Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2018

Slavery on Screen / American Women Writers Abroad:
1849-1976

Réécrire l'histoire du/au cinéma : *The Birth of a Nation* de Nate Parker, et l'ombre de D.W. Griffith

Emmanuelle Delanoë-Brun

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/11630>

DOI : 10.4000/transatlantica.11630

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Emmanuelle Delanoë-Brun, « Réécrire l'histoire du/au cinéma : *The Birth of a Nation* de Nate Parker, et l'ombre de D.W. Griffith », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 05 septembre 2019, consulté le 01 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/11630> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.11630>

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Réécrire l'histoire du/au cinéma : *The Birth of a Nation* de Nate Parker, et l'ombre de D.W. Griffith

Emmanuelle Delanoë-Brun

- ¹ C'est par ses confessions à un avocat venu l'interroger alors qu'il attend d'être jugé que le récit de la rébellion conduite par Nat Turner en Virginie, en août 1831, est passé à la postérité. En 1967, William Styron exhume le récit tombé dans l'oubli, lui emprunte son titre et publie *The Confessions of Nat Turner*. Succès retentissant, le roman soulève une polémique non moins retentissante alors que Styron, écrivain blanc du Sud, se glisse dans la peau de l'esclave noir et lui emprunte sa voix, pour relater une révolte représentée comme aussi sanglante que brouillonne. Styron y exonère l'aristocratie sudiste des horreurs de l'esclavage, réservées aux petits fermiers blancs cruels, tandis que son héros s'amourache d'une belle du Sud, dans un roman qui brouille dangereusement les enjeux de race et de classe qu'il prétend dénoncer. De fait, Nate Parker ne reprend pas le titre du roman de Styron au moment de porter à l'écran la rébellion de Nat Turner. Mais l'héritage qu'il sollicite en intitulant son film *The Birth of a Nation* est tout aussi sulfureux : à un siècle de distance, Parker emprunte à D.W. Griffith le titre de la phénoménale épopée que le cinéaste consacrait en 1915 à la naissance de la nation américaine. Bien loin d'un remake, c'est une réponse que Parker fait à son prédécesseur – une réponse en forme de désaveu cinglant, et de correction à la fois idéologique et historique : non, la nation américaine n'est pas née de la réconciliation du Sud et du Nord blancs contre l'abâtardisation noire à laquelle aboutit la guerre de Sécession. Non, elle ne se forge pas dans la séparation stricte des races à laquelle aspire Griffith dans son panégyrique à la cause de la civilisation américaine blanche, pas plus que la citoyenneté américaine ne se conçoit dans la défense armée et encagoulée des intérêts bien compris d'une nation blanche symbolisée par la chevauchée vengeresse du Ku Klux Klan qui clôt le film, chevauchée triomphale qui contribua à relancer le mouvement dans l'Amérique sudiste. Un siècle plus tard, alors qu'en 2016 Hollywood essayait le feu d'une critique de plus en plus virulente envers son incapacité à s'ouvrir à la diversité constitutive de la nation, de l'histoire¹, de la citoyenneté américaines, Nate

Parker fait de la révolte en Virginie l'événement fondateur d'une nation américaine qu'il propose, tout simplement, de réécrire depuis une perspective africaine-américaine, et d'ouvrir à l'agentivité noire.

- 2 Le défi est de taille. Mais il est aussi d'une douloureuse actualité. Un siècle après sa sortie, l'onde de choc provoquée par la sortie du film de D.W. Griffith continue de résonner. Parce que le film porte un double héritage, à la fois chef-d'œuvre cinématographique et monument de racisme, le premier ayant longtemps complaisamment éclipsé le second. *Naissance d'une nation*, c'est l'acte de naissance du cinéma américain : avec son épopée de trois heures, Griffith élève le cinéma au rang d'art et fait la démonstration magistrale des potentialités d'un medium encore jeune. Le film est une prouesse technologique et esthétique longtemps inégalée, une œuvre d'une ambition titanesque qui décline l'histoire d'une nation autour de deux familles que la guerre déchire puis que l'après-guerre réconcilie dans le combat de l'Amérique blanche contre la flétrissure noire². Destin national et destins individuels s'emmêlent, et le film feuillette les grandes heures du conflit – le déclenchement des hostilités à Bull Run, la bataille d'Atlanta, l'assassinat de Lincoln – pour dévier subrepticement vers la tragédie familiale, quand Flora Cameron (Mae Marsh) se suicide plutôt que de céder aux avances d'un soldat noir qui la poursuit dans les bois, justifiant par le spectacle de la bestialité noire l'émergence d'une force de protection de l'Amérique blanche, et plus particulièrement de ses femmes. Les moyens engagés sont à la démesure de l'ambition cinématographique – budget faramineux, reconstitutions grandeur nature, multiplication des scènes de foule, souci scrupuleux du détail historique, splendeur des costumes et des décors. Et Griffith éblouit les spectateurs par sa maîtrise de la grammaire cinématographique, dont il sait comme personne exploiter l'efficacité, jouant de l'alternance des plans serrés et des plans très larges pour filmer la brutalité de la guerre, feuillettant le montage pour démultiplier le drame alors qu'une famille retranchée subit les assauts d'une milice noire déchaînée et que l'armée du Klan se forme, dans la clandestinité, pour voler à leur secours. On est loin du théâtre filmé, de la staticité qui prévalait jusqu'alors à l'écran ; au contraire, Griffith ouvre l'écran à l'immensité des plans et à leur variété, et fait du cinéma une expérience totale, au service de l'histoire et de la grandeur américaine. Avec *Naissance d'une Nation*, comme jamais auparavant dans l'art, l'histoire prend vie à l'écran : « It makes the most spectacular production of drama look like the work of village amateurs. It reduces to childishness the biggest things the theatre can do », s'enthousiasme l'écrivain Rupert Hughes dans un livret promotionnel publié en 1915 :

For here were hundreds of scenes in place of four or five; thousands of actors in place of a score; armies in landscape instead of squads of supers jostling on a platform among canvas screens. Here was the evolution of a people, the living chronicle of a conflict of statesmen, a civil war, a racial problem rising gradually to a puzzle yet unsolved. Here were social pictures without number, short stories, adventures, romances, tragedies, farces, domestic comedies. Here was a whole art gallery of scenery, of humanity, of still life and life in wildest career. (Hughes)

- 3 Le film fait, littéralement, événement. En 1915, il est le premier long métrage projeté à la Maison-Blanche, ce qui atteste symboliquement de son impact culturel, politique et artistique. L'Amérique tient son chef-d'œuvre, c'est incontestable, et c'est bien là que le bât blesse. Car la munificence des moyens déployés par Griffith sert un discours profondément idéologique, maquillé en vérité historique, que l'immédiateté de l'image mouvante et le scrupule mis à la reconstitution semblent valider. La National

Association for the Advancement of Colored People (NAACP) ne s'y trompe pas, qui se lance dans un long combat pour faire interdire le film, ou du moins en faire couper les scènes les plus abjectes – la poursuite de Flora Cameron, le lynchage de Gus (Walter Long) qui s'ensuit, pour n'en citer que deux. L'organisation naissante se structure, en grande partie, dans le combat mené contre le film dont elle mesure immédiatement le pouvoir de nuisance et la force politique – c'est un autre héritage, paradoxal, du film de Griffith (Stokes). Peine perdue : le film fait un triomphe, en particulier dans les États du Sud où il est accueilli dans la liesse, tant son message semble justifier les politiques de discrimination raciales qui se sont progressivement mises en place après la Reconstruction.

- 4 Avec *Naissance d'une nation*, en d'autres termes, le Sud obtient sur la scène culturelle la victoire qui lui a échappé sur la scène historique. Ce faisant, le film fixe durablement à l'écran un registre de représentation raciale très polarisé, aux conséquences politiques évidentes : aux personnages blancs la stature héroïque, le domaine de l'histoire, de l'action, mais aussi des sentiments puissants et délicats, qu'ils éprouvent et suscitent à la fois. Aux personnages noirs la médiocrité et la brutalité des désirs les plus vils, ou bien la servilité, seule échappatoire au registre dominant de la bestialité qui les caractérise – servilité représentative d'un assujettissement consenti à l'évidence de la supériorité blanche, et qui lui sert de caution. Trente ans plus tard, *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) reprend le flambeau, consolidant une représentation stéréotypée des personnages noirs en esclaves dociles au service d'une aristocratie bienveillante et éclairée, même quand elle prend les traits d'une chipie (Vivien Leigh) sur laquelle Mammy (Hattie McDaniel), cliché de la grosse nounou noire, doit exercer une autorité non disputée. Les relations entre les deux femmes déclinent le mythe d'une inversion des rapports de pouvoir entre la servante noire et sa maîtresse blanche, validant la fable d'une distribution harmonieuse du contrat social sudiste – et, plus largement, du contrat racial américain. Et si le discours sur l'ignominie noire est oublié dans le film, ce n'est pas tant qu'il n'est plus recevable en 1941, mais plutôt qu'il n'est plus nécessaire : l'affaire est entendue, et la représentation noire à l'écran se départage pour longtemps entre les régimes de l'exotisme sauvage et de la servilité heureuse, du fantasme érotique et de la bouffonnerie comique (Guerrero ; Snead)³. Mais de héros noir de plein droit, il est toujours peu question dans un cinéma qui instrumentalise bien souvent le personnage noir pour en faire le témoin d'une harmonie sociale parfaitement accessible – la fable déclinée par *Devine qui vient dîner...* (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer) ou *Dans la chaleur de la nuit* (*In the Heat of the Night*, Norman Jewison), deux films de 1967 où Sidney Poitier partage la vedette avec Katherine Hepburn et Spencer Tracy, pour l'un, et Rod Steiger, pour l'autre.
- 5 C'est dire alors si l'entreprise conduite par Nate Parker est ambitieuse et attendue⁴. L'affront du film de Griffith n'a rien perdu de sa violence un siècle plus tard, quand l'histoire contemporaine frileuse des avancées sociales obtenues de haute lutte semble vouloir repasser les plats d'une idéologie ultraconservatrice et qu'un mouvement comme Black Lives Matter doit rappeler, dans un contexte de violences policières continues et de criminalisation de la population noire, qu'être noir aux États-Unis ne signifie toujours pas tout à fait être citoyen – ni même vraiment sujet – et que l'histoire et la société américaines continuent massivement à vouloir s'écrire en blanc (Alexander). C'est tout l'inverse que propose de faire Parker, en réinvestissant le récit mythologique des origines nationales afin de réclamer pour la communauté africaine-

américaine sa part du gâteau historique, de lui fournir son épopée tout aussi nationale, ses héros, ses événements fondateurs, et de renverser un régime de représentation encore largement empêtré dans les stéréotypes raciaux. L'opération est autant historique que symbolique : l'enjeu en est une renégociation de la place de la communauté africaine-américaine et de son histoire dans une société dont Parker revendique pleinement les symboles et les codes. L'affiche redouble l'ambition du titre à l'aide d'une iconographie explicite : un drapeau américain y figure, dont les rayures rouges sont dessinées par les silhouettes des révoltés menés par Turner, telle une armée fantomatique sortie de l'ombre sanglante dans laquelle elle a été confinée pour s'inviter enfin dans la lumière. Dans l'angle supérieur gauche, sur fond bleu, le lettrage volontairement suranné du titre sollicite le parallélisme historique avec le film de Griffith, mais la nation dont il est ici question a perdu de sa superbe, la bannière saigne, marquée par la souillure de l'oppression et de la violence libératoire sur laquelle elle s'est forgée. L'histoire américaine est noire, aussi, et son héritage fait tache, mais la révolte tragique de Turner mérite de figurer au panthéon du mythe national, auquel elle fournit son Alamo noir, affirme Nate Parker.

- 6 Il s'agit alors moins pour l'acteur et réalisateur de faire revivre l'histoire, que de faire histoire, d'initier un changement de paradigme culturel. D'authenticité, il est moins question que de construction symbolique, alors que le film mythifie d'emblée la figure de Nat Turner, mobilisant dans les premières séquences le registre de l'onirisme magique qui fait régulièrement retour. La biographie de l'ancien esclave révolté est largement romancée à partir des quelques sources disponibles. Didactique, elle procure l'occasion de dresser un panorama représentatif de l'« institution particulière » qui régit le Sud et soumet la communauté noire à un régime d'humiliations et de violences, tant psychiques que corporelles. D'un côté, on trouve la violence feutrée de la famille de planteurs progressistes dans laquelle grandit le jeune Turner, bientôt arraché à sa mère pour être instruit par une propriétaire insensible au traumatisme qu'elle

provoque. Une fillette blanche y joue, tirant par une corde passée autour du cou une autre fillette, noire. Plus tard, la fillette devenue grande se réjouira du cadeau qui lui est fait d'une jeune esclave soumise formée à son service. La bonté s'y révèle participer d'un régime d'humiliation sourde et inconsciente qui instrumentalise les corps noirs pour son loisir et sa prospérité. De l'autre côté, on trouve la brutalité crasse de petits maîtres abjects, qui ne voient dans le corps noir qu'une ressource à exploiter jusqu'à l'épuisement. Il revient alors à Turner, devenu prédicateur pour compléter les revenus de son maître, d'entretenir ses pairs dans l'acceptation de leur sort. Loin d'être cloisonnés, ces deux modes de possession du corps noir ne figurent qu'un nuancier de la violence blanche, plus ou moins assumée, mais toujours exercée, dont le film dresse le réquisitoire. Et il suffit que le propriétaire de Turner veuille retrouver son prestige d'antan en conviant les propriétaires alentours à un banquet, pour que le masque de sa bienveillance tombe : l'obligation faite à Esther (Gabrielle Union), l'épouse de Hark (Colman Domingo), de rejoindre le lit de l'invité qui l'a repérée sera l'un des éléments qui précipitent la révolte, symbole d'une violence supplémentaire exercée sur les femmes noires.

- 7 Le viol d'Esther redouble celui subi plus tôt par Cherry (Aja Naomi King), la femme de Nat, victime d'une troupe de chasseurs d'esclaves qui la laissent pour morte. De toutes les violences déclinées dans le film, c'est la violence sexuelle qui sert de déclencheur à la rébellion. Une violence dont le film montre d'abord l'impact sur les personnages masculins, dont elle atteint la dignité et attise le désir de vengeance, catalysant le sentiment d'une impuissance insoutenable que seul le passage à l'action libératrice peut renverser. Dans une longue scène émotionnelle, Nat Turner exhorte Cherry à nommer ses agresseurs et lui promet vengeance. Le soir même, quand son propriétaire mande Esther pour son invité, c'est Hark qui s'interpose d'abord, puis Nat qui se confronte à son maître. Représenté d'un point de vue exclusivement masculin, alors que Nat et Hark attendent le retour d'Esther, le viol s'avère d'abord dans le film une injure faite à la masculinité noire, l'indignité ultime qui exige réparation, précipite les colères et les consciences, et finalement accouche le personnage de son devenir héroïque, transforme le prédicateur déchiré en leader sûr de son action. La révolte signe alors moins dans le film le rejet politique du scandale moral que constitue l'esclavage, que le sursaut d'honneur ultime d'une masculinité noire outragée, qui instrumentalise le corps féminin victimisé en catalyseur d'un héroïsme essentiellement viril.
- 8 En 1915, la tentative de viol de Flora Cameron et son chaste sacrifice fédèrent les héroïsmes masculins blancs, soudains réunis dans la défense de l'honneur de leurs femmes, qu'elles soient du Nord ou du Sud. Chez Griffith, la fin de l'esclavage se traduit d'abord par la libération des pires instincts lubriques chez une population qui aspire à l'ascension sociale sur le mode du pillage et de l'appropriation des femmes, ou de la séduction lascive des hommes. L'héroïsme s'écrit au masculin, dans l'expression de la retenue personnelle et dans la défense des faibles dont les damoiselles en détresses fournissent le symbole efficace. C'est le modèle conservateur et viril du héros guerrier qui triomphe et restaure un ordre assis sur les valeurs de la famille, de la loyauté, de la solidarité et de la supériorité blanche, dont les femmes deviennent l'étendard symbolique. Nate Parker évite habilement les grossièretés de la caricature : le portrait de la communauté blanche que dresse le film manie la nuance, balançant les manifestations d'un racisme crasse et d'une violence abjecte avec celles d'une ambivalence maladroite et tourmentée : le propriétaire de Nat (Armie Hammer), tiraillé

entre ses aspirations à retrouver un statut social mis à mal par la crise et la tradition de bienveillance dans laquelle sa famille a traité ses esclaves, répugne au spectacle de la violence à laquelle il assiste lors des visites faites dans d'autres plantations. Mais la promesse d'une grandeur retrouvée abrutit sa conscience, calmée à grandes lampées d'alcool. La sœur du propriétaire, maîtresse de plantation éclairée (Penelope Ann Miller), participe à l'éducation de Nat, tout en s'attachant à rappeler l'esclave exceptionnel à sa place. Son tiraillement est d'ordre moins social que philosophique, quand on la voit gagnée par le discours universaliste que Nat puise dans la Bible, ce qui la conduit à l'autoriser à procéder au baptême d'un pauvre Blanc. Le baptême précipite la colère de la communauté blanche, outrée qu'un Noir inverse par son geste les rapports d'autorité entre Blancs et Noirs. Un châtiment s'ensuit, qui soude la communauté esclave dans le soutien de son martyr et parachève le parcours initiatique du héros. Le visage ravagé d'Elizabeth Turner, tourmentée par sa conscience, la main sur la Bible, sert de balise morale au film, au même titre que ceux de Cherry ou de Nancy (Aunjanue Ellis), la mère du leader rebelle, alors que Nat est conduit à l'échafaud. L'héroïsme de Nat est de bout en bout validé par son rapport aux personnages féminins, cantonnés aux activités de support nourricier, de soin, de soutien, et au registre des affects. Mais de bout en bout, c'est aussi leur impuissance qui est mise en scène, impuissance de la maîtresse blanche comme des grands-mères, mères et épouses noires, instrument d'une destinée personnelle et sociale dont elles ne sont jamais actrices, et dont la poursuite est déléguée aux hommes. Le sujet noir est d'abord masculin, forgé dans l'action, la défense de ses droits et de ses femmes, affirme le film. Cette affirmation se cristallise dans la dernière séquence, où un spectateur enfant de la pendaïson de Nat, par effet de morphing, devient soldat de l'Union engagé dans la bataille de sa libération sous la bannière étoilée – dernière réponse ironique au film de Griffith, qui faisait de la guerre le moment de la désunion, quand Parker en fait le point d'orgue du film, la naissance du citoyen noir américain.

- 9 Ainsi, le schéma héroïque qu'épouse le film retrouve le modèle genré profondément conservateur à partir duquel Griffith justifie l'idéologie raciale qui sous-tend son œuvre. L'ironie est d'autant plus frappante que Nate Parker, qui inscrit le viol des femmes noires au centre du parcours héroïque de Nat Turner, a lui-même fait l'objet d'accusations de viol durant ses années à l'université de Penn State. La controverse suscitée par l'exhumation de cette information a coûté au film sa notoriété, aux États-Unis, après des débuts pourtant très prometteurs lors de sa présentation au festival de Sundance en août 2016. Le film de Nate Parker voulait corriger l'histoire et l'histoire cinématographique, l'ouvrir à la perspective noire si longtemps passée sous silence à l'écran, et la nourrir de figures et d'événements fondateurs, en noir, de la nation américaine. Les modalités narratives dans lesquelles la correction s'opère, néanmoins, en s'appuyant sur un schéma héroïque traditionnellement écrit au masculin et paradoxalement peu éloigné du film de Griffith, procèdent d'une hiérarchie des genres qui laisse d'autant plus à désirer qu'elle paraît relever d'un affichage vertueux et d'une instrumentalisation du corps des femmes noires.
- 10 « [...] I cannot separate my blackness and my continuing desire for more representation of the black experience in film from my womanhood, my feminism, my own history of sexual violence, my humanity », écrit l'activiste et universitaire Roxane Gay dans un article du *New York Times* qu'elle consacre au film (Gay). Un siècle après le triomphe de *Naissance d'une nation* sur les écrans américains, sa réécriture en pamphlet pour un héroïsme historique noir, autour de la révolte de Nat Turner, est accueillie à nouveau

dans la controverse. L'attente suscitée par le film et le souffle épique qu'il manie avec talent se heurtent aux nouvelles exigences d'une représentation consciente des travers de ses modèles héroïques, écrits au masculin, sur fond de minoration et d'objectification féminines. Elle se heurte également à une exigence de cohérence portée par les voix de féministes africaines-américaines qui récusent l'instrumentalisation des corps féminins noirs et la caution hypocrite qu'elle apporte à l'idéalisation d'une masculinité héroïque. À un siècle de distance, la sortie du film de Nate Parker laisse entrevoir, au-delà de la réponse cinglante qu'il apporte au film de Griffith, aussi bien la distance parcourue dans la revendication d'une perspective africaine-américaine sur une histoire américaine à réécrire au pluriel, et en couleur, que la distance qu'il reste à parcourir pour s'affranchir de modèles héroïques qui continuent à perpétuer des formes d'oppression symbolique dans les récits mêmes qui prétendent les dénoncer. Par l'ampleur de la réaction, elle témoigne aussi, néanmoins, de l'écho fait à ces nouvelles exigences et d'une réception moins sourde à la légitimité de la critique. Paradoxalement, une fois encore, *The Birth of a Nation* laisse un héritage de polémique, et de structuration d'un discours critique et militant, à ceci près qu'il a cette fois éclipsé le film qui en est l'occasion, outre-Atlantique. Dans l'intervalle qui sépare ces deux films, on mesure alors combien l'héritage du premier est aussi celui d'une attention politique portée aux objets de l'industrie culturelle, à l'aube du xx^e siècle, une attention qui continue de s'affûter, avec efficacité, alors que les enjeux de reconnaissance et de revendication continuent de s'ouvrir à d'autres voix et mettent en lumière des accointances troubles entre la production d'un cinéaste raciste du Sud et celle du chantre d'une révision raciale de l'histoire américaine.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDER, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York : New Press, 2010.

GAY, Roxane. « Nate Parker and the Limits of Empathy ». *New York Times*, 19 août 2016, <https://www.nytimes.com/2016/08/21/opinion/sunday/nate-parker-and-the-limits-of-empathy.html>. Page consultée le 2 mars 2019.

GLENN, Cerise L., et Landra J. CUNNINGHAM. « The Magical Negro and White Salvation in Film ». *Journal of Black Studies*, vol. 40, n° 2, 2009, p. 135-152.

GUERRERO, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphie : Temple University Press, 1993.

HUGHES, Rupert. « A Tribute to *The Birth of a Nation* ». Livret promotionnel de *The Birth of a Nation* de D.W. Griffith. New York : The Epoch Producing Corporation, 1915. <https://archive.org/details/birthofnation00unse/page/n9>. Page consultée le 9 avril 2019.

HUGHEY, Matthew W. « Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films ». *Social Problems*, vol. 56, n° 3, 2009, p. 543-577.

SNEAD, James. *White Screens, Black Images: Hollywood from the Dark Side*. New York : Routledge, 1994.

STOKES, Melvyn. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of "the Most Controversial Motion Picture of All Time."* New York : Oxford University Press, 2007.

NOTES

1. En janvier 2015, le hashtag #OscarsSoWhite émerge pour protester contre une cérémonie des Oscars qui écarte des nominations les acteurs, réalisateurs, compositeurs, cadres, scénaristes noirs, et pour dénoncer un racisme systémique à Hollywood. Un an après, l'absence de nouveau de nominés noirs relance la polémique avec une virulence accrue.
2. « The bringing of the African to America planted the first seed of disunion », déclare le premier carton du film de Griffith.
3. Plus récemment, le stéréotype évolue vers la représentation du « *magical negro* », personnage bienveillant dont la présence sauve les protagonistes blancs (Hughey ; Glenn et Cunningham).
4. Le film de D.W. Griffith fait un retour remarqué dans les productions récentes de réalisateurs africains-américains. Dans *Dear White People* (Justin Simien, 2014), Sam White (Tessa Thompson), étudiante africaine-américaine en cinéma, décide pour son projet de fin d'études de réécrire l'épopée de Griffith en *whiteface*, grimant des acteurs noirs pour singer les comportements blancs, alors que le *blackface* fait son retour sur les campus américains : le film affronte avec culot la question des antagonismes et stéréotypes de race aux États-Unis. Spike Lee, dans *BlacKkKlansman* (2018), rappelle sans détour la crudité de l'idéologie raciste déployée dans *Naissance d'une nation*, qu'il cite en larges séquences dès l'introduction. L'influence du film sur le Klan, qui y puise son imagerie et son mode d'action, y est également rappelée dans la mention de la scène de « l'inspiration », où Ben Cameron (Henry B. Walthall) a la révélation de l'action à mener pour protéger l'Amérique blanche lorsqu'il voit des enfants blancs effrayer des congénères noirs en se déguisant en fantômes.

AUTEUR

EMMANUELLE DELANOË-BRUN

Université Paris Diderot, LARCA, delanoe@univ-paris-diderot.fr