat depuis trente ans pour que justice soit rendue à son mari, est mise en avant et montre l'absence de passivité de cette femme qui, malgré le racisme qui l'a longtemps condamnée à l'impuissance, n'a pas baissé les bras :

« Il y a vingt-cinq ans, [j'étais] sur le banc des témoins et j'ai vu de mes yeux le gouverneur de l'époque serrer la main de l'homme qui avait assassiné mon mari

---

<sup>66</sup> « I ain't giving up rescuing slaves because it's far! Many of you don't know slavery first hand. You were born free. You been free so long you forget what it's like. You've gotten comfortable, and important. You got beautiful homes, beautiful wives. But *I* remember [...] I would give every last drop of my veins to free 'em. So I ain't givin' up. I do what I gotta do [...] to free as many slaves as possible. », Cynthia Erivo/Harriet Tubman, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>67</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>68</sup> Valérie Bonnet & Patrick Mpondo-Dicka, *op. cit.*

[...] Je suis venue ici en me disant que ce bureau pouvait avoir envie de voir la justice triompher enfin [...] Vous m'avez donné toutes les raisons pour lesquelles vous ne pouvez pas mener cette affaire. Peut-être devriez-vous trouver une seule raison pour laquelle vous pourriez le faire<sup>69</sup>. »

Le cinéma des compromis permet d'abolir la figure de l'Africain-Américain passif sans pour autant brusquer le public blanc<sup>70</sup>. Le personnage de Solomon, dont nous avons vu le courage, est doté d'un pragmatisme qui le conduit à mettre en place une forme de passivité pour se préserver. Lors d'une dispute avec une autre esclave, Eliza (Adepero Oduye), qui a été séparée de ses enfants, il demande à cette dernière de se reprendre et de s'accommoder de la situation, soulignant que « Maître Ford est un homme correct [...] considérant la situation<sup>71</sup> ». Eliza refuse de céder et lui rétorque que « considérant la situation, c'est un esclavagiste<sup>72</sup> » ; elle refuse donc de se soumettre à un système mauvais, dans lequel aucun homme ne peut être véritablement bon. Solomon élève alors la voix :

« Je survvis ! Je ne vais pas me laisser sombrer dans le désespoir [...] je vais m'agenouiller sincèrement en attendant d'avoir une occasion de retrouver ma liberté<sup>73</sup> ! »

En outre, si Solomon prend des risques pour recouvrer la liberté, son destin dépend finalement du bon vouloir des personnages Blancs, qu'ils soient mauvais comme Epps ou bons comme Bass qui accepte de l'aider. Il est à la fois actif et passif, et ce compromis permet de contenter à la fois le public africain-américain, qui se reconnaît en lui et en ses souffrances, et le public blanc, rassuré de voir que ce film ne dénonce pas la race blanche dans son intégralité<sup>74</sup>.

Dans *Selma*, une séquence montre les militants du SNCC et de la SCLC éduquer les habitants africains-américains à la philosophie de la non-violence. Cela représente les actions des organisations pour les droits civiques fidèlement. En effet, dès le début des années 1960, le SNCC lance une campagne d'alphabétisation et d'éducation civique pour former les Noirs et les rendre ainsi capable de passer les tests pour s'inscrire sur les listes<sup>75</sup>. Les Noirs sont aussi initiés à la non-

---

<sup>69</sup> « [I was] 25 years ago on the witness stand and I watched the former governor of this state shook hands with the man who murdered my husband [...] I did come here thinking that this office might want see justice finally served [...] You've given me all the reasons why you can't pursue this. Perhaps you can find one reason why you can. », Whoopi Goldberg/Myrlie Evers, *Les Fantômes du passé*, Rob Reiner, 1996 (nous traduisons).

<sup>70</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>71</sup> « Master Ford is a decent man [...] Under the circumstances », Chiwetel Ejiofor/Solomon Northup, *Twelve Years a slave*, Steve McQueen, 2013 (nous traduisons).

<sup>72</sup> « Under the circumstances, he is a slaver. », Adepero Oduye/Eliza, *Twelve Years a slave*, Steve McQueen, 2013 (nous traduisons).

<sup>73</sup> « I survive! I will not fall into despair [...] I will knee myself hearty until freedom is opportune! », Chiwetel Ejiofor/Solomon Northup, *Twelve Years a slave*, Steve McQueen, 2013 (nous traduisons).

<sup>74</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>75</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

violence, et s'entraînent par le biais d'exercices à ne pas répondre en cas de violence contre eux. Après la première marche désastreuse de Selma, une séquence du film montre un Noir prêt à faire demi-tour pour retourner en découdre. John Lewis (Stephan James) l'apaise et lui rappelle les principes non-violents. Dans cette perspective, on peut s'interroger sur la passivité de ces militants, d'autant plus que d'autres figures d'activistes comme Malcolm X dénonçaient la non-violence comme l'expression d'une passivité extrême :

« Tout Noir qui apprend aux autres Noirs à tendre l'autre joue les désarme. Tout Noir qui apprend aux Noirs à tendre l'autre joue quand on les attaque désarme ces Noirs de leur droit divin, de leur droit moral, de leur droit naturel, de leur droit intelligent à se défendre<sup>76</sup>. »

Mais ici, dans *Selma*, le point fondamental de la non-violence est de ne pas céder à la facilité, de ne pas s'abaisser à faire ce que l'on subit. En cela, ce film donne l'image de Noirs actifs, acceptant de souffrir pour la cause qui leur est chère, et surtout, sortant victorieux de leur combat, parce que ce sont leurs marches pacifiques qui ont permis d'accélérer les choses et ont poussé Lyndon B. Johnson à agir en faveur du droit de vote.

De même, *La Couleur du mensonge*, grâce au personnage du père de Coleman, montre la dignité qui habite la communauté africaine-américaine. En effet, il s'habille chaque jour en costume pour aller au travail, mais l'on se rend compte qu'il n'est que serveur dans le wagon restaurant d'un train. Et pourtant, il reste digne et fier, puisqu'il attend de son fils qu'il abandonne la boxe pour se consacrer à des études prestigieuses pour devenir médecin ou avocat. Dans *Green Book*, Don prend



Image 32 Coleman et son père (*La Couleur du mensonge*)

sur lui à chaque marque de racisme pendant sa tournée dans le Sud ; il accepte que sa loge soit dans un cellier proche des cuisines, accepte qu'on l'appelle « mon garçon », ou que les policiers soient suspicieux sans raison à son égard. Et pourtant, il n'est pas passif, il reste digne en toutes circonstances, parce qu'il

estime que l'on « ne gagne jamais avec la violence, Tony, on ne gagne que lorsqu'on sait conserver

---

<sup>76</sup> Malcolm X dans un entretien avec le docteur Kenneth Clark, in *Nous, les nègres, entretiens avec Kenneth B. Clark*, Paris, La Découverte, 2007. Cité par Pap Ndiaye, *op. cit.*, page 138.

notre dignité. La dignité l'emporte toujours<sup>77</sup> ». Et de fait, ce que Tony jugeait comme de la passivité est en fait une marque de courage, celui de faire face au racisme sans pour autant accepter d'être placé dans une position dégradante. Cela se remarque lorsque Don refuse d'utiliser la cabane de toilettes au milieu du jardin d'un des hôtes sudistes chez lesquels il se produit. L'hôte refuse de céder et de le laisser utiliser les latrines des Blancs. Par conséquent, Don interrompt le spectacle plus d'une demi-heure pour faire un aller-retour à son hôtel et y utiliser les toilettes. De même, à la fin du film, la dernière représentation doit avoir lieu dans un hôtel de Birmingham, en Alabama. Quand on refuse à Don l'entrée à la salle du restaurant, il est catégorique : « soit je mange dans cette salle, soit je ne me produis pas ce soir<sup>78</sup> ». On lui refuse l'accès à la salle, il repart donc avec Tony, sous les yeux admiratifs des serveurs noirs présents.

Ainsi, les films récents semblent souligner la capacité des Noirs à s'accommoder de leur situation, et surtout à être forts même dans l'oppression, à rester digne et à ne pas céder à la facilité de la violence. En d'autres termes, ce sont des films qui rendent hommages à des qualités bien réelles, à ces mêmes qualités qui ont fait que les Africains-Américains ont pu progressivement faire changer la société. Cependant, il serait faux d'affirmer que les clichés ont complètement disparu, et notamment le cliché du Tom passif. Le Big George de *Beignets de tomates vertes*, par sa dévotion extrême à Idgie, qu'il protège des agresseurs du Klan n'est pas sans évoquer Big Sam<sup>79</sup>, l'ancien esclave qui avait sauvé Scarlett O'Hara de ses agresseurs pendant la période de la Reconstruction, ou qui l'avait aidée à rentrer chez elle saine et sauve lors de la prise d'Atlanta dans *Autant en emporte le vent*. Il représente alors un Tom une nouvelle fois remis au goût du jour, tout comme le personnage de Raymond (Dennis Haysbert) dans *Far from Heaven/Loin du paradis* (Todd Haynes, 2002). Il entretient une amitié sincère avec Cathleen (Julianne Moore), une femme blanche mariée, dont il devient le confident lorsqu'elle rencontre des problèmes avec son mari. Toujours poli et gentil avec elle, il la soutient et l'emmène se promener ou déjeuner au restaurant pour lui changer les idées. Mais les rumeurs leur attribuent une liaison, et même si ce n'est pas le cas, Raymond préfère fuir la ville après l'agression de sa fille par des petits garçons blancs et des tentatives de vandalisme sur sa maison de la part de voisins Noirs :

« [La haine] semble être le seul point sur lequel Blancs et Noirs s'accordent parfaitement [...] On va partir d'ici le plus vite possible et pour toujours<sup>80</sup>. »

<sup>77</sup> « You never win with violence, Tony, you only win when you maintain your dignity. Dignity always prevails. », Mahershala Ali/Don Shirley, *Green Book*, Peter Farrelly, 2018 (nous traduisons).

<sup>78</sup> « Either I eat in this room, or I'm not performing tonight. », Mahershala Ali/Don Shirley, *Green Book*, Peter Farrelly, 2018 (nous traduisons).

<sup>79</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>80</sup> « Seems to be the one place where Whites and colored are in full harmony [...] we'll be outta here soon enough once and for all. », Dennis Haysbert/Raymond Deagan, *Loin du paradis*, Todd Haynes, 2002 (nous traduisons).

Ce personnage qui refuse de se battre pour la femme dont il a tout de même fini par tomber amoureux, et préfère fuir plutôt que se défendre fait dans ce cas preuve de passivité. Cela, bien sûr, est à comprendre grâce au fait que ce film est un mélodrame, donc répond à certains codes, notamment ceux d'un amour impossible et d'un dénouement dramatique<sup>81</sup>. Mais, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, ce film montre que les clichés ont encore la peau dure, et surtout que certains tabous ne sont pas dépassés par Hollywood.

### **Briser les tabous, pour une réconciliation des races ?**

Le cinéma étatsunien de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, régi par les normes sociales et surtout par les codes d'autocensure<sup>82</sup>, a échoué à donner une image fidèle des relations interraciales, mais les circuits de production des films étaient un bon indicateur de la ségrégation et de l'infériorisation des Noirs. Jusqu'aux années 1990, les cinéastes – et particulièrement les cinéastes blancs – ont passé sous silence un certain nombre de thématiques concernant la communauté noire américaine afin de répondre aux attentes du public blanc. Mais la période 1990-2019, émancipée des codes de censure et influencée par les changements sociaux, est un temps de redécouverte des tensions, et de dénonciation des tabous.

#### *Le fardeau d'être noir*

Ce sujet a été abordé dans le cadre du mélodrame *Mirage de la vie*, en montrant le personnage de Sarah Jane quitter sa famille pour vivre en tant que Blanche. Mais à part cela, la question de ce qu'est être noir, et du handicap social que cela représente, a été très peu exploitée au cinéma. Il faut attendre l'adaptation en 2003 du roman *La Tache* de Philip Roth, *La Couleur du mensonge*, pour retrouver cette problématique. Dans ce film, le même processus est à l'œuvre : Coleman Silk (Anthony Hopkins) a grandi dans une famille noire, mais la clarté de sa peau lui a permis de se faire passer pour blanc. Il a alors fait le choix de quitter sa famille pour conquérir la place sociale qu'il estimait lui revenir. Le film commence avec la démission de Coleman après avoir été accusé de racisme envers des élèves noirs, qui n'étaient jamais venus dans son cours. En début de séminaire, il demande si « quelqu'un peut [lui] dire si ces gens existent, ou si ce sont des fantômes [*spooks*]<sup>83</sup> ». Le mot *spook* en anglais a plusieurs sens, celui de fantôme, mais aussi celui de nègre.

---

<sup>81</sup> Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

<sup>82</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>83</sup> « Can anyone tell me, do these people exist? Or are they spooks? », Anthony Hopkins/Coleman Silk, *La Couleur du mensonge*, Robert Benton, 2003 (nous traduisons).

C'est au fil de séquences montrant Coleman jeune (Wentworth Miller) que l'on comprend l'injustice de l'accusation. On comprend qu'il est noir, et qu'il ne se reconnaissait pas dans cette communauté :

« Le problème, c'est que si tu es de couleur, tout ce que tu sais ça ne compte pas. Dans tous les cas tu travailles au wagon-restaurant [...] Ils parlent tout le temps du peuple noir, de "nous, le peuple noir" [...] Je ne suis pas sûr de comprendre qui est ce "nous"<sup>84</sup>. »

Alors que sa mère lui répond qu'il doit être fier de sa race, Coleman lui dit qu'il ne veut « pas être Coleman Silk, le professeur de lettres classiques noir<sup>85</sup> », mais qu'il veut être reconnu pour son travail et ses compétences sans avoir à porter le poids d'une couleur dans laquelle il ne se reconnaît pas. Cela représente bien à quel point le concept de minorité africaine-américaine a produit des effets négatifs sur la communauté. Les individus qui la composent réalisent qu'ils portent une marque d'infamie, une tache, pour reprendre les mots de Philip Roth, que leur race fait d'eux des individus ratés et incompetents<sup>86</sup>. Sa mère (Anna Deavere Smith) souligne d'ailleurs qu'elle « n'a jamais pensé à [lui] en tant que Noir ou que Blanc<sup>87</sup> ». Elle accepte son départ, accepte aussi de ne jamais voir ses petits-enfants autrement que de loin, dans un lieu public.

Cette question met en avant un problème ancien dans la société étatsunienne : l'absence de juste milieu quand il s'agit de la race. On est blanc, mais il suffit d'une seule goutte de sang noir pour être un Noir<sup>88</sup>, comme si le métissage n'existait pas. D'ailleurs, il faut attendre 2008 pour que les individus puissent cocher plusieurs cases dans la rubrique « race » du formulaire de recensement. Mais il faut souligner que les Noirs sont les seuls – et ceci témoigne du long conditionnement à l'infériorité – à continuer à ne cocher qu'une seule case<sup>89</sup>. La mère de Coleman met d'ailleurs cette tension en évidence lors de son dernier entretien avec son fils :

« Imagine qu'ils ne sortent pas de son utérus aussi blancs que toi ? [...] Vas-tu l'accuser de t'avoir trompé avec un Noir ? [...] Tu penses comme un prisonnier. Tu es aussi blanc que la neige, mais tu penses comme un esclave<sup>90</sup>. »

---

<sup>84</sup> « The point is, if you're colored, it doesn't matter how much you know. You work in the dining car [...] They always talking about the Negro people, about "we, the Negro people" [...] I don't think I understand who this "we" is. », Wentworth Miller/Coleman Silk, *La Couleur du mensonge*, Robert Benton, 2003 (nous traduisons).

<sup>85</sup> « I don't want to be Coleman Silk, the Negro Classics professor. », Wentworth Miller/Coleman Silk, *La Couleur du mensonge*, Robert Benton, 2003 (nous traduisons).

<sup>86</sup> Earl Lewis, *op. cit.*

<sup>87</sup> « Funny, I never thought of you as black of white. Gold. You were my golden child. », Anna Deavere Smith/Madame Silk, *La Couleur du mensonge*, Robert Benton, 2003 (nous traduisons).

<sup>88</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>89</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>90</sup> « Suppose they don't pop out of her womb as white as you? [...] Will you accuse her of adultery with a Negro? [...] You think like a prisoner. You're white as snow and you think like a slave. », Anna Deavere Smith/Madame Silk, *La Couleur du mensonge*, Robert Benton, 2003 (nous traduisons).

Malgré sa volonté d'émancipation, Coleman reste esclave du poids de sa couleur toute sa vie. Dans le roman, il explique avoir choisi son épouse, Iris, pour sa peau mate et sa crinière de cheveux bouclés, en pensant ainsi que si ses gènes africains-américains refaisaient surface, on pourrait attribuer cela à la mère des enfants<sup>91</sup>. Il ne lui a jamais révélé son secret. De plus, il a préféré continuer de taire son histoire et démissionner de sa position prestigieuse à l'université plutôt que de révéler le secret qui aurait pu l'innocenter.

La performance de Wentworth Miller en tant que jeune Coleman est impressionnante de crédibilité. Il sait dégager le mystère des luttes intérieures, et la dimension torturée de l'individu qui sait que le chemin qu'il emprunte pour la réussite le prive définitivement du bonheur et l'enferme dans la solitude<sup>92</sup>. Le choix de cet acteur ne s'est pas fait au hasard ; blanc de peau, il a des origines noires par son père, partiellement jamaïcain. Même si le public ignore cela, l'expérience du métissage vécue par Wentworth Miller le rend capable d'incarner ces tensions<sup>93</sup>. Et d'ailleurs, après ce film, il a poursuivi sa carrière en tant que personne blanche dans la série *Prison Break* mais n'a pas atteint un rang de star. Ainsi, *La Couleur du mensonge*, par le thème abordé comme par le choix de l'acteur, permet de représenter avec justesse la difficulté d'être noir aux États-Unis, le tabou d'être un Africain-Américain dans une société dominée par les Blancs.

### *Tout plutôt que l'esclavage*

Grâce à l'abolition des codes de censure, le cinéma peut enfin représenter la mort, la violence, le sang et les souffrances à leur juste valeur. C'est ainsi que les sévices physiques du temps de l'esclavage sont récemment mis en avant. Mais cela permet aussi de mettre en évidence les tabous de l'institution particulière, les effets pervers de la domination des planteurs ; les crimes des Noirs envers eux-mêmes et leurs semblables pour échapper à leur situation.

Dès *Beloved*, les effets pervers du système esclavagiste sont mis en avant avec le choix de représenter l'histoire vraie de Margaret Garner, connue pour avoir préféré tuer son enfant, et tenté de tuer les autres, plutôt que de les laisser



Image 33 Sethe venant de tuer sa fille (*Beloved*)

<sup>91</sup> Philip Roth, *La Tache*, Paris, Gallimard, 2000, traduction de Josée Kamoun.

<sup>92</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

être ramenés à la condition d'esclaves<sup>94</sup>. Le film porte alors à l'écran un tabou absolu, celui de l'infanticide, et accentue l'horreur du geste en montrant le manque de repentance de Sethe, un élément qui a marqué l'attention des abolitionnistes comme de la presse lors des événements historiques<sup>95</sup>. Qu'une femme puisse être persuadée d'avoir commis un acte juste et bon en tuant son enfant est la mise en évidence d'un pan méconnu de la violence indirecte causée par l'esclavage. Tout, et surtout la mort, vaut mieux que la servitude. Toni Morrison explique d'ailleurs le choix de son sujet :

« L'héroïne représenterait l'acceptation sans remords de la honte et de la terreur, l'assomption des conséquences d'avoir choisi l'infanticide, la revendication de sa propre liberté. Le terrain, l'esclavage, était considérable et impraticable. Pour inviter les lecteurs (et moi-même) dans ce paysage repoussant (dissimulé, mais pas entièrement, volontairement enfoui, mais pas oublié), il fallait monter une tente dans un cimetière habité de fantômes très virulents<sup>96</sup>. »

Le film permet alors, comme le livre, de réactualiser le temps de l'esclavage, ainsi que ses crimes. Il permet de réintroduire dans l'imaginaire collectif le tabou absolu des crimes des Noirs envers leur propre communauté, le tabou des souffrances causées par un système inhumain. Le cinéma permet de faire œuvre de mémoire, afin de déterrer les crimes enfouis.

Plus récemment, les films évoquent la volonté de certains esclaves de se suicider pour être enfin libérés, et « rencontrer l'Ange de la mort, ce vieil ami des esclaves<sup>97</sup> ». La mort est une tentation quotidienne pour les esclaves qui subissent le sadisme de leurs maîtres, et ils songent au suicide<sup>98</sup> malgré leur foi importante<sup>99</sup>, alors même que cette pratique constitue un péché fondamental. Dans *Twelve Years a slave*, Patsey supplie Solomon de la tuer afin de la libérer d'Edwin Epps qui la viole régulièrement et de sa femme (Sarah Paulson) qui la martyrise quotidiennement, jalouse de l'intérêt que son mari lui porte. Mais Solomon refuse, justement en s'appuyant sur l'argument qu'il s'agit d'un péché. De la même manière, Harriet Tubman, acculée par les Blancs lors de sa fuite, préfère se jeter d'un pont et encourir le risque de mourir plutôt que revenir à sa condition d'esclave. Le

---

<sup>94</sup> Toni Morrison, *op. cit.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> « The heroine would represent the unapologetic acceptance of shame and terror; assume the consequences of choosing infanticide; claim her own freedom. The terrain, slavery, was formidable and pathless. To invite readers (and myself) into the repellant landscape (hidden, but not completely; deliberately buried, but not forgotten) was to pitch a tent in a cemetery inhabited by highly vocal ghosts. », Toni Morrison, *op. cit.* (nous traduisons).

<sup>97</sup> « to meet that good friend of the slaves, the Angel of Death », Vondie Curtis-Hall/Reverend Green, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>98</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>99</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

suicide vaut mieux que la servilité, même pour elle dont la foi est inébranlable et qui se sent guidée par Dieu<sup>100</sup>, même alors que Gideon lui rappelle que se suicider est un péché.

L'esclavage n'est alors pas montré seulement comme un système dans lequel les Blancs sont violents avec les Noirs. Il est aussi montré comme une institution qui enferme les Africains-Américains dans le désespoir de leur condition inférieure et inhumaine, face à laquelle la mort est regardée avec envie. En cela, Hollywood représente fidèlement l'histoire, et permet la fondation d'une mémoire plus juste et nuancée, qui abolit les tabous et fait émerger les traumatismes enfouis.

### *Le tabou du mélange des races*

La prohibition légale et morale du métissage a régi la société étatsunienne du XX<sup>e</sup> siècle ; c'est l'un des plus grands tabous de l'histoire des États-Unis<sup>101</sup>. D'ailleurs, il est tellement ancré dans les mœurs que même après l'arrêt *Loving v. Virginia*, les mariages interraciaux restent rares. En 2002, ils ne représentent qu'environ 2% du total des unions<sup>102</sup>. Il faut attendre les années 2010 pour que le mariage mixte se généralise ; en 2015, 17% du total des unions sont des mariages interraciaux. De manière assez logique, le consensus hollywoodien s'est longtemps adapté à cette norme en ne représentant presque aucun couple mixte à l'écran. Les personnages noirs sont asexués<sup>103</sup>, privés de relations intimes. Dans *Devine qui vient dîner*, nous avons montré le peu de réalisme du couple formé par John et Joey. On peut donc souligner qu'avant 1990, la phobie de la *miscegenation*<sup>104</sup> avait un impact important sur la production cinématographique.

À partir des années 1990, des couples mixtes sont montrés à l'écran. Dans *Malcolm X*, le personnage éponyme est montré avec Sophia dans l'intimité ; elle lui sert son petit-déjeuner au lit et lui embrasse le pied, une image ô combien osée quand on pense au timide baiser, rapidement échangé par John et Joey, visible simplement par la vitre du rétroviseur. Les cinéastes abolissent enfin le tabou, puisqu'ils rendent visible les relations interraciales amoureuses.

Mais surtout, on assiste à une représentation du tabou en tant que tabou. Dans *Loin du paradis*, Cathleen exprime son indignation face au fait que « la simple idée d'une femme blanche parlant avec un homme de couleur<sup>105</sup> » puisse poser problème dans la société de Hartford, Connecticut, donc dans un État non ségrégué. Elle est d'ailleurs rejetée par sa meilleure amie, et par toutes ses relations sociales, à cause de la rumeur d'une liaison avec Raymond. Alors même qu'il ne s'est rien passé entre eux, Cathleen et Raymond subissent le poids des normes sociales et

---

<sup>100</sup> France culture, *op. cit.*

<sup>101</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>102</sup> Jacques Portes, *op. cit.*

<sup>103</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 1997.

<sup>104</sup> Pap Ndiaye, *op. cit.*

<sup>105</sup> « Even here in Hartford, the idea of a White woman even speaking to a colored man... », Julianne Moore/Cathleen Whitaker, *Loin du paradis*, Todd Haynes, 2002 (nous traduisons).

de la crainte du métissage. Cela permet de mettre en avant que le racisme n'existe pas que dans le Sud, chose que le cinéma montre moins. Nombreux sont les films qui traitent de la ségrégation, de l'esclavage, du racisme du Sud, mais plus rares sont ceux qui dénoncent la ségrégation sociale bien réelle qui régissait le Nord du pays. *Loin du paradis* permet, par le biais d'un mélodrame, de ramener à la mémoire du public que les sudistes ne sont pas les seuls racistes aux États-Unis, et que le tabou de la *miscegenation* a lieu partout. Dans *Blackkklansman*, le discours introductif du docteur Kennebrew Beauregard vise d'ailleurs la dénonciation de ce tabou, associé aux idéaux du Klan.

Finalement, non seulement le mélange des races est rendu visible dans le cinéma récent, mais le fait de le craindre est dénoncé. Les partisans de l'interdiction du métissage ne sont plus présentés comme des héros essayant de sauver la race blanche, comme c'était le cas avec Ben Cameron dans *Naissance d'une nation*. Dorénavant, ils sont montrés comme des ignorants, des bigots, des personnes arriérées. L'imaginaire collectif fondé par le cinéma a changé.

#### *Vers la fin du manichéisme ?*

Lutter contre les tabous permet de lutter contre le manichéisme qui dominait les représentations cinématographiques depuis 1915, puisque cela rend possible la représentation de relations interraciales impensables auparavant, fondées sur l'amitié ou l'entraide. On peut alors voir des amitiés sincères se nouer à l'écran, entre des Blancs racistes et des Noirs, et même entre des Noirs militants et des membres du Klan. On retrouve cela dans *Green Book*, dans *Burden* ou dans *The Best of Enemies* par exemple. Ces histoires, complètement inédites dans le cinéma *mainstream*, témoignent de l'évolution des mentalités, mais semblent tellement idéales que l'on croirait à de pures fictions. Et pourtant, ces films sont inspirés de faits réels : en se plaçant sous l'autorité de l'histoire, le cinéaste montre que de telles amitiés ont bel et bien existé, et donc qu'il n'existe pas d'opposition irréconciliables. Dans *Green Book*, au début du film, Tony est montré comme un homme raciste, empli d'*a priori* sur les Noirs. Une scène le montre chez lui, avec sa femme, Dolores (Linda Cardellini), et des ouvriers noirs venus effectuer des réparations dans la cuisine. Dolores, avant qu'ils ne repartent, leur sert à boire, puis laisse les verres traîner sur le plan de travail. Tony, voyant cela, jette les verres à la poubelle d'un air de dégoût, provoquant l'agacement de sa femme. Après son entretien d'embauche avec Don Shirley, au cours duquel ce dernier était assis sur un trône, il explique à Dolores que l'homme est étrange, et qu'il « avait son cul posé sur une espèce de trône et était habillé comme... comme le roi des primates<sup>106</sup> ». À cette formulation, Dolores comprend tout de suite que Don est noir. Mais au fil du voyage, la barrière raciale tombe

---

<sup>106</sup> « He was sittin' on top of a freakin' throne dressed up like... like King of the jungle bunnies », Viggo Mortensen/Tony Vallelonga, *Green Book*, Peter Farrelly, 2018 (nous traduisons).

progressivement. En effet, Don ne connaît aucun élément de la culture populaire que l'on attribue aux Noirs, alors que Tony en est un fervent amateur, notamment du *Kentucky Fried Chicken*, qu'il fait goûter à Don qui n'en avait jamais mangé. Don aide Tony à rédiger les lettres qu'il envoie à Dolores. Ils apprennent à se connaître et une véritable amitié se crée, à tel point que la dernière nuit, Don prend le volant pour permettre à Tony de dormir et d'arriver à temps pour le réveillon de Noël, et passe la soirée avec la famille de Tony. Inspiré de faits réels, le film véhicule un message d'espoir en vue d'une réconciliation des Blancs et des Noirs.

Plus radicalement, en 2018-2019 sont produits des films qui mettent en scène des réconciliations entre membres du Ku Klux Klan et Africains-Américains militants. Le film *Burden*, nous l'avons vu, dépasse le cadre chronologique de cette étude parce que l'action se déroule en 1996, mais il s'agit d'une histoire vraie dans laquelle Mike Burden, un membre du Ku Klux Klan, ouvre le *Redneck Shop and Klan Museum*. Le révérend Kennedy milite alors pour empêcher ce magasin de fonctionner. Mike tombe amoureux de Judy (Andrea Riseborough), amie avec des Noirs, et elle finit par lui demander de choisir entre elle et le Klan. Il quitte alors l'institution, et est aidé précisément par le révérend Kennedy, qui l'accueille sous son toit et l'aide à trouver un travail et à faire face aux représailles du Klan. Mike fait alors le choix de céder au révérend Kennedy son titre de propriété du *Redneck Shop*. Après presque vingt ans de procédures légales, le magasin appartient enfin à la communauté chrétienne dirigée par Kennedy, la *New Beginning Missionary Baptist Church*.

Le film *The Best of Enemies* montre lui aussi la possibilité d'une réconciliation entre les points de vue les plus radicaux, à savoir entre la militante noire Ann Atwater et le président du Klan C.P. Ellis, contraints de travailler ensemble pour le comité mixte sur l'intégration scolaire. Une telle entente semble d'abord impossible ; C.P. est entouré des membres du Klan local, et leur but à tous est de tout faire pour empêcher l'intégration scolaire, comme le souligne Carvie Oldham (Bruce McGill), juge au conseil municipal de Durham :

« Il est sur le point de te confier les clés de l'intégration scolaire. Et tu vas en verrouiller la porte définitivement<sup>107</sup>. »

Au fil du film, C.P. se rend compte des qualités d'Ann, qui n'hésite pas à jouer de ses relations à l'hôpital dans lequel le fils handicapé de C.P. est interné pour qu'il puisse bénéficier d'une chambre seul. Mary Ellis (Anne Heche), la femme de C.P., vient personnellement remercier Ann chez elle, faisant fi des jugements des amis de son mari. Ce dernier est touché par l'histoire de Lee, vétéran de la guerre du Vietnam, un membre blanc du jury du comité, favorable à l'intégration. Lors d'un match de baseball, C.P. demande à Lee pourquoi son principal collaborateur au magasin

---

<sup>107</sup> « He's about to hand you the keys to school integration. And you gonna lock that door. », Bruce McGill/Carvie Oldham, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

qu'il tient est un Noir. Lee lui explique qu'ils ont fait le Vietnam ensemble, et ajoute « Emmett a servi son pays lui aussi ; et il a été bien plus courageux que moi<sup>108</sup> ». C.P. décide alors d'arrêter d'essayer de le convaincre, et respecte sa décision après l'avoir remercié d'avoir servi son pays. Cela, soit dit en passant, témoigne de l'influence du militaire dans le Klan, même en 1971, puisque l'organisation est née de vétérans sudistes de la guerre civile, faisant du Klan une armée toute prête<sup>109</sup>. À la fin du film, une amitié réelle naît entre Ann et C.P., nous l'avons vu, juste après que ce dernier a renié le Ku Klux Klan au moment du vote concernant l'intégration :

« Vous voyez, maintenant, j'ai un problème [...] il y a un grand nombre de personnes noires qui s'impliquent pour les autres aussi. Mais en tant que président du Klan, je suis censé détester les personnes noires. J'enseigne à des gens à détester les personnes noires [...] Si je ne crois pas à ça, je n'ai aucun intérêt à être président du Klan. Et je n'y crois pas... Mon problème est donc que je n'ai plus besoin de cela. Monsieur Riddick, je vote oui<sup>110</sup>. »

Au début du film, quand Bill Riddick (Babou Ceesay) vient voir C.P. à sa station-service pour lui demander de participer au comité mixte, ce dernier commence par lui dire qu'il ne « sert pas les nègres<sup>111</sup> ». Et à la fin, les Noirs deviennent sa clientèle principale, afin de l'aider à retrouver son chiffre après que tous ses amis suprémacistes lui ont tourné le dos.

Outre une réconciliation entre Noirs et Blancs, le cinéma récent propose une mémoire filmique des tensions qui ont existé au sein de la communauté noire, et pas seulement sous la forme de la Mammy en *black face* de *Naissance d'une nation* qui hait les Noirs libres du Nord, ou bien du racisme intraracial de *A Soldier's Story* qui laisse un effet de négation des crimes des Blancs. Dès *Malcolm X*, ce dernier expose la distinction entre l'esclave des champs et l'esclave de maison aliéné, en la transposant à son époque, critiquant alors implicitement Martin Luther King :

« Historiquement, il y avait deux types d'esclaves. Le nègre de maison et le nègre des champs. Vous voyez, le nègre de maison vivait dans la demeure, aux côtés de son maître [...] il était bien vêtu, il mangeait bien dans ce que le maître lui laissait. Il aimait son maître [...] plus d'ailleurs que le maître ne s'aimait lui-même [...] on a une belle maison [...] on est malade [...] : vous voyez là la falsification

<sup>108</sup> « Emmett served this country too. And he was a lot braver than me. », John Gallagher Jr./Lee trombley, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

<sup>109</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>110</sup> « See, now I got a problem [...] there's a lot of Black folks doin' for others too. But as the president of the Klan, I'm supposed to hate Black folks. I teach people to hate Black folks [...] If I don't believe that, then I have no business bein' president of the Klan. And I don't believe... So my problem is: I don't have no need for this anymore. Mister Riddick, I vote yes. », Sam Rockwell/C.P. Ellis, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

<sup>111</sup> « We don't serve the niggers here », Sam Rockwell/C.P. Ellis, *The Best of Enemies*, Robin Bissell, 2019 (nous traduisons).

du nègre de maison [...] et aujourd'hui nous avons toujours beaucoup de nègres de maison<sup>112</sup>. »

Cette réplique permet de comprendre le comportement de la sœur d'Harriet Tubman dans le film *Harriet*. En effet, lorsque l'héroïne revient chercher sa sœur, esclave de maison auprès des maîtres, cette dernière refuse de partir avec elle, en lui disant que « c'est pas tout le monde qui peut s'enfuir<sup>113</sup> ». De plus c'est elle qui avait dénoncé Harriet auprès des maîtres. Ce dernier fait est historiquement incorrect, mais participe à la construction d'une mémoire plus juste de l'histoire des Noirs, au sens où l'on a souvent tendance à voir les Africains-Américains comme membre d'une communauté unie. Le personnage de Bigger Long (Omar Dorsey), un Noir qui aide les planteurs à traquer les esclaves fugitifs, incarne le mal presque plus que les propriétaires blancs, puisqu'il traque ses semblables. Gideon veut retrouver Harriet vivante, mais lorsqu'ils s'approchent de cette dernière, Bigger Long veut la tuer. Gideon tue alors Bigger Long afin de se réserver Harriet. Ces films récents montrent qu'il y a du bon comme du mauvais du côté des Blancs comme de celui des Noirs, rendant alors caduque une distinction manichéenne, même si le caractère inhumain de l'esclavage comme système organisé par les Blancs n'est jamais remis en question. Grâce à une position plus nuancée et à de nouvelles figures héroïques, une nouvelle mémoire collective, plus représentative de l'histoire, est en construction.

### **Les femmes noires, figures d'émancipation pour toute leur race ?**

Les femmes noires ont été dédaignées par l'historiographie et la mémoire collective jusqu'aux années 1990, nous l'avons vu avec l'étude du boycott des bus de Montgomery et cette longue invisibilité a empêché une compréhension globale de l'histoire africaine-américaine<sup>114</sup>. Le cinéma suit un processus quelque peu différent, en reconnaissant plus tôt le rôle des femmes noires dans l'émancipation, avec *La Couleur pourpre* qui rend hommage aux femmes fortes prenant en main leur destin ou *Le Chemin de la liberté* qui réhabilite le rôle féminin dans la réussite du boycott. Dans les années 2000, on constate même une mise en avant des femmes noires comme figures de proue des luttes pour l'égalité.

---

<sup>112</sup> « Historically, there were two types of slaves. The house Negro and the field Negro. Now the house Negro he lived in the house, next to his master [...] he dressed pretty good, he ate pretty good what the master left him. He loved his master [...] better than the master loved himself [...] we got a nice house [...] we sick [...]: you see the faking of the house Negro [...] we still have a lot of house niggers [today]. », Denzel Washington/Malcolm X, *Malcolm X*, Spike Lee, 1992 (nous traduisons).

<sup>113</sup> « Can't everybody run. », Vanessa Bell Calloway/Rit Ross, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>114</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

*Les nourrices réactualisées*

Les domestiques noires, accomplissant la tâche de s'occuper des enfants blancs, ont un rôle particulièrement important dans la société bourgeoise étatsunienne, puisqu'elles remplissent souvent à la place de la mère le rôle d'éducation<sup>115</sup>. Dès *Le Chemin de la liberté*, Miriam confie à Odessa qu'elle est consciente que ce n'est pas elle mais la domestique noire qui remplit le rôle de mère pour ses enfants. Dans *Beignets de tomates vertes*, après la mort de son grand frère, la jeune Idgie quitte un temps sa famille pour vivre chez Sipsey. Cette dernière est présente lors de la mort de Ruth pour réconforter Idgie, et c'est encore elle qui protège les jeunes femmes de la menace représentée par Frank en le tuant. Dans *Loin du paradis*, la domestique Sybil (Viola Davis), a un rôle de second plan, mais a été reconnue par la critique<sup>116</sup>.

Dans *La Couleur des sentiments*, lorsqu'Aibileen est renvoyée de chez Elizabeth, la fillette dont elle s'occupe avec la tendresse que ne lui donne pas sa mère<sup>117</sup> ne veut pas qu'elle s'en aille et lui dit : « c'est toi ma vraie maman, Aibi<sup>118</sup> ». C'est alors pour réhabiliter les nourrices et rendre justice à leur travail que Skeeter veut écrire le livre qui recense leurs témoignages :

« Ces femmes de couleur éduquent des enfants blancs, et vingt ans plus tard, ces mêmes enfants deviennent les patrons. On les aime, et elles nous aiment, mais elles n'ont même pas le droit d'utiliser les toilettes de nos maisons. C'est un peu ironique, non ? [...] Margaret Mitchell a exalté la figure de la mammy qui a voué sa vie entière à une famille blanche. Mais personne n'a jamais demandé à Mammy comment elle se sentait par rapport à ça<sup>119</sup>. »

Skeeter cherche par tous les moyens à comprendre ce qui est arrivé à Constantine, sa nourrice noire, renvoyée par ses parents injustement. La jeune femme en veut beaucoup à sa mère d'avoir cédé à la pression sociale des femmes blanches en renvoyant la vieille domestique qui a été pour elle une vraie mère. Un *flash-back* montre la jeune Skeeter attristée qu'aucun garçon ne veuille aller au bal avec elle, et Constantine de la réconforter et la rassurer.

Le cliché de la *mammy* est réactualisé, dans sa version Aunt Jemima<sup>120</sup> ; une nourrice plus douce, une figure maternelle aimante mais pas aliénée, dévouée à la famille dont elle s'occupe mais qu'elle sait aussi critiquer avec les autres domestiques noires quand les employeurs ne sont pas là.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> « You're my real mama, Aibi », Eleanor Henry/Mae Mobley, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>119</sup> « These colored women raise white children, and in 20 years, those children become the boss. We love them, and they love us, but they can't even use the toilets in our houses. Don't you find that ironic? [...] Margaret Mitchell glorified the mammy figure who dedicate her whole life to a white family. But nobody ever asked Mammy how she felt about it. », Emma Stone/Skeeter, *La Couleur des sentiments*, Tate Taylor, 2011 (nous traduisons).

<sup>120</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Minny, selon Donald Bogle<sup>121</sup>, est une *mammy* des premiers temps, qui n'hésite pas à dire ce qu'elle pense et faire preuve de mauvaise humeur. Mais quelque chose a cependant changé : Minny est d'abord au service d'Hillary, qu'elle déteste et dont elle se moque. Nulle trace d'une dévotion poussée à l'extrême comme Mammy dans *Autant en emporte le vent*. Avec Celia Foote, elle est certes indulgente, mais aussi très franche. On devine en elle le type de la *mammy*, mais il est actualisé et plus humain. Les domestiques du cinéma récent, comme les autres femmes noires, sont devenues plus fortes, moins dépendantes, capable de s'élever contre l'injustice.

### *Des femmes courageuses*

Dans le militantisme comme dans la société étatsunienne des années 1960-1970, les femmes africaines-américaines ont un rôle d'importance. Leur activisme est relativement reconnu au niveau local mais très peu au niveau national<sup>122</sup>. C'est ce que dénonce Ann Atwater au début du film *The Best of Enemies*. Le film commence dans le bureau d'un employé municipal. Ann représente une jeune femme et réclame une audition pour faire valoir son droit à un logement décent. Lors de l'audition en question, Ann met en avant l'insalubrité des logements accordés aux Noirs en Caroline du Nord, et doit faire face à l'indifférence de la municipalité blanche. Elle représente bien ces nombreuses femmes qui, des années 1950 aux années 1970, souvent des mères célibataires, ont milité quotidiennement pour obtenir des logements décents et des aides sociales<sup>123</sup>. Ann est emplie de rancœur envers les Blancs en général, et envers C.P. en particulier. Lorsqu'elle comprend que les membres du Klan font tout pour dissuader Lee et Maddy de voter l'intégration, elle s'empporte contre C.P. :

« Vous avez peur de quoi, C.P. ? [...] vous avez peur de perdre le contrôle [...] Vous êtes bien plus lâche que ce que je pensais que vous êtes<sup>124</sup>. »

Le cinéma unit les femmes blanches et les femmes noires, alors même qu'une union féministe interracial n'a jamais réellement pu se former



Image 34 Union entre Skeeter, Minny et Aibileen (*La Couleur des sentiments*)

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> « What you so afraid of, C.P.? [...] You afraid you goin' loose control [...] You're a bigger coward than I thought you was. », Taraji P. Henson/Ann Atwater, *The Best of Enemies*, 2019 (nous traduisons).

historiquement, des jalousies se créant au sein des mouvements militants des années 1960, notamment suite à la fondation de couples de femmes noires et d'hommes blancs<sup>125</sup>. En cela, les cinéastes proposent une vision quelque peu idéalisée des relations féminines entre Noires et Blanches. Dans *La Couleur des sentiments*, on voit l'union des femmes noires entre elles, le soutien communautaire reflétant une vérité factuelle, mais aussi l'appui de Skeeter, une jeune femme blanche, qui est d'ailleurs à l'origine de leur combat. En effet, c'est parce qu'elle demande à Aibileen de témoigner que peu à peu de nombreuses domestiques prennent le risque de participer. Sans cela, peut-être qu'aucune d'entre elle ne se serait élevée. Le personnage d'une gentille jeune femme blanche permet une réception du film plus aisée<sup>126</sup>. Dans *Beignets de tomates vertes*, Idgie refuse la proposition du shérif de fuir la ville pour laisser accuser Big George et Sipsey de la disparition de Frank. Elle prend des risques pour protéger la domestique noire qui l'a élevée.

Et même sans être mises en relation avec leurs semblables blanches, les femmes africaines-américaines sont représentées comme des femmes courageuses, aptes à s'affirmer. Dans *Les Figures de l'ombre*, Katherine sait s'affirmer face à la condescendance maladroite de Jimmy (Mahershala Ali), son futur mari. Lors de leur première rencontre, il semble étonné que les femmes aient des postes à responsabilité à la NASA, et elle répond derechef :

« J'étais la première étudiante noire de la West Virginia University Graduate School [...] Donc oui, ils laissent les femmes faire quelques choses à la NASA, Monsieur Johnson. Et ce n'est pas parce que nous portons des jupes. C'est parce que nous portons des lunettes<sup>127</sup>. »

Elle sait revendiquer l'intelligence des femmes, mais surtout, elle sait se révolter contre l'injustice de la ségrégation. En effet, régulièrement, des séquences la montrent courir pour traverser tout le site afin d'aller dans les seules toilettes pour femmes de couleur. Lorsqu'Al Harrison lui fait le reproche de ses absences répétées, elle dénonce ses conditions de travail :

« Il n'y a pas de toilettes de couleur dans ce bâtiment ou dans n'importe quel bâtiment à l'exception du campus ouest, qui est à presque un kilomètre d'ici. Vous saviez ça ? je dois marcher jusqu'à Tombouctou simplement pour me soulager. Et je ne peux pas utiliser une de ces bicyclettes si pratiques [...] Mon uniforme... jupe au-dessous du genou, et un simple collier de perles. Eh bien, je ne possède pas de perles. Dieu sait que vous ne payez pas les personnes de couleur suffisamment pour qu'elles puissent s'offrir des perles ! Et je travaille

---

<sup>125</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>126</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>127</sup> « I was the first Negro female student at West Virginia University Graduate School [...] So yes. They let women do some things at NASA, Mr. Johnson. And it's not because we wear skirts. It's because we wear glasses. », Taraji P. Henson/Katherine Johnson, *Les Figures de l'ombre*, Theodore Melfi, 2017 (nous traduisons).

comme une chienne, jour et nuit, survivant grâce à un café venant d'une cafetière qu'aucun d'entre vous ne veut toucher ! [...] Alors excusez-moi si je dois aller aux toilettes une ou deux fois par jour<sup>128</sup>. »

Sur ces mots, elle quitte le bureau, et Harrison décide d'abolir la ségrégation des toilettes à la NASA. Qu'une femme noire réponde de cette manière à un homme blanc aurait été impensable dans un film de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et très peu probable jusqu'aux années 1990-2000. Donner enfin la parole aux femmes noires est alors une modalité de représenter fidèlement l'histoire des Africains-Américains et de construire par les films une mémoire collective moins stéréotypée.

L'héroïne éponyme du film *Harriet* est elle aussi montrée comme une femme courageuse. Au début du film, elle est une esclave épuisée et apeurée, mais elle a cependant le courage de prendre la fuite et de faire le chemin vers Philadelphie seule. Là, elle rencontre Marie (Janelle Monae), une femme noire propriétaire d'une pension :

« Oui, je suis une femme, oui, je suis noire, et oui, je suis propriétaire de cet endroit. Ma maman a été libérée après la mort de son maître. Elle était enceinte de moi, alors je suis née et j'ai été élevée en tant que femme libre, ici-même à Philadelphie<sup>129</sup>. »

Grâce à l'aide de Marie, Harriet, qui s'affirme progressivement, peut retourner chercher sa famille, alors même que William Still (Leslie Odom Jr.), son contact du chemin de fer souterrain, trouve trop risqué qu'elle redescende dans le Sud. Marie lui apprend à se servir d'une arme à feu, lui apprend les bonnes manières pour donner l'impression qu'elle est une Noire libre. Harriet revient, en ayant sauvé neuf esclaves, sans en perdre un seul en route. Elle se présente auprès de William avec eux : « Je suis redescendue dans le Sud et je les ai ramenés. Dieu m'a montré le chemin<sup>130</sup> ». Sa détermination, son courage et le succès de son voyage lui permettent de devenir conductrice pour le chemin de fer souterrain, c'est-à-dire la personne qui accompagne les esclaves fugitifs tout au long de leur chemin<sup>131</sup>. Alors qu'elle est recherchée par Gideon à Philadelphie, elle

---

<sup>128</sup> « There is no colored bathroom in this building or any building outside the West campus, which is half a mile away. Did you know that? I have to walk to Timbuktu just to relieve myself. And I can't use one of the handy bikes [...] My uniform... Skirt below my knees, and a simple string of pearls. Well, I don't own pearls. Lord knows you don't pay coloreds enough to afford peals! And I work like a dog, day and night living off of coffee from a pot none of you wanna touch! [...] So excuse me, if I have to go to the restroom a few times a day. », Taraji P. Henson/Katherine Johnson, *Les Figures de l'ombre*, Theodore Melfi, 2017 (nous traduisons).

<sup>129</sup> « Yes, I am a woman, yes, I am a Negro, and yes, I own this place. My mama was freed after her master died. She was pregnant with me and I was born and raised free, right here in Philadelphia. », Janelle Monae/Marie Buchanon, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>130</sup> « I went down South and brought them back. God showed me the way. », Cynthia Erivo/Harriet Tubman, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>131</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

assiste à la mort de Marie sous les coups de Bigger Long ; la jeune femme devient alors elle aussi une figure de courage, ayant préféré mourir que de trahir son amie. On remarque alors que le cinéma récent donne aux femmes noires les rôles d'héroïnes, et cela passe aussi par la mise en scène de figures féminines ayant marqué leur temps mais auxquelles l'historiographie n'a pas accordé la place qu'elles méritent.



Image 35 La véritable Harriet Tubman (Harriet)

#### *Réhabiliter des figures féminines oubliées*

La thématique de l'émancipation des Noirs et de leur histoire prend de l'ampleur dans le cinéma de grand public au début du XXI<sup>e</sup> siècle, en particulier à partir de l'élection de Barack Obama<sup>132</sup>. Souvent, l'hommage aux Africains-Américains qui ont marqué l'Histoire passe par la mise en scène de figures historiques féminines jusqu'alors peu présentes dans l'historiographie. Hollywood, une fois n'est pas coutume, est précurseur dans la représentation de l'histoire étatsunienne. En 2019, Kasi Lemmons réalise *Harriet*, qui prend pour héroïne l'une des plus importantes figures de l'histoire souterraine de l'esclavage. À la fin du film, un texte rend hommage à son engagement pour l'abolition de l'esclavage, mais aussi à son action dans la guerre civile :

« Harriet Tubman fut la plus célèbre conductrice du Chemin de fer souterrain, menant plus de 70 esclaves vers la liberté. Pendant la guerre civile, elle devint espionne pour l'armée de l'Union. Elle mena 150 soldats noirs lors du raid de la rivière Combahee qui a conduit à la libération de 750 esclaves. Harriet fut l'une des rares femmes de l'histoire étatsunienne à mener une expédition armée. Elle se remaria par la suite et consacra sa vie à aider la libération des esclaves, les personnes âgées et le vote des femmes. Elle est morte le 10 mars 1913, à 91 ans environ<sup>133</sup>. »

Dans le film, elle part seule, laissant son mari John Tubman (Zackary Momoh), un Noir libre, derrière elle, afin de le protéger d'une privation de sa liberté si l'évasion échouait. En réalité, Harriet Tubman avait proposé à son époux de partir avec elle, mais, satisfait de sa condition d'homme libre, il avait refusé de partir<sup>134</sup>. Quoi qu'il en soit, son courage et son importance dans

<sup>132</sup> Régis Dubois, op. cit., 2017.

<sup>133</sup> « Harriet Tubman was the most famous conductor on the Underground Railroad, leading over 70 slaves to freedom. During the Civil War, Harriet became a spy for the Union Army. She led 150 Black soldiers in the Combahee River Raid freeing over 750 slaves. Harriet remained one of the few women in U.S. history to lead an armed expedition. She later remarried and dedicated her life to helping freed slaves, the elderly and Women's Suffrage. She died surrounded by loved ones on March, 10, 1913, at approximately 91 years of age. », texte final, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).

<sup>134</sup> France culture, op. cit.

l'histoire sont mis en avant, afin de rendre hommage à cette figure historique. À la fin du film, elle prophétise même la guerre à venir et utilise les termes de *lost cause* lors de son dernier entretien avec Gideon. Cette fois, ce concept ne désigne pas la nostalgie de l'ancien Sud après une victoire volée par le Nord, mais caractérise l'esclavage, qui est en soi une cause perdue :

« Tu vas mourir ici même, sur un [...] champ de bataille inondé de sang, entouré de toute une génération de jeunes hommes agonisant à tes côtés... Pour une cause perdue [...] pour sauver le péché de l'esclavage<sup>135</sup>. »

Depuis 1990, suite à une directive présidentielle, Harriet Tubman est formellement honorée chaque 10 mars, date de son décès. Sous le mandat de Barack Obama, il a même été décidé que son portrait figurerait sur les nouveaux billets de 20 dollars à partir de l'année 2020, une décision que l'administration Trump a repoussée. Elle aurait été la première femme africaine-américaine à apparaître sur un billet de banque étatsunien. Qu'un film grand public lui soit consacré montre qu'Harriet Tubman obtient une place de choix dans la mémoire collective nationale des États-Unis. Honorée politiquement, elle l'est maintenant culturellement, grâce à un film dont elle est l'héroïne. De la même manière, Katherine Johnson, Mary Jackson et Dorothy Vaughan, dont le rôle a



Image 36 Harriet menace Gideon (*Harriet*)

été essentiel pour les voyages dans l'espace dans le contexte de la guerre froide, sont honorées par un film. Elles font dorénavant partie du panthéon des figures historiques nationales, et Theodore Melfi parvient à mettre en évidence leur caractère et leur pugnacité. Mary lance une procédure en justice pour qu'on lui permette d'intégrer les cours du soir d'un lycée dont la fréquentation était nécessaire pour sa candidature en école d'ingénieur. Dorothy, consciente que l'arrivée des machines risque de mettre en danger son groupe de femmes calculatrices, apprend par elle-même le langage informatique afin de se rendre indispensable. Une scène la montre avec son groupe de collègues venir aider les installateurs de la machine. Tout au long du film, elle ne baisse pas les bras et ne cesse de réclamer à Vivian (Kirsten Dunst) le poste de superviseuse, un poste qui n'existe pas pour les groupes de couleur. Le spectateur, tout au long du film, s'attache à ces personnages, et le texte

<sup>135</sup> « You're gonna die right here, on a [...] blood soiled battlefield, among of the generation of young men dying around you in agony... For a Lost Cause [...] for the sin of slavery. », Cynthia Erivo/Harriet Tubman, *Harriet*, Kasi Lemmons, 2019 (nous traduisons).



Image 37 Dorothy et son équipe (*Les Figures de l'ombre*)

final précédant le générique présente des photos d'archives des trois femmes, rappelant qu'elles ont existé :

« Mary Jackson est devenue la première Africaine-Américaine ingénieure en aéronautique de la NASA... et d'Amérique. En 1979, elle a été nommée manager

du programme pour femmes Langley, dans lequel elle s'est impliquée pour l'avancement des femmes de toutes couleurs [...] Dorothy Vaughan est devenue la première superviseuse africaine-américaine de la NASA. En tant que spécialiste de Fortran, sur le front pionnier du calcul électronique, elle fut considérée comme l'un des esprits les plus brillants travaillant à la NASA [...] Katherine Johnson poursuit sa carrière en effectuant des calculs pour la mission Apollo II à destination de la Lune et la navette spatiale. En 2016, la NASA inaugure le bâtiment informatique Katherine G. Johnson en hommage à son travail d'avant-garde dans le domaine des voyages spatiaux<sup>136</sup>. »

Une fois de plus, le réel est lié au film, et Hollywood fait écho à une reconnaissance politique. Les femmes africaines-américaines sont alors intégrées à la culture du grand public, donc à la mémoire collective, comme des personnalités engagées et courageuses.

Ainsi, que les réalisateurs soient noirs ou blancs, la période 1990-2019 éveille le public à une meilleure représentation de l'histoire des relations interraciales aux États-Unis, une histoire plus



Image 38 Images d'archives (*Les Figures de l'ombre*)

juste, qui sait redonner la place qu'ils méritent aux Africains-Américains, célèbres ou non, qui se sont engagés pour l'égalité. Mais le cinéma étant aussi un art, la présence de la fiction fait émerger de nouvelles problématiques. Si les films de grand

<sup>136</sup> « Mary Jackson became NASA's... And America's first female African-American aeronautical engineer. In 1979 she was appointed Langley's Women Program Manager, where she fought to advance women of all colors [...] Dorothy Vaughan became NASA's first African-American Supervisor. As a Fortran specialist, on the frontier of electronic computing, she was regarded as one of the most brilliant minds at NASA [...] Katherine Johnson went on to perform calculations for the Apollo II mission to the moon and the Space Shuttle. In 2016, NASA dedicated the Katherine G. Johnson Computational Building in honor of her groundbreaking work in space travel. », texte final, *Les Figures de l'ombre*, Theodore Melfi, 2017 (nous traduisons).

public sont plus ou moins fidèles aux faits historiques, ils sont cependant un indicateur de choix pour s'informer sur la mémoire du passé.

## Chapitre 9 : Réécritures et inventions, que nous dit le cinéma du rapport au passé ?

La manière de représenter l'Histoire dans des films conditionne, nous l'avons vu, l'imaginaire national et la mémoire collective, en ceci que le cinéma façonne la « banque d'images » que les Étatsuniens retiennent du passé. Il y a donc bien évidemment une immense différence entre *Naissance d'une nation* et *The Birth of a nation*, le premier fondant une mémoire nostalgique du Sud, le second déconstruisant cela en glorifiant un esclave meneur de révolte. En remettant en avant des figures historiques noires américaines, les cinéastes construisent une histoire monumentale<sup>1</sup> mise au service d'une mémoire plus juste du passé. Les films récents, parce qu'ils redonnent dignité et crédit aux Africains-Américains, mais aussi parce qu'ils sont le fruit d'un siècle d'évolutions sociales, rendent possible une commémoration des luttes pour l'égalité, incarnées par des personnalités remises au goût du jour. De fait, le cinéma de la période 1990-2019 forme un nouveau panthéon de héros, de procédés, de grands films dont la somme constitue, à la manière des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire du temps.

### **Le cas *The Birth of a nation* : un siècle pour la renaissance de la nation ?**

Le film de Nate Parker met en avant Nat Turner – qui tient son nom de famille du nom de son premier maître – un esclave né en 1800 dans le comté de Southampton en Virginie. Il mène l'insurrection de Southampton, du 21 au 23 août 1831, longtemps perçue comme la révolte la plus meurtrière du Sud ; Turner et ses compagnons ont tué presque soixante Blancs, hommes femmes et enfants confondus<sup>2</sup>. Figure de proue de l'histoire souterraine de l'esclavage étatsunien, il est honoré ici comme un prophète et un martyr du système esclavagiste. Et surtout, le titre nous en informe immédiatement, ce film est construit comme un écho à celui de David W. Griffith. Cent ans après, Nate Parker, en rétablissant une vérité historique, lave l'affront d'un siècle de représentations racistes qui salissaient la mémoire des descendants d'esclaves<sup>3</sup>.

#### *Parker contre Griffith, entre filiation et émancipation*

En 1915, *Naissance d'une nation* glorifie Ben Cameron, le leader fictif du Ku Klux Klan. En 2016, *The Birth of a nation* glorifie Nat Turner, le leader historique d'une révolte d'esclaves menée contre l'injustice du système. Un siècle sépare ces deux représentations, un siècle d'évolutions sociales et légales qui rendent enfin possible une représentation plus juste, des crimes comme des

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*

<sup>2</sup> James Mellard, *op. cit.*

<sup>3</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

combats. Le début de *The Birth of a nation* offre une image réconciliatrice qui n'existe pas dans le film de 1915 : Noirs et Blancs des plantations grandissent ensemble. En effet, on voit Samuel Turner jouer avec le petit esclave Nat (Tony Espinosa), puis le laisser lorsque la maîtresse Elizabeth l'appelle pour dîner. Nat voit alors sous le porche de la maison un livre traîner, une Bible, et il la prend pour s'entraîner à lire. Plus tard, la maîtresse l'invite à vivre quelques temps dans la grande maison pour lui apprendre correctement la lecture et surveiller les ouvrages dont il se saisit :

« Ces livres sont pour les Blancs. Ils sont remplis de choses que les gens comme toi ne peuvent pas comprendre<sup>4</sup>. »

Cet épisode réécrit partiellement l'histoire. Nat Turner n'a vraisemblablement pas appris à lire tout seul mais grâce à Samuel<sup>5</sup>, puisque les enfants des propriétaires et des esclaves jouaient et grandissaient ensemble jusqu'à l'âge adulte<sup>6</sup>. Mais cela montre que Blancs et Noirs peuvent être proches, et que malgré l'injustice et l'abaissement des Noirs à une condition d'infériorité cruelle, la haine n'est pas innée. Au contraire, elle provient dudit système, qui pervertit toutes les relations. Samuel et Nat ne s'éloignent que lorsque Samuel, des années après la mort de son père, souhaite réintégrer le réseau de planteurs dont il avait été mis à l'écart, notamment parce qu'il traitait trop bien ses esclaves. La première partie du film invite donc à réfléchir, et, sans nier les dérives de l'esclavage, propose une vision nuancée et historiquement fiable de relations maîtres esclaves relativement équilibrées.

À la différence du film de Griffith, *The Birth of a nation* ne tombe pas dans le mensonge manichéen, où l'on aurait les bons Blancs, les bons esclaves noirs fidèles, et la race dangereuse des affranchis. L'habileté de Nate Parker est de ne pas non plus tomber dans l'excès inverse en faisant de tous les Blancs des monstres et de tous les Noirs des victimes. Et surtout, le film de 2016 dénonce profondément l'esclavage, qui était glorifié en 1915<sup>7</sup>. Le film de Parker propose une représentation plus fouillée, dans le sens d'une mise en avant de la complexité des relations sociales qui conduisent Samuel à devenir violent envers ses esclaves. Et ce alors même qu'il était le premier à les défendre face à des Blancs qui leur manquaient de respect. Cela se voit dans une scène où il défend Nat injustement accusé par un Blanc d'avoir agressé sa femme et sa fille, à qui il avait juste rendu la poupée qu'elle avait fait tomber. Le maître n'est alors ni intrinsèquement bon, ni foncièrement mauvais, et le contremaître, Jethro (Justin M. Smith) est plus cruel que lui, puisqu'il

---

<sup>4</sup> « These books are for white folks. They're full of things your kind wouldn't understand. », Penelope Ann Miller/Elizabeth Turner, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>5</sup> James Mellard, *op. cit.*

<sup>6</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>7</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

prend plaisir à fouetter les esclaves et à faire régner la terreur. En cela, *The Birth of a nation* est fidèle à l'histoire<sup>8</sup>.

À la différence de Griffith qui acclame les bons maîtres, Parker dénonce la manière dont le système de l'esclavage, soit permet au sadisme des maîtres de s'épanouir, soit rend les propriétaires mauvais, même ceux qui ne l'étaient pas au début, comme Samuel. À la différence de Griffith, qui montre la dévotion d'esclaves à leurs maîtres, Parker souligne le caractère immoral de l'institution particulière. Et tout ceci grâce à une double évolution. D'abord, l'évolution de Sam de maître indulgent à propriétaire sadique. Mais aussi, et surtout l'évolution de Nat qui grâce à sa connaissance de la Bible, est engagé par les planteurs alentours pour prêcher la soumission auprès des esclaves. Il arrive dans une plantation dans laquelle le maître a recours à la torture pour faire obéir ses esclaves, et Samuel semble particulièrement mal à l'aise lorsque le planteur affirme :

« La vérité, c'est que même le nègre le plus mauvais a peur de l'évangile. Peut-être qu'un bon mot de votre garçon, là, un bon mot de discipline, pourra faire plus que mes pistolets<sup>9</sup>. »

La cruauté de ce propriétaire est donc extrême, puisqu'il s'appuie sur les superstitions de ses esclaves pour les contrôler. Nat lit alors un passage de la Bible qui prône la soumission :

« Esclaves, soumettez-vous à vos maîtres à tous égards. Pas seulement à ceux qui sont bons et attentionnés, mais aussi à ceux à ceux qui sont durs<sup>10</sup>. »

Cependant, au fil des interventions dans les plantations, Nat voit des choses qui le conduisent à réfléchir. On peut citer une scène où une petite fille blanche sort de la grande maison et promène sa petite esclave noire en laisse pour jouer. À cette vue, Samuel écourte les adieux et quitte la plantation avec Nat. Ce dernier, après la mort de sa grand-mère, le lendemain du jour où Samuel l'a fait fouetter pour avoir baptisé un homme blanc sur ses terres, reprend la Bible et réunit quelques esclaves :

« Maintenant, je comprends que pour chaque verset qu'ils utilisent pour justifier notre servitude, il en existe un appelant notre liberté. Pour chaque verset qu'ils

---

<sup>8</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>9</sup> « Truth is, even the meanest nigger's fearful of the gospel. Maybe a good word from your boy there, discipline word, go a lot further than my pistol would. », Jason Stuart/Joseph Randall, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>10</sup> « Slaves, submit yourselves to you masters with all respects. Not only to those who are good and considerate but also to those who are harsh. », Pierre, 2:18, Nate Parker/Nat Turner, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

utilisent pour justifier la torture qu'ils nous infligent, il en existe un les vouant à l'enfer pour ces actes<sup>11</sup>. »

Il décide alors de se révolter pour réclamer la liberté qu'on a toujours refusée aux Noirs. Par rapport au film de Griffith, on peut parler d'une renaissance de la nation, puisque ce n'est plus la soumission des esclaves mais leur rébellion qui est glorifiée.

Concernant la représentation de la guerre civile, ici aussi Nate Parker s'élève contre le film de Griffith. Dans *Naissance d'une nation*, la guerre était montrée comme un conflit fratricide des Blancs du Nord contre les Blancs du Sud, et surtout, le point de vue adopté était celui des troupes confédérées. Dans *The Birth of a nation*, à la fin du film, un gros plan est fait sur le visage d'un jeune esclave noir, qui assiste à la pendaison de Nat. Une larme coule sur sa joue, et puis l'image est remplacée par le visage d'un soldat noir des troupes de l'Union dans la guerre civile. On voit ensuite plusieurs de ces mêmes soldats qui tirent en direction de la caméra, emplissant le champ de fumée. Le film s'achève alors sur une réhabilitation des Noirs qui se sont battus du côté de la liberté et de l'abolition, du côté des vraies valeurs étatsuniennes, contre une Confédération raciste et esclavagiste. Cent ans après le mythe de la cause perdue, *The Birth of a nation* fait référence à l'Union, à ces soldats noirs oubliés mais pourtant importants, nécessaires pour la renaissance de la nation, *i.e.* pour sa refondation après la division de la guerre et la victoire de l'Union.

Enfin, Nate Parker remet en ordre la distinction entre prédateur et victime au temps de l'esclavage. Rappelons que dans *Naissance d'une nation*, Flora, la jeune blanche sans défense, mourrait en tentant d'échapper aux avances de Gus, l'affranchi dangereux guidé par ses instincts animaux. Cette scène de poursuite a durablement influencé l'imaginaire autour d'un mensonge fondateur faisant des Noirs les prédateurs sexuels. Or, nous avons vu qu'il s'agissait plutôt de l'inverse<sup>12</sup>. Rappelons la reprise des codes de cette scène dans *La Couleur pourpre* avec la poursuite de Nettie par Albert<sup>13</sup>. Dans *The Birth of a nation*, Nat Turner est marié avec Cherry (Aja Naomi King), une esclave de maison. Un jour, cette dernière se rend à la fontaine, dans le bois, pour puiser de l'eau – exactement comme Flora. Elle est alors acculée par des Blancs, à qui elle essaie d'échapper, mais sans succès, puisqu'elle se fait violer. Le film de Nate Parker conclut alors un triptyque de réajustement progressif de la mémoire des violences sexuelles. Dans *Naissance d'une nation*, le mensonge est complet et mis au service de l'idéologie sudiste et des stéréotypes naissants. Dans *La Couleur pourpre*, c'est la bonne victime qui est portée à l'écran ; la jeune femme noire en danger sur

---

<sup>11</sup> « I see now, for every verse they use to support our bondage, there's another demanding our freedom. Every verse they use to justify our torture, there's another damning them to hell for those actions. », Nate Parker/Nat Turner, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>12</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>13</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 1997.

les chemins du Sud<sup>14</sup>, mais, nous l'avons vu, la violence semble seulement intracommunautaire puisque l'homme noir est toujours nuisible. Enfin, dans *The Birth of a nation*, Cherry, la jeune esclave noire, est à la merci des Blancs, donnant alors une vision fidèle de l'histoire. De même, elle refuse de dénoncer ses agresseurs, par peur des représailles sur Nat s'il lui rend justice. Cela reflète le quotidien de toutes les femmes noires agressées sur les chemins et conditionnées au silence par la conscience que les agresseurs ne seraient pas inquiétés<sup>15</sup>. La séquence de poursuite, bien que plus courte que dans *Naissance d'une nation*, est calquée sur celle de 1915. Alors qu'une jeune femme pure et innocente va puiser de l'eau, elle se retrouve face à des hommes prédateurs. Pour la première fois dans les trois séquences similaires, le viol a bien lieu ; Flora est morte avant, et Nettie a réussi à repousser Albert. Mais Cherry est violentée, blessée physiquement et moralement. Cette séquence en particulier inscrit le film de Nate Parker dans la filiation de celui de Griffith, mais en y faisant référence, Nate Parker déconstruit le message raciste d'origine et réhabilite les Noirs. Il s'inscrit à la fois dans une continuité cinématographique et s'émancipe des codes introduits par un film mensonger.

#### *Fondation d'une nouvelle mythologie nationale*

*The Birth of a nation* dénonce l'esclavage en tant que système qui corrompt les individus, même ceux qui, comme Samuel, ont un potentiel de bonté, et met en place une esthétique de la révolte. La révolution des esclaves est alors à comprendre comme un pas vers la liberté. Or, cette dernière est le principe premier qui a motivé la révolution américaine ayant mené à la fondation des États-Unis à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Symboliquement, porter à l'écran une révolte d'esclave en la glorifiant serait une manière de suggérer une révolution parallèle qui achèverait la première : ce n'est qu'en libérant les esclaves que les États-Unis ont pu achever de se construire en tant que nation. Au même titre que le cinéma de début de siècle s'appuie sur la guerre civile comme mythe fondateur pour forger l'imaginaire national, *The Birth of a nation* exploite des codes religieux pour sacraliser Nat Turner. La logique est double. Cela permet de redonner du crédit et un respect mémoriel pour les croyances des esclaves, à l'origine utilisées par les propriétaires ou par le Klan pour les terrifier<sup>16</sup>, mais aussi de faire de certaines figures historiques africaines-américaines des martyrs ou des prophètes, sacralisant ainsi leur combat.

Dès les années 1830, Nat Turner était considéré par ses pairs comme un prophète. Vendu par les Turner à un fermier moins prospère, Travis<sup>17</sup> – ce qui n'est pas montré dans le film – il se

---

<sup>14</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>17</sup> James Mellard, *op. cit.*

réfugie dans la religion, dans des rêves et des visions marquées de présages, et dans la certitude qu'il était investi d'une mission envers son peuple. C'est d'ailleurs une réflexion que l'on retrouve chez Harriet Tubman, qu'une blessure à la tête avait rendue épileptique. Lors de malaises, elle avait des visions qu'elle interprétait comme des messages de Dieu<sup>18</sup>. Nat, lorsqu'il réunit ses compagnons de révolte, leur annonce attendre un signe divin pour lancer l'insurrection, parce que « le Seigneur est [leur] lumière et [leur] salut<sup>19</sup> ». Une éclipse de soleil est le signe qu'il attendait, et qui déclenche la révolte, à commencer par le massacre de Samuel et Jethro. En réalité, la révolte commence par l'extermination de la famille Travis<sup>20</sup>. Il est finalement présenté comme un prophète chargé de mener les esclaves vers la liberté, vers la terre promise. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de constater que lorsque la révolte a commencé, Nat prévoit de prendre Jerusalem, le siège du comté de Southampton en Virginie. Cette ville est d'ailleurs celle où il sera jugé, en novembre 1831

– et rebaptisée Courtland en 1888. Quoi de plus fondateur pour une mythologie qu'une croisade des esclaves vers la liberté, une croisade qui assimile les Noirs au peuple de Moïse partant vers la Terre promise, mais aussi aux chevaliers



Image 39 Figure christique (*The Birth of a nation*)

médiévaux partis délivrer le tombeau du Christ ? À Jerusalem, les rebelles sont assiégés par la classe des planteurs, et doivent s'abriter dans un local. L'un des compagnons de Nat sort en souriant, et se fait abattre par les soldats blancs. Le plan qui le montre en train de mourir évoque une figure christique : il est mort libre, les bras en croix.

Nat Turner est un martyr de la cause africaine-américaine. Fouetté jusqu'au sang par Jethro, il ne pousse pas un cri, passe la nuit dehors, presque agonisant, et le matin se relève, à l'image du Christ. Cette forme de résurrection le fait passer de prédicateur au service des maîtres à esclave libre dans son esprit et nourrissant la révolte, une révolte justifiée par les injustices commises. C'est avec la séquence de la mise à mort de Nat, après six semaines de cavale<sup>21</sup>, qu'il est véritablement érigé en martyr et sacralisé. En effet, il traverse une foule de Blancs qui lui hurlent d'aller en enfer et le frappent sur le chemin du gibet. Cela n'est pas sans évoquer le chemin de croix du Christ, qui traverse la ville, sa croix sur le dos, et marche vers son exécution en subissant les agressions et

<sup>18</sup> France Culture, *op. cit.*

<sup>19</sup> « The Lord is our light, and our salvation. », Nate Parker/Nat Turner, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>20</sup> James Mellard, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

humiliations de la population. Lorsque Nat arrive près du bourreau, la foule blanche n'est pas calmée, mais les spectateurs noirs, eux, sont silencieux. Un choix de mise en scène très important est alors visible lors de la pendaison. Habituellement, les pendus sont debout sur des tabourets, que le bourreau fait tomber, provoquant la pendaison. Ici, le bourreau tire sur la corde, et au lieu de tomber, le corps de Nat est élevé. Cette image d'une élévation associe une fois de plus Nat à une figure sacrée, un personnage fondateur pour l'histoire des esclaves, mais aussi une personnalité nécessaire pour une mémoire juste, dans la mesure où Nat Turner est la preuve incarnée que les esclaves n'étaient pas passifs et que certains ont su se révolter contre leur condition<sup>22</sup>.

#### *Une esthétique qui honore la culture noire américaine*

Par la dénonciation des représailles terribles subies par les Noirs après l'épisode de révolte, la cruauté du racisme est mise en exergue. Il ne s'agit alors plus seulement de dénoncer l'esclavage, mais le racisme en général, la méconnaissance de l'humanité des Noirs et la négation de leur culture propre. Nate Parker construit alors son film autour d'une esthétique imprégnée des idées du *Black is beautiful* et du *Black Power*. *Black Power* parce que les esclaves refusent la soumission et se révoltent. *Black is beautiful* parce que le cinéaste met en évidence l'influence des rites africains, toujours présents au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le début du film montre Nat enfant (Tony Espinosa), maquillé, autour du feu, et les adultes avec lui accomplir un rituel sacré. Lors de sa cavale, Nat se visualise avec le même maquillage, et une courte séquence le montre face à son image d'enfant dans la forêt. En fond sonore, une musique aux inspirations africaines, *Rite of Passage*, d'Henry Jackman, complète l'hommage à la culture du continent des origines. Et Nate Parker rend aussi hommage au jazz, donc à la musique proprement africaine-américaine<sup>23</sup>, lors d'une séquence extrêmement maîtrisée.

Après la fin des deux jours de révolte, Nat est en cavale, et le courroux des Blancs s'abat sur tous les Noirs, libres ou esclaves, qui sont torturés ou tués. Nat parvient à voir Cherry en secret, et cette dernière lui explique cette situation de représailles sanglantes :

« Ils tuent des gens partout pour aucune raison du tout que leur couleur. Ils disent que les tueries vont pas arrêter jusqu'à qu'ils t'attrapent<sup>24</sup>. »

Des plans se superposent alors avec en fond sonore la chanson *Strange Fruit* interprétée par Nina Simone. Après chaque vers de la chanson, l'image montre ce qui vient d'être dit. Après « des corps noirs se balançant dans la brise du Sud<sup>25</sup> », un plan montre deux Noirs, la corde au cou, sur

---

<sup>22</sup> Régis Dubois, *op. cit.*

<sup>23</sup> Lucien Malson & Christian Bellest, *op. cit.*

<sup>24</sup> « They killin' people everywhere for no reason at all but being black. They say the killin' won't stop 'til they get you. », Aja Naomi King/Cherry, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>25</sup> « Black bodies swinging in the southern breeze » (nous traduisons).

le point d'être  
pendus. Après  
« d'étranges fruits  
suspendus aux  
peupliers<sup>26</sup> » et  
« l'odeur soudaine de  
chair brûlée<sup>27</sup> », on  
voit à l'image deux  
Noirs attachés à un



Image 40 Scène pastorale du Sud galant (*The Birth of a nation*)

tronc d'arbre, et des Blancs leur mettre le feu pour les brûler vifs. Après « scène pastorale du Sud galant<sup>28</sup> », un gros plan sur un joli papillon, et un recul progressif de la caméra permettant de montrer que l'animal est posé sur le corps d'un enfant noir pendu. Et enfin, après « l'odeur douce et fraîche des magnolias<sup>29</sup> », un plan d'ensemble montre une demi-douzaine de Noirs pendus à de beaux magnolias, leurs corps se balançant légèrement. Cette séquence permet de montrer l'importance de la culture africaine-américaine et la capacité de dénonciation des artistes engagés comme Nina Simone. Nate Parker s'inscrit alors dans la filiation de la chanteuse, en utilisant l'esthétique des images pour dénoncer la violence du Sud, et montrer que les lynchages des Noirs ont commencé bien avant l'abolition de l'esclavage, la violence étant intrinsèquement liée au système. On est alors bien loin de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au cours de laquelle la musique, les intonations des Noirs américains étaient appropriées par les cinéastes et les acteurs blancs qui dans la même dynamique niaient l'existence des corps des Africains-Américains<sup>30</sup>. Ici, la culture africaine-américaine est mise en avant, ainsi que les corps et les souffrances subies, constituant ainsi une mémoire qui redonne leur juste place aux Noirs.

Si pendant longtemps, les livres d'histoire comme le cinéma hollywoodien ont pris soin d'édulcorer les violences de l'institution particulière, en partie pour ne pas donner de modèle aux jeunes Noirs, ces dernières années, la mémoire est devenue un enjeu idéologique majeur, comme le rappelle Régis Dubois<sup>31</sup> :

« Refuser aux descendants d'esclaves de se reconnaître dans une figure emblématique comme Nat Turner, un Noir radical qui choisit de se battre jusqu'à

<sup>26</sup> « Strange fruit hanging from the poplar trees » (nous traduisons).

<sup>27</sup> « The sudden smell of burning flesh » (nous traduisons).

<sup>28</sup> « Pastoral scene of the gallant South » (nous traduisons).

<sup>29</sup> « Scent of magnolia, sweet and fresh » (nous traduisons).

<sup>30</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

<sup>31</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

la mort pour acquérir sa liberté et celle de tous les siens, c'est contribuer à cautionner les structures mentales de domination<sup>32</sup>. »

La fin du texte précédant le générique dénonce la tendance à la négation des figures historiques noires et rend à la communauté la possibilité d'honorer un homme courageux s'étant battu pour la liberté sans avoir bénéficié de la reconnaissance qu'il méritait :

« Les presque 48 heures de révolte ont débouché sur la mort de plus de 60 membres de familles esclavagistes, répandant la peur dans toute la région. À titre de représailles, des centaines d'Africains, esclaves comme libres, ont été mis à mort. Le corps de Nat Turner a été écorché et démembré, sa peau cousue à titre de reliques, sa chair brassée dans de la graisse à wagon... tout cela dans l'espoir d'empêcher un héritage<sup>33</sup>. »

Grâce au film de Nate Parker, la culture noire est réhabilitée, ainsi que la figure de Nat Turner, et ni l'un ni l'autre ne sont coupés de leur communauté d'origine.

#### *Réception et déception*

À la différence de *Twelve Years a slave*, qui rapporte 56 millions de dollars aux États-Unis, *The Birth of a nation* n'en rapporte que 15<sup>34</sup>. L'échec est relatif, puisqu'une telle recette fait tout de même de ce film une œuvre de grand public. Sous le mandat de Barack Obama, la tendance est aux *feel good movies*, c'est-à-dire aux films porteur d'un message d'espoir, ce dernier terme étant ici à comprendre dans le sens de réconciliation. Or, dans *The Birth of a nation*, les relations relativement apaisées entre Noirs et Blanc du début du film sont déconstruites tout au long de l'œuvre, qui s'achève avec une opposition franche des Blancs et des Noirs, les uns réclamant la mort de Nat, les autres pleurant sa disparition. Ce pessimisme a quelque chose d'anachronique, et rapprocherait ce film plutôt du cinéma noir des années 1990<sup>35</sup>. Mais peut-être est-il une préfiguration de l'ère Trump à venir et du retour des suprémacistes<sup>36</sup>.

Concernant les récompenses, s'il a gagné deux trophées au festival du film indépendant de Sundance, *The Birth of a nation* a été boudé par les autres organismes, et surtout par l'Académie des Oscars qui ne lui a accordé aucune nomination. La période de la promotion du film a été marquée par un scandale autour d'une ancienne affaire de viol supposément commis par Nate Parker. Malgré

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, page 90.

<sup>33</sup> « The near 48-hour rebellion resulted in the deaths of over 60 slave-holding family members, evoking fear throughout the country. In retaliation, hundreds of Africans, both enslaved and free, were murdered. Nat Turner's body was flayed and dismembered, his skin sewn into relics, his flesh churned into wagon grease... all in hope of preventing a legacy. », texte final, *The Birth of a nation*, Nate Parker, 2016 (nous traduisons).

<sup>34</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

le fait qu'il ait été blanchi, l'affaire a rejailli sur son film qui a donc été, dans une volonté très hollywoodienne de consensus, écarté des Oscars pour ne pas soulever la polémique<sup>37</sup>.

Si le message est particulièrement important et la construction du film réussie, l'absence de récompense ternit quelque peu le tableau d'ensemble et amoindrit l'effet de *The Birth of a nation* sur l'imaginaire collectif.

### **Réinterpréter les faits : que dit la fiction de la mémoire ?**

Certains films du présent corpus, en entier ou en partie, ignorent la vérité historique. Il ne s'agit pas ici de considérer les films qui ne prennent que de légères libertés avec les faits pour produire un effet dramatique, mais des quelques aberrations historiques que l'on retrouve ponctuellement. Les films représentent l'histoire, ou bien représentent l'histoire telle qu'elle aurait pu être ; c'est le principe de l'uchronie. Et pourtant, même dans ce cas, les films en disent long sur la mémoire du passé. Marc Ferro<sup>38</sup> expliquait que la fiction renseigne tout aussi bien, voire mieux que l'histoire, sur le passé. On peut considérer que les inventions des cinéastes quand ils choisissent de représenter des événements lointains – *i.e.* l'esclavage ou la période des droits civiques – informent le public, comme l'historien, de la mémoire collective attachée aux faits. Par conséquent, il convient de se demander comment la représentation de l'histoire et de l'expérience africaines-américaines peut, sans toucher à la reconstitution de leur réalité intrinsèque, instruire sur le rapport de la société étatsunienne contemporaine à son passé. Finalement, cela revient à étudier la dimension historiographique du cinéma, qui, comme la manière d'écrire des historiens a évolué avec le temps, a évolué dans la façon de représenter le passé.

#### *Des recettes particulières...*

Ce paragraphe est consacré aux libertés avec l'Histoire que prennent *Beignets de tomates vertes* et *La Couleur des sentiments*. Tous deux réalisés par des Blancs et adaptés de romans écrits par des autrices blanches, ces films sont emplis de bonnes intentions pour la représentation d'une réconciliation raciale, mais la réception est divisée du fait des maladresses. C'est particulièrement le cas de *La Couleur des sentiments* :

« L'auteur du roman, le réalisateur du film, les producteurs (Dreamworks) sont blancs, tout comme le public que l'on ne souhaite pas aliéner, sachant que le public noir est largement conquis d'avance [...]»<sup>39</sup> »

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Marc Ferro, *op. cit.*

<sup>39</sup> Anne Crémieux, citée par Régis Dubois, *op. cit.*, 2017, page 81.

En d'autres termes, le fait même que des Blancs s'approprient l'expérience noire est, une fois de plus, un biais dans la représentation de l'histoire. Mais cela ne s'arrête pas là, puisque les deux films sont, du moins partiellement, des uchronies fantaisistes.

Dans *Beignets de tomates vertes*, nous l'avons vu, Sipseye tue Frank afin qu'il ne puisse pas enlever son fils, et qu'il ne constitue plus un danger pour Idgie et Ruth. Mais c'est la manière dont Idgie, Big George et Sipseye font disparaître le corps qui est étonnante. En effet, ils découpent le cadavre et en font de la viande, que Big George cuisine au barbecue. Le shérif venu enquêter sur la disparition de Frank déjeune au *Whistle Stop Café*, le restaurant d'Idgie et Ruth, et on lui sert la viande du corps de Frank. Alors qu'il trouve cela délicieux, Sipseye répond que « le secret est dans la sauce<sup>40</sup> ». Évidemment, cet événement est pure invention, mais il est au cœur du dénouement, puisqu'Idgie est acquittée notamment parce qu'aucun corps n'a été retrouvé. Si cette séquence ne dit rien d'une vérité historique, on peut émettre des hypothèses concernant ce qu'elle traduit de la mémoire de la ségrégation. Est-ce une reprise symbolique du mythe de Tantale – qui a fait manger ses enfants aux Dieux et a été condamné à la faim et la soif éternelles – mais réactualisée ? Dans ce cas, cet acte serait à comprendre dans le sens d'une punition des Blancs, condamnés au crime du cannibalisme sans même le savoir, afin d'expié leurs fautes. D'autant plus qu'Idgie refuse, uniquement ce jour-là, de servir les Noirs, les préservant ainsi du cannibalisme et donc symboliquement, protégeant leur innocence. Cependant, la réplique malicieuse de Sipseye peut avoir un effet tout à fait inverse ; cela suggérerait qu'elle s'amuse de son meurtre et de la situation d'avoir cuisiné le cadavre, et dans ce cas, placerait les Noirs en position de culpabilité. Bien sûr, cette séquence ne peut être analysée qu'à partir d'hypothèses interprétatives ; à l'image de la mémoire, l'interprétation recouvre une dimension de subjectivité. On ne peut en réalité rien voir d'autre que ce qui est montré, le fruit de l'imagination de l'autrice, mais cet épisode reste intéressant pour questionner la mémoire, puisqu'il inverse le rapport de force habituel entre domination et crimes des Blancs sur les Noirs, au profit d'une malice et d'une capacité de nuisance présente aussi chez les Africains-Américains.

Dans *La Couleur des sentiments*, Minny se venge des mauvais traitements d'Hillary en lui préparant sa tarte au chocolat préférée. Mais elle refuse que la mère d'Hillary (Sissy Spacek) en mange. Lorsque la jeune femme a terminé, Minny lui fait comprendre qu'elle a ajouté un ingrédient à cette tarte ; ses propres excréments. La mère d'Hillary trouve cela extrêmement drôle, et pour se venger, sa fille l'envoie en maison de retraite. Cette séquence montre la capacité de rébellion des domestiques noires, qui, sachant très bien que leur travail est conditionné au bon vouloir des Blancs, trouvent manière de se venger. C'est drôle, c'est le détail truculent qui, une fois inséré dans

---

<sup>40</sup> « The secret is in the sauce », Cicely Tyson/Sipseye, *Beignets de tomates vertes*, Jon Avnet, 1992 (nous traduisons).

le livre de Skeeter, garantit aux domestiques de ne pas être inquiétées, parce qu'elles savent qu'Hillary usera de toute son influence pour que les gens croient que cela ne s'est pas passé à Jackson, afin de préserver sa réputation. Mais, une fois de plus, cela fait aussi passer la méchanceté de l'autre côté, et les Noires ne sont alors plus si innocentes.

Ces deux exemples permettent de voir un équilibre de la mémoire selon une nouvelle modalité. Il ne s'agit plus seulement de la reconnaissance des crimes (bien réels) des Blancs, mais aussi des fautes (fictives) des Noirs. On pourrait imaginer alors que ces épisodes suggèrent que la réconciliation raciale passerait par un partage des fautes, proposés par des réalisateurs blancs craignant de condamner trop ouvertement les agissements de leur race par peur d'être boudés du public<sup>41</sup>. Ceci sans bien sûr nier les comportements racistes. Quoi qu'il en soit, ces exemples permettent de soulever des questionnements concernant la mémoire et la manière dont chaque détail peut être signifiant.

#### *Le cas Django Unchained*

Le film de Quentin Tarantino est clairement délimité chronologiquement par un texte qui s'ajoute à l'image après le générique de début : l'action se déroule en 1858, deux ans avant la guerre civile. Cela donne du crédit et laisse penser que le film sera une représentation fiable de l'histoire. Ici encore, certains éléments, dont nous avons déjà parlé, sont effectivement historiquement corrects. Mais que dire des anachronismes et des fantaisies ? La dynamite dont Django se sert pour faire exploser la maison de Candyland n'a pas encore été inventée, puisqu'elle a été découverte en 1866 par Alfred Nobel. De même, les lunettes de soleil noires que porte Django lorsque dans la séquence finale, il est vêtu des habits de feu Calvin Candie, n'existaient pas à l'époque<sup>42</sup>. Et un Noir qui passe du statut d'esclave à celui de chasseur de prime n'existe pas non plus. Que dire alors de la longue séquence de massacre au cours de laquelle Django, seul contre des dizaines de Blancs, parvient à en tuer un très grand nombre sans même être blessé ? Au milieu de cette séquence, la chanson *Unchained* de James Brown et Tupac accompagne l'héroïsme de Django tuant tous les Blancs qui se



Image 41 La tuerie de Candyland (*Django Unchained*)

<sup>41</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

présentent à lui. La bande sonore est alors elle-même anachronique, puisque le rap n'existait bien évidemment pas du temps de l'esclavage. Mais cela permet un hommage à la musique africaine-américaine.

Plus encore, avec la séquence montrant la carriole de Schultz et Django attaquée par les cavaliers du Ku Klux Klan, masqués de capuchons blancs, Tarantino s'éloigne définitivement de la crédibilité historique, puisque le Klan n'existait pas en 1858 et est né après la guerre civile<sup>43</sup>. Pourtant, cette scène est très intéressante ; pour une fois, un réalisateur blanc, plus que de dénoncer les cruautés du Klan, les tourne en ridicule :

« On va foutre une sale raclée à cet ami des nègres [...] Bordel, je vois que dalle avec ce truc<sup>44</sup>. »

Les hommes n'arrivent pas à se mettre d'accord, enfilent les capuches qui leur brouillent la vue, et lorsque l'un d'eux s'en plaint, un autre lui répond de se taire parce que sa femme a passé la journée à les coudre. Paradoxalement, cette pointe humoristique témoigne de l'implication des femmes dans le Klan, puisque ce sont elles qui fabriquaient les costumes<sup>45</sup>.



Image 42 Le Klan ridiculisé (*Django Unchained*)

Mais surtout, cela dénonce l'imbécillité des suprémacistes, les décrédibilise, et ce faisant, détruit l'image de danger qu'ils peuvent représenter, et déconstruit l'héroïsme du Klan de *Naissance d'une nation*. Dans le livre racontant son infiltration du Klan, Ron Stallworth explique d'ailleurs que lors d'une manifestation, un homme noir a répondu à son fils qui lui demandait qui étaient ces personnes en costumes blancs, qu'il s'agissait « juste de clowns<sup>46</sup> ». Stallworth exprime alors l'agréable surprise qu'il a ressentie en constatant le changement des représentations et la diminution de la peur. Quentin Tarantino propose lui aussi d'inscrire dans la mémoire collective l'image d'un Klan ridicule, d'où cette scène clownesque.

<sup>43</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>44</sup> « We're gonna whup that nigger lover to death [...] I can't see fucking shit out of this thing. », Klansman, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

<sup>45</sup> Michael W. Fitzgerald, *op. cit.*

<sup>46</sup> Ron Stallworth, *op. cit.*

Concernant la représentation de l'esclavage, Tarantino réécrit l'histoire afin que son héros soit confronté aux dérives les plus atroces de l'esclavage et aux propriétaires les plus sadiques<sup>47</sup>. Il pousse, comme dans nombre de ses films, la violence à l'extrême, presque au point de la caricature. Mais cela informe assez abondamment sur la mémoire de l'esclavage. En mettant en avant les supplices subis, entre le fouet, le marquage au fer rouge, la muselière – que l'on aperçoit aussi dans *The Birth of a nation* – et la poursuite d'un esclave par des chiens qui le dévorent, le cinéaste révèle la dimension douloureuse et traumatique du passé de l'esclavage. Quitte à inventer des supplices qui n'ont pas forcément eu lieu, comme les combats à mort de *mandingo* entre esclaves<sup>48</sup> que Candie regarde tranquillement installé dans un fauteuil confortable. Le nom de ce type de combat est emprunté au film *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975), du courant de la *Blaxploitation*.

Les points précédents nous ont permis de démontrer que la représentation de l'histoire proposée par Tarantino est fautive, puisqu'il réécrit et réinvente les faits. En revanche, ce film est très riche concernant la question de la mémoire et de l'intertextualité, dans la mesure où il constitue un hommage aux films de la *Blaxploitation*. Django est le *bad ass nigger* du XXI<sup>e</sup> siècle. À part lui, tous les autres personnages d'esclaves noirs sont apathiques et semblent dénués d'intelligence et de toute pensée d'insurrection. Pour preuve, quand Django lance l'attaque de Candyland, pas un seul Noir ne se joint à lui pour former une insurrection. En témoigne le début du film ; lorsque Schultz libère Django, il salue la file d'esclaves en les appelant « pauvres diables<sup>49</sup> ». Les esclaves le fixent, le regard vide, et lorsqu'il leur tend les clés de leurs chaînes, ils ne semblent pas aptes à bouger, comme s'ils étaient des automates<sup>50</sup>. Lors du dîner chez Candie, ce dernier fait un cours de phrénologie. Cette supposée science est une théorie très répandue au XIX<sup>e</sup> siècle : elle suppose que les facultés mentales, affectives, les aptitudes, le caractère, les instincts étaient conditionnés par la forme du crâne, du fait des localisations cérébrales<sup>51</sup>. Candie explique alors le bien-fondé de l'esclavage :

« Dans le crâne de l'Africain, ici, l'aire associée à la soumission est plus développée que pour tout autre espèce humaine ou sous humaine sur terre<sup>52</sup>. »

Et de fait, c'est exactement de cette manière que sont représentés tous les Noirs du film, sans compter Broomhilda (Kerry Washington), le type de la *tragic mulatto* qui se lamente en attendant que son mari vienne la sauver. Seules deux exceptions sont à souligner. Le personnage de Stephen

---

<sup>47</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> « Hello you poor devils ! », Christoph Waltz/Schultz, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

<sup>50</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>51</sup> Article « phrénologie » du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté en ligne pour la dernière fois le 19 juillet 2020.

<sup>52</sup> « In the skull of the African, there, the area associated with submissiveness is larger than any human or any subhuman species on planet earth. », Leonardo DiCaprio/Calvin Candie, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

(Samuel L. Jackson) a un certain caractère, mais il est vraiment inséré dans le carcan stéréotypique du Tom dévoué et aliéné, qui fait tout pour garantir le bonheur de son maître. Il déteste bien évidemment Django dès leur arrivée à Candyland, demandant qui est le « négro sur ce canasson<sup>53</sup> » et n'hésite pas à exprimer sa désapprobation lorsqu'il apprend que Django va loger avec les Blancs :

« J'arrive pas à croire que vous avez invité un négro dans la Grande maison. Votre papa doit se retourner dans sa foutue tombe<sup>54</sup>. »

Mais cette figure du Tom est complètement reconfigurée, dans la mesure où il est rendu astucieux, intelligent, rusé, observateur, et même méchant, cruel et capable de mener la plantation et d'y faire régner la terreur en l'absence du maître<sup>55</sup>. Il est ce mauvais Noir aliéné au point de trahir sa propre race pour aider les tortionnaires blancs. Et face à cela, on a le héros, le super Django émancipé, libre, capable de tuer de nombreux Blancs pour sauver la femme qu'il aime, se revendiquant lui-même comme le « nègre sur 100 000<sup>56</sup> », celui qui est exceptionnel et a des qualités dignes des Blancs, d'après les mots de Candie. D'ailleurs, le titre même, *Django Unchained*, signifie à la fois « Django sans chaînes », au sens d'un esclave affranchi, mais aussi « Django déchaîné », au sens d'une sorte de super-héros noir *badass* que rien ne peut arrêter.

À quoi renvoie cette représentation du Noir ? Le message mémoriel porté par le film de Tarantino est ambigu. D'une part, en offrant le rôle-titre à un Noir et en en faisant un héros, le cinéaste redonne dignité à la communauté africaine-américaine. Mais que tous les autres Noirs soient passifs ou mauvais prive dans le même temps le public noir d'une fierté identitaire. Ce contraste, qui montre la différence entre le Noir émancipé et le Noir asservi nourrit l'impression que l'esclavage a formé les individus à être généralement de grands enfants dépendants et passifs, alors même que l'histoire a prouvé le contraire. Cela pourrait être aussi une manière de suggérer l'évolution sociale des Noirs et de rendre justice à leurs combats, qui leur ont permis de passer de population servile à citoyens à part entière. Finalement, on a d'un côté Django, le héros sous l'égide de son mentor Schultz, mais qui parvient à s'émanciper pour achever seul sa quête, et d'un autre côté Stephen, qui semble stupide mais se révèle en réalité la tête pensante de Candie<sup>57</sup>. Mais cela semble toutefois suggérer, du fait du contraste entre Django et ses pairs, que seuls certains Noirs ont été capable de sortir du lot et d'atteindre une place égale, voire supérieure, aux Blancs.

---

<sup>53</sup> « Who this nigger up on that nag? », Samuel L. Jackson/Stephen, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

<sup>54</sup> « Can't believe you brought a nigger to stay in the Big House. Your daddy rolling over in his goddamned grave. », Samuel L. Jackson/Stephen, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

<sup>55</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>56</sup> « I am that one nigger in 10,000 », Jamie Foxx/Django Freeman, *Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012 (nous traduisons).

<sup>57</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

*Une mémoire collective unifiée ?*

La réception mitigée de *Django Unchained* prouve une fois de plus le manque d'unité autour de la mémoire de la communauté africaine-américaine. Dans le magazine *Slate*, Dana Stevens condamne ce film et le déferlement de violence qu'il propose :

« Le projet de Tarantino a peut-être été de mettre en scène les horreurs de l'esclavage [...] mais il y a quelque chose dans la délectation du réalisateur à montrer autant d'actes de violence qui m'a laissée non seulement physiquement, mais aussi moralement écœurée. Sa fascination pour les représailles graphiques place le spectateur dans la position de Calvin Candie, qui regarde les combattants de *mandingo* s'entretuer, une cigarette au bec et un cocktail à la main<sup>58</sup>. »

À l'inverse, A. O. Scott, critique au *New York Times*, reconnaît la dimension choquante de ce film mais lui attribue une importance mémorielle :

« C'est digressif, drôle, d'une brutalité enthousiaste et résolument blasphématoire [...] Mais c'est aussi un important et troublant film sur la question de l'esclavage et du racisme<sup>59</sup>. »

Au sein même de la communauté africaine-américaine, le film fait débat. Il est, d'une part, critiqué, notamment par Spike Lee, pour son usage trop récurrent du terme de *nigger*, comme si Tarantino croyait qu'il était un Noir et donc autorisé à employer ce mot tabou<sup>60</sup>. Certains Noirs affirment avoir apprécié ce film, mais en précisant avoir été dérangés par l'usage de ce mot. D'autre part, Louis Farrakhan, le dirigeant de la *Nation of Islam* depuis 1981, reconnaît ce film, qui témoigne selon lui d'un intérêt renouvelé des Blancs pour l'histoire des Noirs et ainsi une mise en avant de héros africains-américains. Il salue ainsi à travers le personnage de Django les résistants historiques noirs, des modèles pour inciter les Noirs opprimés à refuser le système qui les maltraite<sup>61</sup>. Concernant le public, le film est un succès, puisqu'il rapporte 162 millions de dollars aux États-Unis<sup>62</sup>, mais aussi l'Oscar du meilleur scénario, et l'Oscar du meilleur acteur dans un second rôle pour Christoph Waltz<sup>63</sup>. La polémique autour de ce film reflète alors les tensions internes et les différences d'idéologies qui existent au sein de la communauté africaine-américaine depuis la

---

<sup>58</sup> « Tarantino's intent may have been to showcase the horrors of slavery [...] but there's something about his directorial delectation in all these acts of racial violence that left me not just physically but morally queasy. His fascination with repeated acts of graphic retribution puts the viewer in the position of Calvin J. Candie, watching with a cigarette hold and a coconut drink in hand as the Mandingoes fight it out. », Dana Stevens pour le magazine *Slate*, citée par Donald Bogle, *op. cit.*, page 468.

<sup>59</sup> « It is digressive, jokey, giddily brutal and ferociously profane [...] But it is also a troubling and important movie about slavery and racism. », A.O. Scott pour le *New York Times*, cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 468.

<sup>60</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>61</sup> Laure-Anne Cari, *op. cit.*

<sup>62</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 2017.

<sup>63</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

Reconstruction. L'exemple de *Django Unchained* permet donc de souligner l'absence de consensus mémoriel autour de la question de l'esclavage. Il en va de même pour *La Couleur des sentiments*, critiqué notamment parce qu'il met finalement Skeeter en avant plus que les femmes noires dont elle écrit l'histoire. Mais ces deux films sont des succès, et cela prouve que les citoyens étatsuniens sont enfin prêts à voir l'histoire des tensions raciales portée à l'écran.

### **Choisir le genre de l'horreur pour dénoncer le passé : une modalité de réparation ?**

Après avoir étudié les films tentant de représenter le plus fidèlement possible l'Histoire, ainsi que ceux dont les cinéastes prennent leurs libertés avec la réalité des faits, il convient maintenant d'interroger un genre particulier, celui du film horrifique, dans lequel des éléments paranormaux sont introduits. Que dit ce genre du rapport au passé ? Une nouvelle fois, l'interprétation des œuvres cinématographiques joue un grand rôle dans la compréhension du message mémoriel, ce chapitre visant à soulever des questionnements plus qu'à asséner des vérités.

#### *Se détourner de la rationalité pour dénoncer les souffrances*

À la manière de la littérature, le film est une modalité de récit. Et dans la mesure où le genre horrifique ne peut être qu'inspiré de faits réels et ne peut être une reconstitution précise d'événements ayant eu lieu, il n'est possible qu'à travers l'interprétation de comprendre le message sous-jacent. C'est d'ailleurs le propre de toute œuvre d'art. Pour éviter un recours trop violent et trop explicite à une réalité douloureuse<sup>64</sup>, plusieurs films se déroulent dans un univers fantastique ou dans un univers dans lequel le fantastique a sa place. C'est l'exemple de *Candyman* (Bernard Rose, 1992), que nous évoquons pour les besoins de cette démonstration, mais qui n'a pu être inséré au corpus pour des questions de disponibilité. Une jeune étudiante, Helen, travaille sur les légendes urbaines et les croyances populaires. Elle retrouve régulièrement l'histoire de Candyman, un homme qui ferait régner la terreur dans le ghetto de Cabrini Green depuis des décennies en s'attaquant aux femmes et aux enfants. Elle apprend par la suite la véritable histoire de cet homme : Daniel, fils d'un ancien esclave ayant fait fortune grâce à l'invention d'une machine, il avait fréquenté les meilleures écoles et les plus hautes sphères de la société. Une idylle avec une jeune femme blanche déclencha cependant le courroux du père de cette dernière qui, furieux qu'elle tombe enceinte d'un Noir, paya des hommes pour lyncher Daniel. Il fut roué de coups puis recouvert de miel et laissé aux abeilles qui le piquèrent jusqu'à ce qu'il en meure. Ses restes furent dispersés sur ce qui devint le ghetto de Cabrini Green. Il apparaît à Helen, la poussant jusqu'à la

---

<sup>64</sup> Régis Dubois, *op. cit.*, 1997.

folie. Ici, il est clair que le détour par le genre de l'horreur permet de dénoncer le traumatisme des supplices endurés par les Noirs américains, mais aussi de montrer la persistance de ses effets sur les États-Unis contemporains. Le fantôme de Candyman serait alors les effets du racisme dans la société<sup>65</sup>. Dans le contexte du début des années 1990 et notamment de l'agression de Rodney King, cette hypothèse semble crédible.

Tout récemment, le film *Get Out* (Jordan Peele, 2017) recourt lui aussi à l'irrationnel. S'il ne se concentre pas sur notre période d'étude puisque l'action se déroule en 2017, il est cependant intéressant pour comprendre cette persistance du traumatisme dans la mémoire collective, de manière latente. Chris Washington (Daniel Kaluuya), un jeune Noir, part rencontrer les parents de sa fiancée blanche, Rose Armitage (Allison Williams). Dès le début du film, une ambiance étrange plane sur la maison de famille. Peu à peu, Chris comprend qu'il est tombé dans un piège, et que la famille Armitage enlève des Noirs depuis des années afin de les réduire en esclavage. La mère de Rose, Missy (Catherine Keener), hypnotise les victimes afin de les emprisonner dans leur propre esprit. Après cela, le père, Dean (Bradley Whitford), transplante le cerveau d'un Blanc ayant préalablement remporté la victime noire aux enchères dans le corps de cette dernière. De ce fait, le suprémaciste blanc bénéficie d'une seconde vie. L'homme qui achète Chris en vue d'être transplanté dans son corps est Jim Hudson (Stephen Root), un homme aveugle qui veut pouvoir profiter de la vision de Chris, photographe de talent. Ce film horrifique permet d'informer de manière assez intéressante sur la mémoire de l'esclavage et des siècles d'oppression des Africains-Américains. En effet, l'expérience scientifique ici mise en avant pourrait évoquer l'étude de Tuskegee, sur la syphilis, entre 1932 et 1972. Le but de cette étude était de constater les effets de la syphilis en l'absence de traitement. Les 600 sujets, des métayers noirs pauvres d'Alabama, n'étaient pas informés qu'ils n'étaient pas traités, ni même parfois qu'ils étaient malades. Et même lorsque le traitement à la pénicilline a été découvert pour soigner la maladie, les sujets de l'étude n'en ont pas bénéficié<sup>66</sup>. Le scandale a éclaté dans les années 1970. *Get Out* permet donc, grâce à un détour par la fiction horrifique, de témoigner de la mémoire douloureuse des sévices subis lorsque les Noirs étaient des cobayes. De manière plus évidente, la mise en place d'un enfermement du Noir dans son propre cerveau et de l'intrusion d'un Blanc qui contrôle son corps conduit à une situation d'esclavage à perpétuité. Cela n'est pas sans évoquer l'infériorisation sociale et morale des Noirs, qui les a parfois conduits, en tant que minorité, à la conscience de porter une marque d'infamie, une incompétence et d'être impuissant à améliorer leur situation<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

<sup>67</sup> Earl Lewis, *op. cit.*

Le film sur lequel nous nous attarderons le plus est *Beloved*, l'adaptation par Jonathan Demme du roman de Toni Morrison. Cette dernière, dès l'avant-propos du roman<sup>68</sup>, explique qu'en tant que romancière, elle avait besoin de ne pas rester strictement concentrée sur Margaret Garner, passionnante mais laissant peu de place à l'imagination. Surtout, elle reconnaît prendre ses libertés avec les faits, et exprime le besoin qu'elle a eu de se concentrer sur le personnage du bébé assassiné :

« La figure la plus centrale de cette histoire devait être elle, l'assassinée, et pas l'assassine. Celle qui avait tout perdu sans avoir eu son mot à dire. Elle ne pouvait pas flâner dehors, elle devait entrer dans la maison<sup>69</sup>. »

En effet, dès les premières secondes du film, on comprend que la maison où se déroule l'action, le 124, est hantée ; la table bouge seule, des cris de bébés se font entendre. Aucun Noir n'ose s'arrêter devant cette maison que les deux garçons fuient en courant. Alors que Paul D retrouve Sethe, il sent le démon qui habite la maison et essaie de convaincre son amie de déménager. Un jour, une jeune femme (Thandie Newton), qu'un plan précédant montre dans un marais, entourée d'insectes, apparaît devant leur porte. De sa voix d'outre-tombe, elle confie s'appeler Beloved (ou « bien-aimée »). Ce nom correspond à la seule inscription qu'il y a sur sa tombe. Elle confie à Denver (Kimberly Elise) qui elle est, en disant que Sethe l'a « laissée derrière elle. Toute seule livrée à [elle]-même<sup>70</sup> ». Quand Paul D l'interroge sur l'endroit d'où elle vient, elle répond qu'il « y a beaucoup de gens là-bas en bas. Certains sont morts<sup>71</sup> ». Au fil du film, elle devient de plus en plus étrange avec Paul D, à qui elle semble jeter une sorte de sort qui le rend malade. Après quoi, elle se rend dans sa cabane pour avoir un rapport charnel avec lui. Denver, qui regarde par la fenêtre, distingue dans la nuit une lumière rouge se dégager de la cabane de Paul D. Sethe finit par comprendre que Beloved est la fille qu'elle avait tuée en fuyant l'esclavage. Le retour de la figure de l'enfant tué est un retour du passé qui hante Sethe. C'est pour le spectateur un retour symbolique des crimes du passé national qui continue de hanter la mémoire collective.

#### *Du roman au film, une adaptation d'importance*

Toni Morrison a construit son roman pour redonner une place à l'enfant privée de vie. Première femme noire américaine à obtenir le prix Nobel de littérature, elle met sa condition de femme au service de son écriture pour revisiter la mémoire culturelle africaine-américaine<sup>72</sup>. Le film

---

<sup>68</sup> Toni Morrison, *op. cit.*

<sup>69</sup> « The figure most central to the story would have to be her, the murdered, not the murderer, the one who lost everything and had no say in any of it. She could not linger outside; she would have to enter the house. », Toni Morrison, *op. cit.*, page XII (nous traduisons).

<sup>70</sup> « She left me behind. By myself. », Thandie Newton/*Beloved*, *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

<sup>71</sup> « There is a lot of people down there. Some are dead. », Thandie Newton/*Beloved*, *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

<sup>72</sup> Claude Cohen-Safir, *op. cit.*

commence presque comme le roman : avec une séquence où la maison hantée se déchaîne, on voit les deux fils de Sethe fuir l'endroit. Dès les premières minutes, le spectateur comprend qu'il est introduit dans un univers où domine une dimension paranormale<sup>73</sup>, et c'est ce détour par le fantastique qui rend le message mémoriel efficace. Plus encore, c'est en donnant la parole à une femme presque oubliée de l'histoire que Toni Morrison accomplit un travail de transmission de la mémoire, *Beloved* devenant une œuvre porte-parole pour les femmes noires américaines en souffrance<sup>74</sup>. C'est en tous cas dans ce but précis que le livre a été porté à l'écran par Jonathan Demme, et surtout par Oprah Winfrey. Cette dernière, propriétaire de sa société de production et devenue célèbre grâce à des *talk-shows*, souhaite acquérir une place au cinéma. Coproductrice et actrice principale du film, elle a passé dix ans à travailler sur l'adaptation<sup>75</sup>.

Le budget consacré à *Beloved* est le plus important jamais consacré à un film portant sur la question de l'expérience africaine-américaine ; 53 millions de dollars sont dépensés pour porter le texte à l'écran, et 30 millions de dollars supplémentaires pour le marketing<sup>76</sup>. La campagne de promotion est considérable, Oprah Winfrey plaçant toute son énergie pour faire comprendre l'importance mémorielle de ce film. Mais la réception, mitigée, est décevante. En outre, les performances des acteurs sont critiquées, particulièrement celle de Thandie Newton, qui incarne Beloved :

« Elle semble à peine humaine. En fait, elle ressemble à un monstre de dessin animé. Elle joue avec entrain les gémissements d'une Beloved baveuse et bouche bée, et continue comme une version "Cosby show" de Linda Blair dans *L'Exorciste* – ce qui, malheureusement, est assez drôle. Or, ce film n'est pas censé être drôle<sup>77</sup>. »

De plus, l'échec – relatif – de ce film au box-office, rapportant 22 millions de dollars aux États-Unis, marque pour un temps la fin des tentatives ponctuelles d'Hollywood de s'intéresser à la question noire<sup>78</sup>. Cependant, ce film rend incontestablement visible les femmes africaines-américaines. Et dans cette perspective, *Beloved* est une réussite. Il permet d'intégrer dans le paysage audiovisuel la mémoire des crimes de l'esclavage, une mémoire traumatique et taboue. Le critique David Denby souligne d'ailleurs que « la représentation des femmes donne au moins une chose à

---

<sup>73</sup> Toni Morrison, *op. cit.*

<sup>74</sup> Claude Cohen-Safir, *op. cit.*

<sup>75</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> « seems not quite human. In fact, she's almost a cartoon freak. As she jarringly plays her, Beloved gawks and drools and yammers and carries on like a 'Cosby' show version of Linda Blair in *The Exorcist* – which, alas, is funny. This is not supposed to be a funny movie », critique du *New York Post* à propos de Thandie Newton dans *Beloved*, citée par Donald Bogle, *op. cit.*, page 353 (nous traduisons).

<sup>78</sup> Donald Bogle, *op. cit.*

laquelle se raccrocher<sup>79</sup> ». Grâce à des *flash-backs*, on apprend que Sethe a assisté à la mort de sa mère, pendue par des Blancs. Une femme à côté de Sethe lui explique que sa mère a eu de nombreux enfants, de nombreux hommes différents, mais que Sethe est la seule à qui elle a donné un nom parce que c'est la seule à être née d'une relation d'amour. Subtilement, la culture du viol du temps de l'esclavage<sup>80</sup>, une part cruciale de l'histoire des femmes africaines-américaines, est ici dénoncée. Ainsi, si le film n'a pas eu la reconnaissance du livre, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une œuvre importante. Le genre horrifique fait alors écho aux horreurs du passé étatsunien. Par une représentation symbolique voire métaphorique des crimes, cette œuvre participe de la mémoire collective nationale.

### *Une métaphore de la nation ?*

La séquence du début, que nous avons déjà évoquée, montre une maison hantée dans laquelle rien ne fonctionne correctement, tout étant soumis à la colère du fantôme qui l'habite. Cette maison peut être interprétée comme une représentation symbolique de la nation étatsunienne pleine de tensions et de dysfonctionnements, hantée par un passé honteux. La métaphore qui assimile les États-Unis à une maison ne serait d'ailleurs pas une nouveauté ; rappelons le discours de Springfield prononcé par Lincoln le 16 juin 1858<sup>81</sup>. Dans ce discours, il compare les États-Unis mi-esclavagistes mi-libres à une « maison divisée contre elle-même ».

Les États-Unis seraient alors à l'image du 124, gangrénés par les crimes passés qui continuent de les poursuivre. L'hypothèse est logique ; Toni Morrison affirme elle-même qu'elle évoque un passé qui, bien qu'enfoui, n'est pas oublié. Et la société étatsunienne du début des années 1990, avec un renouveau des tensions raciales et des émeutes, confirme la persistance de tensions dont l'origine remonte, au moins, au temps de la Reconstruction, si ce n'est à la fondation de la nation. La faute originelle de la nation étatsunienne, *i.e.* l'esclavage, n'est en 1998 toujours pas expiée. Le drapeau confédéré reste omniprésent dans le Sud, les inégalités au logement perdurent, ainsi que les lieux de commémorations des héros de la Confédération<sup>82</sup>.

Tout comme Sethe est poursuivie par le traumatisme de son passé d'esclave et par son crime d'avoir tué sa propre fille, les États-Unis sont poursuivis par le crime d'avoir réduit en esclavage toute une population. Porter à l'écran l'histoire de Sethe, c'est porter à l'écran l'histoire des États-Unis, cette nation fondée en rejet du colonialisme et pour la liberté, qui pourtant a échoué

---

<sup>79</sup> « the images of women at least give us something to hold on to », David Denby cité par Donald Bogle, *op. cit.*, page 353 (nous traduisons).

<sup>80</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>81</sup> Farid Ameer, *op. cit.*

<sup>82</sup> Voir à ce sujet la carte interactive, proposée par le L, qui recense tous les symboles confédérés encore présents aux États-Unis, des noms d'écoles aux plaques commémoratives, en passant par les parcs ou la célébration de jours fériés. Le lien hypertexte est en bibliographie.

à garantir à tous ses citoyens l'égalité. De la même manière, en croyant mettre son enfant en sécurité, Sethe s'est condamnée à une vie de souffrances, que Paul D n'hésite pas à mettre en évidence :

« Ça a pas vraiment marché, hein ? Tes fils sont partis tu sais même pas où. Une de tes filles est morte. L'autre peut même pas dépasser la clôture du jardin. Comment tu peux dire que ça a marché<sup>83</sup> ? »

À la fin du film, sur la demande de Denver qui ne supporte pas de voir sa mère s'enfoncer dans une sorte de folie, un groupe de vieilles femmes noires vient devant la maison. Elles pratiquent un exorcisme, qui mène à la disparition de *Beloved*. Sethe ne s'en remet pas, persuadée d'avoir été abandonnée par *Beloved*. Symboliquement, cette scène peut exprimer deux choses. La première est qu'il est impossible de réparer parfaitement les erreurs du passé. La seconde porte un message d'espoir. Au même titre que *Beloved*, le fantôme de l'enfant assassiné, peut disparaître, la nation étatsunienne peut envisager une possibilité de rédemption par la réparation des crimes. Cela commence en 2008, avec le vote des excuses officielles faites par le Congrès à la communauté africaine-américaine pour l'esclavage et la ségrégation<sup>84</sup>.

Ainsi, le cinéma de grand public parvient à représenter de plus en plus fidèlement l'histoire des relations interraciales aux États-Unis. Une place plus juste est donnée aux Noirs, au sein des circuits de production comme dans les thématiques abordées par les films, malgré les controverses persistantes. Grâce au recul par rapport au passé représenté, et grâce aux évolutions sociales, il est enfin possible de porter à l'écran les crimes comme les réconciliations, pour fonder une nouvelle mémoire collective plus nuancée. Il est aussi possible de prendre de nouvelles libertés avec l'histoire, non plus pour servir un racisme radical comme dans *Naissance d'une nation*, mais pour rendre justice au caractère des Africains-Américains. Nous pouvons alors clôturer cette partie avec ces mots de Donald Bogle, concernant l'entrée dans la décennie 2010 :

« Hier n'a peut-être pas été idéal. Mais les talents de ces extraordinaires artistes du cinéma passé nous laissent penser que demain sera forcément meilleur<sup>85</sup>. »

Et nous ajoutons qu'à l'aube de la troisième décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, si les progrès sont incontestables, des questionnements nouveaux émergent.

---

<sup>83</sup> « Didn't work, though, did it? Your boys gone, you don't know where. One girl's dead. The other can't get further than the yard. How did it work? », Danny Glover/Paul D, *Beloved*, Jonathan Demme, 1998 (nous traduisons).

<sup>84</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>85</sup> « Yesterday may not have been great. But the talents of some extraordinary past black film artists make us believe that tomorrow has to be better. », Donald Bogle, *op. cit.*, page 477 (nous traduisons).

## Conclusion

« [...] le lecteur devra se contenter du récit partiel qui lui est maintenant proposé en se disant que tout livre historique est une œuvre inachevée<sup>1</sup>. »

Il nous est impossible de poser le point final d'un sujet aussi large que la question raciale et ses répercussions culturelles aux États-Unis. Mais nous interrompons ici notre réflexion, avec cette formule de l'historien Shlomo Sand, dont la méthode a guidé notre travail, et dans trois directions.

En premier lieu, il convient de construire un bilan de nos interrogations, afin d'envisager dans une vue d'ensemble l'évolution du cinéma. En d'autres termes, comprendre comment, en plus d'un siècle, Hollywood est passé de *Naissance d'une nation* à *Harriet*, et comment, en plus d'un siècle, les esclaves noirs sont devenus Africains-Américains.

La deuxième partie de cette conclusion consiste en un questionnement de l'Amérique d'aujourd'hui, de ses avancées et de ses régressions. Il s'agit donc de sonder la réactualisation d'une désunion que l'on ne peut comprendre qu'à l'aune du passé.

Enfin, l'ère des nouvelles technologies et des plateformes de streaming conduit celui qui cherche à réinventer, de nouveau, ses supports d'études. Le succès des séries populaires, nouvelle modalité de récit et nouveau concurrent du cinéma, doit nous permettre de soulever de nouvelles hypothèses.

### **Le cinéma : pour une historiographie parallèle**

Nous avons montré la manière dont le cinéma intègre peu à peu les Africains-Américains, que ce soit dans les circuits de production ou dans les thématiques abordées. Ainsi, Hollywood se fait le miroir de la longue évolution sociale des Noirs et, à un rythme semblable à celui de l'historiographie, parvient à leur donner une place à la hauteur de la richesse de leur histoire.

#### *Le temps du racisme et de l'exclusion*

De la fin de la guerre civile aux années 1950, les Noirs américains sont passés de l'espoir de la liberté au désenchantement d'une réalité ségréguée. Exclue des lieux publics, relégués à un statut de citoyens de seconde zone, ils ont dû et ont su lutter pour conquérir leurs droits. Cependant, conditionnés par les mœurs, les circuits de production cinématographique ont diffusé le racisme bien longtemps. Si la Confédération a perdu la guerre civile, si l'Union et l'abolition l'ont emporté, l'idéologie de la *Lost Cause* a remporté le combat culturel. La suprématie blanche s'est installée dans la société comme à Hollywood. *Naissance d'une nation* a fondé un racisme stéréotypé

---

<sup>1</sup> Shlomo Sand, *op. cit.*, page 22.

durable, *Autant en emporte le vent* a glorifié le Vieux Sud, et l'Oscar de Hattie McDaniel n'a finalement pas révolutionné la place des Noirs au cinéma. Peu représentés, voire incarnés par des Blancs, les Africains-Américains ont même été dépossédés de leur culture propre, en étant enfermés dans une typologie dégradante de clichés. Leur musique, leur tessiture de voix, ont été appropriées par les Blancs. Leur histoire a été réécrite par les cinéastes, au profit de l'idéologie dominante, instaurant un mensonge qui a durablement façonné la mémoire et l'imaginaire collectifs. Et ce jusqu'aux années 1950-1960, deux décennies cruciales pour l'avancement des Africains-Américains.

*Is Black beautiful ?*

La période des années 1950 aux années 1990 constitue un temps de changements. Les Noirs évoluent d'abord socialement, avec l'abolition de la ségrégation scolaire, puis de la ségrégation dans les transports. La Cour suprême les reconnaît, mais le racisme reste latent. Le Ku Klux Klan n'abandonne pas son rêve d'une race blanche dominante. Le cinéma fait alors écho à ces avancées, en représentant, timidement d'abord, plus franchement par la suite, le courage de certains Noirs, mais aussi l'intégration. Sidney Poitier marque la période avec des rôles consensuels, mais qui permettent enfin au public noir de voir l'un des siens à l'écran, avec *La Chaîne*, *Devine qui vient dîner* et *Dans la Chaleur de la nuit*. Les clichés évoluent, ils sont réactualisés pour continuer de servir une domination blanche. Mais les années 1970, avec la *Blaxploitation*, montrent le chemin parcouru. Les Noirs sont finalement propriétaires de leur image et des modalités de récit de leur histoire. Malgré cela, le cinéma grand public reste dominé par les Blancs, donnant une image biaisée de l'histoire et de l'expérience africaines-américaines. Les Blancs semblent les sauveurs d'une communauté passive, incapable de prendre en main ses combats : *Mississippi burning* nie presque l'engagement des Noirs pendant l'été de la liberté. *La Couleur pourpre* cristallise l'ambiguïté d'un Hollywood blanc prêt à reconnaître l'apport culturel des Africains-Américains. Dans le même temps, *Le Chemin de la liberté* donne voix aux anonymes du boycott de Montgomery. De nouveau, la question émerge : qui mieux que des Noirs pour représenter l'histoire des Noirs ? Une autre problématique s'impose alors. Puisque le cinéma n'est plus contemporain de l'histoire qu'il représente, les films ne sont plus témoignages mais reconstitutions, et témoignent du rapport au passé. Ils constituent une somme de représentation, une forme de commémoration. L'enjeu est alors mémoriel.

« Parler du passé au présent<sup>2</sup> »

Le temps écoulé permet, dès les années 1990, de porter à l'écran des figures controversées, de glorifier le mouvement des droits civiques, tout en connectant le message porté par les films à

---

<sup>2</sup> D'après la formule de Shlomo Sand, « Le cinéma, puis la télévision, parlent du passé au présent », *op. cit.*, page 478.

un renouvellement des tensions. *Malcolm X* glorifie le leader un an après l'agression de Rodney King, un an avant l'élection de Bill Clinton. *Blackkklansman* moque le Klan et la suprématie blanche quelques mois après les émeutes de Charlottesville. La fin des codes de censure rend possible une représentation plus juste des crimes, et leur réparation symbolique par la figuration de personnages noirs courageux, dignes, capables de s'élever contre l'injustice. L'histoire portée par Hollywood devient monumentale : Malcolm X, Solomon Northup, Martin Luther King, Nat Turner, mais aussi Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson ou Harriet Tubman deviennent des héros et héroïnes érigés en modèles pour la nouvelle génération de Noirs américains. Le cinéma *mainstream* fait preuve d'un intérêt renouvelé pour l'histoire de l'esclavage et du temps des droits civiques, et fonde une nouvelle mythologie nationale. *La Couleur des sentiments*, un succès commercial incontestable, met en avant la vie des domestiques noires. Que de chemin parcouru de *Naissance d'une nation* à... *The Birth of a nation*. Hollywood ne glorifie plus les *Klansmen* mais les Noirs militants qui ont lutté pour être reconnus. Les circuits de production, une fois de plus, s'adaptent à l'historiographie et à la société, en montrant le long chemin parcouru par la communauté africaine-américaine. Le public assiste à une représentation plus juste de l'Histoire, dont la nuance reflète la réalité des faits : même militants noirs et membres du Klan peuvent s'entendre. C'est le cas dans *The Best of Enemies*. Finalement, tout l'enjeu est de lire dans les symboles portés à l'écran, pour trouver dans la fiction une vérité. *Django* ou *Beloved*, en s'éloignant de l'exactitude factuelle, en disent bien long sur le rapport mémoriel des Étatsuniens à leur histoire nationale faite de crimes, de tensions et de luttes pour la justice. Malgré cela, tensions comme revendications perdurent.

### **La fin de la « *Kultur Klux Klan*<sup>3</sup> » ?**

Si les changements à l'œuvre dans la société étatsunienne sont nombreux, le racisme est un élément de continuité historique depuis la guerre civile. La fracture entre le Nord et le Sud ne s'est pour ainsi dire jamais réellement refermée, mais il serait faux de dire que la place des Noirs n'a pas évolué. Entre ce qui semble être un retour en force des suprématies et un militantisme plus que jamais métissé, la nation étatsunienne expose une nouvelle fois ses contradictions. Réseaux sociaux et médiatisation jouent un rôle d'importance.

« *Racism isn't getting worse, it's getting filmed*<sup>4</sup> »

Cette formulation de Will Smith nous permet de mettre en évidence l'une des incohérences du rôle des réseaux sociaux. Fabuleux outils de dénonciation et de diffusion de l'information, ils

<sup>3</sup> Horace Kallen (1915), cité par Denis Lacorne, « Aux origines du multiculturalisme américain. Le pluralisme ou la *Kultur Klux Klan* ? », *Le Débat*, vol. 4, n° 186, 2015, pages 20 à 32.

<sup>4</sup> Le 3 août 2016, invité de l'émission *The Late Show*, l'acteur Will Smith évoque les relations raciales aux États-Unis.

donnent une vision pourtant très sélective de ce qui se passe. Il faut attendre la mort spectaculaire de George Floyd, le 25 mai 2020 à Minneapolis (Minnesota), pour réveiller le militantisme et la dénonciation. La vidéo de son arrestation par un policier fait le tour du monde en quelques heures. Il a fallu la mort de George Floyd<sup>5</sup> pour que les victimes des mêmes crimes, restées jusqu'alors anonymes, deviennent des martyrs que tout être humain se doit d'honorer : Michael Brown en 2014, Ahmaud Arbery le 23 février 2020, Breonna Taylor dans la nuit du 12 au 13 mars 2020. La nation étatsunienne s'est alors soulevée, dénonçant un racisme plus grave que jamais. Les émeutes furent nombreuses dans les grandes villes, à commencer par Minneapolis, et furent comparées à celles des années 1960. Rappelons alors la formule de Will Smith :

« Quand j'entends les gens dire "c'est pire que ça ne l'a jamais été", je ne cautionne pas du tout, vraiment. Clairement, ce n'est pas aussi grave que ça l'était dans les années 1960, et ce n'est certainement pas aussi grave que ça l'était dans les années 1860. Le racisme n'empire pas, il est simplement rendu plus visible<sup>6</sup>. »

Bien évidemment, le racisme est persistant. Bien évidemment, plus de 300 ans de domination blanche sur les Noirs ont laissé des traces, notamment visibles par l'impunité dont jouissent les policiers responsables de ces meurtres. Les émeutes persistent, et les images de violence qui les accompagnent se multiplient et se diffusent à l'échelle mondiale. Donald Trump lui-même ravive la mémoire douloureuse en s'inscrivant dans la continuité de Walter E. Headley, chef de la police de Miami (Floride). Ce dernier avait, en 1967, ordonné aux forces de l'ordre de répondre à une émeute violente par la violence, assurant qu'il se souciait peu d'être accusé de violences policières. La formule qu'il a employée, « *When the looting starts, the shooting starts*<sup>7</sup> » a été utilisée dans un tweet par Donald Trump, le 29 mai 2020<sup>8</sup>. Erreur de communication ou message suprémaciste ? Il ne nous appartient pas de trancher, mais de constater la prégnance du racisme. Que le président des États-Unis soutienne les violences policières de manière officielle semble aller dans le sens de l'affirmation selon laquelle « c'est pire que ça ne l'a jamais été ». Et pourtant, pour la première fois, Twitter a modéré l'une des publications du président. Le tweet n'a pas été supprimé, mais placé derrière un avis expliquant que ce message enfreint le code de conduite du

<sup>5</sup> Evan Hill, Ainara Tiefenthäler *et al.*, « How George Floyd Was Killed in Police Custody », *The New York Times*, 31 mai 2020 (lien en bibliographie).

<sup>6</sup> « When I hear people say "It's worse than it's ever been", I really disagree, completely. It's clearly not as bad as it was in the 60s, and it's certainly not as bad as it was in the 1860s [...] Racism isn't getting worse, it's getting filmed », Will Smith, cité par Sam Roggeveen, « Will Smith is right, everything is not getting worse », *The Interpreter*, 4 août 2016 (lien en bibliographie).

<sup>7</sup> Cela peut se traduire par « Quand le pillage commence, la fusillade commence ».

<sup>8</sup> Corine Lesnes, « Twitter se résout à modérer Donald Trump après son Tweet sur les émeutes », *Le Monde*, 30 mai 2020 (lien en bibliographie).

réseau social relatif à la glorification de la violence<sup>9</sup>. Le racisme ne peut donc plus être exprimé en toute impunité, c'est dire à quel point la société étatsunienne a évolué.

Finalement, la modalité de protestation que constitue la manifestation est l'élément de continuité principal pour relier les années 1960-1970 aux événements récents. Mais les Blancs sont maintenant très nombreux à se joindre aux Noirs pour réclamer justice, et les discriminations n'ont plus de bases légales sur lesquelles fonder leur normalité. En d'autres termes, passer de l'esclavage à la liberté fut très long, et il s'agit d'une lutte encore en cours, mais une réconciliation semble possible.

### *Réconciliation et réparation : une reconnaissance qui perdure*

En janvier 2018, Edgar Ray Killen décède. Il a été condamné en 2005 pour le meurtre des trois militants James Chaney, Andrew Goodman et Michael Schwerner à l'été 1964<sup>10</sup>, une affaire portée à l'écran avec *Mississippi burning*. Cette condamnation à soixante ans de prison, plus de quarante ans après les faits, montre une volonté de réparation, au même titre que le jugement de Byron De La Beckwith. À l'époque, aucun des suspects condamnés n'avait effectué plus de sept ans de prison. Cette sanction réactualise, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, la question des droits civiques en apportant enfin justice : la mémoire est renouvelée, à la lumière des progrès accomplis.

Par ailleurs, le soutien plus récent au mouvement *Black Lives matter* résonne aussi dans le monde du sport, et témoigne d'une évolution rapide de la mobilisation. En 2016, le footballeur américain Colin Kaepernick s'est rendu célèbre en refusant de se lever pendant l'hymne américain<sup>11</sup>. Il est resté un genou à terre pour protester contre les violences policières, et cela a compromis sa carrière. Mais il a reçu une vague de soutien de la part d'autres sportifs, et surtout, les événements récents ont réactualisé ce geste, cette fois sans conséquences néfastes pour la carrière des sportifs. Hier, 26 août 2020, quatre ans jour pour jour après le geste de Kaepernick, une équipe de NBA a refusé de jouer son match par militantisme. Cela montre une fois de plus les progrès accomplis et l'évolution des mentalités. Dans cette perspective, les militants des droits civiques sont remis à l'honneur, érigés en modèles, en sources d'inspiration pour motiver et inscrire les revendications contemporaines dans une continuité historique. La mort du militant John Lewis, le 17 juillet 2020<sup>12</sup>, permet de mettre en évidence la tension qui persiste. Présent lors de la marche de Selma en 1965 et dernier survivant des orateurs de la Marche de Washington organisée en 1963, il s'était exprimé

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Marianne Todd, « Mississippi Burning Case: KKK Killer Edgar Ray Killen Dies », *BBC News*, 13 janvier 2018 (lien en bibliographie).

<sup>11</sup> Youmni Kezzouf, « "Genou à terre", le monde du sport américain s'oppose à Donald Trump », *Le Monde*, 24 septembre 2017 (lien en bibliographie).

<sup>12</sup> Katharine Q. Seelye, « John Lewis, Towering Figure of Civil Rights Era, Dies at 80 », *The New York Times*, 17 juillet 2020 (lien en bibliographie).

après la mort de George Floyd. Selon lui, les manifestations récentes étaient nécessaires, et constituaient à ses yeux une continuité du travail de sa vie, « un pas de plus sur la très, très longue route qui mène à la liberté et à la justice pour tout le genre humain<sup>13</sup> ». Barack Obama, présent aux obsèques de John Lewis, profite de son discours pour prononcer de vives critiques à l'égard de Donald Trump, absent de la cérémonie, concernant sa gestion des forces de l'ordre<sup>14</sup>. Mais cette fois, l'homme noir qui prend la parole a été président des États-Unis pendant huit ans. Cette fois, le président raciste est vivement contesté, y compris au sein de son propre camp politique. La nation étatsunienne apparaît alors de nouveau divisée par la fracture raciale qui la travaille depuis son origine.

John Lewis soulignait sur Twitter en 2018 :

« Ne vous noyez pas dans un océan de désespoir. Soyez pleins d'espoir, soyez optimistes. Notre lutte n'est pas le combat d'un jour, d'une semaine, d'un mois ou d'un an, mais le combat de toute une vie<sup>15</sup>. »

Ce rappel permet alors aux Noirs de continuer à espérer. Les changements sont longs à se mettre en place, mais se produisent, à force de persévérance, en témoignent les condamnations des anciens assassinats, en témoignent les nouveaux crimes, en témoigne le renouvellement de la mobilisation.

### *En finir avec le Klan ?*

Fil directeur des tensions interraciales, le système de terreur imposé par le Ku Klux Klan jalonne l'histoire étatsunienne. On l'évoque souvent pour démontrer l'impunité dont bénéficient les suprémacistes. Mais nous avons aussi montré, grâce à *Blackklansman* et à *Django Unchained*, le changement des représentations, qui rend possible de tourner les *Klansmen* en ridicule. Il convient alors de souligner, afin d'achever cet état des lieux des États-Unis d'aujourd'hui, que la mobilisation contre le racisme s'assortit d'une mobilisation contre le Klan.

En premier lieu, à la fin juillet 2020, le compte Twitter de David Duke, ancien leader du Klan, est fermé par le réseau social pour avoir enfreint le règlement concernant le contenu haineux ou les appels à la violence<sup>16</sup>. Cela fait suite à la fermeture de sa chaîne YouTube fin juin, pour les mêmes raisons. Par ces clôtures, les idéaux suprémacistes perdent de leur capacité de diffusion. À

---

<sup>13</sup> « It's another step down a very, very long road toward freedom, justice for all humankind. », John Lewis, cité par Katharine Q. Seelye, *ibid.*

<sup>14</sup> L'Obs, « Barack Obama attaque sans ménagement Donald Trump aux funérailles de John Lewis », *Le Nouvel Observateur*, 31 juillet 2020 (lien en bibliographie).

<sup>15</sup> « Do not get lost in a sea of despair. Be hopeful, be optimistic. Our struggle is not the struggle of a day, a week, a month, or a year, it is the struggle of a lifetime. », *ibid.*

<sup>16</sup> Le Monde, « Twitter ferme le compte de David Duke, ancien leader du Ku Klux Klan », *Le Monde*, 31 juillet 2020 (lien en bibliographie).

l'heure où la mobilisation anti-raciste envahit les réseaux sociaux à travers le monde, cela permet d'espérer un recul de l'influence du Klan, d'autant plus que ce dernier est l'objet d'une pétition. En effet, cet été 2020, une pétition réclamant le classement du Klan parmi les organisations terroristes a été lancée, et signée par des centaines de milliers de personnes<sup>17</sup>. Le temps de la Reconstruction, où le Klan pouvait agir en toute impunité<sup>18</sup>, semble désormais bien loin. Sans remettre en question la permanence d'actes de racisme, il convient de souligner à quel point la situation s'est améliorée en 130 ans. Le Klan est désormais socialement condamnable, au même titre qu'il est cinématographiquement condamné. *Naissance d'une nation* et *Autant en emporte le vent* sont décriés pour leur représentation raciste de l'Histoire. Ceux qui veulent les interdire s'opposent alors à ceux qui souhaitent que ces œuvres perdurent en étant contextualisées. Notamment grâce aux réseaux sociaux et à la possibilité grandissante de diffusion des images, les luttes des Noirs comme les crimes des Blancs acquièrent une nouvelle visibilité.

### **Du grand aux petits écrans : poursuivre l'hommage aux Noirs**

Ouvrir la réflexion sur le cinéma est une tâche complexe : si nombreux sont les films que nous n'avons pu étudier. D'autres sont controversés : faut-il ou non interdire *Autant en emporte le vent* et *Naissance d'une nation* ? Les thèmes se multiplient, les Noirs obtiennent des rôles de choix dans le cinéma *mainstream*, et plus seulement lorsqu'il est question de leur histoire. Dans le film *Kingsman : Services secrets* (Matthew Vaughn, 2015), Samuel L. Jackson est Richmond Valentine, le méchant voulant réduire la population de la planète à l'aide de cartes SIM, modifiées pour rendre les personnes agressives et les pousser à s'entretuer. Dans *Black Panther*, un film de l'univers Marvel, les acteurs principaux du casting sont noirs, de Lupita Nyong'o à Chadwick Boseman, en passant par Danai Gurira. Le chemin parcouru est considérable : les Africains-Américains peuvent aujourd'hui être des super-héros.

Aux salles de cinéma s'ajoutent (voire se substituent) les plateformes de streaming. Cette innovation technique implique pour le chercheur une innovation heuristique, pour les films comme pour les séries. Le dernier film de Spike Lee, *Da 5 Bloods*, est d'ailleurs sorti en exclusivité sur la plateforme Netflix au mois de juin 2020. Ce film raconte l'histoire de quatre vétérans noirs de la guerre du Vietnam qui reviennent sur les lieux des années plus tard. Outre ces sorties de films directement sur les plateformes, sans passer par les salles de cinéma, une nouvelle modalité de récit apparaît et devient omniprésente au cours des deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle : les séries. Ces dernières gagnent rapidement en popularité et sont un nouveau terrain à exploiter pour

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Nelson Ouellet, *op. cit.*

questionner la représentation des Noirs et de leur histoire dans l’imaginaire collectif. Ava DuVernay réalise par exemple une série pour Netflix, *Dans leur regard*, en 2019. Elle reprend l’accusation à tort de jeunes Noirs d’avoir tué une femme blanche à Central Park, en 1989, pour démontrer leur innocence et l’injustice dont ils ont été les victimes. Les cinéastes s’essayaient aux séries, conscient de l’ampleur du phénomène. Deux séries retiennent notre attention et renouvellent nos problématiques dans la perspective de futures recherches : *Hollywood* (Ryan Murphy, 2020) et *Dear White People* (adaptée par Justin Simien de son propre film du même nom depuis 2017).

« *Et si... » l’intégration culturelle avait eu lieu plus tôt ?*

*Hollywood* est une mini-série uchronique de sept épisodes. L’action se déroule juste après la seconde guerre mondiale. Les destins de plusieurs personnes se croisent. Jack Castello (David Corenswet), un jeune Blanc, s’installe à Hollywood dans le but de devenir un grand acteur, mais est rapidement engagé par Ernie (Dylan McDermott) comme gigolo afin de pouvoir gagner sa vie. Il entretient alors une relation avec Avis Amberg (Patti LuPone), la femme du propriétaire d’un des plus grands studios de cinéma, *Ace Studios*. Archie (Jeremy Pope), jeune Noir homosexuel, travaille avec Jack. En parallèle, il écrit un scénario, qui est accepté par *Ace Studios*... Mais on lui demande d’accepter l’utilisation d’un prête-nom parce qu’il n’est pas envisageable d’avoir un scénariste noir. Camille Washington (Laura Harrier), jeune actrice noire, essaie de percer en tant qu’actrice mais est cantonnée à des rôles de domestique. Son compagnon, Raymond (Darren Criss), est réalisateur. Après une crise cardiaque, Ace Amberg (Rob Reiner) confie les rênes de son studio à sa femme, qui décide de produire un film révolutionnaire : *Meg*. C’est l’histoire écrite par Archie, celle d’une jeune femme noire réalisant son rêve d’être actrice à Hollywood. Nombreux sont les États du Sud qui préviennent qu’ils ne diffuseront pas le film, du fait de la ségrégation. Mais *Ace Studios* le produit quand même, et le succès est retentissant. Archie obtient l’Oscar du meilleur scénario, Camille celui de meilleure actrice. La série, qui mêle habilement fiction et histoire, fait le tableau de l’âge d’or hollywoodien, des intrigues mais aussi, et surtout, du racisme latent. Avant la cérémonie des Oscars, Hattie McDaniel (Queen Latifah) appelle Camille pour lui faire partager son expérience, lui disant qu’elle a été exclue de la cérémonie et n’a été invitée à entrer dans la salle que lorsqu’elle a été appelée pour recevoir sa récompense. La jeune femme refuse alors d’être placée dans la même position et, le soir de la cérémonie, contraint les organisateurs à la laisser entrer.

En choisissant ces thématiques, l’industrie hollywoodienne met en avant un rêve américain parallèle, celui de la réussite des Noirs. Cela constitue pour nous une production particulièrement intéressante concernant la construction d’une nouvelle mémoire, puisque le racisme est ici assumé et dénoncé, et parce que les personnages noirs n’hésitent pas à s’imposer pour réaliser leur rêve.

*Et si l'intégration avait enfin lieu ?*

*Dear White People* prend pour objet les tensions raciales qui persistent aujourd'hui dans les grandes universités étatsuniennes. Samantha White (Logan Browning) anime une émission de radio sur le campus de Winchester, dans laquelle elle dénonce le racisme ordinaire dont elle est la cible : par exemple, la tendance qu'ont les Blancs de demander ses « origines ». Les étudiants blancs qui écrivent pour le magazine de l'université *Pastiche*, afin de protester contre cette dénonciation, organisent une soirée *Black Face*, où chacun vient grimé en Noir.

La série montre aussi les désaccords profonds qui existent entre tous les groupes militants africains-américains, divergences d'opinions qui existent, nous l'avons vu, depuis la Reconstruction. Le personnage de Troy Fairbanks (Brandon P. Bell), fils du doyen, incarne le Noir consensuel, qui cherche à s'entendre avec les Blancs et s'engage politiquement sur le campus en se présentant aux élections de représentant des élèves. Son père lui enseigne depuis toujours à faire ses preuves en tant qu'homme noir par le biais de la réussite dans les études. Cette philosophie n'est pas sans rappeler l'*uplift* vanté par Booker T. Washington<sup>19</sup>. Troy est, pour ce sens du consensus, surnommé « Barack Obama » par les autres étudiants. Coco Connors (Antoinette Robertson), quant à elle, veut par tous les moyens échapper à la classe sociale précaire dont elle est issue. Elle refuse de laisser ses cheveux friser, et l'une des séquences la montre petite fille, dans sa chambre, refusant de jouer avec une poupée noire, rappelant l'expérience menée par le docteur Kenneth Clark<sup>20</sup>.

Reggie (Marque Richardson) est, lors d'une soirée, menacé par un policier qui le tient en joue alors qu'il sortait son portefeuille de sa poche afin de prouver son identité. Cette séquence fait écho au *racial profiling* qui a lieu aux États-Unis, *i.e.* cette idée selon laquelle tous les Noirs sont suspects d'office, et n'est pas sans évoquer l'assassinat d'Amadou Diallo en 1999. Cet immigrant guinéen a été abattu par la police de 41 balles dans le vestibule de son immeuble. Il avait mis la main à sa poche pour sortir ses papiers d'identité et les policiers ont estimé qu'il était en train de sortir un revolver<sup>21</sup>.

Subtilement, les tensions du passé sont exprimées, et tout l'effet de la série est de montrer la persistance du racisme, sans pour autant nier les divisions internes à la communauté africaine-américaines. En d'autres termes, il s'agit d'une série particulièrement riche à laquelle il est aisé d'appliquer nos questionnements mémoriels.

Nul doute, cinéma a contribué à la construction progressive d'un imaginaire national devenu représentatif de l'expérience noire américaine, et la production de séries sur la question

---

<sup>19</sup> Caroline Rolland-Diamond, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Nicole Bacharan, *op. cit.*

noire semble continuer ce progrès. En plus d'un siècle, de *Naissance d'une nation* à *Harriet*, de l'esclavage aux années 1970, historiographie, luttes sociales et cinéma se sont superposés et complétés, formant une somme mémorielle complexe, à l'image des tensions qui ont habité la nation étatsunienne jusqu'à nos jours. Les élections présidentielles de novembre 2020 sont au cœur des questionnements, et leur issue permettra de nouveau de mesurer le chemin parcouru depuis la guerre civile. Les citoyens sont-ils prêts à choisir un président démocrate accompagné d'une vice-présidente africaine-américaine ?

## Sources

Afin de refléter le fil directeur de ce travail, les sources filmiques sont indiquées dans l'ordre chronologique, et non par ordre alphabétique d'auteur. Les noms en gras correspondent aux réalisateurs africains-américains.

### Films

David W. Griffith, *Birth of a Nation/Naissance d'une nation*, 1915.

Alan Crosland, *The Jazz Singer/Le Chanteur de jazz*, 1927.

Victor Fleming, *Gone with the Wind/Autant en emporte le vent*, 1939.

Michael Curtiz, *Santa Fe Trail/La Piste de Santa Fe*, 1940.

Wilfred Jackson, *Song of the South/Mélodie du Sud*, 1946.

Stanley Kramer, *The Defiant Ones/La Chaîne*, 1958.

Douglas Sirk, *Imitation of Life/Mirage de la vie*, 1959.

Robert Mulligan, *To Kill a Mockingbird/Du Silence et des ombres*, 1962.

Norman Jewison, *In the Heat of the Night/Dans la Chaleur de la nuit*, 1967.

Stanley Kramer, *Guess Who's Coming to Dinner/Devine qui vient dîner*, 1967.

**Melvin Van Peebles**, *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 1971.

**Gordon Parks**, *Shaft/Les Nuits rouges de Harlem*, 1971.

Norman Jewison, *A Soldier's Story*, 1984.

Steven Spielberg, *The Color Purple/La Couleur pourpre*, 1985.

Alan Parker, *Mississippi burning*, 1988.

Clint Eastwood, *Bird*, 1988.

Edward Zwick, *Glory*, 1989.

Bruce Beresford, *Driving Miss Daisy/Miss Daisy et son chauffeur*, 1989.

Richard Pearce, *The Long Walk Home/Le Chemin de la liberté*, 1990.

**Spike Lee**, *Mo' Better Blues*, 1990.

Jon Avnet, *Fried Green Tomatoes/Beignets de tomates vertes*, 1992.

**Spike Lee**, *Malcolm X*, 1992.

Rob Reiner, *Ghosts of Mississippi/Les Fantômes du passé*, 1996.

Jonathan Demme, *Beloved*, 1998.

Steven Spielberg, *Amistad*, 1998.

Todd Haynes, *Far from Heaven/Loin du paradis*, 2002.

Robert Benton, *The Human Stain/La Couleur du mensonge*, 2003.

Tate Taylor, *The Help/La Couleur des sentiments*, 2011.

Quentin Tarantino, *Django Unchained*, 2012.

**Steve McQueen**, *12 Years a Slave/Twelve Years a slave*, 2013.

**Ava DuVernay**, *Selma*, 2014.

**Nate Parker**, *The Birth of a nation*, 2016.

Theodore Melfi, *Hidden Figures/Les Figures de l'ombre*, 2017.

**Jordan Peele**, *Get Out*, 2017.

**Spike Lee**, *Blackkklansman*, 2018.

Peter Farrelly, *Green Book*, 2018.

Andrew Heckler, *Burden*, 2018.

Robin Bissell, *The Best of Enemies*, 2019.

**Kasi Lemmons**, *Harriet*, 2019.

## Séries

Justin Siminen, *Dear White People*, 2017 (série toujours en cours).

Ryan Murphy, *Hollywood*, 2020.

## Sources des images libres de droit utilisées en annexe 1

<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fcinemachoc.canalblog.com%2Farchives%2F2017%2F09%2F21%2F35683136.html&psig=AOvVaw1kMOQ6HsD7cDfqAIISVmKx&ust=1598084353993000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNjG7OHuq-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FSinger-Affiche-Poster-Movie-chanteur%2Fdp%2FB004B2J3ZG&psig=AOvVaw1lHaz6SijKj8nmQJFoJ1sQ&ust=1598084413338000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIj8psfuq-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FGone-Affiche-Poster-Movie-Marchez%2Fdp%2FB004BH2916&psig=AOvVaw1OtyEDgWG0grzQG56x38fl&ust=1598084519290000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJjjyvPuq-sCFQAAAAAdAAAAABAE>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffr.qwe.wiki%2Fwiki%2FSanta\\_Fe\\_Trail\\_\(film\)&psig=AOvVaw2YgMLBc3MDZlb0R4mg52dP&ust=1598084599187000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCMjw\\_qHvq-sCFQAAAAAdAAAAABAJ](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffr.qwe.wiki%2Fwiki%2FSanta_Fe_Trail_(film)&psig=AOvVaw2YgMLBc3MDZlb0R4mg52dP&ust=1598084599187000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCMjw_qHvq-sCFQAAAAAdAAAAABAJ)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.ca%2Fpin%2F386465211773974281%2F&psig=AOvVaw3ro7KK1advVXM7MVIgPpXN4&ust=1598084672748000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPiO5sDvq-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F487936940849249121%2F&psig=AOvVaw2TcNTrh6WeU-o48-DBnKw-&ust=1598084732894000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNidzd\\_vq-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F487936940849249121%2F&psig=AOvVaw2TcNTrh6WeU-o48-DBnKw-&ust=1598084732894000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNidzd_vq-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffr.wikipedia.org%2Fwiki%2Fichier%3AImitation\\_of\\_Life\\_1959\\_poster.jpg&psig=AOvVaw3sG3e4cGFkrUHZLLevTKG7&ust=1598084789184000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDj\\_PTVq-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffr.wikipedia.org%2Fwiki%2Fichier%3AImitation_of_Life_1959_poster.jpg&psig=AOvVaw3sG3e4cGFkrUHZLLevTKG7&ust=1598084789184000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDj_PTVq-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.festival-cannes.com%2Ffr%2Ffilms%2Fto-kill-a-mockingbird&psig=AOvVaw20a36TkFzByOxcx9Nsrnj&ust=1598084846634000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCLD895Lwq-sCFQAAAAAdAAAAABAO>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.gettyimages.fr%2Fdetail%2Fphoto-d%27actualit%25C3%25A9%2Fin-the-heat-of-the-night-a-1967-dramatic-mystery-photo-dactualit%25C3%25A9%2F506006099&psig=AOvVaw0Dd0Qyru\\_SoQoml\\_FFax8z&ust=1598084942732000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKC96L\\_wq-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.gettyimages.fr%2Fdetail%2Fphoto-d%27actualit%25C3%25A9%2Fin-the-heat-of-the-night-a-1967-dramatic-mystery-photo-dactualit%25C3%25A9%2F506006099&psig=AOvVaw0Dd0Qyru_SoQoml_FFax8z&ust=1598084942732000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKC96L_wq-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FPoster-61-Katharine-Collection-Reproduction%2Fdp%2FB07QZLQWXM&psig=AOvVaw2IKTPObQCvBc4rkXrwayip&ust=1598085001532000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDyrNvwq-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.com%2FSweet-Sweetbacks-Baadasssss-Song-Poster%2Fdp%2FB07BFJTCQY&psig=AOvVaw0mjK6S2CSQaxaF8vc9PDCh&ust=1598085091931000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCOiAwIjxq-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmovieposters.ha.com%2Fitm%2Fmovie-posters%2Fblaxploitation%2Fshaft-mgm-1971-one-sheet-27-x-41-style-f-blaxploitation%2Fa%2F59112-52347.s%3Fic16%3DViewItem-BrowseTabs-Auction-Archive-ThisAuction-120115&psig=AOvVaw1iZiw3xbJ5m8bvqOTOvf3k&ust=1598085154867000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCU6KPxq-sCFQAAAAAdAAAAABAP>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.senscritique.com%2Ffilm%2FSoldier\\_s\\_Story%2F407965&psig=AOvVaw0IbTmg6U6AZSsRqiHM4Bb7&ust=1598085198672000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIjd7Ljxq-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.senscritique.com%2Ffilm%2FSoldier_s_Story%2F407965&psig=AOvVaw0IbTmg6U6AZSsRqiHM4Bb7&ust=1598085198672000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIjd7Ljxq-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FPurple-Affiche-Poster-pourpre-couleur%2Fdp%2FB004BGKMUM&psig=AOvVaw1oBrfo-IDT\\_14Q\\_EAVrx74&ust=1598085249294000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPjp09Lxq-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FPurple-Affiche-Poster-pourpre-couleur%2Fdp%2FB004BGKMUM&psig=AOvVaw1oBrfo-IDT_14Q_EAVrx74&ust=1598085249294000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPjp09Lxq-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.imdb.com%2Ftitle%2Ftt0095647%2F&psig=AOvVaw2vIKkjkDhMfFkIS7\\_EhnM-&ust=1598085316260000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCOiuwPLxq-sCFQAAAAAdAAAAABAP](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.imdb.com%2Ftitle%2Ftt0095647%2F&psig=AOvVaw2vIKkjkDhMfFkIS7_EhnM-&ust=1598085316260000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCOiuwPLxq-sCFQAAAAAdAAAAABAP)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm-3669%2Fdvd-bluray%2F%3Fcproduct%3D84168&psig=AOvVaw2SM3xdSpvGKxSN9qUAxC4s&ust=1598085400560000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCOijfyq-sCFQAAAAAdAAAAABAL>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.alamyimages.fr%2Fphoto-image-affiche-de-film-driving-miss-daisy-1989->



<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2Fdp%2FB00ATFFT7A&psig=AOvVaw3CZ0XRodVwvdd6bF8cAamn&ust=1598086081572000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNDC5tv0q-sCFQAAAAAdAAAAABAF>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm\\_gen\\_cfilm%3D196885.html&psig=AOvVaw0KSEppXtgSTSu2\\_9SVsKG3&ust=1598086135308000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKiHvvX0q-sCFQAAAAAdAAAAABAE](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm_gen_cfilm%3D196885.html&psig=AOvVaw0KSEppXtgSTSu2_9SVsKG3&ust=1598086135308000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKiHvvX0q-sCFQAAAAAdAAAAABAE)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm-175581%2Fphotos%2Fdetail%2F%3Fcmefile%3D21169917&psig=AOvVaw1yM\\_EniwUpscyAEcDKZV\\_K&ust=1598086172822000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDPwIn1q-sCFQAAAAAdAAAAABAU](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm-175581%2Fphotos%2Fdetail%2F%3Fcmefile%3D21169917&psig=AOvVaw1yM_EniwUpscyAEcDKZV_K&ust=1598086172822000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJDPwIn1q-sCFQAAAAAdAAAAABAU)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FBirth-Nation-Edizione-Regno-italien%2Fdp%2FB01N4BB869&psig=AOvVaw2owIXTWj15TiXyAPjUDDW1&ust=1598086237746000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj2iKb1q-sCFQAAAAAdAAAAABAE>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.amazon.fr%2FPosters-USA-Hidden-Figures-Finition%2Fdp%2FB06XCQ4WKR&psig=AOvVaw0h8ouBKYMRwbG3t5d0c2OB&ust=1598086276398000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKijlbr1q-sCFQAAAAAdAAAAABAD>

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.ecranlarge.com%2Ffilms%2F967115-get-out&psig=AOvVaw25W2jLUK6mZ-jepGllqoja&ust=1598086317623000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCIi1vc71q-sCFQAAAAAdAAAAABAJ>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm\\_gen\\_cfilm%3D258805.html&psig=AOvVaw3ykap0fNDFtAYdcZgDSGoQ&ust=1598086363834000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJcVjeP1q-sCFQAAAAAdAAAAABAU](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm_gen_cfilm%3D258805.html&psig=AOvVaw3ykap0fNDFtAYdcZgDSGoQ&ust=1598086363834000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJcVjeP1q-sCFQAAAAAdAAAAABAU)

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.cine-feuilles.ch%2Ffilm%2F6260-green-book-sur-les-routes-du-sud&psig=AOvVaw3g50o8w80hncILbLI8dAqf&ust=1598086430675000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJiAl4X2q-sCFQAAAAAdAAAAABAJ>

[https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcineday.orange.fr%2Ffilms%2Fburden-CNT000000RbfyL%2F&psig=AOvVaw1IqjiLooukcXoH03LtI8e\\_&ust=1598086479625000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCtpJr2q-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcineday.orange.fr%2Ffilms%2Fburden-CNT000000RbfyL%2F&psig=AOvVaw1IqjiLooukcXoH03LtI8e_&ust=1598086479625000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCtpJr2q-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm\\_gen\\_cfilm%3D239131.html&psig=AOvVaw3tBe3RmPx8etwFNmTTEsPm&ust=1598086519054000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJibkK72q-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm_gen_cfilm%3D239131.html&psig=AOvVaw3tBe3RmPx8etwFNmTTEsPm&ust=1598086519054000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJibkK72q-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

[https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm\\_gen\\_cfilm%3D237491.html&psig=AOvVaw1bYz4T-yad\\_kHVmle5K0Rk&ust=1598086551999000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPDF57z2q-sCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.allocine.fr%2Ffilm%2Ffichefilm_gen_cfilm%3D237491.html&psig=AOvVaw1bYz4T-yad_kHVmle5K0Rk&ust=1598086551999000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPDF57z2q-sCFQAAAAAdAAAAABAD)

## Bibliographie

### Histoire des États-Unis

#### **Histoire générale**

GREEN, Nancy, *L'odyssée des émigrants. Et ils peuplèrent l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1994.

LACORNE, Denis (dir.), *Les États-Unis*, Paris, Fayard, 2006.

#### **Guerre civile :**

AMEUR, Farid, *La Guerre de Sécession : images d'une Amérique déchirée*, Paris, François Bourin, 2011.

ASH, Stephen, *When the Yankee Came: Conflict and Chaos in the Occupied South 1861-1865*, University of North Carolina Press, 1999.

JACKSON, Greg, « Custer vs J.E.B Stuart – The Day Two Cavalry Legends Faced Off at Gettysburg », *War History online*, consulté le 23 mai 2020.

KASPI, André, *La guerre de Sécession. Les États désunis*, Paris, Gallimard, 1992.

MCPHERSON, James M., *Hallowed Ground. A Walk at Gettysburg*, New York, Crown Publishers, 2003.

STOKER, Donald, « La guerre de Sécession, premier conflit total ? » in Jean-Vincent Holeindre (dir.), *La guerre. Des origines à nos jours*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2014, pages 161 à 166.

#### **Période de la Reconstruction**

FITZGERALD, Michael W., *Splendid Failure: Postwar Reconstruction in the American South*, Chicago, Ivan R. Dee, 2007.

OUELLET, Nelson, « L'État face à la violence raciale durant la Reconstruction. Le cas de l'Alabama et du Tennessee (1865-1877) », *Revue française d'études américaines*, vol. 108, n° 2, 2006, pages 98 à 117.

ROBERT, Frédéric, *Le Sud après la guerre de Sécession*, Paris, Ellipses, 2009.

### Histoire des Noirs

#### **Histoire générale**

BACHARAN, Nicole, *Les Noirs américains : des champs de coton à la Maison-Blanche*, Paris, Perrin, 2010.

FRANKLIN, John Hope, *From Slavery to Freedom. A History of African Americans*, New York, MacGraw-Hill, 1999.

LEWIS, Earl & DULUCQ Sophie (trad.), « La constitution des Américains africains comme minorité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 52<sup>e</sup> année, n°3, 1997, pages 569 à 592.

NDIAYE, Pap, *Les Noirs américains. En marche pour l'égalité*, Paris, Gallimard, 2009.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, La Découverte, 2019.

WOLTERS, Raymond, *Negroes and the Great Depression: The Problem of Economic Recovery*, Westport, Greenwood Press, 1970.

## **Esclavage, abolitionnisme et émancipation**

BALDWIN, James, « Letter from a Region in my Mind », *The New Yorker*, 10 novembre 1962.

BERNARD, Christine, « Harriet Tubman : la “Moïse noire” de l'Amérique : L'héroïne de l'Underground Railroad », émission *Une histoire particulière* de France culture, diffusée le samedi 14 mars 2020.

EMILIO, Luis F., *A Brave Black Regiment. A History of the 54th Regiment of Massachusetts Volunteer Infantry: 1863-1865*, Cambridge, Da Capo Press, 1995.

GONZALES, Antonio, « Culture classique et esclavage face à la modernité de l'abolition. À propos de Edith Hall, Richard Alston and Justine McConnell (edd.), « Ancient slavery and abolition: from Hobbes to Hollywood ». *Dialogues d'histoire ancienne* 38/2, n° 2, 2012, p. 87-122.

JACKSON, Kenneth T., *The Ku Klux Klan in the city, 1915-1930*, Chicago, Ivan R. Dee, Elephant Paperback, 1992.

JOBERT, Timothée, *Champions noirs, racisme blanc. La métropole et les sportifs noirs en contexte colonial (1901-1944)*, Grenoble, PUG, 2006.

KOLCHIN, Peter, *Une institution très particulière : l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, Paris, Belin, 1998.

MELLARD, James M., « Nat Turner 1800-1831 » in Wilson, Charles Reagan & Ferris, William (dir.), *Encyclopedia of Southern Culture*, University of North Carolina Press, 1989.

MORRISON, Toni, *Beloved*, New York, Penguin Random House, 1987.

## **Races et racisme**

RICHOMME, Olivier, « Race et citoyenneté aux États-Unis : restrictions raciales à la naturalisation aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Miranda*, n°2, 2012.

STALLWORTH, Ron, *Black Klansman. Race, Hate and the Undercover Investigation of a Lifetime*, Londres, Penguin Random House, 2014.

## **Mouvement pour les droits civiques**

BRANCH, Taylor, *Parting the Waters. America in the King Years, 1954-1963*, New York, Simon & Schuster, 1988.

FAIRCLOUGH, Adam, « Historians and the Civil Rights Movement », *Journal of American Studies*, 24, n° 3, décembre 1990, p. 387-398.

FUSION, *Who Killed Malcolm X?*, série documentaire, 2020, disponible sur Netflix.

KING, Martin Luther Jr., « *I Have a Dream* ». *Discours de Martin Luther King*, 28 août 1963, Paris, Points, 2009.

PECK, Raoul, *I am Not Your Negro*, film documentaire, 2016, disponible sur Netflix.

ROTH, Philip & KAMOUM, Josée (trad.), *La Tache*, Paris, Gallimard, 2000.

## Cinéma et arts

### **Histoire et cinéma étatsunien**

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain*, Paris, Masson, 1994.

BOURGET, Jean-Loup, *Le cinéma américain 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

LESNE, Corine, « L'œuvre transmettait le sentiment que le Sud avait gagné la guerre civile. » Anna Everett, historienne, décrypte la réception d'*Autant en emporte le vent* aux États-Unis », *Le Monde*, 19 juin 2020.

PORTES, Jacques, « Histoire et cinéma aux États-Unis », *La Documentation photographique*, n°8028, août 2002.

TOPLIN, Robert Brent, *History by Hollywood. The Use and Abuse of American Past*, University of Illinois Press, 2010.

### **Représentation des Noirs dans le cinéma étatsunien**

BOGLE, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks. An interpretive History of Blacks in American Films*, Bloomsbury, 2016.

CARI, Laure-Anne, « Les Noirs dans le cinéma américain : des stéréotypes raciaux à la représentation d'une véritable identité », s. d., 103.

DUBOIS, Régis, *Images du Noir dans le cinéma américain blanc (1980-1995)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DUBOIS, Régis, *Le cinéma noir américain des années Obama*, La Madeleine, LettMotif, 2017.

MALASSINET, Alain, « L'image du Noir dans le cinéma américain », *Raison présente*, n°137, 2001, pages 117 à 120.

### **Arts et artistes africains-américains**

BELLEST, Christian & MALSON, Lucien, *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987.

BONNET, Valérie & MPONDO-DICKA, Patrick, « Spike Lee et la seconde *Blaxploitation*. Parabole ou naturalisme : deux stratégies testimoniales », *Mots. Les langages du politique*, vol. 99, n° 2, 2012, pages 29 à 44.

MARGOLIN, François, « Spike Lee en 15 questions », *Les Cahiers du cinéma*, n° 385, juin 1986.

VAN PEEBLES, Melvin & BEAUCHEZ, Jérôme, « La fierté noire en images : une infra-politique du film : Entretien avec Melvin Van Peebles, réalisé par Jérôme Beauchez ». *Cultures & conflits*, n° 89, juin 2013, pages 115 à 132.

WALKER, Alice, *The Color Purple*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, [1983] 2017.

### Actualités étatsuniennes

FIGARO (LE), *Les symboles confédérés aux États-Unis*, carte interactive disponible à l'adresse suivante : [https://le-figaro.carto.com/viz/8dd9194c-8330-11e7-ac17-0ef7f98ade21/public\\_map](https://le-figaro.carto.com/viz/8dd9194c-8330-11e7-ac17-0ef7f98ade21/public_map)

HILL, Evan, TIEFENTHÄLER, Ainara, TRIEBERT, Christiaan, JORDAN, Drew, WILLS, Haley & STEIN, Robin, « How George Floyd Was Killed in Police Custody », *The New York Times*, 31 mai 2020, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

<https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>

KEZZOUF, Youmni, « “Genou à terre”, le monde du sport américain s’oppose à Donald Trump », *Le Monde*, 24 septembre 2017, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

[https://www.lemonde.fr/sports-us/article/2017/09/24/genoux-a-terre-le-monde-du-sport-americain-s-oppose-a-donald-trump\\_5190574\\_1616670.html](https://www.lemonde.fr/sports-us/article/2017/09/24/genoux-a-terre-le-monde-du-sport-americain-s-oppose-a-donald-trump_5190574_1616670.html)

L’OBS, « Barack Obama attaque sans ménagement Donald Trump aux funérailles de John Lewis », *Le Nouvel Observateur*, 31 juillet 2020, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

<https://www.nouvelobs.com/manifestations-pour-george-floyd/20200731.OBS31740/barack-obama-attaque-sans-menagement-donald-trump-aux-funeraillles-de-john-lewis.html>

LESNES, Corine, « Twitter se résout à modérer Donald Trump après son Tweet sur les émeutes », *Le Monde*, 30 mai 2020, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

[https://www.lemonde.fr/international/article/2020/05/30/twitter-entreprend-de-moderer-donald-trump\\_6041249\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2020/05/30/twitter-entreprend-de-moderer-donald-trump_6041249_3210.html)

MONDE (LE), « Twitter ferme le compte de David Duke, ancien leader du Ku Klux Klan », *Le Monde*, 31 juillet 2020, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

[https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/07/31/twitter-ferme-le-compte-de-david-duke-ancien-responsable-du-ku-klux-klan\\_6047811\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/07/31/twitter-ferme-le-compte-de-david-duke-ancien-responsable-du-ku-klux-klan_6047811_4408996.html)

ROGGEVEEN, Sam, « Will Smith is right, everything is not getting worse », *The Interpreter*, 4 août 2016, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) :

<https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/will-smith-right-everything-not-getting-worse>

SEELYE, Katharine Q., « John Lewis, Towering Figure of Civil Rights Era, Dies at 80 », *The New York Times*, 17 juillet 2020, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) : <https://www.nytimes.com/2020/07/17/us/john-lewis-dead.html>

TODD, Marianne, « Mississippi Burning Case: KKK Killer Edgar Ray Killen Dies », *BBC News*, 13 janvier 2018, disponible à l'adresse suivante (dernière consultation le 13 août 2020) : <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42671553>

## Outils méthodologiques

### **Histoire culturelle**

POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

VAILLANT, Alain, « Caricature, culture médiatique et addiction comique, au siècle de la modernité », *Fabula*, janvier 2020, consulté le 26/04/2020.

### **Cinéma, histoire et analyse filmique**

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Folio, 1993.

FRAPPAT, Marie, « Jessie Martin, *Décrire le film de cinéma : au départ de l'analyse*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle », *1895*, vol. 67, n° 2, 2012, pages 170-171.

SAND, Schlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004.

### **Outils philosophiques**

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925]1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, 1988.

### **Sur le concept de race**

PEIRETTI, Delphine, *Corps noirs et médecins blancs : entre race, sexe et genre, savoirs et représentations du corps des Africain(e)s dans les sciences médicales françaises (1780-1950)*, thèse sous la direction d'Anne Carol, soutenue le 12 décembre 2014.

## **Table des annexes**

Annexe 1 : Résumés des films du corpus .....	283
Annexe 2 : Typologie des stéréotypes et son évolution dans le temps .....	309
Annexe 3 : Cartes des États-Unis et du Sud.....	314

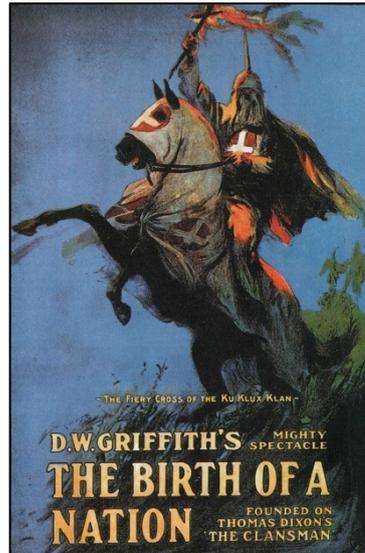
## Annexe 1 : Résumés des films du corpus

Afin de rendre plus compréhensibles tous les films constituant notre sélection, cette annexe contient pour chaque œuvre le nom du réalisateur, la date de diffusion, les acteurs et personnages cités au fil des pages ainsi qu'un résumé de l'intrigue.

### ***Birth of a Nation/ Naissance d'une nation (David W. Griffith, 1915)***

#### *Acteurs principaux*

Austin Stoneman : Ralph Lewis  
Elsie Stoneman : Lilian Gish  
Phil Stoneman : Elmer Clifton  
Tod Stoneman : Robert Arron  
Colonel Ben Cameron : Henry Walthall  
Docteur Cameron : Spottiswoode Aitken  
Duke Cameron : Maxfiel Stanley  
Flora Cameron : Mae Marsh  
Mrs Cameron : Josephine Crowell  
Margaret Cameron : Miriam Cooper  
Wade Cameron : George Beranger  
Gus : Walter Long  
Lydia Brown : Mary Alden  
Mammy : Jennie Lee  
Silas Lynch : George Siegmann



#### *Résumé*

Le film se décompose en trois parties, qui correspondent à trois périodes chronologiques. D'abord les *Antebellum Years*, ensuite la guerre civile, enfin le temps de la Reconstruction.

**Antebellum Years** : la famille esclavagiste Cameron accueille chez elle en Caroline du Sud les garçons Stoneman, fils du député abolitionniste Austin Stoneman, venus du Nord. L'amitié est sincère entre les deux familles. L'aîné des Stoneman tombe amoureux de Margaret Cameron, et Ben, le frère de cette dernière, cède au charme d'Elsie Stoneman en voyant un portrait d'elle. Ils visitent une plantation d'esclaves heureux et dévoués à leurs maîtres, fiers de danser et chanter pour honorer les invités.

**Guerre civile** : les jeunes hommes des deux familles respectives rejoignent les rangs de l'armée de la Confédération et de celle de l'Union. Une milice de soldats noirs fait régner la terreur dans le Sud et met à sac la demeure des Cameron. Deux des fils Cameron trouvent la mort à la guerre, et Ben est blessé. Il est soigné dans un hôpital par Elsie Stoneman. À la fin de la guerre, Lincoln est assassiné, et à la politique de réconciliation qu'il envisageait, Austin Stoneman, accompagné d'autres radicaux, met en place une politique de violence et de terreur dans le Sud. On assiste alors à la mise en place d'une domination des Noirs.

**Reconstruction** : Stoneman, accompagné du mulâtre Silas Lynch, se rendent en Caroline du Sud. Par la fraude électorale, ils donnent les pleins pouvoirs aux Noirs. Lynch est nommé

gouverneur de Caroline du Sud, tandis que les Noirs sont représentés irrespectueux des nouvelles charges politiques qui leur incombent, se permettant de manger et de parler pendant les réunions à l'assemblée législative. Les milices noires terrorisent et humilient quotidiennement les habitants blancs. Ben Cameron met en place le Klan, pour lutter contre la supposée domination noire. Il est présenté comme le sauveur de la race blanche. Mais les membres du Klan sont traqués, et lorsqu'Elsie apprend que Ben y est mêlé, elle rompt avec lui. Les esclaves de maison des Cameron restent fidèles à leurs maîtres et luttent contre les Noirs « envahisseurs » du Nord.

Gus, ancien esclave affranchi, demande la jeune Flora Cameron en mariage. Il la poursuit dans la forêt jusqu'à ce qu'elle choisisse de sauter d'une falaise plutôt que de céder à ses avances. Elle devient la figure de martyr dont le Klan avait besoin. Gus est poursuivi et assassiné par les membres du Klan. Silas Lynch profite de l'absence d'Austin Stoneman pour tenter d'épouser Elsie de force. Ben la sauve *in extremis*, après avoir aussi libéré sa famille d'une cabane où elle était assiégée par les milices noires. Les chevaliers du Klan sont présentés comme des héros. Aux élections suivantes, ils veillent à ce que les Noirs n'usent pas de leur droit de vote et rendent leurs armes.

Le film s'achève avec la réunion des deux familles par les mariages respectifs de Ben Cameron et Elsie Stoneman et de Phil Stoneman et Margaret Cameron.

### ***The Jazz Singer/ Le Chanteur de jazz (Alan Crosland, 1927)***

#### *Acteurs principaux*

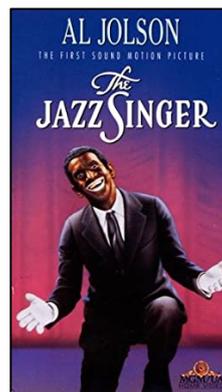
Jackie Rabinowitz/Jack Robin : Al Johnson

Mary Dale : May McAvoy

Chantre Rabinowitz : Warner Oland

Sara Rabinowitz : Eugenie Besserer

Moisha Yudelson : Otto Lederer



#### *Résumé*

Jackie Rabinowitz est le fils d'un chantre juif, et tout le prédestine à prendre la succession de son père. Mais il est passionné de jazz et ne veut pas mettre sa voix au service de la religion. Un jour, Moisha le voit dans un club de jazz et rapporte cela au chantre. Ce dernier rejette son fils et le chasse de chez lui. Pendant des années, seule sa mère a des nouvelles de lui. Jackie devient Jack, et rencontre le succès à Broadway en se grimant en Noir pour interpréter des chansons.

### ***Gone with the Wind/ Autant en emporte le vent (Victor Fleming, 1939)***

#### *Acteurs principaux*

Scarlett O'Hara : Vivien Leigh

Gerald O'Hara : Thomas Mitchell

Ellen O'Hara : Barbara O'Neil

Rhett Butler : Clark Gable

Ashley Wilkes : Leslie Howard

Melanie Hamilton : Olivia de Havilland

Mammy : Hattie McDaniel

Pork : Oscar Polk



Prissy : Butterfly McQueen

Big Sam : Everett Brown

### Résumé

Scarlett O'Hara est une jeune femme de la société sudiste qui a grandi à Tara, une grande plantation de coton. En 1861, jeune femme très courtisée, elle tombe amoureuse d'Ashley Wilkes, qui est promis à Melanie Hamilton. Pour rendre Ashley jaloux, Scarlett épouse Charles Hamilton, le frère de Melanie. La guerre civile éclate. Charles meurt au combat, et Scarlett rejoint Melanie à Atlanta, où, à mesure que les Sudistes perdent du terrain, les blessés affluent. Scarlett travaille alors comme infirmière de guerre. Scarlett aide Melanie à accoucher, et avec l'aide de Rhett Butler, elles fuient Atlanta, menacée par les troupes de l'Union. Scarlett retrouve Tara délabrée ; les esclaves ont fui, sa mère est morte, son père a perdu la raison. Pendant des années, l'héroïne prend la tête de la famille et n'hésite pas à travailler aux champs.

La période de la Reconstruction commence, avec l'arrivée dans le Sud des Nordistes opportunistes (*carpetbaggers*) qui augmentent les impôts. Après un second mariage d'intérêt, Scarlett parvient à sauver Tara et se lance dans l'industrie du bois, florissante du fait de la reconstruction en cours. Un soir, en rentrant seule, elle est agressée par des Noirs et sauvée par son ancien esclave Big Sam. Son mari, Ashley et d'autres hommes liés aux Ku Klux Klan accomplissent des représailles, et Rhett Butler leur sert d'alibi face aux autorités. Le mari de Scarlett y trouve cependant la mort.

Suite à cela, Scarlett accepte d'épouser Rhett Butler, et lui donnera une fille, Bonnie, que Rhett aimera par-dessus tout. Mais un accident de poney tue la petite fille, et le couple s'éloigne. Melanie tente d'avoir un second enfant mais ne survit pas à l'accouchement. Ashley est alors libre, mais Scarlett se rend compte à ce moment que c'est Rhett qu'elle aime. Mais ce dernier la quitte, et elle se réfugie à Tara pour trouver la force de le reconquérir.

## ***Santa Fe Trail/ La Piste de Santa Fe* (Michael Curtiz, 1940)**

### *Acteurs principaux*

J.E.B. Stuart : Errol Flynn

Kit Carson Holliday : Olivia de Havilland

John Brown : Raymond Massey

George Armstrong Custer : Ronald Reagan

Carl Rader : Van Heflin

Robert E. Lee : Moroni Olsen

Jefferson Davis : Erville Alderson

### Résumé



En 1854, sept jeunes officiers terminent leur formation à l'académie militaire de West Point. Parmi eux, J.E.B. Stuart, fils d'une famille esclavagiste, s'oppose violemment à Carl Rader, partisan de John Brown, qui milite pour l'abolitionnisme. Rader est alors chassé de l'armée par Robert E. Lee pour n'avoir pas respecté la neutralité politique.

J.E.B. et ses camarades sont envoyés à Fort Leavenworth, dans le Kansas, un territoire qui se prépare à rejoindre l'Union. La question de savoir si cela sera en tant qu'État esclavagiste ou en

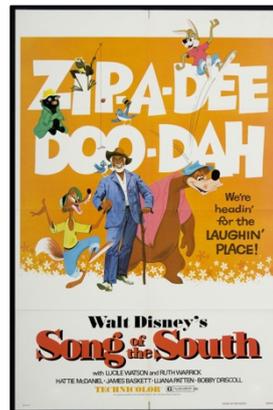
tant qu'État libre fait rage. Sur le terrain, l'abolitionniste fanatique John Brown fomente de multiples attentats qui créent une agitation constante. L'armée est alors chargée de rétablir la loi et l'ordre dans la région.

L'armée triomphe de John Brown, qui est condamné à la pendaison. À la fin du film, une indienne prédit aux jeunes officiers qu'ils seront bientôt ennemis – lors de la guerre civile – mais ils en rient, puisqu'aucun différend politique n'a jusque-là entravé leur amitié.

### ***Song of the South/ Mélodie du Sud (Wilfred Jackson, 1946)***

#### *Acteurs principaux*

Oncle Rémus : James Baskett  
Johnny : Bobby Driscoll  
Ginny : Luanna Patten  
Sally : Ruth Warrick  
La grand-mère : Lucile Watson  
Tante Tempy : Hattie McDaniel



#### *Résumé*

Dans le Sud des États-Unis, le petit Johnny est amené par ses parents pour les vacances dans la plantation de coton de sa grand-mère en Géorgie. À l'arrivée, il apprend en fait que ses parents se séparent et que son père va retourner vivre et travailler à Atlanta. Il décide de s'enfuir, le soir, avec un simple baluchon. Sur le chemin, il rencontre Oncle Rémus, un vieil esclave noir, qui raconte aux enfants les aventures de Frère Lapin. Le petit garçon se lie d'amitié avec Rémus, qui le prend sous son aile et le console en lui racontant des histoires avec des morales, qui lui permettent d'agir. Sally, la mère de Johnny, organise pour son fils une grande fête d'anniversaire, mais le petit garçon ne veut pas y aller. Elle chasse Rémus qui a désobéi en continuant à raconter des histoires au petit garçon. En voulant rejoindre son ami en courant, Johnny est attaqué par un taureau, et est gravement blessé. Alors qu'il est entre la vie et la mort, il réclame Rémus, ses parents se réconcilient et autorisent le vieil homme à continuer à lui narrer les aventures de Frère Lapin.

### ***The Defiant Ones/ La Chaîne (Stanley Kramer, 1958)***

#### *Acteurs principaux*

Noah Cullen : Sidney Poitier  
John Jackson : Tony Curtis  
Capitaine Frank Gibbons : Charles McGraw  
Shérif Max Muller : Theodore Bikel  
Big Sam : Lon Chaney  
Billy : Kevin Coughlin  
La mère de Billy : Cara Williams



#### *Résumé*

Des prisonniers enchaînés sont transportés en fourgon dans le Sud des États-Unis. Le camion a un accident et deux d'entre eux s'échappent, le Noir Noah Cullen et le Blanc John

Jackson. Une poursuite est lancée par le shérif du comté, et les deux hommes en cavale, malgré la haine raciale qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, doivent coopérer s'ils veulent échapper à leurs poursuivants, parce qu'ils sont toujours enchaînés l'un à l'autre. Une nuit, ils tentent de voler de la nourriture dans un village, mais ils sont attrapés par les habitants, des Blancs suprémacistes, qui veulent les pendre. L'un d'entre eux les libère au petit matin. Leur chemin les mène ensuite chez une femme qui vit seule avec son fils, Billy. Elle les aide à se détacher l'un de l'autre, et se lie d'amitié avec John, qui prévoit de se séparer de Noah et de partir avec elle. Mais quand John apprend qu'elle a envoyé Noah à la mort en lui fournissant de fausses indications pour le guider, il court le rejoindre. Les deux hommes échouent à monter dans un train en marche et le film s'achève avec leur reprise par les autorités.

### ***Imitation of Life/ Mirage de la vie (Douglas Sirk, 1959)***

#### *Acteurs principaux*

Lora Meredith : Lana Turner  
Susie Meredith enfant : Terry Burnham  
Susie Meredith adulte : Sandra Dee  
Steve Archer : John Gavin  
Annie Johnson : Juanita Moore  
Sarah Jane Johnson enfant : Karen Dicker  
Sarah Jane Johnson adulte : Susan Kohner



#### *Résumé*

Deux mères célibataires se rencontrent un jour sur la plage ; Lora, une Blanche qui rêve de faire carrière en tant que comédienne, et Annie, une Noire qui se propose de devenir sa domestique. Les deux femmes se lient d'amitié et leurs filles grandissent ensemble. Mais Sarah Jane, la fille d'Annie, est d'apparence blanche. Pourtant, son statut légal est celui de Noire. Dès l'enfance, elle rejette sa couleur et, en grandissant, fait le choix de couper les ponts avec sa mère et Lora afin de faire carrière en se faisant passer pour Blanche. Annie, qui a élevé Susie, la fille de Lora, comme son propre enfant, est toujours présente et dévouée pour le bien-être de Lora, très occupée par sa carrière. Lorsque Sarah Jane disparaît, Annie fait tout pour la retrouver, mais accepte la volonté de sa fille et s'efface de sa vie, au point d'en mourir de chagrin. Lors de l'enterrement de sa mère, Sarah Jane exprime de la culpabilité et se sent responsable de la mort d'Annie.

### ***To Kill a Mockingbird/ Du Silence et des ombres (Robert Mulligan, 1962)***

#### *Acteurs principaux*

Atticus Finch : Gregory Peck  
Scout Finch : Mary Badham  
Jem Finch : Philip Alford  
Shérif Heck Tate : Franck Overton  
Tom Robinson : Brock Peters  
Calpurnia : Estelle Evans  
Bob Ewell : James Anderson



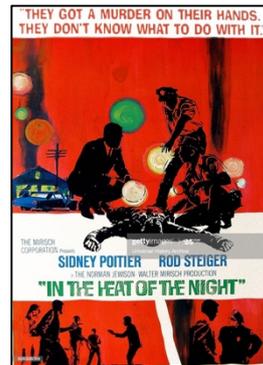
### Résumé

Dans une petite ville de l'Alabama de la Grande Dépression, Atticus Finch est avocat et élève seul ses deux enfants, Jem et Scout, depuis la mort de leur mère. Il est aidé de la domestique noire Calpurnia. Honnête et droit, il est l'avocat commis d'office pour défendre Tom Robinson, un Noir accusé d'avoir violé une jeune femme blanche, et ne cède pas aux mœurs ségrégationnistes puisqu'il interroge la vérité et, au cours du procès, parvient à montrer l'innocence de Tom. Cependant, ce dernier est condamné par un jury de Blancs qui choisit d'ignorer les propos contradictoires de ses accusateurs. Atticus ne souhaite pas en rester là et veut faire appel de la décision du jury, mais Tom se suicide avant que ne puisse se poursuivre la procédure.

### ***In the Heat of the Night/ Dans la Chaleur de la nuit* (Norman Jewison, 1967)**

#### *Acteurs principaux*

Virgil Tibbs : Sidney Poitier  
Bill Gillespie : Rod Steiger  
Sam Wood : Warren Oates  
Eric Endicott : Larry Gates  
Mama Caleba : Beah Richards



#### Résumé

Dans une petite ville du Mississippi, Sparta, un homme vient d'être assassiné. Virgil Tibbs, un voyageur qui patientait à la gare, est directement accusé du meurtre, parce qu'il est noir et a beaucoup d'argent sur lui. Il s'avère être un policier de Philadelphie, spécialiste de la résolution d'affaires de meurtres. Son supérieur lui demande de rester dans le Mississippi et de venir en aide aux enquêteurs. Les fausses pistes se multiplient, et le chef de police blanc ainsi que Virgil doivent apprendre à dépasser leurs préjugés pour travailler ensemble. C'est finalement grâce à Virgil que l'affaire est résolue et le coupable démasqué.

### ***Guess Who's Coming to Dinner/ Devine qui vient dîner* (Stanley Kramer, 1967)**

#### *Acteurs principaux*

John Prentice : Sidney Poitier  
Mr Prentice : Roy E. Glenn Sr.  
Mrs Prentice : Beah Richards  
Joey Drayton : Katharine Houghton  
Matt Drayton : Spencer Tracy  
Christina Drayton : Katharine Hepburn  
Tillie : Isabel Sanford  
Le père Ryan : Cecil Kellaway



### Résumé

John et Joey ont prévu de se marier. La jeune femme blanche de 23 ans fait venir son fiancé, un brillant médecin noir de 37 ans, dans la demeure familiale pour qu'il rencontre ses parents. John appréhende la réaction des parents de Joey face à sa couleur de peau, et n'a même pas parlé de son union à venir à ses propres parents. L'après-midi puis la soirée se déroulent, et le père de Joey pense s'opposer à l'union, John ayant promis qu'il n'y aurait pas de mariage sans le consentement de Matt et Christina. Joey invite aussi les parents de John à dîner. La domestique noire, Tillie, voit tout cela d'un très mauvais œil, et les pères respectifs des deux fiancés sont les plus difficiles à convaincre. Mais grâce aux conseils du père Ryan et à la compréhension des mères qui voient le bonheur de leurs enfants, Matt finit par accepter le mariage.

### ***Sweet Sweetback's baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971)**

#### *Acteurs principaux*

Sweetback : Melvin Van Peebles  
Sweetback enfant : Mario Van Peebles  
Beetle : Simon Chuckster  
Mu-Mu : Hubert Scales



#### *Résumé*

Le jeune Sweetback vit dans un bordel après avoir été recueilli par les deux propriétaires. Jeune homme à la sexualité exacerbée, il gagne sa vie en tant que gigolo et se produit dans des spectacles à caractère pornographique. Son proxénète le loue une nuit à la police pour que les forces de l'ordre apaisent ainsi la communauté noire faisant pression sur elles pour trouver un suspect suite au meurtre d'un homme noir. Il est prévu que Sweetback soit relâché quelques jours après. Sur le chemin, les policiers arrêtent Mu-Mu, un jeune manifestant appartenant au *Black Panther Party*. Il les insulte et les policiers le tabassent, et Sweetback vient en aide à Mu-Mu en les frappant jusqu'à ce qu'ils perdent conscience. Par la suite, capturé par la police qui l'interroge sur l'agression des officiers, il prend la fuite et le reste du film montre sa cavale, de Los Angeles jusqu'à la frontière mexicaine, pour échapper aux forces de l'ordre.

### ***Shaft/ Les Nuits rouges de Harlem* (Gordon Parks, 1971)**

#### *Acteurs principaux*

John Shaft : Richard Roundtree  
Lieutenant Vic Androzzi : Charles Cioffi  
Bumpy Jonas : Moses Gunn  
Ben Buford : Christopher St. John



#### *Résumé*

John Shaft est détective privé à Harlem. Il travaille aussi en collaboration avec la police, notamment le lieutenant blanc Vic Androzzi. Un jour, Bumpy, trafiquant de drogue noir, requiert son aide pour retrouver sa fille, enlevée par la mafia. Shaft se lance alors dans une enquête qui, au

fil des affrontements entre Noirs et Blancs, le fait entrer au contact des mafias tout en venant en aide aux policiers.

## ***A Soldier's Story* (Norman Jewison, 1984)**

### *Acteurs principaux*

Capitaine Davenport : Howard E. Rollins Jr.

Sergent Waters : Adolph Caesar

Wilkie : Art Evans

C.J. Memphis : Larry Riley

Caporal Ellis : Robert Townsend

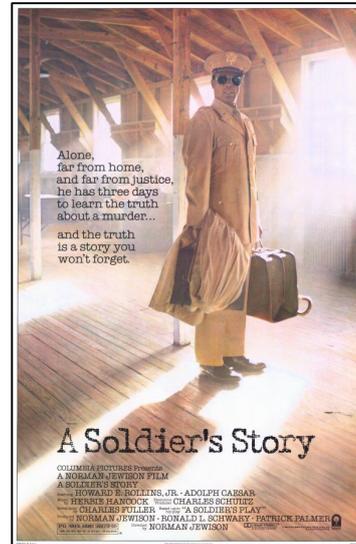
Melvin Peterson : Denzel Washington

Big Mary : Patti LaBelle

Capitaine Taylor : Dennis Lipscomb

Colonel Nivens : Trey Wilson

Lieutenant Byrd : Wings Hauser



### *Résumé*

Le sergent noir Waters a été assassiné à l'entrée d'une base militaire réservée aux soldats noirs dans l'état ségrégationniste de Louisiane en 1944. Le capitaine Davenport, premier officier noir que les soldats voient de leur vie, est dépêché sur place pour élucider ce crime. Il arrive en étant persuadé qu'il s'agit d'un crime commis par le Ku Klux Klan, probablement par des officiers blancs, l'arme ayant servi à tuer Waters étant du calibre des armes utilisées par le régiment. Au fil de l'enquête, il interroge les Blancs comme les soldats noirs, et ses interrogatoires donnent lieu à des flash-backs. Le sergent Waters était un individu cruel, détestant les Noirs « clownesques », et avait même poussé au suicide le jeune C.J. parce qu'il considérait qu'il était une honte pour la race noire. Le trublion Melvin, lui, ne se laissait pas faire par Waters, qui le respectait. Le soir du meurtre, deux officiers blancs suprémacistes ont tabassé Waters, mais l'ont laissé vivant. C'est Melvin qui, de garde ce soir-là, a trouvé Waters au sol et l'a achevé avec son arme de service, pour venger la mort de C.J.

## ***The Color Purple/ La Couleur pourpre* (Steven Spielberg, 1985)**

### *Acteurs principaux*

Albert/Mister Johnson : Danny Glover

Le père d'Albert : Adolph Caesar

Celie Johnson : Whoopi Goldberg

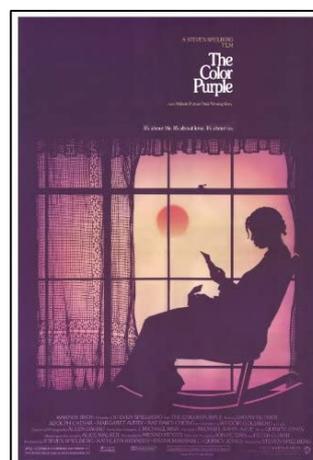
Nettie : Akosua Busia

Shug Avery : Margaret Avery

Sofia : Oprah Winfrey

Harpo : Willard E. Pugh

Miss Millie : Dana Ivey



## Résumé

Au début des années 1900, Celie vit avec sa sœur Nettie et son beau-père (qu'elle croit être son père). Ce dernier abuse d'elle à de multiples reprises. Cela la conduit à donner naissance à deux enfants, que son beau-père lui retire et fait adopter, avant de se remarier avec une femme de l'âge de Celie. Albert Johnson demande la jolie Nettie en mariage, mais le père lui donne Celie. Elle est, dans son nouveau foyer, de nouveau battue, violée, rabaisée, considérée plus comme une domestique que comme une épouse ou une belle-mère. Un jour, Nettie leur rend visite après avoir fui la maison familiale et elle reste quelques temps auprès de sa sœur chez Albert. Elle va à l'école et apprend à lire et à écrire à Celie, mais est chassée par Albert lorsqu'elle refuse de se donner à lui. Elle promet d'écrire à sa sœur.

Mais pendant des années, aucune lettre de Nettie n'arrive. Le temps passe et Celie s'est conditionnée à la soumission. Lorsqu'Albert fait venir sa maîtresse, Shug Avery, sous leur toit, Celie s'occupe d'elle comme de n'importe quel autre invité. Harpo, devenu grand, rencontre Sofia, une femme de caractère qu'il souhaite épouser. Les disputes successives et le conseil donné par Albert à Harpo de battre Sofia ont raison de leur couple, et Sofia quitte Harpo.

Un jour, Sofia refuse publiquement de devenir la domestique de Miss Millie, une femme blanche. Elle est arrêtée et mise en prison pendant huit ans. Sa détention a détruit son caractère flamboyant, et à sa libération, elle est forcée de servir Millie. Celie se rapproche de Shug, de qui elle devient amie. Elles passent une nuit ensemble.

Shug repart, et revient en 1936, avec son mari. Attendant du courrier, elle se rend à la boîte aux lettres et découvre une lettre de Nettie. Elle la fait lire à Celie et l'aide à trouver toutes les autres missives, cachées par Albert depuis des années. Nettie explique dans les lettres qu'elle a accompagné les enfants de Celie et leurs parents adoptifs vivre en Afrique. Au repas suivant, Shug et son mari annoncent qu'ils repartent, et que Celie part avec eux. Cette dernière ne se laisse pas injurier par Albert, et le quitte. Celie apprend par la suite qu'elle hérite de la terre de son beau-père, et s'installe dans la propriété de son enfance avec Shug. Elle ouvre en ville une boutique de pantalons. En parallèle, Albert fait les démarches auprès des services de l'immigration pour que les deux sœurs puissent enfin être réunies. Il observe les retrouvailles de loin.

## ***Mississippi burning* (Alan Parker, 1988)**

### *Acteurs principaux*

Rupert Anderson : Gene Hackman  
Alan Ward : Willem Dafoe  
Madame Pell : Frances McDormand  
Shérif adjoint Pell : Brad Dourif  
Maire Tilman : R. Lee Erme  
Shérif Stuckey : Gailard Sartain  
Clayton Townley : Stephen Tobolowsky  
Aaron Williams : Darius McCrary



### Résumé

Le film s'ouvre avec la poursuite, puis l'assassinat, par le Ku Klux Klan de trois militants pour les droits civiques, deux Blancs venu du Nord et un Noir venu du Sud, dans le Mississippi, un fait divers ayant eu lieu à l'été 1964. Deux agents du FBI, Alan Ward et Rupert Anderson, sont dépêchés sur place pour élucider leur disparition. Ward, pur produit de l'administration Kennedy, compte sur son statut de représentant de la loi pour délier les langues et retrouver les trois jeunes hommes. Il convoque aussi des fonctionnaires par centaines et demande l'aide de l'armée pour fouiller les marécages. Anderson, ancien shérif d'un comté du Sud, est conscient que le racisme est omniprésent et sait que les mentalités du Mississippi n'ont pas évolué au même rythme que la loi. Au fil de l'enquête, il s'oppose souvent à Anderson qui n'hésite pas à parler à des Noirs dans des lieux publics, inconscient des représailles dont les Africains-Américains sont les victimes. Lorsque Madame Pell, la femme du shérif adjoint, témoigne contre le Klan, brisant l'omerta de rigueur, son mari la bat et elle se retrouve à l'hôpital. Ward accepte alors les méthodes d'Anderson et le FBI part en croisade contre le Klan, démasquant les coupables un à un. Ces derniers sont alors jugés et condamné, mais aucune charge pour meurtre n'est retenue contre eux. Ils écotent de peines de prison allant au plus à dix ans de détention.

### ***Bird* (Clint Eastwood, 1988)**

#### *Acteurs principaux*

Charlie Parker : Forest Whitaker  
Chan Parker : Diane Venora  
Red Rodney : Michael Zelniker  
Dizzy Gillespie : Samuel E. Wright



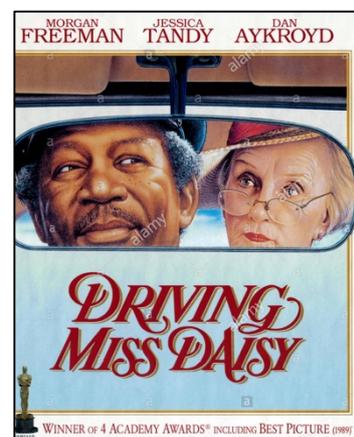
### Résumé

Ce film retrace la vie de Charlie Parker, saxophoniste de jazz, l'un des pionniers du be-bop, associé à Dizzy Gillespie. Le film retrace à l'aide de flash-backs certains épisodes de sa jeunesse, sa rencontre avec Chan, qui deviendra sa femme et son parcours dans la musique. Charlie Parker est montré dans certaines de ses tournées, sa carrière est mise en avant, mais aussi ses difficultés, certains drames personnels comme la mort de son enfant, et sa lutte d'une vie contre la drogue et l'alcool, qui finiront par l'emporter à 34 ans.

### ***Driving Miss Daisy*/Miss Daisy et son chauffeur** **(Bruce Beresford, 1989)**

#### *Acteurs principaux*

Hoke Colburn : Morgan Freeman  
Daisy Werthan : Jessica Tandy  
Boolie Werthan : Dan Aykroyd  
Idella : Esther Rolle



### Résumé

L'action se déroule à la fin des années 1940. Daisy Werthan, institutrice juive retraitée, a un accident léger avec sa voiture. Son fils, Boolie, considère qu'il n'est plus sûr pour elle de conduire seule, et embauche contre son gré un chauffeur noir, Hoke Colburn. Dès l'entretien d'embauche, Boolie prévient Hoke qu'il travaille pour lui et non pour sa mère, afin d'éviter qu'elle ne le licencie. Hoke, poli, prévenant et sympathique, est assez mal accueilli par Daisy qui ne veut pas perdre son indépendance. Elle refuse qu'il la conduise. Il commence donc à aider Idella, la domestique noire dans ses tâches quotidiennes. Peu à peu, l'acariâtre Daisy se laisse adoucir par Hoke et accepte ses services. Une véritable amitié se noue ; Daisy apprend à Hoke à écrire, et ce dernier vient lui tenir compagnie un jour de grand froid pour ne pas qu'elle soit seule après la mort d'Idella. Lorsque la sénilité oblige Daisy à vivre en maison de retraite, Hoke vient lui rendre visite le jour de Thanksgiving.

### **Glory (Edward Zwick, 1989)**

#### *Acteurs principaux*

Robert Gould Shaw : Matthew Broderick

Major Cabot Forbes : Cary Elwes

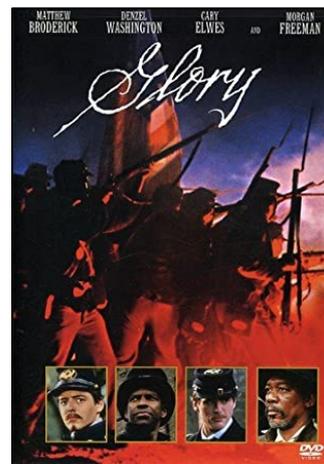
Trip : Denzel Washington

John Rawlins : Morgan Freeman

Jupiter Sharts : Jihmi Kennedy

Thomas Searles : Andre Braugher

Sergent major Mulcahy : John Finn



### Résumé

L'action de ce film est inspirée notamment des lettres du colonel Robert Gould Shaw, à la tête d'un des premiers régiments de soldats noirs pendant la guerre de Sécession, le 54<sup>e</sup> Régiment d'infanterie du Massachussetts. Robert, issu d'une famille d'abolitionnistes de Boston, se voit confier la mission de former et de diriger un régiment composé de soldats noirs volontaires. Parmi eux se trouve son ami d'enfance Thomas, Noir libre qui a grandi et étudié à Boston, mais aussi d'anciens esclaves comme Jupiter ou Trip qui s'est enfui des plantations. Rawlins, avant de s'engager, creusait les tombes sur les champs de bataille. Pendant de longs mois, Robert forme ses hommes à la discipline militaire, lutte pour leur obtenir un uniforme et des chaussures décentes, malgré le racisme qui plane dans l'armée et le manque de coopération des autres officiers blancs. Pour que son régiment ne soit pas cantonné qu'aux tâches de manutention et que ses hommes puissent combattre, Robert se porte volontaire pour mener l'attaque le Fort Wagner, dans la baie de Charleston, en Caroline du Sud, une mission qui décime une grande partie du régiment, Robert compris, mais permet de mettre en avant le courage des soldats noirs.

## ***The Long Walk Home/ Le Chemin de la liberté (Richard Pearce, 1990)***

### *Acteurs principaux*

Miriam Thompson : Sissy Spacek  
Norman Thompson : Dwight Schultz  
Tunker Thompson : Dylan Baker  
Odessa Cotter : Whoopi Goldberg  
Herbert Cotter : Ving Rhames  
Selma Cotter : Erika Alexander



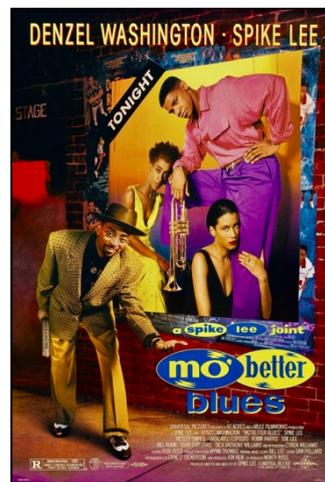
### *Résumé*

À la fin de l'année 1955, à Montgomery (Alabama), Odessa Cotter, africaine-américaine, travaille comme domestique au service de la famille Thompson, et plus particulièrement de Miriam Thompson, une femme blanche issue de la bourgeoisie. Le 1<sup>er</sup> décembre, Rosa Parks refuse de céder sa place à un Blanc dans le bus, et un boycott des compagnies est mis en place par la communauté noire, notamment par l'église. Le film retrace le quotidien d'Odessa, qui participe au boycott pendant plus d'un an ; elle marche pour se rendre au travail, rentre chez elle épuisée, les pieds blessés. Sa fille Selma, qui tente de prendre le bus un jour, est agressée par des suprémacistes blancs. La détermination d'Odessa ne faiblit jamais, malgré le racisme et malgré l'intransigeance de Norman, le mari de Miriam. Ce dernier s'engage dans un Conseil de citoyens blancs, un équivalent du Ku Klux Klan, alors que sa femme s'éveille à la cause noire et décide de s'engager en faveur des droits des Africains-Américains en participant au système de covoiturage. Une amitié sincère se noue entre les deux femmes, malgré l'opposition sociale qu'elles rencontrent.

## ***Mo' Better Blues (Spike Lee, 1990)***

### *Acteurs principaux*

Bleek Gilliam : Denzel Washington  
Giant : Spike Lee  
Shadow : Wesley Snipes  
Indigo : Joie Lee  
Clarke : Cynda Williams  
Jeanne : Linda Hawkins



### *Résumé*

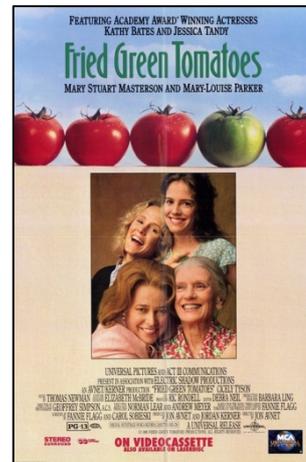
Le film commence en 1969, à Brooklyn, et montre Bleek enfant jouer de la trompette. Sa mère l'empêche de rejoindre ses amis pour jouer avec eux parce qu'elle souhaite qu'il travaille son instrument. En 1989, Bleek a fait de la musique sa vie et a formé son quintette. La trompette est au centre de ses préoccupations, l'empêchant de faire attention à ses proches. Son impresario, Giant, s'endette sans qu'il s'en rende compte, jusqu'au jour où ils se font agresser à cause de ses dettes et que Bleek est blessé au visage, ce qui l'empêche de jouer correctement. Il délaisse aussi, pour sa musique, ses deux maîtresses, Indigo et Clarke, qui finissent par se détourner toutes les deux de lui. À la fin du film, il reconsidère l'ordre de ses priorités et choisit de reconquérir Indigo,

avec qui il se marie et a un enfant, à qui il apprend la trompette, sans l'empêcher d'aller jouer avec ses amis...

## ***Fried Green Tomatoes/ Beignets de tomates vertes (Jon Avnet, 1992)***

### *Acteurs principaux*

Evelyn Couch : Kathy Bates  
Ninny Threadgoode : Jessica Tandy  
Idgie Threadgoode : Mary Stuart Masterson  
Ruth Jamison : Mary-Louise Parker  
Frank Bennett : Nick Searcy  
Sipsey : Cicely Tyson  
Big George : Stan Shaw



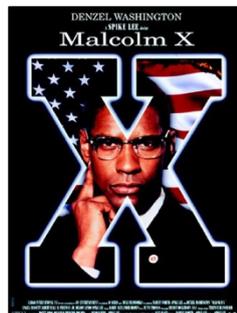
### *Résumé*

Evelyn Couch, une femme au foyer timide et délaissée par son mari, accompagne ce dernier rendre visite à sa tante en maison de retraite dans l'Alabama. Elle fait la rencontre d'une pensionnaire, Ninny Threadgoode. Au fil de leurs rencontres, une amitié se crée. À chaque fois qu'Evelyn vient la voir, Ninny lui raconte des histoires de son passé ; le film est alors construit autour de récits enchâssés. Elle raconte l'histoire d'Idgie Threadgoode et de Ruth Jamison, deux jeunes femmes blanches qui tenaient un café restaurant très populaire dans la ville de Whistle Stop. Idgie, garçon manqué, était très proche de son grand frère Buddy, malheureusement décédé écrasé par un train lorsqu'elle était enfant. Endeuillée, elle s'éloigne de la société traditionnelle reprend goût à la vie grâce aux domestiques noirs et à Ruth, l'ancienne petite amie de son frère. Ruth quitte Whistle Stop afin d'épouser Frank Bennett. Lors d'une visite, Idgie se rend compte que Ruth subit des violences conjugales alors qu'elle est enceinte, et la ramène à Whistle Stop, où naît le fils de Ruth, Buddy Jr. Elles ouvrent alors le café avec l'aide de Sipsey et Big George, ce dernier s'occupant du barbecue, la spécialité de l'établissement. Frank Bennett revient pour tenter d'enlever son fils, accompagné de membres du Ku Klux Klan. Mais il est assommé avant de pouvoir kidnapper l'enfant. Sa voiture est retrouvée au fond d'un lac, et Idgie est immédiatement suspectée. Le shérif lui propose d'accuser Big George afin d'être blanchie, mais elle refuse de le sacrifier. Lors du procès, le pasteur, grâce aux demandes de Ruth, ment et affirme qu'Idgie et Big George, le soir de la disparition de Frank, étaient à une veillée pastorale. On apprend dans un dernier récit de Ninny que c'est Sipsey qui a assassiné Frank, d'un coup de poêle à la tête en essayant de l'empêcher d'enlever le bébé. Idgie a alors décidé pour les protéger de faire disparaître le corps, que Big George a fait cuire au barbecue et servi au policier venu enquêter sur la disparition de Frank.

## ***Malcolm X (Spike Lee, 1992)***

### *Acteurs principaux*

Malcolm X : Denzel Washington  
Betty Shabazz : Angela Bassett  
Shorty : Spike Lee  
Archie : Delroy Lindo



Sophia : Kate Vernon

Baines : Albert Hall

Elijah Muhammad : Al Freeman Jr.

Earl Little : Tommy Hollis

Louise Little : Lonette McKee

Benjamin 2X : Jean-Claude La Marre

### Résumé

Le film retrace la vie de Malcolm Little, dit Malcolm X, le militant pour les droits des Noirs et orateur de la *Nation of Islam*. La première partie du film montre la jeunesse de Malcolm X, entrecoupée de flash-backs de son enfance. Le spectateur voit ainsi le contexte social de naissance de Malcolm ; fils d'un militant garveyiste et d'une métisse, son enfance est marquée par les idéaux d'égalité et par la mort « accidentelle » de son père, écrasé par un tramway. S'ensuit alors une enfance dans le dénuement le plus total, et un passage dans un internat de Blancs dans lequel ses professeurs brisent ses rêves de faire carrière en tant qu'avocat. On le voit alors jeune, dans des fêtes, dans le ghetto de Harlem avec son ami Shorty et le bandit Archie : surnommé Red, il consomme de la drogue, vit de vols et de trafics en tous genres, avant d'être arrêté en 1946 pour un cambriolage mené avec Shorty et Sophia, sa petite amie blanche.

Pendant ses années de prison, le personnage de Malcolm évolue. Délinquant drogué et désabusé, grâce à la rencontre du musulman Baines, il s'éveille à la conscience raciale, à la fierté d'être noir. Il étudie de plus près la religion, et se convertit à l'islam et aux idées portées par Elijah Muhammad, présenté par Baines comme un prophète. Malcolm intègre alors le sentiment que tous les Blancs sont mauvais, et que le séparatisme et la vie religieuse seuls permettent une rédemption et un espoir pour les Noirs.

À sa sortie de prison, il intègre activement la *Nation of Islam* et devient l'un de ses orateurs principaux. Personnage public de premier plan, il inquiète le FBI qui le surveille. Mais la grande confiance que place en lui Elijah Muhammad est ébranlée lorsque Malcolm tient des propos maladroits à la suite de l'assassinat du président Kennedy. De plus, des tensions internes à la *Nation of Islam*, et notamment les jalousies créées par la place de choix de Malcolm, ainsi que ses propres prises de consciences, le conduisent à s'éloigner de l'organisation.

Il part donc en Afrique et notamment à la Mecque, où le fait de prier avec des gens de tous pays et de toutes couleurs le conduit à relativiser ses propos d'avant. Mais les menaces contre lui se multiplient, jusqu'à son assassinat lors d'un meeting, le 21 février 1965.

### ***Ghosts of Mississippi/ Les Fantômes du passé (Rob Reiner, 1996)***

#### *Acteurs principaux*

Bobby DeLaughter : Alec Baldwin

Myrlie Evers : Whoopi Goldberg

Byron De La Beckwith : James Woods

Medgar Evers : James Pickens Jr.



### Résumé

Inspiré de faits réels, le film commence le 12 juin 1963. Un homme blanc, Byron De La Beckwith, tue l'activiste Medgar Evers d'une balle dans le dos, dans l'allée de sa maison, alors que sa femme Myrlie et leurs enfants sont à l'intérieur. Les deux procès qui s'ensuivent, avec deux jurys exclusivement composés d'hommes blancs, mènent rapidement à l'acquiescement du meurtrier. Vingt-cinq ans plus tard, Myrlie continue le combat pour rendre justice à son mari et demande la réouverture du dossier. L'assistant du procureur, Bobby DeLaughter, gendre du juge de l'époque, décide de reprendre l'affaire, d'abord ému par le fait qu'on ait privé des enfants de leur père. Au fil de son enquête, il s'éveille sur les questions raciales et comprend que le Mississippi des années 1990 reste empreint d'un racisme profond. Il parvient à retrouver l'arme du crime, à trouver des documents appartenant au Ku Klux Klan et contenant des aveux de Byron De La Beckwith, et grâce à cette nouvelle preuve, l'affaire rouverte peut de nouveau passer en justice. Byron De La Beckwith arrive serein au tribunal, pensant de nouveau échapper à la justice. Mais cette fois, le jury n'est pas composé que de Blancs, et la plaidoirie finale de Bobby mène à une longue délibération. De La Beckwith est finalement condamné pour le meurtre de Medgar Evers, et sa femme Myrlie souligne le long chemin parcouru vers la justice.

### **Beloved (Jonathan Demme, 1998)**

#### *Acteurs principaux*

Sethe : Oprah Winfrey  
Denver : Kimberly Elise  
Paul D : Danny Glover  
Beloved : Thandie Newton



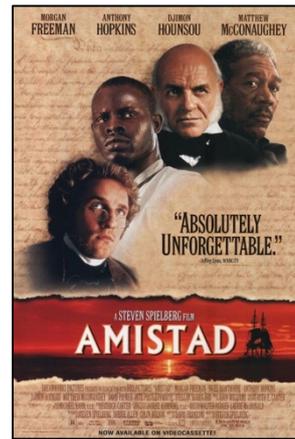
### Résumé

En 1873, Sethe, une ancienne esclave, vit dans une maison qui semble hantée. Ses deux fils l'ont fui, la laissant seule avec sa fille Denver. Un jour, Paul D, un ancien ami de la plantation où elle était esclave, lui rend visite. Elle lui propose alors de rester s'installer avec elle et Denver, qui pourrait alors bénéficier d'une figure paternelle. Quelques temps plus tard, en rentrant de la fête foraine, Paul D, Sethe et Denver trouvent devant chez eux une créature surgie des marais, et qui dit s'appeler Beloved. Sethe décide de l'adopter et de s'occuper d'elle. Peu à peu, Denver se lie à Beloved comme à une sœur, et finit par comprendre qu'elle est la réincarnation de la première fille de Sethe, que cette dernière avait tuée pour ne pas qu'elle soit renvoyée à une condition d'esclavage après sa fuite de la plantation. Lorsque Paul D apprend le crime de Sethe, il la quitte. Sethe vit alors un temps de bonheur d'avoir retrouvé sa première fille, mais cette dernière la hante et la fait souffrir, la conduisant à délaisser Denver et sombrer dans une forme de folie apathique. Ce n'est qu'à l'aide d'incantation que les femmes noires parviennent à faire disparaître Beloved, mais Sethe ne se remet jamais de sa seconde disparition. Paul D revient alors pour s'occuper d'elle.

## ***Amistad* (Steven Spielberg, 1998)**

### *Acteurs principaux*

Theodore Joadson : Morgan Freeman  
John Quincy Adams : Anthony Hopkins  
Cinque : Djimon Hounsou  
Roger S. Baldwin : Matthew McConaughey  
Martin Van Buren : Nigel Hawthorne



### *Résumé*

Une révolte d'esclave a lieu sur le bateau *La Amistad* en 1839. Les prisonniers parviennent à se libérer de leurs chaînes et à prendre le contrôle du bateau, mais ce dernier est ensuite récupéré par la marine étatsunienne. Les esclaves sont alors conduits aux États-Unis, où ils sont emprisonnés le temps de leur procès. Les armateurs du navire réclament leur cargaison, tandis qu'un avocat de la ville, Baldwin, contacté par des abolitionnistes, demande pour ces Africains le statut de réfugiés et s'attache à prouver que ces personnes ne sont pas de la marchandise et qu'ils sont victimes d'un trafic illégal. En effet, l'importation d'esclaves d'Afrique est interdite depuis 1808. Ne peuvent être esclaves que les personnes nées esclaves. L'attention de toute la nation se concentre sur le combat juridique mené pour déterminer leur statut, et cela remet en cause les fondements du système étatsunien, qui n'a pas aboli l'esclavage dès la fondation du pays. L'enquête menée met en évidence l'existence d'une citadelle clandestine dédiée au trafic d'esclaves. Baldwin parvient à démontrer leur humanité et leur droit à la liberté dans un procès qui se poursuit jusque devant la Cour suprême. Il est alors aidé de l'ancien président John Quincy Adams, qui rappelle les valeurs fondatrices des États-Unis. Finalement, les Africains sont reconnus libres, et reconduits par la marine étatsunienne dans leur pays d'origine. La citadelle clandestine est détruite par les Anglais.

## ***Far From Heaven/Loin du paradis* (Todd Haynes, 2002)**

### *Acteurs principaux*

Cathy Whitaker : Julianne Moore  
Frank Whitaker : Dennis Quaid  
Raymond Deagan : Dennis Haysbert  
Sybil : Viola Davis



### *Résumé*

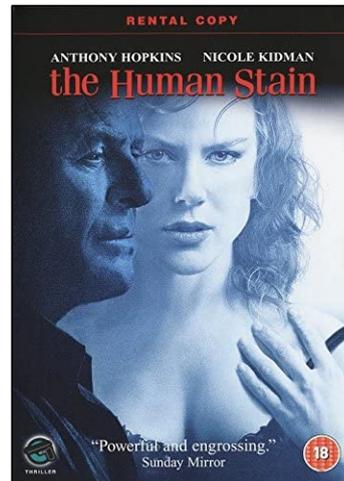
Cathy Whitaker, une femme au foyer de la classe moyenne, vivant dans l'État du Connecticut des années 1950, mène une existence bourgeoise qui semble parfaite. Mais un soir, elle surprend son mari avec un homme. L'homosexualité étant alors considérée comme une maladie, Cathy décide de sauver son mariage et d'engager un traitement pour son mari. Dans ces difficultés, Raymond, le jardinier noir, devient son confident et un soutien sans faille. Mais les rumeurs courent et leur attribuent une liaison, une chose impensable dans une société où le mélange des races est un tabou, d'autant plus que Cathy est déjà critiquée pour ses positions en faveur de

l'égalité raciale. Par peur d'être rejeté de la société, Frank, le mari de Cathy, lui interdit de revoir Raymond. Ce dernier subit aussi les rumeurs d'une liaison avec une femme blanche : sa fille se fait agresser par des garçons qui lui jettent des pierres à la sortie de l'école, et les voisins n'hésitent pas à vandaliser leur maison. Raymond choisit alors de quitter le Connecticut. Cathy se rend alors compte qu'elle l'aime, et souhaite le rejoindre, mais il refuse afin de protéger sa fille. Frank demande le divorce, les amis de Cathy la rejettent définitivement, et le film se clôture avec Cathy seule et bannie de la société qu'elle a toujours connue.

### ***The Human Stain/La Couleur du mensonge*** **(Robert Benton, 2003)**

#### *Acteurs principaux*

Coleman Silk : Anthony Hopkins  
Coleman Silk jeune : Wentworth Miller  
Faunia Farley : Nicole Kidman  
Nathan Zuckerman : Gary Sinise  
Madame Silk : Anna Deavere Smith  
Ernestine Silk : Lizan Mitchell



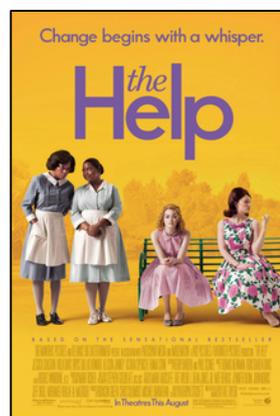
#### *Résumé*

Coleman Silk, professeur de lettres classiques, est accusé d'avoir tenu des propos racistes à l'encontre de deux étudiants. Il démissionne alors de l'université. Il contacte alors Nathan Zuckerman, un écrivain renommé, afin qu'il écrive son histoire et dénonce l'injustice dont il a été la victime. Il rencontre Faunia, une jeune femme de trente ans sa cadette, avec qui il vit une liaison passionnée. Au fil du film, des retours en arrière montrent que Coleman est en réalité issu d'une famille Noir, et que la couleur de sa peau lui a permis de se faire passer toute sa vie pour un Blanc. Mais ayant articulé toute son existence autour d'un mensonge, il a préféré perdre son poste à l'université plutôt que d'avouer la vérité. On voit alors comment il a coupé les ponts avec sa famille dans sa jeunesse afin de poursuivre études et carrières. Sa mère a même accepté de ne jamais rencontrer sa belle-fille ou ses enfants, se contentant de les apercevoir de loin, dans des lieux publics.

### ***The Help/La Couleur des sentiments*** (Tate Taylor, 2011)

#### *Acteurs principaux*

Skeeter : Emma Stone  
Aibileen Clark : Viola Davis  
Minnie Jackson : Octavia Spencer  
Celia Foote : Jessica Chastain  
Hilly Holbrook : Bryce Dallas Howard  
Elizabeth Leefolt : Ahna O'Reilly  
Constantine Jefferson : Cicely Tyson



### Résumé

Le film se déroule à Jackson, dans le Mississippi des années 1960. La narratrice est le personnage d'Aibileen, une domestique noire au service d'une famille blanche. Skeeter, une jeune femme blanche, revient à Jackson après ses études. Elle se distingue de ses amies, toutes jeunes mariées et mères au foyer de la classe moyenne, par son indépendance et son envie de trouver un travail dans le journalisme. Elle souhaite interroger les domestiques noires pour écrire un livre sur leurs conditions de travail, après avoir été bouleversée d'apprendre le renvoi, puis la mort, de celle qui l'avait éduquée, Constantine, et Aibileen est la première à accepter de témoigner pour elle. Suit ensuite Minny, une autre domestique, au caractère bien trempé, et puis de nombreuses autres. Minny a été renvoyée par son employeuse Hillary, et a retrouvé du travail chez Celia, une jeune femme qu'Hillary essaie par tous les moyens d'exclure de tous les groupes sociaux. Les Noires sont confrontées au racisme quotidien de leurs employeuses, notamment lorsqu'Hillary décide de faire construire chez toutes ses amies des toilettes séparées pour que leurs domestiques n'utilisent pas les leurs. La publication du livre fait grand bruit, notamment pour les anecdotes brûlantes qu'il contient... Skeeter obtient un travail prestigieux à New York où elle décide de s'installer.

### ***Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012)**

#### *Acteurs principaux*

Django : Jamie Foxx

Le docteur Schultz : Christoph Waltz

Broomhilda : Kerry Washington

Calvin Candie : Leonardo DiCaprio

Stephen : Samuel L. Jackson

#### *Résumé*



En 1858, deux ans avant la guerre civile, le Docteur Schultz, chasseur de primes, parcourt le Texas à la recherche de l'esclave Django, en mesure de l'aider à identifier les hommes qu'il recherche. Il l'achète une nuit après avoir tué les geôliers, les frères Speck. Il propose à Django de l'accompagner et de l'aider à identifier ses victimes ; une fois le travail accompli, il sera libre et pourra empocher 25 dollars par personne retrouvée. Lors d'une discussion, Django avoue à Schultz que lorsqu'il sera libre, il recherchera sa femme Broomhilda, de laquelle il a été séparé lorsqu'ils ont été revendus après une tentative de fuite. Après avoir tué les frères Brittle recherchés par Schultz, et ce dernier se sentant un peu responsable de Django, lui propose de l'accompagner dans sa quête. Ils passent donc l'hiver à travailler ensemble, Django s'entraînant au point de devenir un tireur exceptionnel. Ils se rendent ensuite à Greenville (Mississippi), un des plus grands marchés d'esclaves, et là où Django avait été vendu. Ils retrouvent la trace de Broomhilda : elle est désormais la propriété de Calvin Candie, le maître de Candyland, un planteur particulièrement sadique dont les combats au corps-à-corps d'esclaves sont le divertissement favori. Schultz met alors un plan en place afin que Candie accepte de les rencontrer ; proposer 12 000 dollars pour le meilleur lutteur, et finalement n'acheter que Broomhilda. Django doit se faire passer pour un esclavagiste noir.

À Candyland, Schultz et Django doivent composer avec l'hostilité du fidèle esclave de maison, Stephen, au service de la famille Candie depuis plus de cinquante ans. Une entrevue secrète

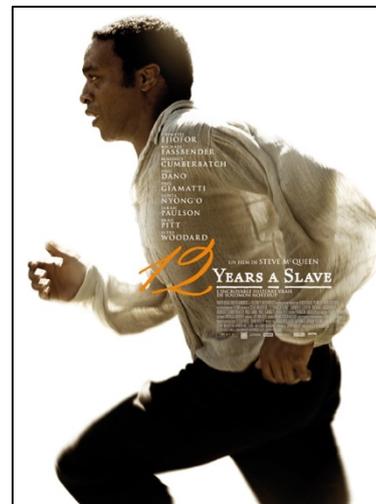
est organisée entre Broomhilda et Django. Mais le soir au dîner, les échanges de regards entre l'ancien esclave et sa femme mettent la puce à l'oreille de Stephen, qui convoque Calvin dans la bibliothèque pour lui expliquer le plan de Schultz qu'il a mis au jour. Candie fait alors un cours de phrénologie particulièrement violent en revenant à table, et fixe le prix de Broomhilda à 12 000 dollars. Un accord de vente est conclu entre Schultz et Candie, mais Schultz refuse la poignée de main de rigueur ; faisant mine d'y céder, il sort un pistolet et tue Candie. Une séquence de fusillade s'ensuit, au cours de laquelle Schultz est abattu, et même si Django parvient à tuer un grand nombre de personnes, il finit par se rendre pour qu'aucun mal ne soit fait à Broomhilda.

Stephen vient le lendemain annoncer à Django qu'il va être vendu à une compagnie minière réputée pour épuiser les esclaves jusqu'à la mort. Sur le chemin, il dit à ses gardiens qu'il est un chasseur de prime injustement emprisonné, et parvient à les convaincre de venir avec lui. Mais il les tue, prend un cheval et de la dynamite et retourne vers Candyland. Il attend dans la maison le retour de l'enterrement de Calvin, laisse partir les Noirs sauf Stephen, et tue tout le monde, sauf Stephen qu'il laisse juste blessé. Il sort de la maison, rejoint sa femme, et la maison explose.

### ***12 years a Slave/ Twelve Years a slave (Steve McQueen, 2013)***

#### *Acteurs principaux*

Solomon Northup : Chiwetel Ejiofor  
Margaret Northup : Quvenzhané Wallis  
Edwin Epps : Michael Fassbender  
Mary Epps : Sarah Paulson  
Patsey : Lupita Nyong'o  
William Ford : Benedict Cumberbatch  
Eliza : Adepero Oduye  
John Tibbeats : Paul Dano  
Samuel Bass : Brad Pitt



#### *Résumé*

En 1841, Solomon Northup, Noir libre de Saratoga, dans l'État de New York, est embauché par deux Blancs, prétendus artistes, qui le kidnappent après l'avoir drogué et le vendent en tant qu'esclave. Il est alors rebaptisé Platt et envoyé par bateau jusqu'à La Nouvelle-Orléans, où William Ford l'achète, en même temps qu'Eliza, une jeune femme que l'on sépare à ce moment-là de ses enfants. Ford est un maître relativement bienveillant, qui consulte et écoute les idées de Solomon. Cela éveille la jalousie du charpentier John Tibbeats, qui commence à mettre des bâtons dans les roues de Solomon. La tension entre les deux est à son comble le jour où Tibbeats frappe Solomon et où ce dernier le frappe en retour. Tibbeats et ses amis, en représailles, essaient de le lyncher. Pour le protéger, Ford vend Solomon à Edwin Epps, un propriétaire particulièrement cruel. Dans cette plantation, Patsey, une jeune noire, récolte plus de 200 kg de coton par jour ; elle est la favorite du maître, qui vient la violer la nuit, et la femme d'Epps, jalouse d'elle, la défavorise et la frappe. Patsey en vient même, de désespoir, à demander à Solomon de la tuer. Lorsque le charançon du coton infeste les plantations, Epps donne des esclaves temporairement à un planteur voisin, qui apprécie Solomon et lui demande de jouer du violon à diverses occasions. De retour chez Epps, Solomon veut utiliser le petit pécule accumulé grâce à ses performances pour payer un

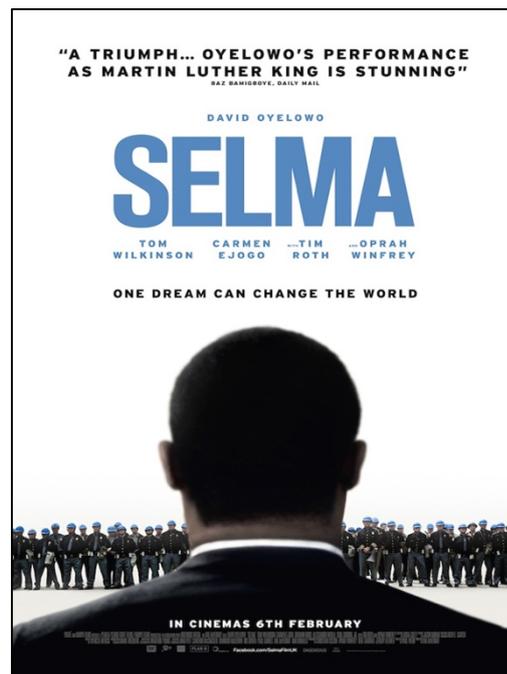
ancien contremaître blanc de passage en tant qu'ouvrier agricole. Mais l'homme lui prend son argent et le dénonce. Solomon parvient cependant à sauver la mise avec Epps.

Affecté à la construction d'un pavillon, Solomon fait la rencontre de Bass, un travailleur canadien hostile envers Epps et envers l'institution de l'esclavage. Cela encourage Solomon à demander son aide ; il lui explique son histoire et lui demande d'écrire à ses amis de New York. Bass accepte de l'aider. Quelques mois plus tard, alors que Solomon est aux champs en train de travailler, le shérif local, accompagné d'un ancien ami de Solomon, vient le voir. Pour vérifier son identité, il lui pose des questions très précises, et après avoir validé qu'il s'agit bien de lui, ils l'emmènent, malgré les protestations d'Epps. Il retrouve ensuite sa famille ; ses enfants ont grandi, et sa fille, mariée, a un enfant qu'elle a prénommé Solomon.

## **Selma (Ava DuVernay, 2014)**

### *Acteurs principaux*

Martin Luther King : David Oyelowo  
Coretta Scott King : Carmen Ejogo  
Lyndon B. Johnson : Tom Wilkinson  
Gouverneur Wallace : Tim Roth  
Shérif Jim Clark : Stan Houston  
J. Edgar Hoover : Dylan Baker  
Annie Lee Cooper : Oprah Winfrey  
Mahalia Jackson : Ledisi  
Diane Nash : Tessa Thompson  
John Lewis : Stephan James  
Ralph Abernathy : Colman Domingo  
Malcolm X : Nigel Thatch  
Jimmie Lee Jackson : Lakeith Stanfield



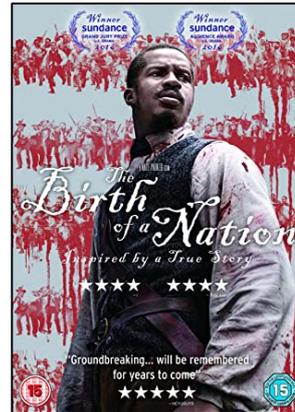
### *Résumé*

Le film retrace les événements qui ont eu lieu en 1965 ; sous l'impulsion de Martin Luther King, la marche pacifique de Selma à Montgomery et son effet dans l'accélération du processus pour faire passer le *Voting Rights Act*. Le film montre Martin Luther King discuter avec le président Lyndon B. Johnson de l'urgence de garantir à tous les citoyens la possibilité de voter en s'inscrivant sur les listes électorales sans discrimination. Devant un président frileux, il met en place la première marche de Selma : il accompagne des Noirs devant le tribunal pour réclamer le droit de vote, mais ils sont repoussés à l'entrée par des policiers violents. Martin Luther King fédère alors (même si le SNCC lui est en partie hostile) les organisations pour les droits civiques afin d'organiser une marche pacifique de Selma à Montgomery. Il est en permanence surveillé par le FBI et notamment mis sur écoute chez lui. La première marche, devant le tribunal, se solde par un échec et des violences policières. La deuxième aussi, puisque les forces de l'ordre attendent au bout d'un pont les manifestants. Entre entrevues avec le président et discours, Martin Luther King continue le combat, accompagné de centaines de manifestants noirs comme blancs. Finalement, la dernière marche est un succès est accélère l'adoption du *Voting Rights Act*.

## ***The Birth of a nation* (Nate Parker, 2016)**

### *Acteurs principaux*

Nat Turner : Nate Parker  
Nat Turner jeune : Tony Espinosa  
Samuel Turner : Armie Hammer  
Elizabeth Turner : Penelope Ann Miller  
Cherry : Aja Naomi King  
Jethro : Justin M. Smith



### *Résumé*

Au début des années 1800, le petit Nat, un esclave, grandit dans la plantation des Turner. Il apprend à lire avec la maîtresse, Elizabeth, mais le jour de la mort du maître, le contremaître, qui déteste Nat, le force à retourner travailler aux champs. Sa connaissance de la Bible le conduit à devenir prédicateur pour les esclaves. Il tombe amoureux de Cherry, qu'il est autorisé à épouser. Samuel, le fils de maître Turner, reprend les rênes de la plantation. Influencé par le révérend Walthall, il parcourt les plantations du Sud avec Nat, dont le rôle est de prêcher la soumission aux esclaves pour éviter les révoltes. C'est l'occasion de voir la cruauté qui règne dans tout le Sud. Samuel invite chez lui la classe des planteurs, avec qui il n'est pas à l'aise mais dont il a besoin pour les affaires. Un jour, un homme blanc vient trouver Nat pour lui demander de le baptiser. Furieux qu'il ait accompli cette tâche, Samuel fait violemment fouetter Nat. Cet événement marquant achève de décider Nat à mener une révolte contre les propriétaires d'esclaves. Pendant quelques jours, ses compagnons et lui atteignent la liberté et parviennent à tuer plus de 60 maîtres, avant d'être attrapés. Nat et jugé et pendu en 1831.

## ***Hidden Figures/ Les Figures de l'ombre* (Theodore Melfi, 2017)**

### *Acteurs principaux*

Katherine Johnson : Taraji P. Henson  
Dorothy Vaughan : Octavia Spencer  
Mary Jackson : Janelle Monae  
Al Harrison : Kevins Costner  
Vivian Mitchell : Kirsten Dunst  
Jimmy Johnson : Mahershala Ali



### *Résumé*

Le film commence dans les années 1920. Les parents de Katherine apprennent qu'elle est très douée en mathématiques et l'envoient dans une école pour Noirs. En 1962, elle travaille comme mathématicienne dans un groupe de calculatrices humaines noires à la NASA, avec Dorothy et Mary. Dans un contexte de guerre froide, après la réussite de l'envoi de Spoutnik dans l'espace, la NASA accentue ses efforts pour envoyer un homme dans l'espace. Katherine intègre alors le groupe d'Al Harrison : elle est chargée de vérifier les calculs. Mais elle se retrouve confrontée au

racisme de ses collègues, qui censurent les résultats. Dorothy, quant à elle, essaie d'obtenir auprès de Vivian le poste de superviseuse, mais sa demande est plusieurs fois rejetée. Mary travaille avec un ingénieur d'origine polonaise, qui la prend au sérieux et lui conseille de reprendre des études afin de devenir ingénieure elle-même. Peu à peu, Katherine fait sa place au sein de l'équipe d'Harrison, qui l'autorise même à assister à des réunions d'importance. Mary obtient un recours en justice pour pouvoir bénéficier des cours du soir d'une école d'ingénierie réservée aux Blancs, et Dorothy apprend seule le langage Fortran, nécessaire pour utiliser les nouvelles machines IBM mises en place à la NASA. Elle l'enseigne à son équipe afin de les rendre indispensables, ce qui leur permet d'être transférées à la division des calculs informatiques. Elle devient enfin superviseuse, la première Africaine-Américaine à occuper un tel poste à la NASA. Lors du lancement de *Friendship 7*, qui a pour but d'envoyer l'astronaute John Glenn en orbite, un problème survient avec les calculs. John demande spécifiquement Katherine pour le résoudre, affirmant qu'il ne partira que si elle valide les calculs. Mary obtient sa licence en ingénierie, devenant la première ingénieure africaine-américaine.

## ***Get Out* (Jordan Peele, 2017)**

### *Acteurs principaux*

Chris Washington : Daniel Kaluuya

Rose Armitage : Allison Williams

Missy Armitage : Catherine Keener

Dean Armitage : Bradley Whitford

Walter : Marcus Henderson

Georgina : Betty Gabriel

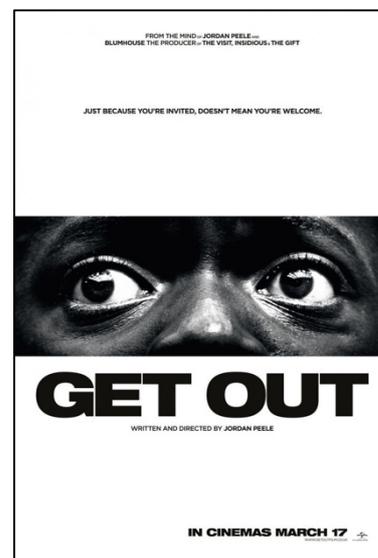
Jim Hudson : Stephen Root

### *Résumé*

Chris se rend avec sa petite amie Rose chez les parents de cette dernière. Il s'inquiète de la réaction des Armitage, parce que Rose lui a confié ne jamais avoir eu de fiancé noir, mais elle le rassure en lui disant que cela ne dérange pas ses parents. Lorsqu'ils arrivent, une ambiance étrange plane sur la demeure. Les deux domestiques noirs sont inquiétants. Missy, la mère de Rose, lui propose de l'hypnotiser pour qu'il arrête de fumer, mais il refuse. La nuit, Chris se réveille, et tombe sur Missy. Il se confie à elle en évoquant notamment le décès de sa mère lorsqu'il était petit, et Missy en profite pour l'hypnotiser.

Une grande réception est organisée chez les Armitage. Chris est mal à l'aise puisqu'il est le seul Noir et semble susciter une curiosité étrange de la part de plusieurs couples. Il aperçoit un jeune Noir, Logan, dont il s'approche, ayant l'impression de le connaître. Son comportement étrange perturbe Chris, qui tente de le prendre en photo en secret pour envoyer sa photo à un ami. Mais le flash de l'appareil se déclenche et Logan devient hystérique et lui hurle de s'enfuir. Chris part faire une promenade avec Rose. Pendant ce temps, Dean dirige une sorte d'enchère silencieuse où le lot semble être Chris lui-même. C'est Jim Hudson, un aveugle, qui remporte l'enchère.

Le soir, Chris veut à tout prix partir après être tombé sur de nombreuses photos de Rose avec des petits amis noirs. Mais il est assommé et hypnotisé. Il se réveille au sous-sol, et un écran projette devant lui le secret de la famille. Le grand-père de Rose, fasciné par le physique solide des



Noirs, transfère les cerveaux de Blancs dans les corps d'Africains-Américains pour en prendre possession. Les Noirs servent d'hôte et perdent le contrôle de leur corps, mais gardent la conscience de ce qui leur arrive. Chris parvient de justesse à s'échapper. On apprend alors que les deux domestiques noirs sont les hôtes des grands-parents de Rose, qui essaie de poursuivre Chris sans succès.

## ***Blackkklansman* (Spike Lee, 2018)**

### *Acteurs principaux*

Ron Stallworth : John David Washington

Flip : Adam Driver

Felix : Jasper Pääkkönen

David Duke : Topher Grace

Connie : Ashlie Atkinson

Ivanhoe : Paul Walter Hauser

### *Résumé*

Ron Stallworth, premier policier noir de Colorado Springs, tombe un jour sur une annonce pour le Ku Klux Klan dans le journal. Il décide d'appeler, en se faisant passer pour un Blanc raciste, donnant son vrai nom, et là commence une infiltration du Klan. Son collègue Flip assure les rendez-vous physiques, et Ron s'occupe des entretiens téléphoniques. Il a régulièrement David Duke, le Grand Sorcier, au téléphone. Il rencontre Patrice, une Black Panther, responsable de l'Union des étudiants noirs. Il lui cache qu'il est policier afin qu'elle ne se détourne pas de lui. Mais peu à peu, l'étau se resserre. Une réunion du Klan, avec David Duke en invité d'honneur, a lieu. C'est l'occasion pour Ron/Flip d'être officiellement initié, en costume, et de prêter serment au Klan et à la race blanche. Après la cérémonie, le film *Naissance d'une nation* est projeté. Au même moment les étudiants noirs reçoivent Jerome Turner, un vieil homme noir qui leur raconte le supplice enduré par l'un de ses amis, lynché par des Blancs racistes. Il leur parle de *Naissance d'une nation*, et souligne la nécessité de ne pas oublier le passé pour continuer à se battre. Felix a des soupçons envers Ron/Flip, mais n'a pas le temps de les exprimer. En effet, un attentat est organisé par Felix et Ivanhoe. C'est Connie, la femme de Felix, qui ira poser une bombe dans la boîte aux lettres de Patrice. Mais l'attentat est déjoué, après que Connie a posé la bombe sous la voiture de la jeune femme. La bombe explose alors que Felix passe en voiture à côté et appuie sur le détonateur. A la suite de ces événements, le commissaire informe que le danger n'est plus imminent. Par conséquent, l'enquête s'achève, et Ron doit détruire toutes les preuves. Le film s'achève avec des images des manifestations d'extrême droite de Charlottesville en 2017, les vidéos amateurs montrant le déferlement de violence ainsi que les propos de David Duke et de Donald Trump.



## ***Green Book* (Peter Farrelly, 2018)**

### *Acteurs principaux*

Tony Vallelonga : Viggo Mortensen

Don Shirley : Mahershala Ali

Dolores : Linda Cardellini



### Résumé

Tony, un videur de boîte de nuit new-yorkais, cherche un emploi comme chauffeur le temps de la fermeture de l'établissement où il travaille. Le pianiste noir Don Shirley le convie à un entretien, mais les préjugés de Tony le conduisent d'abord à refuser son offre, avant de l'accepter. Il doit conduire Don tout au long de sa tournée dans le Sud, du Kentucky jusqu'à l'Alabama. Les producteurs de Don confient à Tony un petit livre vert, qui recense les lieux sécurisés pour les Noirs, destiné à le guider dans son voyage. Au début du voyage, Tony et Don ne s'entendent pas, du fait de leurs différences et de leurs *a priori* respectifs, Tony contre les Noirs, Don contre le manque de raffinement de son chauffeur. Mais peu à peu, ils s'ouvrent l'un à l'autre : Don aide Tony à écrire de belles lettres à sa femme, Tony lui fait découvrir les spécialités culinaires du Kentucky. Au fil des représentations, Tony admire de plus en plus le talent de Don et les discriminations que ce dernier subit. Tony vient en aide à Don à plusieurs reprises : en le préservant d'une agression de Blancs racistes, en le tirant de détention après avoir été attrapé en ayant une relation homosexuelle avec un homme blanc. Un soir, arrêtés par une patrouille de police, les deux protagonistes sont placés en cellule après que Tony a frappé un officier l'ayant insulté. Don demande à bénéficier du coup de téléphone auquel tout détenu a légalement droit, et appelle Robert Kennedy, qui les tire d'affaire.

Le dernier concert a lieu à Birmingham. La loge de Don est installée au fond des cuisines, et il se voit refuser l'entrée dans la salle de restaurant, où il doit se produire après le repas. Il pose donc un ultimatum au responsable de l'établissement : soit il est autorisé à dîner dans le restaurant, soit il ne se produit pas. Il finit donc par quitter les lieux avec Tony, et tous deux se retrouvent au *Orange bird*, un bar de blues à la clientèle majoritairement noire. Don, qui n'a, de sa vie, joué que de la musique classique, s'essaie au jazz avec les musiciens du lieu. Ils rentrent ensuite à New York, et Don prend le volant afin que Tony puisse dormir tout en arrivant à temps pour le réveillon de Noël avec sa famille. Don est invité à réveillonner chez les Vallelonga, qui l'accueillent à bras ouverts.

### **Burden (Andrew Heckler, 2018)**

#### *Acteurs principaux*

Mike Burden : Garrett Hedlund

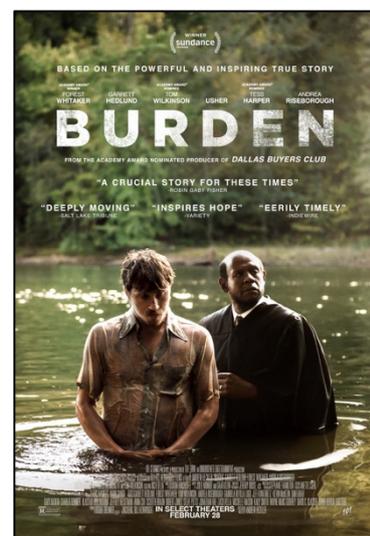
Judy : Andrea Riseborough

Le révérend Kennedy : Forest Whitaker

Tom Griffin : Tom Wilkinson

#### *Résumé*

Mike, un *Klansman*, ouvre avec Tom, son mentor, le *Redneck shop*, une boutique-musée à la gloire du Klan. Le révérend Kennedy pousse la communauté noire à manifester devant le magasin pour empêcher son installation. Mike rencontre Judy, une jeune femme blanche, mère célibataire, et amie avec des Noirs. Elle finit par lui demander de choisir entre elle et le Klan, ne supportant plus le racisme de son entourage. Mike décide alors de quitter le Klan, mais ils subissent avec Judy des représailles, et sont licenciés et expulsés de leur maison. Le révérend Kennedy les recueille alors chez lui, malgré la désapprobation de sa famille. Mike est employé avec



des Noirs, qu'il apprend à connaître et à apprécier. Il rénove une petite maison pour s'y installer avec Judy. Mike s'engage alors dans une démarche de réparation. Il reconnaît les crimes qu'il a commis et accuse Tom, puis présente publiquement ses excuses aux Noirs pour les avoir offensés. Enfin, il cède son titre de propriété du *Redneck Shop* au révérend Kennedy.

### ***The Best of Enemies* (Robin Bissel, 2019)**

#### *Acteurs principaux*

Ann Atwater : Taraji P. Henson

C.P. Ellis : Sam Rockwell

Bill Riddick : Babou Ceesay

Mary Ellis : Anne Heche

Carvie Oldham : Bruce McGill



#### *Résumé*

En 1971, dans la ville de Durham (Caroline du Nord), un incendie détruit partiellement l'école noire. Se pose alors la question de savoir où les élèves vont terminer l'année. Les parents demandent à ce qu'ils rejoignent les enfants blancs. Face à l'opposition raciste, un comité mixte est mis en place : six Blanc et six Noirs, pour faire émerger des solutions et procéder au vote de l'intégration. Ann Atwater, militante noire, et C.P. Ellis, président du Ku Klux Klan local, sont chargés de la présidence. Malgré leurs désaccords profonds, ils sont contraints de s'entendre. Ann joue de son influence pour aider le fils handicapé de C.P. à être installé dans une chambre seul. Mary remercie alors Ann pour ce qu'elle a fait pour son fils. Peu à peu, C.P. prend conscience que le Klan, qui était pour lui l'assurance de ne jamais être seul, véhicule des mensonges. Il s'ouvre progressivement à la question des conditions de vie des Noirs, visite l'école sinistrée, et finit par voter l'intégration. Alors rejeté par le Klan, et menacé de représailles (sa station-service est vandalisée, il reçoit des appels anonymes nocturnes), il est aidé par Ann et par la communauté noire.

### ***Harriet* (Kasi Lemmons, 2019)**

#### *Acteurs principaux*

Harriet Tubman/Minty : Cynthia Erivo

John Tubman : Zackary Momoh

William Still : Leslie Odom Jr.

Gideon Brodess : Joe Alwyn

Bigger Long : Omar Dorsey

Marie Buchanon : Janelle Monae

Révérend Green : Vondie Curtis-Hall



#### *Résumé*

Minty est une jeune esclave, mariée à un Noir libre, John. Elle demande sa libération à son maître afin que ses enfants puissent naître libres à leur tour, mais il refuse catégoriquement. Après la mort de son maître, son fils Gideon prévoit de la vendre. Elle prend alors la fuite, laissant sa

famille et son mari derrière elle. Grâce à l'aide de son père, un Noir libre, et du révérend Green, elle parvient à partir. Alors qu'elle est rattrapée par Gideon, elle saute d'un pont, assurant qu'elle préfère la mort à l'esclavage. Seule, elle parcourt des kilomètres, ponctuellement aidée par les membres du réseau du chemin de fer souterrain. Elle parvient à entrer en Pennsylvanie, un État libre. Elle se rend alors chez William Still, un Noir libre qui l'accueille, comme de nombreux autres esclaves fugitifs, et lui fait choisir son nom de femme libre : Harriet, comme sa mère, Tubman, du nom de son mari. Elle loge chez Marie Buchanon, née libre.

Un an plus tard, Harriet demande à William de faire fonctionner son réseau pour ramener sa famille. Alors qu'il refuse du fait des dangers, elle demande l'aide de Marie. Cette dernière lui apprend les bonnes manières et l'auto-défense, afin qu'Harriet puisse retourner seule dans le Sud. Elle retrouve son mari, qui s'est remarié, et refuse de la suivre. Elle emmène cependant des membres de sa famille et d'autres esclaves : en tout, neuf personnes, qu'elle mène sains et saufs jusqu'à Philadelphie. Cette prouesse impressionne William, qui l'intègre au chemin de fer souterrain. Elle devient alors conductrice, allant chercher les esclaves directement dans les champs, les appelant à l'aide de morceaux de gospels. Lorsque la loi sur les esclaves fugitifs est proclamée, elle incite le réseau à ne pas abandonner ses efforts et à mener les esclaves jusqu'au Canada.

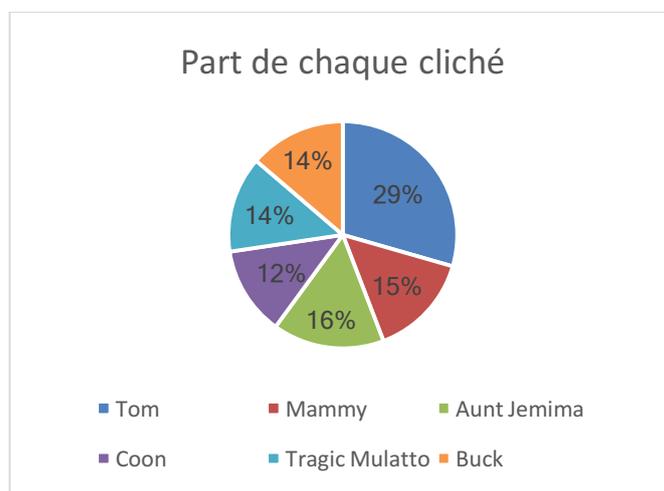
Les planteurs, à mesure que leurs esclaves fuient, recherchent activement « Moïse », qu'ils croient être un homme blanc déguisé en Noir. Mais la sœur d'Harriet, sous la menace, finit par la dénoncer, avant de mourir quelques temps plus tard. Une traque est alors lancée pour retrouver la jeune femme, qui réussit à libérer ses parents et sa nièce. Elle se retrouve face à Gideon, qu'elle menace de son arme en prophétisant la guerre civile à venir. Finalement, Harriet participe à un raid, dans les rangs de l'Union, pour libérer des esclaves.

## Annexe 2 : Typologie des stéréotypes et son évolution dans le temps

D'après la typologie de Donald Bogle vue précédemment, il existe cinq types de stéréotypes dans lesquels les Noirs sont enfermés : le Tom, la *mammy*, le *Coon*, la *Tragic Mulatto* et le *Buck*. Chacun de ces types se décompose en plusieurs autres types. Nous avons fait le choix d'appliquer cette grille d'évaluation à notre corpus de films, en distinguant la *Aunt Jemima* de la *mammy*, puisqu'il s'agit de la différence la plus importante.

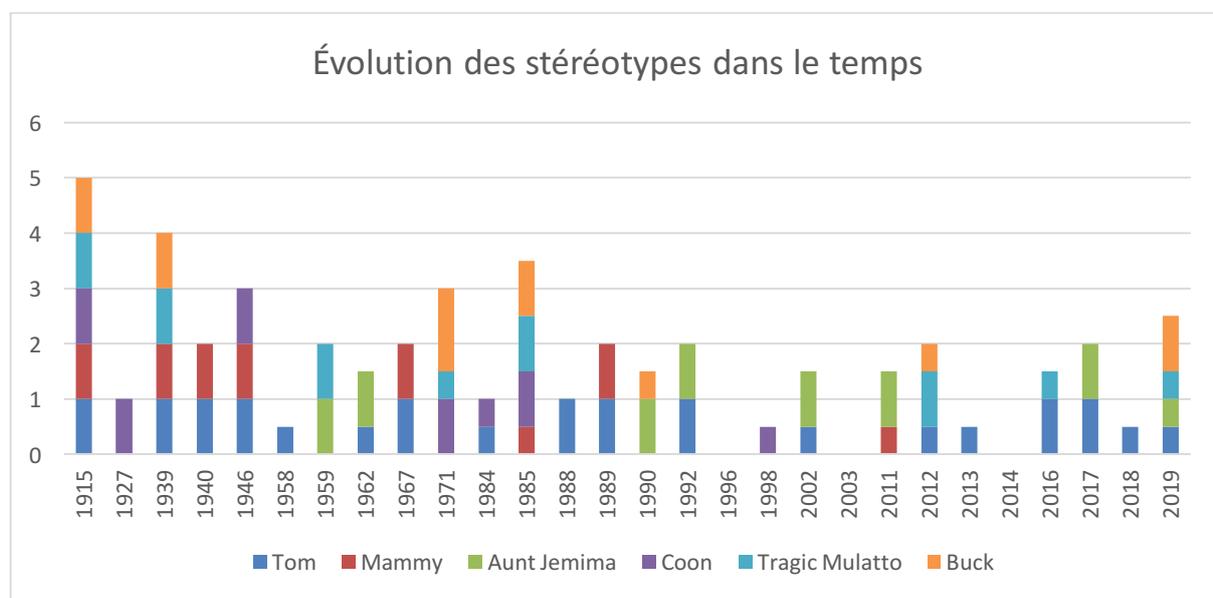
Nous avons donc créé un tableau (fin d'annexe) de données de la manière suivante : 0 indique une absence du cliché, 1 indique une présence. 0,5 correspond aux présences partielles (par exemple, les Toms réactualisés évoqués en partie 2). Il est d'ores et déjà à noter la dimension partiellement subjective de ce travail statistique.

### **Vue d'ensemble**



On remarque une répartition relativement équilibrée des différents clichés. Celui du Tom reste cependant le plus présent. Puisque ce travail porte sur une évolution de la représentation des tensions raciales à travers le temps, nous avons choisi d'étudier année par année, sur la base des films de notre corpus, la présence et répartition des clichés. Évidemment, toute autre sélection de films pourrait donner des résultats bien différents.

## Évolution des stéréotypes dans le temps



### Le Tom

Il est très intéressant de constater cette évolution. Le cliché du Tom est dans tous les films du corpus ou presque, du moins partiellement. En 1927, il est logique de ne pas le trouver puisqu'il s'agit de l'année du *Chanteur de jazz*, dans lequel il n'y a pas de Noir (on trouve cependant le cliché du *coon* du fait du travestissement de l'acteur en black face). En 1996, le sujet des *Fantômes du passé* ne se prête pas à la présence d'un domestique aliéné, de même que dans *Beloved* en 1998, dans *La Couleur du mensonge* en 2003 ou dans *Selma* en 2014. À part cela, on remarque la présence de Tom dans *Naissance d'une nation* ou *Autant en emporte le vent* bien sûr, mais aussi partiellement, avec les Tom réactualisés incarnés par Poitier dans *La Chaîne* (1958), avec le personnage de Raymond dans *Loin du paradis* (2002) ou encore avec le révérend Kennedy (*Burden*, 2018). Ce dernier est à la fois un Tom, bien gentil et croyant en Dieu et en la bonté des hommes, notamment d'un *Klansman*, mais aussi un militant qui manifeste sans relâche contre l'ouverture Redneck shop. On retrouve tout récemment des Tom de début de siècle avec le personnage d'Isaiah dans *The Birth of a nation* (il incarne vraiment l'esclave aimant son maître et dévoué jusqu'à l'aliénation) ou avec le jardinier dans *Get Out* (mais il n'est aliéné que parce qu'il est le fruit d'une expérience scientifique).

### Le coon

Le cliché du *coon* est celui qui semble disparaître le plus tôt, à mesure que les Noirs sont de moins en moins représentés comme des bouffons dont l'utilité est de divertir. Le dernier apparaît en 1946, avec *Mélodie du Sud*. On retrouve ensuite cette figure dans *Sweet Sweetback's baadasssss Song*, qui en tant que film de la *Blaxploitation* réutilise les clichés. Le *coon* ici est le personnage de Beetle. Pour 1984, on trouve un *coon* partiel en la personne de C.J. : il chante et joue de la musique, mais n'est pas une caricature de bouffon. C'est le sergent Waters qui le traite de *coon*, raison pour laquelle il est ici partiellement reconnu comme tel. En 1985, c'est le personnage d'Harpo, un peu stupide, propriétaire d'un juke joint, qui fait office de *coon*. Pour *Beloved* (1998), le personnage éponyme n'est

pas en soi un *coon* au sens où l'entend Bogle. Mais nous avons vu le caractère en partie ridicule du personnage, et il convenait à nos yeux de mettre cela en évidence.

### *Le buck*

L'évolution du cliché du *buck* est très intéressante. Présent au début, avec *Naissance d'une nation* et *Autant en emporte le vent* pour montrer la menace que les Noirs représentent pour les femmes blanches, on assiste à un glissement de cette figure vers les années 1970, où il est réapproprié par les cinéastes noirs. Le *buck* devient le *badass nigger*, capable de séduire les femmes sans être un prédateur, de se battre (notamment avec les policiers) sans être un danger pour la société. Avec *La Couleur pourpre* (1985), les anciens clichés semblent revenir, puisqu'Albert est le brutal black buck par excellence, excepté qu'il est un danger pour les femmes noires et non les femmes blanches. En 1990, Bleek (*Mo' Better Blues*) est un *buck* partiel, pas violent mais ayant deux maîtresses. En 2012, Django est une réactualisation du *buck* de la *Blaxploitation*, le Noir stylé capable de prendre le dessus sur les Blancs. C'est, de manière surprenante, le film le plus récent qui réintroduit la figure du *buck* avec le personnage de Bigger Long dans *Harriet*. Il est particulièrement violent et participe à sa traque. Cependant, la présence d'autres figures de Noirs autorise ce stéréotype : ce n'est alors plus un cliché qui enferme le Noir, mais la dénonciation d'une violence qui a existé, dans un ensemble qui montre que le Noir en tant que prédateur n'est pas une règle générale.

### *La tragic mulatto*

Les *tragic mulattoes* sous-tendent ce corpus, elles aussi de manière de moins en moins stéréotypée au fil du temps. En 1959, Sarah Jane (*Mirage de la vie*) était l'archétype de la femme claire de peau dont la couleur était l'obstacle à la réussite. Dès 1971, avec la fille de Bumpy, la figure de la *tragic mulatto* est plus nuancée : elle est certes en difficulté et claire de peau, mais sa couleur n'est pas en soi le fond du problème. *Django Unchained* (2012) réactualise le type avec le personnage de Broomhilda, dont la beauté et la clarté lui permettent d'être une esclave de maison et non des champs, mais ce sont aussi ces caractéristiques qui font d'elle une esclave de plaisir offerte aux invités masculins. Le fait qu'elle dépende de super Django pour la délivrer nourrit aussi le cliché. Dans *The Birth of a nation* (2019 et 2016), Cherry, parce qu'elle est violée par des Blancs, puis parce que son mari, Nat, est pendu, réactualise partiellement ce type de la jeune femme dont la vie est marquée par le malheur.

### *La mammy*

Enfin, le type de la *mammy* est celui qui persiste le plus, dans le sens où il est présent de 1915 à 2019. Cependant, un glissement progressif s'effectue. Entre 1915 et 1989, de Mammy (*Naissance d'une nation*) à Idella (*Miss Daisy et son chauffeur*), les *mamies* sont la version classique du type, caractérielles et globalement aliénées, dévouées à l'extrême. Cela est à nuancer avec Annie (*Mirage de la vie*, 1959) et Calpurnia (*Du Silence et des ombres*, 1962), versions Aut Jemima de la *mammy* : plus douces mais toujours aussi dévouées. Dès les années 1990, avec Odessa (*Le Chemin de la liberté*, 1990), Sipsey (*Beignets de tomates vertes*, 1992), Sibyl (*Loïn du paradis*, 2002) ou Aibileen (*La Couleur des sentiments*, 2011), les domestiques et leur rôle de figures maternelles sont remises à l'honneur. Il est à noter pour Aibileen que c'est aux enfants, à qui elle porte beaucoup de tendresse, et non à son employeuse qu'elle voue de la dévotion. Dans *Harriet*, la sœur de l'héroïne est conditionnée à

l'obéissance en tant que nourrice, et aliénée, mais n'a pas la dimension caractérielle d'une mammy classique. Enfin, en 2017, Georgina (*Get Out*) est une Aunt Jemima, la domestique dévouée, mais ici encore du fait d'une expérience scientifique la contraignant à l'obéissance. On notera en 2011 le personnage de Minny qui, selon Bogle, est une mammy classique. Pour nous, elle n'a de la *mammy* que le caractère, puisqu'elle n'est en rien dévouée de manière aliénée à la famille qui l'emploie : elle déteste Hillary, puis apprend progressivement à apprécier Celia. C'est la raison pour laquelle elle n'est indiquée que comme partiellement *mammy*.

### Tableau de données

Titre du film	Année	Tom	Mammy	Aunt Jemima	Coon	Tragic Mulatto	Buck
<i>Birth of a Nation</i>	1915	1	1	0	1	1	1
<i>The Jazz Singer</i>	1927	0	0	0	1	0	0
<i>Gone with the Wind</i>	1939	1	1	0	0	1	1
<i>Santa Fe Trail</i>	1940	1	1	0	0	0	0
<i>Song of the South</i>	1946	1	1	0	1	0	0
<i>The Defiant Ones</i>	1958	0,5	0	0	0	0	0
<i>Imitation of Life</i>	1959	0	0	1	0	1	0
<i>To kill a Mockingbird</i>	1962	0,5	0	1	0	0	0
<i>In the Heat of the Night</i>	1967	0,5	0	0	0	0	0
<i>Guess Who's Coming to Dinner</i>	1967	0,5	1	0	0	0	0
<i>Sweet Sweetback's baadasssss song</i>	1971	0	0	0	1	0	1
<i>Shaft</i>	1971	0	0	0	0	0,5	0,5
<i>A Soldier's Story</i>	1984	0,5	0	0	0,5	0	0
<i>The Color Purple</i>	1985	0	0,5	0	1	1	1
<i>Mississippi burning</i>	1988	1	0	0	0	0	0
<i>Bird</i>	1988	0	0	0	0	0	0
<i>Driving Miss Daisy</i>	1989	0,5	1	0	0	0	0
<i>Glory</i>	1989	0,5	0	0	0	0	0
<i>The Long Walk Home</i>	1990	0	0	1	0	0	0

## Annexe 2 : Typologie des stéréotypes

<i>Mo' Better Blues</i>	1990	0	0	0	0	0	0,5
<i>Fried Green Tomatoes</i>	1992	1	0	1	0	0	0
<i>Malcolm X</i>	1992	0	0	0	0	0	0
<i>Ghosts of Mississippi</i>	1996	0	0	0	0	0	0
<i>Beloved</i>	1998	0	0	0	0,5	0	0
<i>Amistad</i>	1998	0	0	0	0	0	0
<i>Far from Heaven</i>	2002	0,5	0	1	0	0	0
<i>The Human Stain</i>	2003	0	0	0	0	0	0
<i>The Help</i>	2011	0	0,5	1	0	0	0
<i>Django Unchained</i> -	2012	0,5	0	0	0	1	0,5
<i>12 Years a Slave</i>	2013	0,5	0	0	0	0	0
<i>Selma</i>	2014	0	0	0	0	0	0
<i>Birth of a Nation</i>	2016	1	0	0	0	0,5	0
<i>Hidden Figures</i>	2016	0	0	0	0	0	0
<i>Get Out</i>	2017	1	0	1	0	0	0
<i>Blakkklansman</i>	2018	0	0	0	0	0	0
<i>Greenbook</i>	2018	0	0	0	0	0	0
<i>Burden</i>	2018	0,5	0	0	0	0	0
<i>The best of Enemies</i>	2019	0	0	0	0	0,5	0
<i>Harriett</i>	2019	0,5	0	0,5	0	0	1

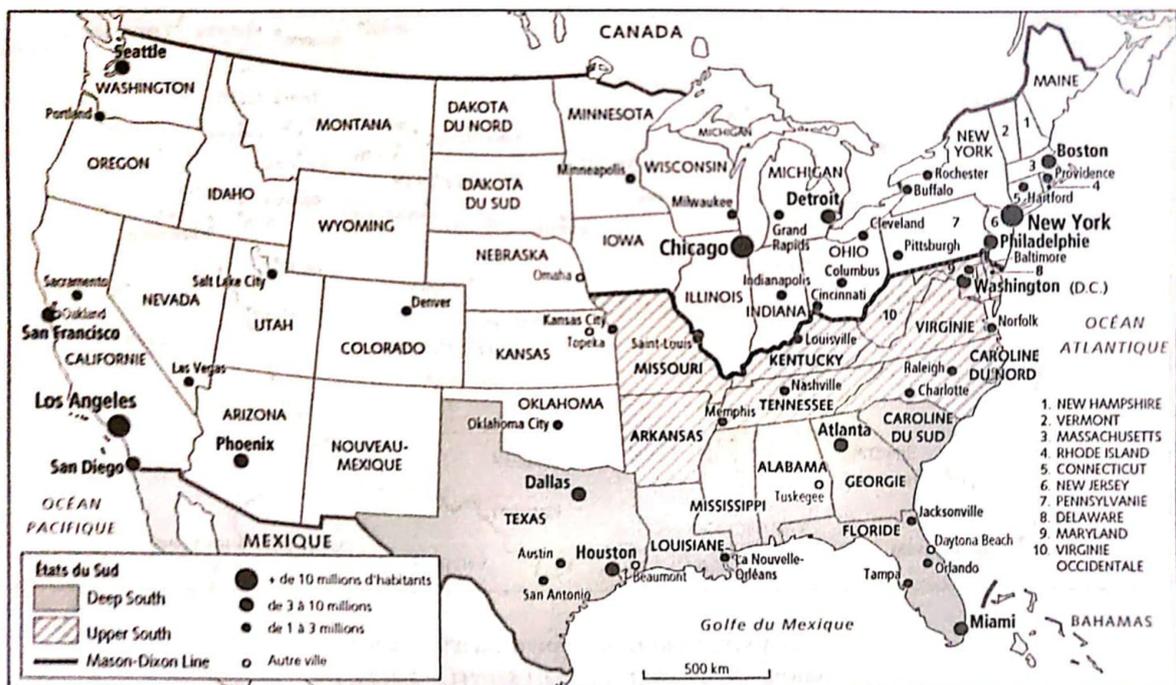
## Annexe 3 : Cartes des États-Unis et du Sud

Les trois cartes qui suivent sont extraites des ouvrages de Frédéric Robert (*op. cit.*) et de Caroline Rolland-Diamond (*op. cit.*), et ont vocation à permettre au lecteur de visualiser les lieux évoqués dans le corps de l'analyse.

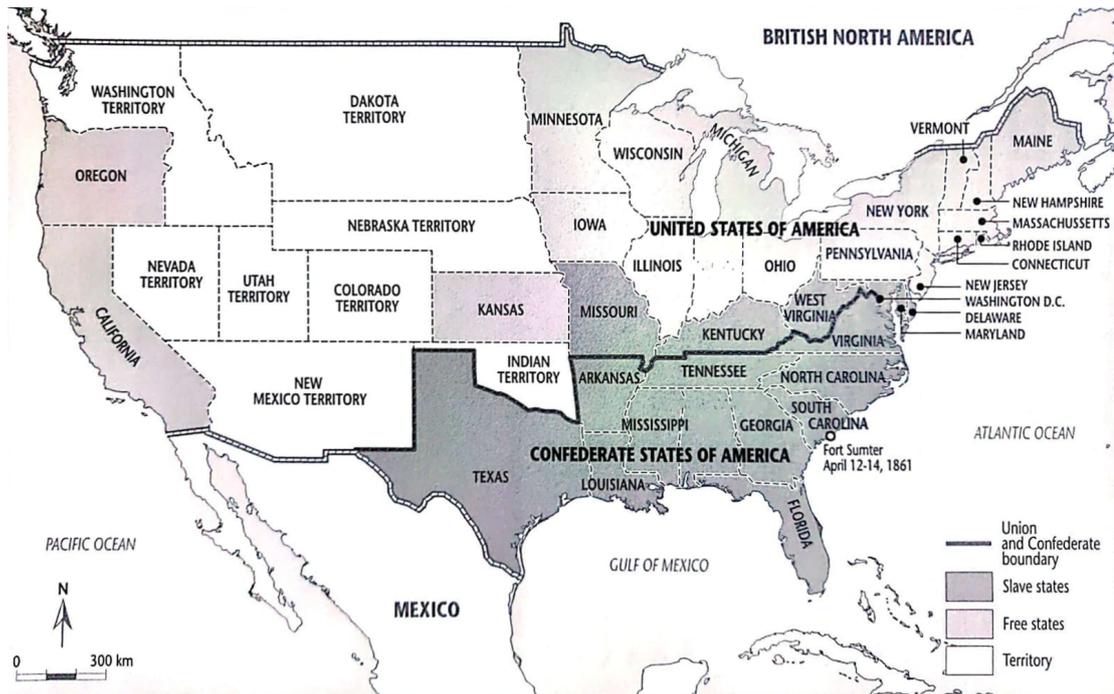
### Lieux des principaux combats pour l'égalité dans le Sud (Caroline Rolland-Diamond)



### Les États-Unis aujourd'hui (Caroline Rolland-Diamond)



### Pendant la guerre civile



## Glossaire

### Concepts philosophiques

**Histoire monumentale** : concept développé par Nietzsche. Manière d'étudier et d'écrire l'Histoire en l'articulant autour de grandes figures ayant marqué le passé. Il critique cette manière de faire l'Histoire parce qu'elle nie les anonymes, qui sont pourtant les premiers acteurs des changements. Mais il souligne aussi que cette Histoire permet de développer des modèles afin de guider l'homme d'action.

**Mémoire collective** : développé par Maurice Halbwachs. Concept selon lequel la mémoire d'un individu se forme dans des cadres sociaux, c'est-à-dire grâce à l'influence des groupes auxquels il appartient. La mémoire collective constitue alors une somme, construite par différentes instances, de souvenirs. Cela peut être une mémoire nationale, organisée autour de commémorations par exemple.

**Soft power** : concept développé par Joseph Nye. À la différence du *hard power*, qui constitue la force armée d'une nation, le soft power est la somme des qualités culturelles qu'elle met en avant et diffuse. C'est une « manière douce » de conquérir des territoires ou de prendre l'avantage diplomatiquement.

### Points linguistiques

**Africain-Américain/African American** : ce terme désigne les Noirs américains, et est employé principalement par la *Nation of Islam*, qui prône le retour en Afrique. C'est cette organisation qui contribue à le diffuser.

**Badass** : Ce terme, association de *bad* et *ass*, est un mot d'argot désignant les personnes aux capacités hors-normes. Il est particulièrement utilisé dans les films de la *Blaxploitation*, et peut se traduire approximativement (et le moins vulgairement possible) par « stylé ».

**Black is beautiful** : littéralement « le noir est magnifique ». Il s'agit d'un mouvement culturel, diffusé avec la chanson *Say it Loud, I'm Black and I'm Proud* de James Brown, prônant la fierté d'être noir. Il est rendu visible par un retour aux origines africaines, avec le port de la coupe afro ou de vêtements colorés à motifs.

**Carpetbagger** : Ce terme, signifiant littéralement « celui avec un sac en tapis » est intraduisible. Il désigne de manière particulièrement péjorative les individus venus du Nord des États-Unis pour s'installer dans le Sud et tirer profit de la situation confuse lors de la Reconstruction. On peut envisager une traduction approximative de ce terme par « opportuniste ».

**Coon** : Littéralement, ce terme signifie « raton-laveur », mais il possède aussi une connotation fortement raciste dans la langue anglaise, que l'on pourrait traduire par « négro ».

**Klansman** : On trouve plusieurs termes pour désigner les membres du Ku Klux Klan. Parmi ces dénominations, *Klansman* (singulier) et *Klansmen* (pluriel) sont les plus fréquentes. On trouve aussi, plus rarement, le terme de *Kluxer*.

**Miscegenation** : mélange des races, métissage (Pap Ndiaye).

**Nigger-lover** : littéralement « amoureux des nègres », cette formule est d'un infini mépris. Elle est employée par les partisans de la suprématie blanche pour désigner les Blancs non racistes.

**Nigger/Negro/Black** : Pour ces deux premiers termes, une traduction française serait « noir ». Le terme de *Negro*, selon le contexte, peut se traduire par « nègre » ou par « noir ». Employé par les suprémacistes blancs, « *Negro* » veut dire « nègre ». Employé par les Africains-Américains depuis la Renaissance de Harlem, il est pour eux un terme moins péjoratif que « *nigger* » et marque l'apparition d'une première revendication identitaire. Par la suite, les années 1960-1970, avec un retour aux origines et à la culture africaines, tendent logiquement vers un emploi du terme « *Black* », puisque le fait d'être noir est revendiqué comme une fierté.

**Redneck** : Le terme de *redneck* signifie littéralement « nuque rouge », et est souvent employé pour désigner les habitants blancs du Sud rural de manière péjorative. On pourrait le traduire par « plouc », « péquenaud », « rustre ». Il est aussi approprié par cette communauté qui parfois le revendique, comme dans *Burden*.

**Scalawag** : Ce terme péjoratif, intraduisible, désigne les Sudistes blancs qui, lors de la Reconstruction, se pliaient aux conditions imposées par les troupes de l'Union, voire collaboraient volontairement avec elles.

**Yankee** : ce terme désigne, de manière familière, tout habitant des États-Unis. Utilisé par les Sudistes, il désigne les habitants du Nord de manière péjorative, particulièrement lors de la guerre civile. C'est ce deuxième sens que nous utilisons.

## Histoire générale des États-Unis

**Antebellum Years** : cette expression désigne les années qui précèdent la guerre civile.

**Dixie** : manière affectueuse dont les Sudistes appellent le Sud.

**G.I.** : pour *Government issue*, était inscrit sur les différents équipements de l'armée étatsunienne lors de la seconde guerre mondiale. Par extension, le terme a désigné les soldats eux-mêmes.

**Grande Dépression** : période de crise économique et sociale qui fait suite au krach boursier du 24 octobre 1929 (surnommé le « jeudi noir »). Les conséquences sont particulièrement graves notamment avec l'explosion du chômage dans tout le pays, menant des populations entières à la pauvreté la plus extrême. Les Africains-Américains sont particulièrement touchés par la crise.

**Lost Cause** : le mythe de la *Lost Cause* (cause perdue) est une vision nostalgique et idéalisée des *Antebellum Years*, de ce temps d'avant, un temps de grâce, de prospérité, où régnait la civilisation, une ère glorieuse qui s'est achevée par une défaite cinglante, une victoire volée par le Nord qui nécessite une revanche du Sud.

**Manifest Destiny** : expression formée en 1845 par John O'Sullivan. C'est une justification de la politique des États-Unis à s'étendre : nation élue de Dieu, ils ont le devoir de répandre la liberté et la civilisation sur tout le continent. Cette idée motive la conquête de l'Ouest, mais aussi plus tard l'impérialisme étatsunien ou leur implication dans les conflits européens. Cette vision mythique se lit aussi dans la diffusion culturelle des États-Unis à travers le monde.

**New Deal** : politique interventionniste menée par Franklin D. Roosevelt au début des années 1930, afin de relancer l'économie étatsunienne suite au krach boursier de 1929 et pour limiter les effets de la Grande Dépression.

**Old South/Vieux Sud** : expression employée par les Sudistes pour désigner leur région avant la guerre de Sécession de manière nostalgique.

**Reconstruction Era/Période de la Reconstruction** : de 1863 à 1877, préparation de la fin de la guerre, puis occupation du Sud par les troupes du Nord. Cette période marque l'échec de l'égalité pour les affranchis, la naissance du Ku Klux Klan, et un temps de pauvreté extrême pour le Sud ravagé par la guerre.

**Tuniques bleues** : surnom donné aux soldats de l'Union lors de la guerre civile, en référence à la couleur de leur uniforme.

**Tuniques grises** : surnom donné aux soldats de la Confédération lors de la guerre civile, en référence à la couleur de leur uniforme.

## Histoire des Africains-Américains

**Affirmative action** : discrimination positive, mise en place par JFK pour lutter contre les inégalités raciales.

**Black Codes/Codes noirs** : ensemble de lois votées par les élites du Sud afin de limiter le plus possible les droits des Noirs nouvelle affranchis.

**Civil rights era** : décennie 1954-1965, qui correspond aux grandes avancées légales contre la ségrégation.

**Colorblindness** : indifférence à la couleur de peau, idée selon laquelle la couleur n'a aucune importance. Cette idée est à double tranchant : elle est censée mener à l'égalité, mais prive les Noirs des mesures d'*affirmative action* puisque le gouvernement se veut absolument neutre sur la question raciale.

**CORE** : *Congress of Racial Equality*, fondé en 1942 à Chicago. Association de lutte contre la ségrégation, ouverte à toutes les races.

**Désobéissance civile** : refus d'obéir, de manière pacifique, à une loi considérée comme injuste. Technique largement utilisée par les Africains-Américains, avec les marches pacifiques ou les *sit-ins* par exemple.

**Double consciousness** : « double conscience », concept formulé par W. E. B. Du Bois pour désigner la tension interne aux Noirs américains, qui se regardent à travers les yeux des Blancs et n'ont pas la possibilité d'avoir une image d'eux qui corresponde à leur expérience vécue.

**Freedmen's Bureau** : il s'agit du Bureau des Affranchis, mis en place par le gouvernement fédéral après la guerre civile pour venir en aide aux personnes souffrant des conséquences matérielles de la guerre et aux Africains-Américains, nouvellement affranchis. De nombreuses rations alimentaires ou des vêtements sont distribués par le Bureau.

**Jim Crow Laws/Lois Jim Crow** : ensemble de lois ségrégationnistes, dont le nom vient du personnage Jim Crow, un Noir caricatural de chanson populaire.

**Juke joint** : lieu de convivialité mis en place par les Africains-Américains dans les années 1930. Particulièrement touchés par le chômage et n'occupant que des emplois précaires, les hommes noirs étaient souvent embauchés à la journée. Ils se réunissaient alors dans les *juke joints* pour passer le temps avec des personnes dans la même situation qu'eux et être facilement trouvables par les employeurs.

**NAACP** : *National Association for the Advancement of Colored People*. Association fondée en 1909 dans le but de lutter pour l'égalité raciale et contre les discriminations, notamment contre la ségrégation, légale comme sociale. Elle décerne aussi les *NAACP Image Awards*, afin de récompenser les cinéastes et acteurs noirs.

**Nation of Islam** : fondée en 1930, il s'agit d'une organisation religieuse et politique prônant la fierté noire, le séparatisme strict et le retour en Afrique. Elle est dirigée par Elijah Muhammad, et son orateur le plus célèbre est Malcolm X.

**One-drop rule** : principe légal selon lequel une seule goutte de sang noir suffit pour que l'individu soit noir. Chaque État applique ses règles, mais en général, la loi intègre à la catégorie « Nègre » toute personne qui aurait au moins un huitième de sang noir.

**Racial profiling/profilage racial** : comportement d'une autorité, et le plus souvent des forces de l'ordre, qui discrimine un individu sur la base de son origine ethnique, nationale, religieuse, qu'elle soit avérée ou seulement supposée. C'est cela qui conduit les Noirs américains à être proportionnellement plus inquiétés et condamnés que les Blancs.

**SCLC** : *Southern Christian Leadership Conference*, fondée en 1957 par Martin Luther King et d'autres pasteurs. Son but est de lutter contre le racisme et la ségrégation de manière non-violente et chrétienne.

**Sit-in** : manière de manifester en s'asseyant dans un lieu et en restant immobile, par exemple en étant un Noir installé dans un restaurant qui n'accepte que les Blancs, et en refusant pacifiquement de se lever et de partir.

**SNCC** : *Student Nonviolent Coordinating Committee* (ou comité étudiant de coordination non-violente), il peut être prononcé « Snic ». Association fondée en 1960, proche de la NAACP et de la SCLC, mais au fonctionnement indépendant. Il organise de nombreuses actions de terrain comme les *Freedom Rides* ou le *Freedom Summer* de 1964. Il est dirigé par Stokely Carmichael et à la fin des années 1960, abandonne « *Nonviolent* » afin d'élargir ses méthodes d'action.

**Underground Railroad/Chemin de fer souterrain** : réseau clandestin utilisé par les abolitionnistes afin d'aider les esclaves à fuir les plantations et à rejoindre des États libres. Après le *Fugitive Slave Act*, ce réseau s'étend jusqu'au Canada.

**Uplift** : idée diffusée notamment par Booker T. Washington, et selon laquelle les Noirs sont responsables de leur propre élévation. Ils doivent travailler dur, étudier, pour réussir professionnellement et ainsi susciter le respect des Blancs.

## Cinéma

**Biopic** : Film biographique, le terme est une contraction de « *biographical motion picture* ».

**Black face/ Blackface** : on trouve indifféremment les deux orthographes. Cela désigne les Blancs, dans le théâtre puis dans le cinéma, qui se griment en Noirs, mettant alors en avant tous les stéréotypes associés à la communauté.

**Blockbuster** : superproduction cinématographique touchant un très large public.

**Double dolly shot** : *travelling* arrière où l'acteur est filmé sur une *dolly* (une sorte de chariot roulant), et est cadré serré. Cela donne l'impression qu'il marche en flottant et que le spectateur intègre son intériorité.

**Flash-back** : séquence d'un film qui interrompt l'action en cours et relate des événements la précédant.

**Gros plan** : cadrage qui coupe un personnage au niveau des épaules ou juste au-dessus, pour isoler le visage du personnage et mettre en avant son regard.

**Intertitre/carton** : c'est un texte filmé, inséré entre deux passages imagés pour apporter des informations supplémentaires, notamment sur les dialogues entre les personnages. Avec le film parlant, ils disparaissent presque, ou ne sont utilisés que pour planter le contexte (lieu, date). Dans *Autant en emporte le vent*, chaque partie est précédée d'un long intertitre défilant.

**Minstrel show** : genre théâtral qui relève du burlesque et dans lequel des Blancs sont grimes en Noirs (*Blackfaces*) et allient comédie, danse et chants.

**Plan d'ensemble** : il donne une vue d'ensemble du lieu. Mais il permet aussi de comprendre les actions des personnages, qui ne sont pas filmés de trop loin.

**Scène** : ensemble de plans qui se suivent tout en étant liés par une unité dramatique ou se déroulant dans un même lieu.

**Séquence** : succession de scènes qui présentent chacune une unité de lieu, mais qui sont liées par le même temps, et qui sont découpées en plans.

**Travelling** : déplacement de caméra lors des prises de vues. La caméra est installée sur un chariot de *travelling* ou tout autre support mobile.

**Voix off** : procédé narratif faisant intervenir dans un plan la voix d'un personnage, qui n'apparaît pas à l'écran. Cela peut être un personnage qui apparaît à l'écran (comme dans *Malcolm X*), ou un narrateur sans visage (comme dans *Le Chemin de la liberté*)

## Musique africaine-américaine

**Be-bop** : reprise du ragtime, mais avec une domination de l'improvisation. Charlie parker en un l'un des pionniers.

**Blues** : « versant profane » de la musique africaine-américaine. Avec le *blues*, les esclaves retranscrivent de manière approximative les mélodies de leur vie d'avant en Afrique. Le *blues* en tant que forme musicale serait né après la guerre civile, et met en avant la voix plus que les instruments, dans un style de plainte.

**Gospel** : division du *spiritual* moderne qui se concentre sur les épisodes de la vie du Christ.

**Ragtime** : Le *ragtime* est une racine du jazz, historiquement considérée comme une des premières musiques euro-africaines. Il naît dans les années 1900, et repose sur des morceaux écrits, avec très peu d'improvisation, à la différence du jazz à proprement parler.

**Spiritual** : Le *spiritual* est la musique influencée par les cantiques européens, mais interprétée avec des influences, notamment rythmiques, africaines : on retrouve le frappement des mains, les mouvements des pieds, les techniques de voix. La voix reste africaine, même si les chants interprétés sont des chants européens

## Actualités

**Black Lives Matter (BLM)** : hashtag né en 2013, à la suite de la mort de Trayvon Martin. C'est devenu un mouvement politique, qui se mobilise notamment contre le profilage racial et les violences policières.

**Hashtag** : utilisé sur les réseaux sociaux, il s'agit d'un mot-clé cliquable précédé du signe #. Il permet à la fois de regrouper des publications d'un même thème ou de partager du contenu en rendant une publication visible. Exemples : #BLM, #Oscarssowhite.

**Talk-show** : émission télévisée ou radiophonique qui réunit des personnalités, durant laquelle ces personnes discutent.

## Index des films et des noms propres

*A Soldier's Story*, 12, 84, 85, 86, 87, 88, 105, 106, 107, 108, 137, 139, 143, 144, 145, 165, 167, 168, 169, 230, 290

*Amistad*, 6, 7, 13, 194, 200, 214, 215, 298

*Autant en emporte le vent*, 12, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 41, 45, 52, 54, 55, 68, 71, 138, 146, 157, 164, 207, 222, 233, 263, 268, 284, 310, 311, 320

*Beignets de tomates vertes*, 13, 183, 184, 189, 197, 222, 232, 234, 249, 250, 295, 311

*Beloved*, 13, 193, 200, 216, 218, 225, 258, 259, 261, 264, 297, 310

*Bird*, 12, 104, 133, 134, 135, 137, 144, 292

*Blackklansman*, 13, 106, 183, 187, 188, 192, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 228, 264, 267, 305

*Burden*, 13, 183, 185, 197, 198, 200, 228, 229, 306, 310, 317

*Dans la Chaleur de la nuit*, 12, 80, 81, 90, 98, 105, 109, 113, 114, 138, 142, 143, 167, 263, 288

*Devine qui vient dîner*, 12, 81, 101, 102, 120, 138, 142, 145, 146, 147, 148, 164, 167, 200, 227, 263, 288

*Django Unchained*, 13, 193, 196, 200, 215, 217, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 267, 300, 311

*Du Silence et des ombres*, 12, 36, 37, 47, 56, 67, 71, 72, 73, 98, 100, 102, 105, 146, 200, 287, 311

*Get Out*, 13, 257, 304, 310, 312

*Glory*, 12, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 109, 113, 135, 136, 137, 139, 144, 164, 165, 169, 194, 293

*Green Book*, 13, 186, 189, 200, 221, 222, 228, 305

*Harriet*, 11, 13, 193, 196, 200, 202, 203, 217, 219, 226, 231, 235, 236, 237, 262, 271, 307, 311

*La Chaîne*, 12, 56, 74, 75, 105, 138, 142, 263, 286, 310

*La Couleur des sentiments*, 13, 183, 184, 186, 187, 189, 193, 194, 196, 200, 202, 232, 234, 249, 250, 256, 264, 299, 311

*La Couleur du mensonge*, 13, 64, 197, 221, 223, 224, 225, 299, 310

*La Couleur pourpre*, 12, 82, 89, 133, 136, 137, 138, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 231, 243, 263, 290, 311

*La Piste de Santa Fe*, 12, 17, 20, 21, 22, 23, 27, 39, 285

*Le Chanteur de jazz*, 12, 46, 47, 58, 59, 66, 135, 284

*Le Chemin de la liberté*, 12, 81, 82, 104, 106, 107, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 137, 146, 187, 197, 231, 232, 263, 294, 311, 320

*Les Fantômes du passé*, 13, 183, 184, 190, 191, 192, 200, 219, 220, 296

*Les Figures de l'ombre*, 13, 198, 200, 234, 235, 238, 303

*Loin du paradis*, 13, 222, 227, 228, 232, 298, 310, 311

- Malcolm X*, 13, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 192, 200, 204, 205, 227, 230, 231, 264, 295, 320
- Mélodie du Sud*, 12, 17, 18, 19, 34, 39, 46, 69, 71, 286, 310
- Mirage de la vie*, 12, 36, 46, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 197, 223, 287, 311
- Miss Daisy et son chauffeur*, 12, 81, 90, 107, 114, 139, 143, 146, 187, 292, 311
- Mississippi burning*, 12, 82, 83, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 107, 108, 109, 114, 115, 137, 161, 162, 189, 219, 263, 266, 291
- Mo' Better Blues*, 12, 130, 135, 163, 166, 294, 311
- Naissance d'une nation*, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 65, 69, 71, 73, 76, 92, 130, 146, 155, 164, 167, 196, 200, 207, 208, 214, 228, 230, 240, 243, 244, 252, 261, 262, 264, 268, 271, 283, 305, 310, 311
- Selma*, 13, 95, 183, 194, 195, 197, 200, 202, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 220, 221, 302, 310
- Shaft*, 12, 122, 125, 126, 127, 128, 138, 289
- Sweet Sweetback's baadasssss Song*, 12, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 147, 289, 310
- The Best of Enemies*, 13, 183, 185, 196, 198, 199, 200, 228, 229, 230, 233, 264, 307
- The Birth of a nation*, 13, 200, 202, 216, 217, 218, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 253, 264, 303, 310, 311
- Twelve Years a slave*, 193, 196, 200, 202, 203, 215, 217, 220, 226, 248, 301
- Abernathy, Ralph, 116, 209, 210, 302
- Adams, John Quincy, 6, 7, 215, 298
- Alden, Mary, 49, 283
- Alexander, Jane, 84
- Ali, Mahershala, 186, 222, 234, 303, 305
- Alwyn, Joe, 217, 307
- Anderson, James, 73, 287
- Arbery, Ahmaud, 265
- Atkinson, Ashlie, 189, 305
- Atwater, Ann, 185, 193, 229, 233, 307
- Avery, Margaret, 133, 137, 156, 290
- Avnet, Jon, 13, 183, 250, 295
- Aykroyd, Dan, 107, 292
- Badham, Mary, 47, 73, 287
- Bailey, John, 195
- Baker, Dylan, 106, 294, 302
- Baldwin, Alec, 190, 191, 207, 296
- Baldwin, James, 85, 121, 122, 179
- Baskett, James, 18, 286
- Bassett, Angela, 179, 295
- Belafonte, Harry, 207, 208
- Bell, Brandon P., 270
- Benett, Lerone, 124
- Benton, Robert, 13, 64, 197, 223, 224, 299
- Beresford, Bruce, 12, 81, 90, 107, 114, 146, 292
- Besserer, Eugenie, 46, 47, 284
- Bevel, James, 209
- Bissell, Robin, 13, 183, 185, 199, 229, 230
- Boseman, Chadwick, 268
- Brady, Matthew, 25, 50
- Braugher, Andre, 87, 293
- Broderick, Matthew, 83, 85, 86, 91, 136, 293
- Brown, Gilbert Glenn, 185

- Brown, James, 126, 251, 316
- Brown, John, 21, 22, 23, 27, 39, 285, 286
- Brown, Michael, 265
- Burden, Mike, 185, 197, 198, 229, 306, 307
- Bush, George W., 190
- Busia, Akosua, 150, 290
- Caesar, Adolph, 84, 139, 152, 165, 168, 290
- Caldwell, Earl, 160
- Canby, Vincent, 124, 160
- Cardellini, Linda, 228, 305
- Ceesay, Babou, 230, 307
- Chaney, James, 96, 108, 115, 266
- Charles, Ray, 138
- Chong, Rae Dawn, 149
- Cioffi, Charles, 128, 289
- Clark, Jim, 209, 211, 213, 302
- Clark, Kenneth, 62, 166, 221, 270
- Clarke, Kenny, 133
- Clay, Henry, 24
- Clinton, Bill, 190, 193, 264
- Common, 194, 209
- Connor, Bull, 209
- Corenswet, David, 269
- Costner, Kevin, 198, 303
- Criss, Daren, 269
- Crosland, Alan, 12, 46, 47, 284
- Cumberbatch, Benedict, 217, 301
- Curtis, Tony, 74, 142, 286
- Curtiz, Michael, 12, 17, 20, 21, 22, 23, 285
- Custer, George A., 27, 285
- Dafoe, Willem, 83, 99, 103, 162, 291
- Davis, Ossie, 181, 182, 206
- Davis, Rebecca Parker, 105
- Davis, Viola, 184, 187, 193, 232, 298, 299
- De La Beckwith, Byron, 183, 184, 190, 191, 266, 296, 297
- De Young, Cliff, 84
- Dee, Sandra, 46, 56, 287
- Demme, Jonathan, 13, 193, 216, 218, 258, 259, 261, 297
- Denby, David, 259, 260
- Denton, Crahan, 67
- Diallo, Amadou, 270
- DiCaprio, Leonardo, 217, 253, 300
- Dillahunt, Garret, 217
- Dixon, Thomas, 19, 52
- Domingo, Colman, 209, 302
- Donahue, Troy, 56
- Dorsey, Omar, 231, 307
- Douglass, Frederick, 113
- Dourif, Brad, 93, 291
- Driver, Adam, 188, 207, 305
- Du Bois, W.E.B., 36, 70, 89, 318
- Duke, David, 188, 189, 192, 207, 267, 305
- Dunst, Kirsten, 237, 303
- DuVernay, Ava, 13, 95, 183, 194, 197, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 269, 302
- Eastwood, Clint, 12, 104, 133, 134, 135, 292
- Ebert, Roger, 94
- Eisenhower, Dwight D., 88, 93
- Ejiofor, Chiwetel, 193, 220, 301
- Elise, Kimberly, 258, 297
- Ellis, C.P., 185, 198, 199, 229, 230, 233, 307
- Ellis, Mary, 229, 307
- Elwes, Cary, 84, 293
- Erivo, Cynthia, 194, 200, 219, 235, 237, 307
- Ermey, Ronald L., 98, 291
- Espinosa, Tony, 241, 246, 303

- Evans, Art, 105, 106, 167, 290
- Evans, Estelle, 47, 146, 287
- Evers, Medgar, 78, 95, 111, 183, 184, 190, 191, 296, 297
- Evers, Myrlie, 183, 184, 219, 220, 296, 297
- Faison, Frankie, 97, 103
- Farrakhan, Louis, 255
- Farrelly, Peter, 13, 186, 222, 228, 305
- Fassbender, Michael, 196, 301
- Fellini, Federico, 139
- Finn, John, 84, 293
- Fleischer, Richard, 253
- Fleming, Victor, 12, 17, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 38, 45, 164, 207, 284
- Floyd, George, 265, 267
- Flynn, Errol, 21, 23, 285
- Foxx, Jamie, 193, 254, 300
- Freeman Jr., Al, 176, 296
- Freeman, Morgan, 7, 81, 84, 114, 131, 139, 141, 143, 144, 169, 292, 293, 298
- Gable, Clark, 23, 27, 284
- Gallagher Jr., John, 185, 230
- Garner, Margaret, 218, 225, 258
- Garvey, Marcus, 57, 174
- Gates, Larry, 81, 113, 114, 288
- Gillespie, Dizzy, 131, 133, 134, 292
- Gilliam, Dorothy, 160
- Glover, Danny, 151, 216, 261, 290, 297
- Goldberg, Whoopi, 82, 104, 117, 118, 119, 131, 138, 141, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 183, 220, 290, 294, 296
- Goodman, Andrew, 96, 108, 266
- Grace, Topher, 188, 305
- Green, Victor Hugo, 189
- Griffin, John Howard, 101
- Griffith, David W., 11, 12, 16, 18, 19, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 39, 40, 41, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 65, 130, 155, 207, 240, 241, 242, 243, 244, 283
- Gurira, Danai, 268
- Hackman, Gene, 83, 98, 99, 291
- Haley, Alex, 180
- Hall, Albert, 176, 177, 296
- Hammer, Armie, 216, 303
- Harrier, Laura, 269
- Hauser, Paul Walter, 189, 305
- Hauser, Wings, 85, 290
- Havilland, Olivia (de), 22, 23, 25, 284, 285
- Hawkins, Linda, 163, 294
- Hayes, Isaac, 139
- Haynes, Todd, 13, 222, 227, 298
- Hays, Will (code), 40, 54, 55, 100
- Haysbert, Dennis, 222, 298
- Headley, Walter E., 265
- Heche, Anne, 229, 307
- Heckler, Andrew, 13, 183, 306
- Hedlund, Garrett, 185, 306
- Heflin, Van, 21, 285
- Henson, Taraji P., 185, 193, 198, 200, 233, 234, 235, 303, 307
- Hepburn, Katharine, 101, 288
- Heyer, Heather, 206, 207
- Holiday, Billie, 53, 133
- Hopkins, Anthony, 6, 7, 197, 215, 223, 298, 299
- Houghton, Katharine, 81, 120, 288
- Hounsou, Djimon, 215, 298
- Houston, Stan, 209, 302

- Howard, Bryce Dallas, 187, 299
- Howard, Leslie, 26, 33, 34, 284
- Isaacs, Cheryl Boon, 194
- Ivey, Dana, 82, 153, 290
- Jackman, Henry, 246
- Jackson, Jimmie Lee, 210, 302
- Jackson, Mary, 200, 237, 238, 264, 303, 304
- Jackson, Samuel L., 125, 254, 268, 300
- Jackson, Wilfred, 12, 17, 19, 34, 286
- James, Stephan, 221, 302
- Jefferson, Thomas, 17
- Jewison, Norman, 12, 80, 81, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 105, 106, 114, 142, 143, 145, 165, 167, 168, 169, 288, 290
- Johnson, Al, 46, 58, 59, 284
- Johnson, Jack, 58, 131
- Johnson, Jimmy, 234, 303
- Johnson, Katherine, 198, 200, 234, 235, 237, 238, 264, 303, 304
- Johnson, Lyndon B., 93, 95, 120, 208, 209, 211, 212, 221, 302
- Jones, Quincy, 138
- Kaepernick, Colin, 266
- Kaluuya, Daniel, 257, 304
- Keener, Catherine, 257, 304
- Kennedy (révérend), 197, 198, 229, 306, 307, 310
- Kennedy, Jihmi, 91, 293
- Kennedy, John Fitzgerald, 93, 120, 179, 183, 184, 191
- Kennedy, Robert, 93, 186, 306
- Killen, Edgard Ray, 266
- King, Aja Naomi, 243, 246, 303
- King, Coretta Scott, 93, 141, 180, 209, 210, 302
- King, Martin Luther, 78, 93, 107, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 119, 126, 132, 137, 166, 179, 180, 181, 197, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 230, 264, 302, 319
- King, Rodney, 192, 205, 257, 264
- Kipling, Rudyard, 79
- Kohner, Susan, 46, 56, 62, 63, 287
- Kramer, Stanley, 12, 56, 74, 75, 81, 120, 142, 146, 167, 286, 288
- LaBelle, Patti, 137, 290
- Latifah, Queen, 269
- Lee, Robert E., 21, 25, 192, 206, 285
- Lee, Spike, 12, 13, 106, 124, 130, 131, 135, 148, 151, 163, 166, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 192, 194, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 231, 255, 268, 294, 295, 305
- Legend, John, 194
- Leigh, Vivien, 23, 27, 284
- Lemmons, Kasi, 13, 193, 200, 203, 219, 226, 231, 235, 236, 237, 307
- Lerner, Carl, 102
- Lewis, John, 213, 221, 266, 267, 302
- Lewis, Ralph, 49, 283
- Lewis, Rufus, 116
- Lincoln, Abraham, 8, 17, 24, 28, 49, 83, 84, 86, 183, 184, 260, 283
- Lindo, Delroy, 175, 295
- Little, Earl, 174, 296
- Liuzzo, Viola, 213
- LuPone, Patti, 269
- Mandela, Nelson, 206

- Martin, Trayvon, 206, 321  
 Mary, Jackson, 237  
 Masterson, Mary Stuart, 184, 295  
 McConaughy, Matthew, 194, 298  
 McCrary, Darius, 103, 114, 115, 162, 291  
 McDaniel, Hattie, 30, 38, 45, 46, 54, 68, 73,  
     138, 139, 140, 263, 269, 284, 286  
 McDermott, Dylan, 269  
 McDormand, Frances, 90, 94, 291  
 McGill, Bruce, 229, 307  
 McKay, Claude, 57  
 McKee, Lonette, 163, 296  
 McQueen, Butterfly, 27, 164, 285  
 McQueen, Steve, 13, 193, 203, 217, 220, 301  
 Mehner, Caitlin, 185  
 Melfi, Theodore, 13, 198, 234, 235, 237, 238,  
     303  
 Micheaux, Oscar, 59, 202  
 Miller, Penelope Ann, 217, 241, 303  
 Miller, Wentworth, 197, 224, 225, 299  
 Mitchell, Margaret, 19, 232  
 Mitchell, Thomas, 23, 28, 284  
 Momoh, Zackary, 236, 307  
 Monae, Janelle, 200, 235, 303, 307  
 Moore, Juanita, 36, 46, 55, 60, 62, 287  
 Moore, Julianne, 222, 227, 298  
 Morrison, Toni, 136, 218, 226, 258, 259, 260  
 Mortensen, Viggo, 186, 228, 305  
 Muhammad, Elijah, 176, 179, 296, 319  
 Muhammad, Wallace Fard, 70  
 Mulligan, Robert, 12, 36, 37, 72, 73, 102, 287  
 Murphy, Ryan, 269  
 Nash, Diane, 209, 302  
 Newton, Thandie, 258, 259, 297  
 Nietzsche, Friedrich, 112, 173, 240, 316  
 Nixon, Edgar D., 115, 116  
 Nixon, Richard, 93  
 Northup, Solomon, 193, 196, 203, 215, 216,  
     217, 220, 226, 264, 301, 302  
 Nyong'o, Lupita, 193, 268, 301  
 O'Reilly, Ahna, 187, 299  
 Obama, Barack, 8, 183, 190, 191, 192, 193,  
     215, 236, 237, 248, 267, 270  
 Odom Jr., Leslie, 235, 307  
 Oduye, Adepero, 220, 301  
 Oldham, Carvie, 229, 307  
 Overton, Frank, 73, 287  
 Owens, Jesse, 58  
 Oyelowo, David, 197, 209, 210, 211, 212,  
     213, 214, 302  
 Pääkkönen, Jasper, 188, 305  
 Palcy, Euzhan, 124  
 Parker, Alan, 12, 83, 90, 93, 94, 97, 98, 99,  
     100, 103, 108, 114, 115, 162, 291  
 Parker, Chan, 104, 137, 292  
 Parker, Charlie, 104, 105, 131, 133, 134, 135,  
     137, 292  
 Parker, Mary-Louise, 184, 295  
 Parker, Nate, 13, 194, 200, 203, 218, 240, 241,  
     242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 303  
 Parks, Gordon, 122, 123, 124, 125, 128, 138,  
     289  
 Parks, Rosa, 70, 78, 111, 115, 116, 118, 294  
 Paulson, Sarah, 226, 301  
 Paxton, Collin Wilcox, 72  
 Payne, Thomas, 64  
 Pearce, Richard, 12, 81, 82, 106, 107, 116,  
     117, 118, 119, 137, 294

- Peck, Gregory, 37, 72, 73, 287
- Peele, Jordan, 13, 257, 304
- Pickens Jr., James, 183, 296
- Pitt, Brad, 196, 301
- Plessy, Homer, 61
- Poitier, Sidney, 74, 75, 80, 81, 90, 105, 110, 113, 114, 120, 122, 129, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 167, 193, 219, 263, 286, 288, 310
- Polk, Oscar, 30, 46, 284
- Pope, Jeremy, 269
- Porter, Edwin S., 38, 43
- Pugh, William E., 153, 290
- Randle, Theresa, 174
- Reagan, Ronald, 27, 285
- Reddick, Laurence, 53
- Reeb, James, 212
- Reed, Rex, 160
- Regester, Charlene, 68
- Reiner, Rob, 13, 183, 191, 220, 269, 296
- Richards, Beah, 138, 288
- Richardson, Marque, 270
- Riddick, Bill, 230, 307
- Riley, Larry, 138, 290
- Riseborough, Andrea, 229, 306
- Robertson, Antoinette, 270
- Robinson, Jo Ann, 116
- Rockwell, Sam, 185, 230, 307
- Rodney, Red, 105, 134, 135, 292
- Rolle, Esther, 81, 146, 292
- Rollins Jr., Howard E., 84, 105, 143, 169, 290
- Roosevelt, Franklin Delano, 6, 71, 86, 318
- Root, Stephen, 257, 304
- Rose, Bernard, 256
- Roth, Philip, 223, 224, 225
- Roth, Tim, 211, 212, 302
- Roundtree, Richard, 125, 289
- Sanford, Isabel, 81, 146, 167, 288
- Schultz, Dwight, 104, 106, 107, 117, 118, 294
- Schwerner, Michael, 96, 108, 266
- Sciorra, Annabella, 148
- Scott, A. O., 255
- Scott, Dred, 20, 60
- Searcy, Nick, 184, 295
- Severn, Maida, 62
- Shabazz, Betty, 179, 295
- Shaw, Robert Gould, 83, 84, 85, 86, 91, 109, 136, 137, 293
- Shaw, Stan, 184, 295
- Sherman (général), 27, 204
- Shirley, Don, 73, 186, 189, 221, 222, 228, 229, 232, 305, 306
- Simien, Justin, 269
- Simone, Nina, 246, 247
- Sirk, Douglas, 12, 36, 55, 56, 60, 62, 63, 64, 197, 287
- Smith, Anna Deavere, 224, 299
- Smith, Bessie, 133
- Smith, Justin M., 241, 303
- Smith, Will, 264, 265
- Snipes, Wesley, 148, 163, 294
- Spacek, Sissy, 82, 104, 250, 294
- Spencer, Octavia, 184, 187, 193, 200, 299, 303
- Spielberg, Steven, 6, 7, 12, 13, 82, 89, 137, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 214, 290, 298
- St. Jacques, Raymond, 113
- St. John, Christopher, 125, 128, 289

- Stallworth, Ron, 111, 187, 188, 189, 203, 207, 252, 305
- Stanfield, Lakeith, 210, 302
- Startain, Gailard, 94
- Steenburgen, Mary, 104, 118, 184
- Stevens, Dana, 255
- Still, William, 235, 307, 308
- Stone, Emma, 184, 187, 232, 299
- Story, Tim, 125
- Stowe, Margaret, 43
- Stuart, J. E. B., 21, 22, 23, 27, 285
- Tandy, Jessica, 81, 292, 295
- Tarantino, Quentin, 13, 193, 251, 252, 253, 254, 255, 300
- Taylor, Breonna, 265
- Taylor, Tate, 13, 183, 184, 187, 232, 299
- Thompson, Tessa, 209, 302
- Till, Emmett, 132
- Townsend, Robert, 88, 105, 290
- Tracy, Spencer, 101, 121, 142, 288
- Trump, Donald, 206, 207, 237, 248, 265, 266, 267, 305
- Tubman, Harriet, 193, 194, 200, 203, 218, 219, 226, 231, 235, 236, 237, 245, 264, 307, 308
- Tubman, John, 236, 307
- Turner, Jerome, 207, 208, 305
- Turner, Lana, 36, 62, 287
- Turner, Nat, 200, 203, 216, 217, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 264, 303
- Turturro, Nicholas, 188
- Tyson, Cicely, 184, 250, 295, 299
- Vallelonga, Tony, 186, 189, 222, 228, 229, 305, 306
- Van Peebles, Melvin, 11, 12, 122, 123, 124, 127, 129, 289
- Vaughan, Dorothy, 200, 237, 238, 264, 303
- Vaughn, Matthew, 268
- Venora, Diane, 104, 292
- Vernon, Kate, 175, 296
- Walker, Alice, 89, 136, 149, 151, 159, 160
- Wallace, George, 211, 212, 213, 302
- Walling, William E., 69
- Waltz, Christoph, 215, 253, 255, 300
- Washington, Booker T., 70, 270, 319
- Washington, Denzel, 85, 86, 130, 131, 135, 137, 139, 144, 145, 148, 163, 165, 168, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 205, 231, 290, 293, 294, 295
- Washington, Jesse, 207
- Washington, John David, 175, 188, 305
- Washington, Kerry, 253, 300
- Whitaker, Forest, 104, 133, 135, 197, 292, 306
- Whitford, Bradley, 257, 304
- Williams, Allison, 257, 304
- Wilson, Scott, 81
- Wilson, Trey, 85, 290
- Wilson, Woodrow, 39, 42, 50, 52, 55, 66, 69
- Winfrey, Oprah, 82, 138, 153, 156, 157, 193, 209, 218, 259, 290, 297, 302
- Winsten, Archer, 124
- Woodard, Alfre, 217
- Woods, James, 183, 296
- Woodward, Isaac, 71
- Wright, Samuel E., 133, 134, 292
- X, Malcolm, 55, 64, 65, 78, 111, 113, 121, 132, 150, 164, 166, 173, 174, 175, 176, 177, 178,

Index

179, 180, 181, 182, 203, 205, 206, 209, 210,  
221, 231, 264, 295, 296, 302, 319  
Zangwill, Israel, 65  
Zelniker, Michael, 134, 135, 292  
Zwick, Edward, 12, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 113,  
136, 144, 165, 169, 293

## Table des illustrations

Image 1 Les esclaves accueillent les invités ( <i>Naissance d'une nation</i> ) .....	18
Image 2 John Brown entouré de Noirs ( <i>La Piste de Santa Fe</i> ) .....	22
Image 3 Famille d'esclaves fugitifs ( <i>La Piste de Santa Fe</i> ).....	22
Image 4 Plan général après Gettysburg ( <i>Autant en emporte le vent</i> ) .....	26
Image 5 La paix de la guerre ( <i>Naissance d'une nation</i> ) .....	26
Image 6 Oncle Rémus et Frère Lapin ( <i>Mélodie du Sud</i> ).....	34
Image 7 Jack maquillé en Noir ( <i>Le Chanteur de jazz</i> ).....	46
Image 8 Atticus Finch et Tom Robinson ( <i>Du Silence et des ombres</i> ) .....	72
Image 9 Noah soutient John blessé ( <i>La Chaîne</i> ).....	75
Image 10 Sofia à sa sortie de prison ( <i>La Couleur pourpre</i> ) .....	82
Image 11 Cadavres sur la plage ( <i>Glory</i> ) .....	91
Image 12 Robert rejoint ses soldats dans la mort ( <i>Glory</i> ).....	92
Image 13 Croix incendiée par le Klan ( <i>Mississippi burning</i> ).....	96
Image 14 Maison incendiée par le Klan ( <i>Mississippi burning</i> ).....	96
Image 15 Noirs aux champs ( <i>Dans la Chaleur de la nuit</i> ).....	113
Image 16 Odessa prête à démissionner ( <i>Le Chemin de la liberté</i> ) .....	117
Image 17 Le baiser de John et Joey ( <i>Devine qui vient dîner</i> ) .....	147
Image 18 Le Klan chevauche vers la lune ( <i>Malcolm X</i> ) .....	174
Image 19 Musulmans noirs devant le commissariat ( <i>Malcolm X</i> ) .....	178
Image 20 Le jardin d'Hillary ( <i>La Couleur des sentiments</i> ) .....	187
Image 21 Le Negro Motorist Green Book ( <i>Green Book</i> ).....	189
Image 22 Double dolly shot ( <i>Malcolm X</i> ) .....	205
Image 23 Drapeau étatsunien en flammes ( <i>Malcolm X</i> ) .....	205
Image 24 Violences de Charlottesville ( <i>Blackkkklansman</i> ) .....	206
Image 25 Martin Luther King avec Lyndon B. Johnson ( <i>Selma</i> ).....	208
Image 26 Manifestants sur le pont Edmond Pettus ( <i>Selma</i> ) .....	211
Image 27 Arrivée de la dernière marche ( <i>Selma</i> ).....	212
Image 29 Dos de Patsey ( <i>Twelve Years a Slave</i> ) .....	215
Image 28 Dos de Solomon ( <i>Twelve Years a Slave</i> ).....	215
Image 30 L'arbre de Sethe ( <i>Beloved</i> ) .....	216
Image 31 Django dévoile son dos ( <i>Django Unchained</i> ).....	216
Image 32 Coleman et son père ( <i>La Couleur du mensonge</i> ).....	221
Image 33 Sethe venant de tuer sa fille ( <i>Beloved</i> ) .....	225

Image 34 Union entre Skeeter, Minny et Aibileen ( <i>La Couleur des sentiments</i> ).....	233
Image 35 La véritable Harriet Tubman ( <i>Harriet</i> ).....	236
Image 36 Harriet menace Gideon ( <i>Harriet</i> ).....	237
Image 38 Images d'archives ( <i>Les Figures de l'ombre</i> ).....	238
Image 37 Dorothy et son équipe ( <i>Les Figures de l'ombre</i> ).....	238
Image 39 Figure christique ( <i>The Birth of a nation</i> ).....	245
Image 40 Scène pastorale du Sud galant ( <i>The Birth of a nation</i> ) .....	247
Image 41 La tuerie de Candyland ( <i>Django Unchained</i> ).....	251
Image 42 Le Klan ridiculisé ( <i>Django Unchained</i> ) .....	252

## Table des matières

<b>Déclaration sur l'honneur de non-plagiat</b> .....	3
<b>Remerciements</b> .....	4
<b>Sommaire</b> .....	5
<b>Introduction</b> .....	6
L'histoire d'une identité.....	8
Société, histoire et cinéma.....	9
Constitution du corpus.....	11
<b>Première partie</b> .....	15
<b>Le cinéma comme mode de construction d'un imaginaire raciste durable (1915-années 1950)</b> .....	15
<u>Chapitre 1 : La « maison divisée » durablement par une guerre fratricide</u> .....	17
Condition des esclaves et mouvement abolitionniste .....	17
La représentation mensongère du quotidien des esclaves .....	17
Bipolarité de la nation autour de la question de l'esclavage.....	20
L'inévitable guerre civile.....	24
Triomphe de l'abolition et <i>Lost Cause</i> : le cinéma comme vecteur de l'idéologie sudiste .....	28
Les « États désunis » .....	28
Retrouver l'Union.....	31
Se reconstruire dans la rancœur .....	32
L'instauration de Jim Crow : une fracture indépassable entre Nord et Sud ? .....	35
Une distinction entre Nord et Sud .....	35
Fracture raciale dans le Sud .....	36
Une ségrégation cinématographique ? .....	37
Naissance du Ku Klux Klan : la suprématie blanche pérennise la haine .....	38
Suprématie blanche et infériorité noire.....	38
Naissance de la haine et de la violence.....	40
<u>Chapitre 2 : Le cinéma, instigateur et vecteur de préjugés racistes durables</u> .....	43
Stéréotypes à la ville comme à l'écran : une typologie .....	43
La typologie de Donald Bogle.....	43
La typologie appliquée à notre corpus .....	45
<i>Naissance d'une nation</i> : fondation du racisme cinématographique et influence sociale.....	47
Un film à l'origine de tous les clichés ?.....	48
Une production inédite.....	50

Un mensonge historique ? .....	51
Controverse et reprises : un film qui influence la société .....	52
Les Noirs, ces « <i>strange fruits</i> » du Sud, ou le règne d'une suprématie blanche portée par le cinéma.....	53
L'industrie du cinéma, reflet d'une société dominée par les Blancs .....	54
Une culture de la haine et de la violence .....	55
Naissance d'une culture noire ? .....	57
Construction positive d'une identité revendiquant sa culture .....	57
Une représentation tardive par le cinéma .....	58
<b><u>Chapitre 3 : La difficulté d'être noir dans une société ségréguée au profit des Blancs</u></b> .....	60
La <i>one-drop rule</i> , ou le fardeau d'être noir.....	60
Un statut légalement implacable mais visuellement discutable ? .....	61
Volonté et possibilité d'échapper au fardeau de la couleur ?.....	63
Les Noirs, privés de l' <i>American dream</i> ? .....	64
Des immigrants pas comme les autres.....	64
Domination économique de la communauté blanche.....	66
Les prémices d'un combat pour les droits civiques.....	68
Tensions et revendications internes .....	69
Les États-Unis et le monde, quelles conséquences pour la question raciale ?.....	70
Le cinéma, encore muet sur ces questions ? .....	71
<b>Deuxième partie</b> .....	77
<b>La conquête des droits, une émancipation qui sonne le glas des clichés culturels (années 1950-années 1990) ?</b> .....	77
<b><u>Chapitre 4 : La persistance du « fardeau de l'homme blanc » ?</u></b> .....	79
La mission qui incombe à l'Homme blanc : diriger les Noirs.....	80
Une société civile inégale.....	80
Les Noirs dans les guerres .....	83
Le cinéma, reflet de cette direction blanche ?.....	89
Les Noirs politiquement sauvés par les Blancs : le cas JFK.....	92
Une reconnaissance politique des Noirs par les Blancs ?.....	93
« L'été de la liberté ».....	95
Persistance d'une distinction entre Nord et Sud .....	98
De tortionnaire, l'homme blanc devient sauveur ?.....	100
Une reconnaissance biaisée du combat pour l'égalité ?.....	101

Le mal à l'écran, enfin ? .....	105
Tortionnaire ou sauveur, l'homme blanc bipolaire .....	108
<u>Chapitre 5 : Le temps de l'émancipation, une « longue marche de l'intégration » .....</u>	<u>110</u>
Le refus de la soumission : un long combat politique et social pour les droits civiques .....	111
La fin de la passivité et sa représentation au cinéma .....	111
Action noire et victoire sur la ségrégation : le cas du boycott de Montgomery .....	115
Un combat achevé ? .....	120
Émergence et affirmation des cinéastes africains-américains : les Noirs prennent en main leur représentation .....	123
Une image plus juste de l'expérience noire .....	123
Un pendant cinématographique au mouvement pour les droits civiques ? .....	126
La Blaxploitation ou la réappropriation des clichés .....	129
L'émancipation par l'art ? .....	131
La musique comme révélateur social .....	132
Le cinéma, nourri des arts africains-américains .....	135
Stars et récompenses : les Noirs à la conquête du cinéma .....	138
<u>Chapitre 6 : Le cinéma, créateur d'une nouvelle image du Noir ou reflet d'un racisme persistant ? .....</u>	<u>141</u>
Le Noir dans le cinéma dès les années 1960 : un nouveau « Tom » ou un homme libre ? ..	141
Une nouvelle place sociale pour de nouveaux clichés cinématographiques ? .....	142
Le cinéma à l'image de la société ? .....	145
Le difficile cas de <i>La Couleur pourpre</i> : hommage à la culture noire ou culture du cliché ? ...	149
Un film qui se veut hommage à la communauté noire et à sa culture .....	149
Une représentation biaisée de l'Histoire .....	151
Le retour en force du panthéon de clichés ? .....	155
Un film controversé .....	158
Le cinéma, révélateur d'un travers vicieux du racisme : le racisme entre Noirs .....	160
Des fractures interraciales aux tensions intraraciales .....	161
Une fracture instaurée par la guerre civile .....	164
Le racisme entre Noirs, un frein à l'intégration ? .....	166
<b>Troisième partie</b> .....	<b>171</b>
<b>Le cinéma comme modalité d'apaisement de la mémoire, vers une représentation plus nuancée des fractures raciales (années 1990-2019) ? .....</b>	<b>171</b>

<u>Chapitre 7 : À la ville comme à l'écran, une vraie réconciliation ou de nouvelles modalités de tensions ?</u> .....	173
Le cas <i>Malcolm X</i> : réhabiliter un leader longtemps perçu comme un violent suprémaciste noir .....	173
Malcolm, un pur produit du ghetto .....	174
La Nation of Islam, une voie de salut ? .....	176
Construire l'image d'un martyr.....	180
La mémoire du Sud ségrégué apaisée ?.....	182
Représenter fidèlement un système fondé sur la terreur.....	182
Contourner la peur et apaiser la mémoire .....	186
Le cinéma, un écho des tensions sociales qui perdurent .....	189
La fiction influencée par la société .....	190
Des circuits hollywoodiens postraciaux ? .....	193
Vers la réconciliation par la représentation d'une histoire jointe ? .....	195
Le cinéma des compromis .....	195
Représenter une histoire commune.....	196
Le cinéma dépositaire d'une nouvelle mémoire collective.....	199
<u>Chapitre 8 : L'émancipation des Noirs par les Noirs</u> .....	202
Spike Lee <i>et al.</i> , quand les Noirs reprennent en main le discours cinématographique.....	202
Reconnaissance et récompenses .....	202
La méthode Spike Lee .....	204
La représentation de l'histoire des Noirs par les Noirs : le cas de <i>Selma</i> .....	208
Représenter les crimes, redonner dignité aux victimes .....	214
La fin du mythe de l'esclave heureux .....	214
La fin de l'image du Noir passif.....	219
Briser les tabous, pour une réconciliation des races ? .....	223
Le fardeau d'être noir.....	223
Tout plutôt que l'esclavage .....	225
Le tabou du mélange des races.....	227
Vers la fin du manichéisme ? .....	228
Les femmes noires, figures d'émancipation pour toute leur race ? .....	231
Les nourrices réactualisées .....	232
Des femmes courageuses .....	233
Réhabiliter des figures féminines oubliées.....	236

<u>Chapitre 9 : Réécritures et inventions, que nous dit le cinéma du rapport au passé ?</u> .....	240
Le cas <i>The Birth of a nation</i> : un siècle pour la renaissance de la nation ?.....	240
Parker contre Griffith, entre filiation et émancipation.....	240
Fondation d'une nouvelle mythologie nationale .....	244
Une esthétique qui honore la culture noire américaine.....	246
Réception et déception.....	248
Réinterpréter les faits : que dit la fiction de la mémoire ? .....	249
Des recettes particulières... ..	249
Le cas <i>Django Unchained</i> .....	251
Une mémoire collective unifiée ?.....	255
Choisir le genre de l'horreur pour dénoncer le passé : une modalité de réparation ? .....	256
Se détourner de la rationalité pour dénoncer les souffrances.....	256
Du roman au film, une adaptation d'importance .....	258
Une métaphore de la nation ?.....	260
<b>Conclusion</b> .....	262
Le cinéma : pour une historiographie parallèle .....	262
Le temps du racisme et de l'exclusion.....	262
Is Black beautiful ? .....	263
« Parler du passé au présent » .....	263
La fin de la « <i>Kultur Klux Klan</i> » ? .....	264
« Racism isn't getting worse, it's getting filmed » .....	264
Réconciliation et réparation : une reconnaissance qui perdure.....	266
En finir avec le Klan ? .....	267
Du grand aux petits écrans : poursuivre l'hommage aux Noirs .....	268
« Et si... » l'intégration culturelle avait eu lieu plus tôt ? .....	269
Et si l'intégration avait enfin lieu ?.....	270
<b>Sources</b> .....	272
Films .....	272
Séries.....	273
Sources des images libres de droit utilisées en annexe 1 .....	273
<b>Bibliographie</b> .....	277
Histoire des États-Unis.....	277
Histoire générale .....	277
Guerre civile : .....	277

Période de la Reconstruction .....	277
Histoire des Noirs .....	277
Histoire générale .....	277
Esclavage, abolitionnisme et émancipation .....	278
Races et racisme .....	278
Mouvement pour les droits civiques.....	278
Cinéma et arts .....	279
Histoire et cinéma étatsunien.....	279
Représentation des Noirs dans le cinéma étatsunien .....	279
Arts et artistes africains-américains .....	279
Actualités étatsuniennes.....	280
Outils méthodologiques .....	281
Histoire culturelle.....	281
Cinéma, histoire et analyse filmique.....	281
Outils philosophiques .....	281
Sur le concept de race .....	281
<b>Table des annexes</b> .....	<b>282</b>
<b>Glossaire</b> .....	<b>316</b>
<b>Index des films et des noms propres</b> .....	<b>322</b>
<b>Table des illustrations</b> .....	<b>331</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>333</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>339</b>
<b>Summary</b> .....	<b>339</b>

## Résumé

Ce travail cherche à comprendre comment l'évolution de la place des Noirs dans la société étatsunienne s'est répercutée sur leur représentation dans le cinéma. Du temps de l'esclavage au *Black Power* des années 1970, les Africains-Américains sont devenus citoyens et militants. De 1915 à 2019, les films grand public les ont caricaturés, joués par des Blancs grimés, niés ou minimisés. Jusqu'aux dix dernières années, un temps où Hollywood semble enfin prêt à glorifier les Noirs et à les intégrer à une mythologie nationale. En somme, cette étude consiste à assimiler le cinéma à une historiographie, afin de comprendre comment la représentation des Africains-Américains nourrit et se nourrit des évolutions sociales pour fonder une mémoire collective.

## Summary

This paper's aim is to understand to what extent the social evolution of Black people in the US has been mirrored on their representation in motion pictures. From slavery to the Black Power movement of the 1970s, African Americans became citizens and activists. From 1915 to 2019, mainstream films caricatured them in choosing White people to play their roles. Then, Blacks were denied or underestimated. All of that until a decade ago, a time from whence Hollywood has seemed to be ready to honor Black people and integrate them in the frame of its national mythology. In a nutshell, the present paper consists of an equating between cinema and historiography, in order to understand how African Americans' representation is influenced by and provide input for social evolutions to build a collective memory.